

MÚSICAS SIN MEMORIA

Musics without memory

Carmen PARDO SALGADO

Universitat de Girona

BIBLID [(0213-356)15,2013,169-185]

Recibido: 12 de diciembre de 2012

Aceptado: 21 de febrero de 2013

RESUMEN

A partir de los planteamientos del filósofo francés Daniel Charles sobre la música y el olvido, reflexionamos en este ensayo sobre la relación entre la memoria y la música. La centralidad del tiempo en este capítulo de la estética musical nos conduce desde Aristóteles hasta Pierre Boulez y sin olvidar a Adorno, la posibilidad de una nueva escucha pasa por una nueva relación con la memoria.

Palabras clave: Daniel Charles, escucha, memoria, tiempo.

ABSTRACT

Based on the thoughts of French philosopher Daniel Charles regarding music and forgetting, in this essay we will reflect upon the relationship between memory and music. The centrality of time in this chapter of musical aesthetics takes us from Aristotle to Pierre Boulez and without forgetting Adorno, the possibility for a new way of listening via a new relationship with memory.

Key words: Daniel Charles, listening, memory, time.

«No conozco diferencia más fundamental en la óptica integral de un artista que la de saber si considera su obra en progreso desde el punto de vista del testigo (que él se considera ‘sí mismo’) o si por el contrario ‘ha olvidado el mundo’ –lo que es esencial a todo arte monologado–, arte que reside en el olvido, arte que es la música del olvido»¹.

F. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, 367

La música del olvido es la que mece el arte monologado. Es éste un arte que, a diferencia del arte ante testigos, no mira por los ojos de nadie y ha perdido, para Nietzsche, el mundo. Sin la mirada del otro, el mundo –en tanto representación común–, desaparece. El arte monologado es entonces aquél que cuenta con la sola visión del artista; una visión que, a priori, no es compartida; una visión aislada. Esta visión surge del olvido de un mundo común; el que se forja en los compromisos que crean los marcos de una mirada susceptible de ser compartida. Lejos del consenso de esos marcos, cuando la visión es una, llega a los oídos la música del olvido.

El texto de Nietzsche nos recuerda que hay una música común. Esta música compartida es, tal vez, aquélla que encuentra su sustrato en la llamada música de las esferas. La misma música que convertida con Boecio en música mundana tiende sus hilos hacia la música humana y la instrumental. Esa música enseña que hay un nexo entre música y mundo, mejor quizá entre una noción de música y una noción del mundo que la música del olvido va a diluir.

La precisión de Nietzsche respecto a la óptica del artista, así como la identificación entre arte monologado y música del olvido, permite establecer el fondo sobre el que se recortará aquí el debate del funcionalismo en música durante la segunda mitad del siglo xx.

En 1976 Daniel Charles publica un artículo que lleva por título *La música y el olvido*. En él, partiendo de las implicaciones musicales del funcionalismo que Adorno establece contra Herbert Eimert, el autor lleva a cabo un análisis de lo que denomina la música del olvido. Para Eimert, se recuerda, el sonido responde a una definición en términos de parámetros: altura, duración, intensidad, ataque... Esta concepción llevaría, según Adorno, a una ontologización del material, lo que sería concebido por

1. «Ich kenne keinen tieferen Unterschied der gesamten Optik eines Künstlers als diesen: ob er vom Auge des Zeugen aus nach seinem werdenden Kunstwerke (nach «sich»-) hinblickt oder aber «die Welt vergessen hat»: wie es das Wesentliche jeder monologischen Kunst ist, – sie ruht auf dem Vergessen, sie ist die Musik des Vergessens», KSA 3.616

el filósofo alemán como una regresión hacia la barbarie. La posición de Adorno deriva sin embargo para Charles, de una definición determinada del funcionalismo musical, la que ofrece Leonard Meyer. Para éste, el funcionalismo supone las «implicaciones que un acontecimiento musical dado –ya se trate de un sonido, de un motivo, de una frase, o de una sección– comporta respecto a otro acontecimiento musical, sea al mismo nivel jerárquico, sea a otro nivel»².

