

TEMPO Y RITMO EN LA MÚSICA: UN ENCUENTRO DIALÉCTICO

ENRIQUE IGOA

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es intentar aportar alguna luz a la cuestión del ritmo interno en relación con el tiempo biológico desde el punto de vista de la música. Quizá sería oportuno empezar por desechar toda esperanza de llegar a una conclusión definitiva en un asunto en el que impera la mayor subjetividad. Por ello, mi primera cita es la que abre el último ensayo de Theodor W. Adorno, su *Teoría estética*, escrita poco antes de morir y por ello una especie de *summa* de sus extensos conocimientos. Dice así: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”.¹ A partir de ahí voy a trazar un cuadro realizado conscientemente como una toma de muestras a partir de algunas de las propuestas más interesantes respecto a la concepción del ritmo como tal, así como al estudio del tiempo en su compleja relación con la música.

1. FUNDAMENTOS. EL RITMO EN LA ANTIGUA GRECIA. LA *PAIDEIA* DE W. JAEGER

Empezamos en los orígenes, es decir, en la idea del ritmo en la Grecia antigua, a través del libro que mejor ha explicado la importancia de la música (y de otras disciplinas) en la antigua cultura griega: la *Paideia* de Werner Jaeger. Explica este autor que

el ritmo y la armonía, en la medida en que actúan mediante la palabra y el sonido o mediante ambos, son las únicas fuerzas formadoras del alma, pues el factor decisivo en toda paideia es la energía [...] En la esencia de la danza y la música, ritmo es aquí lo que impone firmeza y límites al movimiento [...], es decir, el ritmo, en la danza y en la música, no alude a su fluencia, sino, por el contrario, a sus pausas y a la constante limitación del movimiento.²

Por ello dice Jaeger que “la nueva concepción de la estructura de la música constituye una de las mayores aportaciones de Pitágoras y sus continuadores. Sólo el conocimiento de la esencia de la

¹ ADORNO, Th.W., *Teoría estética*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 9.

² JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 15, 127.

armonía y del ritmo que surge de ella sería bastante para asegurar a los griegos la inmortalidad en la historia de la educación humana”.³

2. ESTUDIOS SOBRE EL TIEMPO Y EL RITMO

Tras esta introducción podríamos preguntarnos si hay monografías dentro de la teoría musical dedicadas al tema del tiempo o del ritmo en la música. Pues bien, muy pocos son los textos cuyo título o contenido esté dedicado a este asunto. No hay duda de que la causa estriba en la dificultad que implica el estudio de un parámetro que es la consecuencia de la acción de todos los demás (melodía y fraseo, armonía, textura y dinámica), pero que en sí mismo carece de corporeidad objetiva. Así, textos como los de Cooper & Meyer,⁴ Paul Fraisse,⁵ Lerdahl & Jackendoff⁶ o Maury Yeston⁷ se concentran en mostrar cómo la acción combinada de melodía, fraseo, armonía, textura y dinámica crean la sensación de agrupamiento desde los niveles locales hasta las estructuras rítmicas más complejas y extensas, asumiendo la teoría de la *Gestalt* como fundamento de la agrupación rítmica, pero sin abordar en ningún caso el contraste entre el tiempo biológico y el tiempo musical, o el tiempo lineal y el cíclico.

3. TIEMPO Y RITMO EN *LA MÚSICA Y LA MENTE* DE A. STORR

3.1. Contraste y repetición

Hay, sin embargo, un interesante ensayo debido al psicólogo inglés Anthony Storr, titulado *La música y la mente*, que permite abrir ya alguna vía de investigación en nuestro asunto. Para empezar, Storr recuerda que ya Hegel señaló la dificultad de la percepción musical respecto a la percepción de las artes plásticas, porque la primera exige la intervención de la memoria para combinar los sonidos pasados con los presentes y crear en la mente una idea global de forma, pero también por eso sostiene que la música es el primer arte que nos proporciona un sentido de unificación temporal en lugar de espacial,⁸ y más adelante Storr mismo lo confirma diciendo que “la música estructura el tiempo, y que algunos músicos afirman que, para ellos, ésta es su

³ *Op. cit.*, p. 163.

⁴ COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B., *Estructura rítmica de la música*. Barcelona, Idea Books, 2000.

