

LA INTERPRETACIÓN DELEUZIANA DEL TIEMPO MUSICAL. DE BOULEZ A STOCKHAUSEN

GUADALUPE LUCERO (UNQ)

Resumen

Partiendo de la concepción del tiempo musical que proyecta Boulez a través del análisis de ciertas obras las cuales, según Deleuze, conforman un particular *perfil* del tiempo musical, se intenta delinear una entrada posible al tratamiento musical del plano temporal.

Palabras clave: tiempo musical - Boulez – Deleuze - Stockhausen

Abstract

Starting from the conception of musical time that Boulez projects through the analysis of certain works which, according to Deleuze, form a particular *profile* of musical time, try to outline a possible entry into the musical treatment of the temporal plane

Key words: musical time – Boulez – Deleuze - Stockhausen

En febrero de 1978, Pierre Boulez organizó un seminario sobre el *tiempo musical* en el que participaron Foucault, Barthes y Deleuze. En el contexto del encuentro se escucharon cinco obras: *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Modes de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, *A Mirror on Which to Dwell* de Elliott Carter y *Éclat* de Pierre Boulez. Sin embargo, en los apuntes preparatorios de Boulez¹ se hace referencia a Stockhausen en lugar de Debussy. Dejaremos este cambio en suspenso para analizar en primer lugar la concepción del tiempo musical que proyecta Boulez en las obras de las que luego hablará Deleuze.

En estos apuntes Boulez caracteriza brevemente la concepción de tiempo que trabaja cada obra. En el caso de Ligeti se trata del “tiempo de la textura”, un tiempo interpretado y tramado como un tejido basado en “patterns”. Boulez indica que se trata de un fenómeno comparable a las construcciones visuales del “op-art”, donde los objetos se desplazan y los patterns interfieren entre sí. Este vínculo entre el tejido-pattern y cierta concepción del tiempo musical reaparece, como ya hemos señalado, en *MP*, donde el modelo del tejido se comparará con el modelo musical. En segundo lugar, se trata de una obra muy particular de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*,

¹ Publicados en *Regards sur autrui. Points de repère II.*, pp. 562-564.

aquella que se considera el puntapié para el serialismo integral. Allí el tiempo se presenta como opuesto a toda función pulsada o regular. Aún cuando la serie rítmica que engendra el sonido sea en la partitura completamente controlada, determinada numéricamente, logra la percepción de una temporalidad que parece salirse de la estructura del ritmo para avanzar sobre un tiempo global, imposible de discriminar o de separar localmente. Un tiempo no pulsado, para utilizar la terminología del propio Boulez en *Penser la musique aujourd'hui*. Respecto de su propia obra, Boulez indica que el tiempo ha sido allí organizado con mucha precisión, diríamos ha sido fuertemente determinado, aunque, dice el compositor, con el fin de incluir el accidente, lo indeterminado. Aceptar el accidente en una configuración que a la vez es altamente determinada, implica aceptar en el límite la destrucción de esa configuración. Lo indeterminado proviene del objeto sonoro real, aquel que encontramos en la ejecución de la obra, y por lo tanto Boulez parece estar pensando el hiato entre la estructura totalmente determinada, la estructura de intervalos que engendran la obra y que por lo tanto implica una particular organización de la temporalidad, y los desfases, deformaciones, respuestas que surgen de la ejecución. En este sentido indica que

“El tiempo ya no puede ser, para hablar con propiedad, codificado, ya que el código, en gran parte, es puesto en cuestión por la existencia misma del objeto sonoro, por medio del cual se revela tanto al ejecutante como al oyente.”²

Respecto de la obra de Carter, Boulez explica que en este caso el tiempo se organiza en torno a una pulsación que funciona como presupuesto, como punto de partida. No se trata del estriaje de un tiempo no pulsado, de una cronometrización. Se trata, por el contrario de tomar como punto de partida el tiempo pulsado para someterlo a operaciones matemáticas diversas que modifican la pulsación. Así el tiempo de la pulsación parece extenderse o contraerse, siempre respecto de una referencia constante, pero que permite una *modulación* del tiempo. Como si, utilizando la terminología de Simondon, la pulsación se moviera de un molde a otro, sin que perdamos los grandes esquemas temporales de cada uno de esos moldes.