Siguiendo esta definición, un acontecimiento musical funcional es aquel que contiene en sí las relaciones jerárquicas que establece con otro acontecimiento musical. Estas relaciones serán a su vez, las que el oyente deba dilucidar en la escucha. Pero, el esclarecimiento de las relaciones dependerá del conocimiento que el oyente tenga del estilo musical del autor, de la historia de la música y también del modo en que esos acontecimientos se presentan durante el transcurso de la obra.

Respecto a los primeros condicionantes, los derivados de la aculturación del oyente, nos situaríamos en la visión común que Nietzsche supone en el arte ante testigos. Compartir la misma noción del mundo, en este caso musical, sería un requisito para escuchar el modo en que funcionan los sonidos en la obra musical. En lo que se refiere al último condicionante, la manera en que los acontecimientos se presentan durante el transcurrir de la obra, dependerá de cómo el compositor ha establecido los nexos temporales entre los sonidos. Piénsese por ejemplo en el modo en que Beethoven situaba los clímax de sus sinfonías, usualmente antes de la coda, lo que impregnaba al oyente de esa sensación de infinito característica del período Romántico.

En consecuencia, la cercanía o lejanía en el tiempo de las relaciones jerárquicas establecidas entre los sonidos, es fundamental para que el oyente pueda sentir que se encuentra en un mundo musical conocido, un mundo común. Así, si los sonidos están alejados en el tiempo, se deja de sentir también la función otorgada a las alturas o las dinámicas por ejemplo. Por ello, concluye Charles, para que una música deje de ser funcional basta con usar sonidos en los que todo esté distendido: tiempo, altura, dinámica, timbre...

2. Cit. por CHARLES, D., «La musique et l'oubli» in *Le Temps de la Voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 257: «implications qu'un événement musical donné – qu'il s'agisse d'un son, d'un motif, d'une phrase, ou d'une section –comporte à l'égard d'un autre événement musical, soit au même niveau hiérarchique, soit à un autre niveau». Esta definición del funcionalismo se encontraría implícita en el modo en que psicólogos de la música como John Sloboda, desde un análisis estructural –que toma a Lerdhal como modelo–, consideran que la tensión y resolución, así como la estructura implican significaciones psicológicas para los oyentes. Cfr., SLOBODA, J., *Exploring the Musical Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 198-199.

La distensión es el mecanismo que impide que el sonido contenga, en sí mismo, las relaciones que debiera establecer si siguiera una jerarquía. La distensión libera al sonido de una órbita y le desautoriza, al mismo tiempo, como centro de atracción de otros sonidos. Mediante la distensión se quiebra el mundo de las relaciones comúnmente establecidas. Con ella, se debilita el consenso.

Junto a la distensión, Charles indica otro medio para huir de la funcionalidad en la música, se trata de la repetición. La música repetitiva de un La Monte Young o el rock alemán de los años 70 son, para Charles, algunos de los ejemplos en los que las repeticiones de notas o de motivos no están abocadas a ser interpretados funcionalmente desde un punto de vista jerárquico. En la percepción de estas músicas todo dependerá, como observa Charles, de si se comprende esas repeticiones como mero fondo o si se hace de ellas figuras, es decir, si se pueden abstraer esas repeticiones y destacarlas sobre un fondo. En el segundo caso –que sigue uno de los principios de la *Gestalt*–, la música se convierte en funcional. En consecuencia, lo que determina que una música sea funcional para el oyente es la posibilidad de activar la memoria. En estas músicas repetitivas y, a diferencia del modo en que la repetición se da en otras músicas, la percepción tiende a sentir que lo repetido es el mismo o los mismos sonidos y/o figuras que se van reproduciendo, aunque con sutiles diferencias. Esta sensación de mismidad atravesada por una muy sutil diferencia, tiende a hacer de las repeticiones un fondo. Obras como *Piano Phase* (1966) de Steve Reich o *Crippled Symmetry* (1983) de Morton Feldman, podrían dar cuenta de este tipo de repeticiones. Estas músicas difícilmente entrarían en la definición de Meyer del funcionalismo.