⁵ FRAISSE, Paul, *Psicología del ritmo*. Madrid, Ediciones Morata, 1976.

⁶ LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray, *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid, Ediciones Akal, 2003.

⁷ YESTON, Maury, *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven, Yale University Press, 1976.

⁸ STORR, Anthony, *La música y la mente*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2002, p. 273.

principal función”.⁹ En este sentido, la psicología de la música ha observado que la percepción de la estructura es una parte esencial de la experiencia musical, incluso en oyentes que carecen de formación musical, y para ello es necesario que la música contenga a la vez tanto algún tipo de repetición como de contraste. Por ello resulta difícil hablar de forma en obras como la *Klavierstücke I* de Karlheinz Stockhausen –una composición para piano que evita toda posible repetición y busca el cambio constante–, o como el intermedio de la ópera *Einstein on the Beach* de Philip Glass –que como buena obra minimalista, hace de la repetición obsesiva su proceso básico, aunque con sutiles cambios, como es habitual en este tipo de música.

3.2. Música estática

Estas dos piezas ayudan a demostrar una idea de Storr que puede abrir una interesante vía de reflexión: “en música, el sentido del movimiento a través del tiempo varía mucho de una composición a otra”, por lo que, muy lejos de estas dos obras, se pueden encontrar “algunos tipos de música que se ocupan de estructuras que no muestran un contraste marcado ni se resuelven en una unión final, sino que se yuxtaponen de un modo que percibimos como más estático”.¹⁰ Muchos ejemplos de esta yuxtaposición «estática» se pueden encontrar en las obras del compositor Olivier Messiaen. Valga como muestra la primera de las *20 Regards sur l'enfant Jésus*, titulada “Regard du Père”, o el último número del *Quatuor pour la fin du temps*.

3.3. Brevedad e hipertrofia

Precisamente, el número de estructuras que la mente es capaz de procesar en un tiempo concreto es otro de los aspectos esenciales de la percepción temporal. Cuando el número es muy elevado, esto requiere una gran concentración por parte del oyente, ya que cada segundo transcurrido es diferente del siguiente, y cada nota es importante. Esto es lo habitual en la música de Anton Webern, autor que se caracteriza por la brevedad de sus obras, hasta el punto de que su maestro Arnold Schönberg decía que podía expresar una novela con un sonido. La consecuencia de esta enorme concentración expresiva es que el tiempo transcurrido en una obra de Webern parece mayor de lo que es en realidad. Un ejemplo de esta brevedad concentrada puede ser la tercera de sus *5 Stücke op.5*, que en apenas 40 segundos concentra una compleja estructura temática, armónica y contrapuntística.

⁹ *Op. cit.*, p. 290.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 290.

El extremo contrario se encuentra en autores como Richard Wagner, donde el efecto que produce su música es inseparable de su amplia duración. Hay que recordar que sus óperas más “breves” duran tres horas y media, que lo habitual en *Tristan und Isolde*, *Meistersinger* o *Parsifal* son cuatro horas y media, y que su famosa *Tetralogía* está compuesta por un “Prólogo”, *Das Rheingold*, de dos horas y media, junto con tres “jornadas”, cada una de cuatro horas y media o un poco más, lo que totaliza más de 16 horas de música. Naturalmente, la concentración expresiva es, por lo general, mucho menor que en Webern, al tiempo que se produce mucha más repetición, ya igual o variada, aunque hay notables diferencias entre los diferentes pasajes de sus dramas. Volveremos sobre Wagner más adelante para comprobarlo.

4. EL TIEMPO EN LA SONATA

Hay un género musical, quizá el más elevado, que tiene una especial relación con el tiempo; me refiero a la forma sonata, tanto a la sonata para teclado solo como al trío, cuarteto, quinteto, etc. o a la sinfonía. Se ha dicho de la forma sonata que manifiesta una secuencia temporal comparable a la del drama: sus tres secciones habituales –exposición, desarrollo y recapitulación– son análogas al planteamiento, nudo y desenlace de la tragedia clásica, pero también lo son a la secuencia hegeliana de tesis, antítesis y síntesis, y otro muchos –como el citado Storr– la comparan con “un viaje, una progresión hacia una meta en la que los elementos contrastados al principio de la pieza llegan a una conciliación final”.¹¹ También Eugenio Trías relaciona la sonata con “la irrupción del tiempo en la música, pero no del tiempo racional y homogéneo del Barroco, sino del tiempo concreto, vital y evolutivo”,¹² que incluye momentos de suspense que, según Rosen, no derivan tanto de un conflicto temático sino de un conflicto entre tonalidades.¹³ El «suspense» tiene, pues, relación con una migración por tierra extraña, con una aventura por tonalidades insólitas, con un viaje y un viaje que transcurre en el tiempo. Sin embargo, “pertenece a la esencia de la forma sonata el obligado retorno al punto de partida”,¹⁴ lo que se denomina en lenguaje formal el «retorno simultáneo» del tema inicial en la tonalidad principal.