Deleuze indica que el conjunto de obras elegidas por Boulez conforman un particular *perfil* del tiempo musical. Como si las obras, que no tienen necesariamente entre sí relaciones de filiación, cita, o dependencia de cualquier tipo, construyeran una junto a otra, una tras otra, una entrada posible al tratamiento musical del plano temporal. Deleuze hace aquí esta salvedad porque quiere evitar el camino trascendente: aquel que nos llevaría de las obras en tanto que *ejemplos* a la derivación de algo así como *el* tiempo musical. Los apuntes de Boulez confirman esta intuición, en tanto que se presentan como modelos de tratamiento del tiempo musical que no agotan el problema y que podrían seguir sumándose, como de hecho sucede en la práctica, con el cambio de Stockhausen por Debussy.

El *perfil* que Deleuze extrae de este conjunto de obras es el de la tensión entre un *tiempo pulsado* y un *tiempo no pulsado*, tema que ocupa a Boulez desde los 60. En *Penser la musique aujourd'hui* aparece esta distinción en el marco del análisis de los espacios sonoros lisos o estriados. Es la determinación de la noción misma de *tiempo no pulsado*, en tanto que concepto musical pero también en tanto que *concepto* y por lo tanto herramienta para el pensamiento, la que ocupará a Deleuze. Y rápidamente Deleuze encuentra aquí un mojón intermedio entre la música y la filosofía, a través de un concepto de origen literario: *un poco de tiempo en estado puro*, la caracterización

² P. Boulez, “60. Le Temps Musical” en *Regards sur autrui. Points de repère II*, p. 564.

proustiana. No es la primera vez que Deleuze aborda esta tensión entre un tiempo flotante, no cronometrado, un tiempo-duración, y el tiempo cronológico, tiempo de la pulsación. Ya en *Différence et répétition* aparece esta tensión en los distintos modos de concebir la temporalidad a través del análisis de las síntesis temporales (hábito, memoria, y eterno retorno), aunque todavía las síntesis aparecen ligadas a las dimensiones tradicionales del tiempo: presente, pasado, futuro. En *Logique du sens*, Cronos y Aión parecen ser los nuevos nombres de las dimensiones temporales que abandonan ya las tres dimensiones sucesivas para pensar, de la mano de los estoicos, dos órdenes simultáneos y heterogéneos del tiempo. Pero en este texto del 78, la referencia musical permite determinar aún más las componentes y variables del concepto, que adquiere así un nuevo horizonte de acción. La distinción entre un tiempo medido y un tiempo no medido sería una aproximación de superficie, la más elemental, a la hora de comprender qué es exactamente ese tiempo no pulsado. El problema está en realidad en la relación entre medida y no medida, entre duraciones heterogéneas e inconmensurables:

“Un tiempo no pulsado, por encima de cualquier otra cosa, nos pone en presencia de duraciones heterócronas, cualitativas, no coincidentes, no comunicativas. Ello evidencia el problema: ¿cómo pueden articularse duraciones heterócronas, heterogéneas, múltiples y no coincidentes, puesto que no cabe el recurso a la solución más clásica y general, que consiste en encargar al espíritu la tarea de fijar una medida común o una cadencia métrica para todas las duraciones vitales?” [*Deux régimes de fous*, 143:150]

No se trata de la mera oposición entre determinado e indeterminado, sino de pensar los espacios de choque, de encuentro, de superposición y de indiscernibilidad de cortes de duración sin común medida, sin plano general que los contenga todos y por lo tanto les brinde un *espacio común*. Existe un ámbito por completo ajeno, en principio, a la música donde encontramos un problema similar: “los biólogos se enfrentan actualmente a problemas análogos cuando hablan de ritmos” [DRF, 143:150] Es aquí donde Deleuze reencuentra él mismo sus propios temas en un problema musical. Los ritmos moleculares, en su disparidad, no se unifican en una forma homócrona. Los tiempos subvitales, pre-individuales, moleculares, aún cuando en las diversas individuaciones encuentren horizontes de pulsación, mantienen siempre un índice de desterritorialización que les permiten atravesar, saltar, confundirse de un plano a otro, de una duración a otra.