Pero, ¿qué tipo de memoria es la que activa el oyente de una música funcional? Para Charles se trata de una memoria «des-linearizante, *espacializante* –dotada de una ‘profundidad’, de un espesor ‘vertical’, y de la que la *escritura* no es más que una aproximación elemental»³. El tipo de memoria que se dibuja –dotada de esa profundidad y espesor vertical que remiten de modo obstinado a la escucha de la armonía–, se correspondería fundamentalmente con la música tonal y con las jerarquías armónicas que con ella pueden establecerse. La escritura, en tanto grafía que sirve de apoyo a la memoria –del compositor, del intérprete y ocasionalmente del oyente–, mantiene siempre un grado de indeterminación.

La memoria que va tejiendo los nexos para la interpretación del movimiento

3. CHARLES, D., *op. cit.*, p. 260 : «dé-linéarisante, *spatialisante* –dotée d’une ‘profondeur’, d’une épaisseur ‘verticale’, et dont l’écriture n’est qu’une approximation élémentaire».

musical, será la que permita la escucha de una música funcional. Esta escucha, no coincidirá con la escritura de la obra. La escritura constituye un espacio que no sólo supone la fijación de la composición sino que, al mismo tiempo, permite una complejidad que difícilmente se hace transparente a la escucha.

A pesar de que el modelo de estas músicas y de esta escucha parece ser la música tonal, el funcionalismo ha sido definido como el establecimiento de relaciones fijas entre los elementos de una estructura y ello, como señala Charles, no sólo se da en la música tonal. Una gran parte de la música serial se compone—continúa Charles—, de jerarquías horizontales de un nivel a menudo elemental. Sin embargo, se debe precisar que, como indica Pierre Boulez, una de las diferencias entre la música tonal y el sistema serial radica en el hecho de que en la primera, un acorde de primer grado en posición fundamental, realiza las mismas funciones en todos los tonos, ya sean mayores o menores. En el sistema serial en cambio, una función no permanece idéntica de una serie a otra⁴.

Frente a la música que se compone con jerarquías, las músicas informales, aquellas que no pueden ser estructuradas por la memoria serán para Charles, músicas del olvido. Estas músicas que la memoria no puede estructurar, son también las que han abandonado ese mundo común al que Nietzsche aludía. El mundo musical de las sujeciones, de las identidades y las funciones pre-establecidas, es sometido a distensión o a repetición.

Las músicas del olvido a las que Charles presta atención, nos sitúan de hecho en una problemática anterior: la constitución del denominado tiempo musical y con él, la pregunta por el tiempo mismo en relación al movimiento. Por ello, y antes de proseguir con estas músicas del olvido, se hace necesario recordar el modo en que tiempo y movimiento son relacionados en la obra aristotélica.

En la *Física*, el filósofo griego expone:

Y no sólo medimos el movimiento con el tiempo, sino también el tiempo con el movimiento por el hecho de que se delimitan recíprocamente: el tiempo delimita el movimiento como número que es de éste, y el movimiento al tiempo⁵.

El movimiento es numerado por el tiempo, afirma Aristóteles, y esa determinación es recíproca. Para ello, el movimiento debe constituirse en tanto

4. BOULEZ, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Tel/Gallimard, 1987, p. 48.

5. ARISTÓTELES, *Física*, L. IV, 12, 220 b 14-17. Se sigue la traducción de José Luís Calvo Martínez publicada en Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

unidad de medida, ha de tener periodicidad. El movimiento puede delimitar el tiempo gracias a la repetición regular que da lugar a un periodo susceptible de ser contado. Pero, no hay que olvidar que esa regularidad es, a su vez, medida por el tiempo. El movimiento es número del tiempo en tanto constitución de unidades que pueden ser contadas. A la vez, el tiempo cuenta el movimiento, pero este movimiento no enumera el tiempo. El tiempo no es movimiento en Aristóteles⁶. Por ello, la multiplicidad de movimientos distintos y separados no produce para Aristóteles, tiempos diferentes. Para el filósofo griego se trata siempre del mismo tiempo pues el número es el mismo⁷.