¹¹ *Op. cit.*, p. 290.

¹² TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad*. Barcelona, Barral Editores, 1974, pp. 34-35.

¹³ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 41.

5. OTRA HISTORIA DEL TIEMPO (ENRIQUE GAVILÁN)

5.1. Ideas previas

Y ahora ha llegado el momento de introducir un texto muy reciente, cuyo título muestra una clara vocación por el asunto que hoy nos ocupa, y cuyo contenido nos puede servir de guía para futuras investigaciones. Me refiero al libro *Otra historia del tiempo*, de Enrique Gavilán, publicado en 2008 y centrado en algunas de las muchas propuestas que ponen en relación el tiempo con la música.¹⁵ Quiero empezar por algunas ideas sueltas que me parecen muy reveladoras y que apuntan a uno de los argumentos que vamos a desarrollar. Dice Gavilán lo siguiente:

Lo genuino de toda experiencia estética consiste en un «detenerse que rompe la cohesión forzada del tiempo cotidiano», en palabras de Michael Theunissen [...] Desde hace dos siglos se ha venido repitiendo en distintos registros y en el marco de las más diversas teorías que en la música se encerraría la llave que abre la jaula de la maldición del tiempo.

La experiencia del tiempo alcanza tal intensidad en la música porque como en ningún otro arte consigue producir la sensación simultánea de estar dentro y fuera. Ese efecto deriva de la dualidad del tiempo: el tiempo del reloj y el que crea la lógica de la música. La interacción del tiempo musical y el tiempo real trastorna éste durante la escucha, y la música puede llegar a experimentarse como liberación, anulación o transfiguración del tiempo.¹⁶

5.2. El oyente actual ante la música histórica: Retórica musical y tópicos

Una interesante observación de Gavilán nos hace volver la vista atrás. Dice así: “El tiempo está también presente como distancia entre la composición y su interpretación, una distancia que en nuestra cultura es rara vez pequeña. Por el contrario, suele existir un llamativo salto temporal, que puede ser de siglos, entre la fecha de composición y la de ejecución”.¹⁷ Está claro que cuanto más lejana es la fecha de composición más lejanos son también para nosotros los códigos que han gobernado la creación de la obra, códigos que eran compartidos por los oyentes de cada época en particular y que permitían una complicidad con el autor que a nosotros se nos escapa. Dos ejemplos pueden ilustrar esta cuestión. Uno de ellos es la vigencia que tuvo durante casi tres siglos –desde Josquin des Prez hasta J.S. Bach– el sistema de la Retórica musical, heredado por supuesto de la Retórica grecolatina y adaptada a la música por teóricos alemanes de los siglos

¹⁵ GAVILÁN, Enrique, *Otra historia del tiempo*. Madrid, Ediciones Akal, 2008.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 6, 8.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 8.

XVI a XVIII (Dressler, Burmeister, Scheibe o Mattheson, entre otros). En este sistema se establecen correspondencias entre las fases del discurso hablado y las secciones de la obra musical (*Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio* y *Peroratio*) que han derivado en esquemas formales como el del *aria da capo*, y al mismo tiempo se produce un trasvase inspirado en la doctrina de los afectos entre el contenido de los textos y la música basado en las figuras retóricas (*anaphora, anábasis, catábasis, exclamatio, noema*, etc.). Otro ejemplo es el uso de los tópicos en el Clasicismo del siglo XVIII tardío, donde los cambios de estilo o carácter entre pasajes sucesivos estaban de alguna forma codificados en forma de tópicos que respondían a estilos de música familiares para el oyente: estilo obertura francesa, sensibilidad, estilo cantable, académico, brillante, etc. Todo esto queda muy lejos de la mentalidad del oyente actual, y establece una distancia temporal casi insalvable para una plena identificación con dichas músicas, por mucho que no tengamos dificultad para entenderlas, o creer que las entendemos, al haberse convertido en parte de la convención artística.¹⁸