“Si podemos hablar de un descubrimiento semejante por parte de la música no es únicamente como metáfora: moléculas sonoras, más que notas o tonos puros. Moléculas sonoras acopladas y capaces de atravesar estratos de ritmicidad, capas de duraciones completamente heterogéneas.” [DRF, 144:150]

Ahora bien esas moléculas sonoras no son completamente indistinguibles. Por el contrario, implican microindividuaciones, expresan afectos específicos. Son singularidades liberadas de una función formal, teleológica. Deleuze da tres ejemplos, *un paisaje, un color, un personaje*. Son referencias ampliamente utilizadas en música, y quizás parezcan un poco vagas. Sin embargo, esta referencia *pintoresca* no es lejana a ciertas formas de análisis boulezianas. En un comentario de conducción³ de la pieza n°3

³ Cfr. Ensayo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JW9UWWQiIm8> [consultado el 19/08/2014]

de las las 5 *Piezas para orquesta* op. 10 de 1913 de Webern encontramos un ejemplo privilegiado de lo que el propio Deleuze parece insinuar. La figura de Webern es una figura particularmente significativa para la música del siglo XX. Quizás gracias al relato instaurado por el propio Boulez, que quitó a Schönberg la corona vanguardista, se trata de quien es entendido como fundador de la nueva gramática en la música que se compondría a lo largo del siglo XX.⁴ La crítica a Schönberg se centra en su falta de radicalidad, en su nostalgia respecto de la estabilidad tonal, y su necesidad de mantener el concepto de obra como un todo acabado y teleológico. Así, el auténtico revolucionario sería Webern, que lejos de buscar una restauración recurriendo a las fórmulas conocidas de la gramática tonal, sienta las bases para la gramática serial. Sin embargo, las 5 *piezas*... corresponden a lo que se llama “periodo atonal”⁵, pre-serial, anterior a lo que serán las *bases* de gran parte de la gramática musical del siglo XX. Como sucede con la mayoría de las piezas llamadas “atonales”, se las describe como “aforísticas” por su mínima extensión. Encontramos en ella el problema del paisaje y la construcción de un *espacio* sonoro estático. No sólo la instauración de una nueva gramática musical parece ser el gesto más interesante en Webern, sino la elaboración del fragmento y la elaboración de un devenir-estático de la música. La obra que tomamos como ejemplo, tiene una fuerte tensión hacia el *collage*. Ya que, sin salir del medio propiamente musical, parece hacer entrar en la obra fragmentos de paisaje, sonoridades que podrían leerse en términos de un *paisaje sonoro*.⁶ La melodía de timbres parece pintar ese *fondo*, sobre el cual se señalarán algunas melodías, mínimas, como encontradas en medio de ese bloque sonoro. La música parece, antes que hablar de sí misma, acercarse a la pintura y a la construcción de un paisaje. Lo que resulta sorprendente de la obra es que, a pesar de que desde el punto de vista interválico es una obra que tiende evidentemente hacia lo que será la escritura serial⁷, desde el punto de vista de la percepción de un oyente no especializado *se oye* la descripción de un espacio.

Estas individuaciones que recorren un tiempo flotante nos indican que la ruptura apunta menos a un modo particular de la gramática musical, ya sea tonal, serial, politonal, etc., como a la puesta en cuestión de la relación forma-materia:

“Todo nos conduce, según mi opinión, a dejar de pensar en términos de materia y forma, del mismo modo que en todos los dominios hemos dejado ya de creer en esa jerarquía que iría de lo simple a lo complejo. Incluso hemos llegado a pensar que la vida podría ser una simplificación de la materia; también podemos pensar que los ritmos vitales no encuentran su unificación en una forma espiritual, sino al contrario, en acoplamientos moleculares.” [DRF, 145:151]

⁴ En el artículo “Momento de Juan Sebastián Bach”, Boulez reubica en una misma línea la oposición adorniana Schönberg-Stravinsky, y considera que ambos plantean un falso dilema. Uno y otro buscarían, para el lenguaje musical, la universalidad perdida en el posromanticismo. La ruptura con la tonalidad es la continuación y exacerbación del desarrollo musical ya llevado adelante por Wagner, Strauss y Mahler, que sienta las bases de una música que cada vez con mayor agudeza reflexiona sobre su propio lenguaje, y que con la lógica *restauratoria* que denuncia Boulez perdería el gesto autocrítico. Si bien el neoclasicismo ofrece una estética de la reconstitución y el dodecafonismo una dialéctica de la evolución, ambas tienen en común la intención de un retorno del lenguaje a su carácter *universal*, en el ámbito de cierta nostalgia beethoveniana por un estilo colectivo. Cfr. Pierre Boulez, “Momento de Juan Sebastián Bach” en *Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 20

⁵ Mantengo este término entre comillas por el conocido rechazo de Schönberg a tal denominación.