El tiempo en tanto número es pensado por Aristóteles no como aquello que permite el numerar sino como lo numerado. El tiempo es numerado por lo que él denomina un número numerable que es el instante⁸. Este instante supone la creación de una unidad del número que es el tiempo.

La distinción que realiza Aristóteles entre tiempo como número numerado y numerable permite afirmar un tiempo único que lo distingue del movimiento y lo sustrae a la multiplicidad. En consecuencia, la reciprocidad entre tiempo y movimiento a la que aludía Aristóteles no tiene el mismo rango. Si antes se ha afirmado que el tiempo no es movimiento, debe aclararse sin embargo que tiempo y movimiento no son independientes porque cuando sentimos el movimiento, sentimos a la vez el tiempo⁹.

El tiempo que numera es considerado solamente en tanto cantidad continua y divisible: el tiempo es grande o pequeño concebido desde la continuidad y, mucho o poco, si se piensa desde el número. El movimiento en cambio, tiene como cualidad la velocidad, es rápido o lento, mientras que no hay un número numerable que sea rápido o lento. El tiempo no es rápido o lento. El tiempo es entonces determinado por el instante que forma parte del ajuste de tiempo y movimiento y de su disposición. Pero, este instante se sustrae al tiempo como contar, no es una posición del movimiento. La reciprocidad aristotélica implica de hecho, la subordinación del movimiento al tiempo: «Es, pues, evidente que el tiempo es número del movimiento conforme al antes y el después; y que es continuo, porque lo es de lo continuo». Pero, para que haya tiempo es preciso que algo numere y eso es, para Aristóteles, el alma¹⁰.

¿Qué tiempo sería, según Aristóteles, el que engendra las repeticiones de la música de La Monte Young? Parece un tiempo sin número, pues el

6. *Ibid.*, 218 b 9-20.

7. El tiempo es para Aristóteles el mismo en tanto que tiempo simultáneo, aunque el tiempo anterior y posterior es distinto. Cfr., *Ibid.*, 220 b 5-14.

8. *Ibid.*, 220 b 10; 220 a 4.

9. *Ibid.*, 220 a 24-26 y 218 b 32.

10. *Ibid.*, 219 a 9-10 y 223 a 21-29.

instante no funciona como medida del tiempo. A ello se añade que, desde la percepción, la continua repetición deja inoperante el deseo y la importancia de llevar a cabo un cálculo.

La música aparece entonces, como ejemplo de un desplazamiento de esa recíproca determinación de tiempo y movimiento. La música hace audible el movimiento. El movimiento musical, tal y como Aristógenes, discípulo de Aristóteles, enunciaba en el capítulo tercero de sus *Elementos de Armonía*, es discontinuo y se caracteriza por las posiciones de la voz –o de los sonidos en el instrumento– y por el intervalo entre los sonidos¹¹. Es justamente la discontinuidad y la posibilidad de realizar el intervalo lo que permite que una música sea funcional.

Las músicas sin intervalo definido, sin posibilidad de ser estructuradas, son músicas del olvido, músicas sin memoria, sin tiempo que numera el movimiento. En estas músicas parece contradecirse la afirmación aristotélica de que «lo que se mueve se mueve de algo a algo»¹², pues distensión y repetición forjan un movimiento que no deja sentir ningún sentido a recorrer. Esto es lo que acontece en una gran parte de la música del siglo XX, que se ha desplazado para Charles, de la memoria al olvido y, con ello, ha descentrado el concepto de función.

Según la perspectiva de un funcionalismo del olvido, un sonido no funcionaría más que en tanto singularidad diferencial, autónoma, no ligada a otras singularidades; pero esta ausencia de nexo sería lo que permitiría al nexo establecerse con no importa cuál de estas otras singularidades. Este nexo de la ausencia de nexo, es la interpenetración sin obstrucción: positividad del olvido, contra toda memoria¹³.