5.3. El tiempo como *teoría en la música*

Otra aportación para nuestros argumentos es la que ofrece Gavilán más adelante, cuando observa que “el siglo XX busca a veces la confrontación con el tiempo como una teoría construida en la música”.¹⁹ La ruptura con el lenguaje tonal ha abierto nuevas vías para cuestionar las relaciones entre tiempo y música, como se observa en la obra de Messiaen, Stockhausen, Luigi Nono, John Cage, Ligeti, etc.

5.4. Tiempo y drama en Wagner

Más adelante dedica Gavilán un espacio a la música de Wagner, explicando la función del *Leitmotiv*, cuya capacidad evocadora permite “la presencia en espíritu de alguien que no está en escena”, como sucede con Wotan en *El ocaso de los dioses*. Según esto, “el *Leitmotiv* hace real la superación del tiempo, al permitir que experimentemos simultáneamente pasado, presente y futuro”.²⁰ En referencia a *Parsifal*, explica que “la singular concepción de un tiempo circular, el tiempo del mito, que domina el desarrollo de la trama, no se refiere sólo a lo escénico. *Parsifal* se

¹⁸ Para demostrarlo, basta escuchar los primeros compases de la Introducción lenta del I movimiento de la *Sinfonía n.º 38 “Praga”* de Mozart con nuestros oídos, y explicar cómo la oían sus contemporáneos en términos de tópicos: el solemne comienzo refleja la majestuosidad de la obertura francesa, seguida por una serie de acordes en el estilo de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*) y por una frase en estilo cantable, un pequeño fragmento en estilo académico (por la imitación existente), una fanfarria tras la cual vuelve uno de los acordes de la sensibilidad, una nueva fanfarria y un cambio a modo menor que también es un tópico (*ombra*, es decir, sombra).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 9.

²⁰ *Op. cit.*, p. 36.

concibe como Bühnenweihfestspiel (festival sacro-escénico), una ceremonia que no sucede ya en el tiempo profano, sino que traslada a los espectadores a un tiempo sagrado. Quien asistía al rito de Bayreuth debía experimentar la sensación de encontrarse en una dimensión diferente del tiempo. El efecto del rito le haría tomar conciencia del carácter ilusorio del tiempo profano”.²¹

También el compositor y director de orquesta Pierre Boulez ha aportado una interesante reflexión a la relación que establece Wagner con el tiempo en sus dramas musicales:

Wagner ha extendido mucho más allá del punto en que los encontró, incluso en Beethoven, los límites de la variación. Para ello tuvo, por cierto, que cambiar el concepto de tiempo musical, establecer las funciones del tiempo por otros medios más ricos, más flexibles, más maleables, y una vez más, más ambiguos. Semejante propósito supone un tiempo musical infinitamente susceptible de expansión y de contracción, una variación continua en el enfoque de la estructura temporal; las dimensiones se fijan en el instante mismo en que se las capta, para deformarse y reformarse según otros criterios cuando evoluciona la necesidad dramática y musical.²²

Podemos comprobar esta idea recordando el comienzo del Preludio de *Parsifal*, donde la misma melodía se expone primero al unísono, y después es cantada por oboes y trompeta sobre un fondo orquestal de maderas y cuerdas. Este mismo esquema se repite después con el tema una tercera alta y en modo menor. Este pasaje permite comprobar así la técnica de la variación, y al mismo tiempo constatar la baja densidad relativa de acontecimientos que transcurren en una duración bastante más amplia que la escuchada en Anton Webern.

5.5. La aportación de Th.W. Adorno

Resulta imposible resumir en pocas palabras la gigantesca aportación de Th.W. Adorno a la filosofía de la música. Él mismo fue músico, alumno de Alban Berg, por lo que la música ocupa un lugar preferente en su pensamiento, y a la vez “la cuestión del tiempo ocupa una posición central en su filosofía”, como señala Gavilán.²³ Hay un texto fundamental para entender su posición ante la música del siglo XX, la *Filosofía de la nueva música*, donde contrapone de forma un tanto maniquea el progreso encarnado en Schönberg y la Escuela de Viena con la restauración asociada especialmente con el Stravinsky neoclásico. Según Adorno, “los dos protagonistas de la Filosofía de la nueva música representan los dos modos opuestos de

²¹ *Op. cit.*, p. 44.