⁶ Claro que se encuentra bajo el signo de *Farben*, la obra que Schönberg compusiera en 1909: una melodía de timbres, con su correspondiente tendencia a la estaticidad.

⁷ Los vínculos entre las notas que tocan los instrumentos y las de las frases melódicas, generalmente muestran un abanico cromático de 10 y 11 notas. Aunque no llega a utilizar sistemáticamente el conjunto de los doce sonidos, la obra tiende, desde este punto de vista, a ese tipo de elaboración interválica.

Deleuze encuentra que la atención que los compositores que le son contemporáneos dedican al material, a descubrir las fuerzas del material, a engendrar la forma desde el material, es un modo de renegar de la vieja jerarquía entre forma y materia. Si esta afirmación parece ir a contramano de la caracterización de *formalista* que a menudo se hace de algunas poéticas compositivas del siglo XX, es porque el formalismo se entiende aquí de dos modos diferentes. El *formalismo* del que se acusa a compositores como Boulez radica en la ausencia de mediaciones extramusicales que permitan abordar su aspecto *comunicativo*. Pero nada tiene que ver con la preeminencia de la forma sobre el material. El comentario de Boulez sobre su propia obra apunta en este sentido: el objeto sonoro finalmente tritura toda coerción formal. El trabajo del compositor se encuentra en la elaboración de materiales, antes que en la modelación formal:

“Lo que se constituye es un material sonoro muy elaborado, no ya una materia rudimentaria que recibiría una forma. Y el acoplamiento tiene lugar entre este material sonoro muy elaborado y unas fuerzas que en sí mismas no son sonoras, pero que llegan a sonar o a hacerse audibles gracias al material que las transforma en apreciables. Así en Debussy, en *Dialogue du vent et de la mer*. El material está ahí para hacer audible una fuerza que por sí misma no lo es, a saber el tiempo, la duración e incluso la intensidad. La pareja *materia-forma* es sustituida por la de *materia-fuerzas*.” [DRF, 145:151]

En el estudio “¿Cómo pasa el tiempo?”, Stockhausen llama la atención sobre un punto fundamental a la hora de pensar ese tiempo extraído del material. Allí señala que aquello que llamamos “color” es el efecto de la estructura temporal del sonido, observada desde el punto de vista del espectro sonoro:

“Lo importante para el músico es saber que la percepción del color de un tono se genera por la intensidad de las curvas correspondientes a las fases del espectro, y que esas curvas de intensidad son el resultado de la superposición de los formantes: ese “color” es el resultado de la estructura temporal: y que él puede intervenir compositivamente entre ese complejo de conexiones, como sucede actualmente en la música electrónica.”⁸

Es en este estudio donde Stockhausen avanza la necesidad de pensar en grupos instrumentales independientes, con directores independientes, que pudieran abordar esa multiplicidad temporal irreductible a una medida *común* y que sin embargo deberían actuar en simultaneidad.

Aun cuando Boulez no indique específicamente qué obra de Stockhausen está pensando para el seminario en los apuntes que referíamos antes, podemos pensar en *Gruppen* como la obra que sostiene la noción de tiempo que aquí se presenta. *Gruppen* (1955-1957) inicialmente pensada para orquesta y sonidos electrónicos, es una obra para tres orquestas (la orquesta es dividida en tres grupos que interpretan cada uno bajo la conducción de un director diferente) dispuestas alrededor del público en forma de herradura. Boulez llama la atención sobre una cuestión fundamental, el carácter colectivo, plural del tiempo musical cuando se trata de un conjunto, cuando no nos encontramos ante la ejecución de un solista. Tiempo colectivo, que no es simplemente la suma coincidente de individualidades, sino un auténtico múltiple que despliega un plano de velocidades e intensidades diferentes aunque coincidentes.

⁸ K. Stockhausen, “How time passes by” en *Die Reihe musical journal(English edition)*, vol. 3, 1959, (original en alemán de 1957), p.19.