Si antes la funcionalidad implicaba que un sonido contuviera todas las relaciones susceptibles de realizar según una determinada jerarquía, ahora la funcionalidad del olvido consiste en la centralidad de todo sonido y en la ausencia de jerarquía. Retomando la noción cageana de interpenetración sin obstrucción, Charles afirma cada sonido como singularidad, es decir, como centro que no obstruye a otros sonidos que también son centro. Cada

11. ARISTOXÈNE, *Éléments Harmoniques*, Paris, P. Haffner, 1870, p. 13.

12. ARISTÓTELES, *Física*, 219 a 10-14.

13. CHARLES, D., *op. cit.*, p. 263: «Selon la perspective d'un fonctionnalisme de l'oubli, un son ne fonctionnerait qu'en tant que singularité différentielle, autonome, non reliée aux autres singularités ; mais cette absence de lien serait ce qui permettrait au lien de s'établir avec n'importe laquelle de ces autres singularités. Ce lien de l'absence de lien, c'est l'interpénétration sans obstruction : positivité de l'oubli, au rebours de toute mémoire».

sonido no contiene a priori las relaciones a establecer pero, precisamente esa vaciedad, es la que permite que pueda entablar cualquier tipo de relación. Una posición tal sería rechazada por Adorno para quien, siendo la música un arte temporal, los nexos entre los sonidos deben estar establecidos:

Todo lo que sucede en el tiempo negando su carácter sucesivo traiciona la obligación que tiene la música de devenir, y deja de justificar que lo que se escucha se presente en tal orden antes que en no importa qué otro. Ahora bien nada, en música, tiene el derecho de suceder a otra cosa sin ser determinado él mismo por la forma de esto que le precedía, o inversamente, sin hacer aparecer lo que le precedía, retrospectivamente, como su propia condición¹⁴.

Lejos de esta consideración, la interpenetración sin obstrucción que Charles invoca implica, como en John Cage, la equivalencia entre ruido y sonido musical. Esto conduce a Charles a afirmar la equivalencia entre orden y ruido. Si antes el orden era reservado al mundo jerarquizado de las notas musicales, y el ruido quedaba confinado como el mundo del desorden, de lo que no puede ser sometido a jerarquía y no pertenece al ámbito musical, ahora el orden puede establecer sus nexos con el ruido. Pero este orden, surge también como música del olvido, como olvido del mundo común. En las músicas del olvido no se trata de estabilizar un cierto orden haciendo de las notas el centro de una causalidad que proporciona las relaciones a establecer. El orden que encuentra su equivalencia con el ruido, no sigue una organización prefijada sino que se abre a distintos tipos de organización. En este orden surgido del olvido, el instante deja de ser el número numerable que permite fundar la reciprocidad entre tiempo y movimiento. Esto llevará a Charles, a la necesidad de redefinir el instante.

Si en las músicas funcionales el presente se construye a partir de un instante que lleva en sí la posibilidad de su desarrollo temporal –como ocurre con el instante aristotélico–, en las músicas del olvido la interpenetración de los sonidos hace que el instante prolifere y que, en consecuencia, no pueda ser asignado a un punto temporal.

14. ADORNO, Th. W., «Vers une musique informelle», en *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 317. «Tout ce qui se succède dans le temps en niant son caractère successif trahit en effet l'obligation qu'a la musique de devenir, et cesse de justifier que ce qu'on entend se présente dans tel ordre plutôt que dans n'importe quel autre. Or rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition».

Las músicas funcionales se mantendrían en la noción aristotélica del tiempo, haciendo del instante el punto de referencia que permitiría la homogeneización del tiempo y el movimiento y la subordinación del movimiento al tiempo. Nos encontraríamos ante la noción clásica del tiempo musical, es decir aquélla que indica el movimiento, más o menos rápido, de una obra.

Pero esta homogeneización del tiempo y el movimiento es desmentida con frecuencia en estas músicas por la escucha. La escucha, a menudo, no puede seguir la causalidad intrínseca a las músicas funcionales. Así ocurre por ejemplo con la polifonía que, como es sabido, condujo a una preocupación por la organización del movimiento, que tendrá como consecuencia la progresiva cuantificación de la medida. Para Charles, una obra a cuatro voces requeriría ser escuchada al menos cuatro veces destacando una voz diferente cada vez. El oyente no puede más que sentir que siempre se le escapa algo. La complejidad de las obras hace que no puedan ser captadas según una funcionalidad que provoca en el oyente la sensación de sentirse continuamente en falta.¹⁵

Sería preciso activar una escucha en perspectiva, como la que propone Charles Ives para su *Universe Symphony* (1911-1951), obra concebida en dos partes que serían tocadas a la vez pero que tendría que ser interpretada dos veces para que el oyente pudiera atender a cada una de las partes.