²² BOULEZ, Pierre, *Puntos de referencia*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1984, p. 221.

²³ GAVILÁN, Enrique, *Otra historia del tiempo*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 9.

enfrentarse al tiempo: dinámica-expresiva (Schönberg) y rítmica-espacial (Stravinsky). Aquélla tiene su origen en el canto y apunta al dominio del tiempo, ésta tiene su origen en la percusión y la danza, y apunta a una distribución regular del tiempo que trata de anularlo”.²⁴

En otro orden de cosas, Adorno apunta que

la música es el arte de la duración. El tiempo, la irreversibilidad de su discurso, es un presupuesto universal de toda música. Adorno contrapone el tiempo de la escucha, que es siempre algo dado, al tiempo de la obra o tiempo musical, que es un tiempo construido por la música. El primero es el tiempo real durante el cual transcurre la obra. El segundo está formado por unos materiales – melodías, ritmos, estructuras armónicas– que se articulan en un determinado orden, de acuerdo con las formas imperantes en cada momento y el modo en que el compositor las recrea. Como el tiempo de la escucha, el tiempo musical no sólo es irreversible, sino que está sujeto a una lógica propia que determina su sucesión. La música articula el tiempo musical con el tiempo real. Esa articulación se apoya en la memoria: la mente asocia lo oído en cada momento con lo escuchado antes y va creando un esquema formal de la obra a partir de las relaciones entre los diversos materiales.²⁵

Adorno reivindica en la *Teoría estética*, el libro que cité al comienzo, que la obra musical adquiere su sentido por la sucesión de los diversos materiales en el tiempo, aunque la necesidad de esta sucesión temporal no es literal, sino ficticia, participa del carácter aparente del arte. Por ello plantea la posibilidad, en la música moderna, de rebelarse con esta ordenación convencional, y entre otras cosas no rechazó rotundamente, como se podía esperar, la aleatoriedad de John Cage, como posible salida a la hiperracionalización de la música serial, pero señaló precisamente la dificultad que la música aleatoria plantea en la articulación del tiempo físico y del tiempo musical.²⁶

6. LA POÉTICA MUSICAL DE STRAVINSKY: TIEMPO ONTOLÓGICO Y TIEMPO PSICOLÓGICO

Igor Stravinsky también aborda esta cuestión en su *Poética musical*, una serie de conferencias que impartió en Harvard en 1939. En ellas propone que

²⁴ *Op. cit.*, p. 67.

²⁵ *Op. cit.*, p. 68.

²⁶ ADORNO, Th.W., *Teoría estética*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 78.

el carácter específico de la noción musical del tiempo es que esta noción nace y se desenvuelve de forma independiente de las categorías del tiempo psicológico o de forma simultánea con ellas [...] Aparecen así dos especies de música: una que evoluciona paralelamente al tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él, haciendo nacer en el espíritu del auditorio un sentimiento de euforia, de «calma dinámica». La otra excede o contraría este proceso, no se ajusta al instante sonoro y se establece en lo inestable, lo que la hace propicia para traducir los impulsos emocionales de su autor [...] La música ligada al tiempo ontológico está generalmente dominada por el principio de similitud. La que se vincula al tiempo psicológico procede espontáneamente por contraste.²⁷

7. TIEMPO EN PROSA Y EN VERSO: TIEMPO LINEAL Y TIEMPO CÍCLICO

Otra división del tiempo es la que propone Eustaquio Barjau en torno a la prosa y el verso, que representan lo que Friedrich Cramer definió como “tiempo lineal y tiempo cíclico. En la realidad no humana, ejemplos de tiempo lineal serían los terremotos, las erupciones volcánicas, las rachas de viento, las tempestades, y del tiempo cíclico serían las estaciones del año, las mareas, las fases de la luna, etc. Para la realidad humana el tiempo lineal se muestra en el habla, la aparición de enfermedades o los cambios de humor, y el tiempo cíclico en el paso, la respiración o el ritmo cardíaco”.²⁸ El tiempo cíclico es un modo confortable de “cursar” la realidad: es el tiempo de lo esperable, de lo previsible, de las expectativas que se cumplen. Cramer lo llama por eso el tiempo de la conservación, de la salud. En el tiempo cíclico “vuelve” lo igual, lo semejante, nunca lo mismo. El tiempo lineal, en cambio, es el tiempo de lo imprevisible, de lo sorpresivo.²⁹