Esta idea adquiere sentido si observamos el tratamiento que el compositor alemán da al tiempo en tanto que problema compositivo desde sus primeros escritos teóricos. En “Estructura y tiempo vivencial”, publicado de *Die Reihe* en 1955, analiza la noción de tiempo desde el punto de vista de la experiencia vivencial. El artículo está dedicado al análisis del *Cuarteto de cuerdas* op. 28 de Webern, de donde Stockhausen deriva la posibilidad de pensar el método de composición serial de un modo extendido, contemplando todas las dimensiones del fenómeno sonoro. En las primeras líneas del texto Stockhausen aclara un posible malentendido de cara a la concepción del tiempo musical: que el tiempo *pase* no es un efecto del *tempo* o del ritmo tomado abstractamente. Para que el tiempo pase es necesario que percibamos eventos *diferentes*. Cuanto mayor sea la variación de los eventos, más rápido pasará el tiempo, aun cuando el *tempo* sea lento. Cuanto menor sea la variación, más lentamente sentiremos el paso del tiempo, aun cuando se repitan eventos muy rápidamente. Desde este punto de vista, la posibilidad de estructurar musicalmente el tiempo radica en la posibilidad de articular un quantum de variación que necesariamente se moverá de un parámetro a otro. En el capítulo 2 de *Différence et répétition*, Deleuze compara la comprensión de la repetición en Hume y Bergson a luz del concepto de hábito. Se trata de mostrar cómo es posible que dos eventos, independientes uno de otro, se presenten como *repetición*. Nada se modifica en los eventos, sino que algo debe cambiar en quien los contempla para que el segundo se vincule al anterior, para que la aparición de “A” y “A” genere el vínculo entre una y otra. Justamente esta modificación en quien contempla es lo que cambia la estructura del tiempo vivencial, siguiendo el ejemplo de Stockhausen. La repetición de un evento, no importa en qué parámetro, genera la percepción de una continuidad que estira la vivencia temporal. Por el contrario, un cambio brusco en esa continuidad generará un salto temporal. Sin embargo, si la relación entre dos eventos, por brusco que sea el cambio, se repite, entonces nuevamente el tiempo se curva hacia la expectativa de lo que vendrá. Es el ejemplo de Bergson al que Deleuze recurre en *Différence et répétition*: los casos son A-B, A-B, (a diferencia del ejemplo humeano de los casos A, A’, etc.) entonces cuando sucede A esperamos B. Se genera una lógica de esperas y expectativas, de presentes que se pueblan de pasados y futuros. Si quisiéramos comprender el tiempo musical, esta explicación del hábito resulta quizás elocuente. En música cada sonido resignifica al anterior y promueve posibilidades y expectativas de lo que vendrá. Cuando Schönberg intentaba romper la lógica de expectativas del sistema tonal no rompió tanto con la estructura de la vivencia de un tiempo musical, sino más bien con la predeterminación de lo que nos cabe esperar. El cambio radical está en el germen de la serialización completa porque

“[...] en una estructura los grados de alteración y la densidad de alteración resultan del efecto conjunto de *todos* los componentes, como valores vectoriales en un campo multidimensional.”⁹

Ahora bien, una vez atravesado el análisis, es decir, la descomposición, individualización, separación de cada una de las estructuras que determinan la densidad, la alteración y la repetición de cada uno de los componentes, es necesario pensar esa multiplicidad como unidad. Como si fueran los planos de un cristal que de pronto caen unos sobre otros, coagulando en una unidad dimensiones dispares. Es esta vivencia de la

⁹ K. Stockhausen, “Estructura y tiempo vivencial”, Trad. P. Di Liscia, en *Lulú*, n°4, Buenos Aires, Noviembre de 1992, p. 13.

multiplicidad de ese campo multidimensional, *tiempo vivenciado a través del sonido*, lo que es justamente música, o más precisamente lo “que se ha transformado en música”.¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

BOULEZ, P. *Hacia una estética musical*. Traducido por W. Guido. Caracas: Monte Ávila, 1990.

----- *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 2011.

----- *Puntos de referencia*. Traducido por E. Prieto. Barcelona: Gedisa, 2001.

----- *Regards sur autrui. Points de repère II*. Editado por J.-J. Nattiez y S. Galaise. Paris: ChristianBurgois Éditeur, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. D. Lapoujade. Paris: Minuit, 2003.

----- *Différence et répétition*. París: PUF, 1993.

----- *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

DELEUZE, G., y F. GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie, t. II. Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

----- *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991

STOCKHAUSEN, K. «Estructura y tiempo vivencial.» *Lulú*, nº 4 (Noviembre 1992).

----- «How time psses by?» *Die Reihe musical journal (English edition)* 3 (1959).

Guadalupe Lucero es Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora de Filosofía y Estética en las carreras de Artes Multimediales y Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de las Artes, y auxiliar docente de Estética en las carreras de Filosofía y Artes de la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en estética musical y estética francesa contemporánea.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 17.