La dificultad de la escucha en estas músicas funcionales se extendería asimismo a algunas músicas del siglo XX que han sido consideradas como afectadas por la *stasis*, por el estatismo. Esta problemática, lejos de afectar solamente a las músicas del olvido que Charles expone, se encontraría asimismo en la música serial y post-serial. Como Adorno recuerda, la escucha tradicional –que sigue el transcurso del tiempo en el devenir musical yendo de las partes al todo–, resulta problemática¹⁶. Será esta problemática la que Pierre Boulez aborde al distinguir entre tiempo pulsado o estriado y tiempo amorfo o liso. El planteamiento de Boulez permitirá marcar la distancia con el modo en que Charles analiza las músicas del olvido, pues entre el elogio de la amnesia bouleziano y las músicas del olvido media una gran distancia.

En el tiempo *pulsado*, las estructuras de la duración se referirán al tiempo cronométrico en función de un punto de referencia, de un *balizaje* –podría

15. Los estudios realizados sobre la memoria musical muestran que, en general, la gente, aunque tenga una cierta educación musical, retiene con dificultad los detalles exactos de una melodía, aunque ésta sea breve. Cfr., SLOBODA, J., *op. cit.*, p. 107.

16. ADORNO, Th.W., *op. cit.*, p. 293.

decirse—regular o irregular, pero sistemático: la pulsación, siendo ésta la unidad más pequeña (el más pequeño común múltiple de todos los valores utilizados), o un múltiple simple de esta unidad (dos o tres veces su valor)¹⁷.

La pulsación o el instante en música, es la base de ese tiempo cronométrico o pulsado para Boulez. El movimiento musical se refiere al tiempo cronométrico, a esa medida que puede ser regular o irregular. La subordinación del movimiento a la medida se realiza según el pulso, la unidad, o el movimiento más pequeño. Del mismo modo que, para Aristóteles, el tiempo es medida del movimiento que se inicia, el tiempo pulsado permite asimismo iniciar el movimiento musical¹⁸. En ese tiempo encontramos la periodicidad necesaria para dar lugar a la repetición y a la variación. No obstante, el pulso puede ser irregular, es decir, puede ser modificado durante la obra. El tiempo pulsado permite, según Boulez, que el oyente reconozca las marcas que trazan el pulso, por ello es denominado un tiempo estriado.

A diferencia del tiempo pulsado, el tiempo amorfo no se refiere, para Boulez, al tiempo cronométrico más que de un modo global. Esto significa que se ocupa un espacio de tiempo sin atender a la pulsación. El movimiento no es regido según el pulso y no se establecen periodos. Las marcas que antes constituían las estrías ahora son indeterminadas. En el tiempo amorfo o liso se forman, siguiendo a Boulez, burbujas de tiempo que son referibles solamente a un índice de ocupación. Como señala Gilles Deleuze, el índice de velocidad es sustituido por el de ocupación¹⁹. Pero, hablar como lo hace el músico francés en términos de ocupación, es privar a esos movimientos de toda posibilidad que no sea entendida desde aspectos cuantitativos. Ocupar es llenar, distribuir, dar densidad al tiempo, pero esto se hace en el tiempo liso de un modo distinto. Este tiempo que no contiene trazas reconocibles para el oyente, modifica la relación entre el instante y el tiempo. Como Deleuze indica, en este tiempo el número no ha desaparecido, solamente se ha hecho independiente de las

17. Boulez P., *Penser la musique aujourd'hui*, Saint-Amand, Tel.Gallimard, 1987, p. 99 (éd. Gonthier, 1963): «Dans le temps *pulsé*, les structures de la durée se référeront au temps chronométrique en fonction d'un repérage, d'un *balisage* –pourrait-on dire– régulier ou irrégulier, mais systématique : la pulsation, celle-ci étant l'unité la plus petite (plus petit commun multiple de toutes les valeurs utilisées), ou un multiple simple de cette unité (deux ou trois fois sa valeur)». Para el elogio de la amnesia cfr. BOULEZ, P., «¿Estilo o idea? –elogio de la amnesia (Stravinsky)» en *Puntos de referencia*, Barcelona, ed. Gedisa, 1984.