8. BOUCOURECHLIEV ANALIZA A STRAVINSKY: TIEMPO LISO Y TIEMPO ESTRIADO

Esta división ya fue teorizada por Pierre Boulez años atrás en relación con la música, estableciendo las categorías de «tiempo liso» y «tiempo estriado». André Boucourechliev, en su libro sobre Stravinsky,³⁰ utiliza estas categorías para su análisis, explicando que “el tiempo liso está exento de todo patrón previo y se establece fuera de un compás regular, sin pulsación periódica. Es el tiempo del canto gregoriano y otros tipos de cantos monódicos de lugares muy

²⁷ STRAVINSKY, Igor, *Poética musical*. Madrid, Taurus Ediciones, 1977, pp. 34-35.

²⁸ BARJAU, Eustaquio, “Goethe en la historia del *Lied* alemán.” *Revista Quodlibet* nº 44, 2009, p. 45.

²⁹ *Op. cit.*, pp. 45-46.

³⁰ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*. Madrid, Ediciones Turner, 1987.

diversos. También es el tiempo de algunas músicas donde la barra de compás es todavía una referencia difusa, de la música electroacústica, de algunas obras de Debussy o de ciertas obras del siglo XX”.³¹ Un ejemplo de tiempo liso es el canto gregoriano, donde no existe una pulsación regular sino más bien una acentuación variable en función del texto. “El tiempo estriado, en cambio, implica una periodicidad a priori, que marca su transcurso en sus pulsaciones, en sus estrías regulares. Es el más familiar, el de gran parte de la música barroca, clásica y mucha de la romántica”.³² En su análisis de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, Boucourechliev muestra uno de los pocos ejemplos de tiempo liso en la obra del autor ruso precisamente en la *Introducción* del ballet, aunque el resto de la obra utiliza básicamente el tiempo estriado, ya que es precisamente la presencia clara o implícita de una pulsación regular la que hace resaltar los acentos a contratiempo tan característicos de este ballet.

9. LA MOMENT-FORM DE STOCKHAUSEN

Una de las propuestas para superar la linealidad del tiempo, que fue motivo de polémica con Adorno, es la *Moment-Form* de K. Stockhausen. Cada sección, llamada *Moment*, tiene su propia estructura, dinámica, tempo, densidad, longitud y autonomía. Cada *Moment* es a la vez instante y eternidad («forma instantánea», «forma inagotable»). El propio Stockhausen explica que “cada momento existe por sí mismo y al mismo tiempo está en relación con todos los demás momentos [...] Los sucesos musicales no tienen un curso fijo entre un comienzo determinado y un final inevitable, y los momentos no son meramente consecuencias de lo que les precede ni antecedentes de lo que sigue”.³³ La mejor forma de comprobar esto es, sin duda, observar y escuchar la *Klavierstück XI* de 1957, una obra para piano cuya partitura es una gran cartulina tamaño plano en la que hay 19 fragmentos de música de longitudes muy diferentes y separados por espacios en blanco. Las instrucciones dicen que el pianista puede empezar por cualquier fragmento y a partir de ahí debe recorrer los demás fragmentos en el orden que quiera. Naturalmente, esto introduce un componente aleatorio en el discurso formal, provocando que cada interpretación de la obra sea diferente y única. Cada fragmento, por tanto, es aquí un momento que no deriva del anterior o prepara el siguiente, ya que son posibles todas las ordenaciones de dichos momentos.

³¹ *Op. cit.*, p. 80.

³² *Op. cit.*, p. 80.

³³ WÖRNER, Karl Heinz, *Stockhausen: Life and Work*. Los Angeles, University of California Press, 1973, pp. 43, 46-47.

10. LA ABOLICIÓN DEL TIEMPO: G. LIGETI

La música del húngaro György Ligeti, por último, propone una relación de la música con el tiempo que oscila entre un infinito temporal y la abolición del tiempo. A veces su música provoca un efecto de embotamiento por el mecanicismo de la construcción musical; es un tiempo que permanece estático, en suspenso, dentro de un espacio en continua transformación. Uno de los mejores ejemplos de esto es la obra *Continuum* para clavicembalo, construida sobre un constante tremolo que varía en el número de notas internas de cada grupo. También ha buscado Ligeti el efecto contrario, el de un tiempo infinito, donde su música transcurre continuamente, como si no tuviera principio ni fin. En este sentido, muchas obras suyas son, metafóricamente, como fragmentos de obras mucho más extensas o incluso eternas, como él mismo explica en referencia a *Cordes vides*, uno de los *Estudios para piano* de 1985.

Hay otras muchas vías de investigación, como las propuestas del antropólogo Levi-Strauss en sus *Mitológicas*, las del director de orquesta Ernest Ansermet en sus estudios sobre la conciencia humana y la fenomenología, o las de la filósofa Jeanne Hersch en su breve pero sustancioso estudio *Tiempo y música*. El tema, como se puede observar, está lejos de ser un asunto zanjado, por lo que seguirá abriendo en lo sucesivo fructíferas vías de investigación.

Comunicación *Tempo y ritmo en la música: un encuentro dialéctico*. Encuentro interdisciplinar “Desde el ritmo”, Casa Encendida, mayo 2012. Edición: *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Editorial Abada (Madrid, 2015).

<http://www.abadaeditores.com/libro.php?l=424#>

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., 1949. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt. Traducción (2003): *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal.
- , 1963. *Dissonanzen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Traducción (2003): *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Ediciones Akal.
- , 1968. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt. Traducción (2004): *Introducción a la Sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
- , 1970a. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Traducción (2004): *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- BARJAU, Eustaquio, 2009. “Goethe en la historia del *Lied* alemán.” *Revista Quodlibet* nº 44.
- BERRY, Wallace, 1976. *Structural Functions in Music*. New York: Dover.
- , 1998. “La articulación rítmica en la música.” *Revista Quodlibet* nº 10.
- BOUCOURECHLIEV, André, 1987. *Igor Stravinsky*. Madrid: Ediciones Turner.
- BOULEZ, Pierre, 1984. *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- , 1991. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Oxford University Press: Clarendon Press.
- COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B., 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press. Traducción (2000): *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
- CRAMER, Friedrich, 1990. “Gratwanderungen. Das Chaos der Künste und die Ordnung der Zeit”. *Jahrbuch der Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*.
- FRAISSE, Paul, 1976. *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
- GARCÍA LABORDA, José María, 2004. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J.
- GAVILÁN, Enrique, 2008. *Otra historia del tiempo*. Madrid: Ediciones Akal.
- , 2010. “Música como revelación: «Tristan und Isolde».” *Revista Quodlibet* nº 48.
- KLEINERTZ, Rainer, 2008. “Liszt, Wagner y la «forma de despliegue»: Orpheus y la génesis de Tristán e Isolda.” *Revista Quodlibet* nº 40.
- JAEGER, Werner, 1933. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin. Traducción (1957): *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray, 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Harvard: The Massachusetts Institute of Technology.
- Traducción (2003): *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.
- MAUS, Fred Everett, 2003. “Narración, drama y emoción en la música instrumental.” *Revista Quodlibet* nº 25.
- , 2004. “La música como drama.” *Revista Quodlibet* nº 30.
- MEYER, Leonard B., 1956. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Traducción (2001): *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- MICHELS, Ulrich, 1994. *Atlas de música I & II*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROSEN, Charles, 1986. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- , 1987. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
- STORR, Anthony, 2002. *La música y la mente*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- STRAVINSKY, Igor, 1939. *Poétique musicale*. Harvard University Press. Traducción (1977): *Poética musical*. Madrid: Taurus Ediciones.
- TRÍAS, Eugenio, 1974. *Drama e identidad*. Barcelona: Barral Editores.
- , 2007. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Círculo de lectores – Galaxia Gutenberg.
- , 2010. *La imaginación sonora*. Barcelona: Círculo de lectores – Galaxia Gutenberg.
- WÖRNER, Karl H., 1973. *Stockhausen: Life and Work*. Los Angeles: University of California Press.
- YESTON, Maury, 1976. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven: Yale University Press.