18. ARISTÓTELES, *Física*, 221 a.

19. DELEUZE, G., «Boulez, Proust et le Temps: 'Occuper sans compter'», in *Éclats/Boulez*, Paris, ed. del Centre Pompidou, 1986, p. 99.

relaciones métricas y cronométricas y se ha convertido en cifra, en número numerable, nómada.²⁰

La distinción que Boulez establece entre tiempo pulsado y amorfo, y que a su vez retoma Deleuze supone, como ellos mismos explican, una complementariedad o una perpetua comunicación; un intercambio entre las dos funciones de la temporalidad.

La posición de Boulez parte de un hacer del tiempo el número del movimiento, pero el movimiento no pulsado es para él deudor del pulso, a pesar de las transformaciones que el tiempo puede acoger al pasar de liso a estriado o de estriado a liso.

En la interpretación deleuziana del tiempo liso el número es «cifra, número numerable, número nómada o mallarmano. *Nomos* musical y no medida.» Esta acepción del número como cifra y número numerable, trae los ecos del discurso aristotélico aunque, con Deleuze, sea sometido a continua modulación.

En Aristóteles, el número numerable es el instante que, a pesar de la multiplicidad de movimientos, numera un solo tiempo. El número numerable y la cifra constituyen en Deleuze la escritura secreta que permite pasar a la determinación del movimiento y por ende, a su percepción. En este sentido, el filósofo francés pregunta:

Las cifras o números numerables, escapando a la pulsación y a las relaciones métricas, no aparecen como tales en el fenómeno sonoro, aunque engendran fenómenos reales, pero precisamente sin identidad. ¿Podría ser que este imperceptible, estos agujeros en la percepción fueran colmados por la escritura, y que el oído fuera relevado por un ojo que lee, funcionando como «memoria»? Pero el problema aparece de nuevo, porque ¿cómo *percibir* la escritura «sin la obligación de comprenderla»?²¹.

Las preguntas de Deleuze son fundamentales pero, si se emplazan sobre la interpretación bouleziana, se sitúan en una concepción del tiempo liso que se aleja de las músicas del olvido de Charles. Ambas cuestiones se enmarcan en la reflexión sobre el texto de Boulez, *La escritura del músico: ¿la mirada del*

20. DELEUZE, G., *Ibid.*

21. DELEUZE, G., *Ibid.* «Les chiffres ou nombres nombrant, échappant à la pulsation comme aux rapports métriques, n'apparaissent pas comme tels dans le phénomène sonore, bien qu'ils engendrent des phénomènes réels, mais précisément sans identité. Se peut-il que cet imperceptible, ces trous dans la perception soient comblés par l'écriture, et que l'oreille soit relayée par un œil qui lit, fonctionnant comme 'mémoire'? Mais le problème rebondit encore, car comme *percevoir* l'écriture 'sans l'obligation de la comprendre'?».

sordo?, donde el músico francés expone la relación entre el ojo y la escritura. Esta relación condujo a un uso inmoderado de lo visual, como sería el caso para Boulez del contrapunto reversible, o el retrógrado. Con el tiempo, el ojo llega a tener dificultades ante una escritura que, para Boulez, se presenta como deliberadamente crítica. Este problema es salvado, siguiendo al músico francés, por el oído instruido, el oído que lee²².

El oído de Boulez, ese oído que lee, puede seguir una obra tal, pero desde luego no es el caso de la mayoría de los oídos. Como en el caso de la polifonía, esos números, aún en el tiempo estriado, no aparecen en el fenómeno sonoro en tanto identidad. La cifra se encuentra en la escritura, pero el oído no funciona como un ojo. Escuchar una obra repetidas veces en orden a la comprensión, bien podría interpretarse como ese ensayo de hacer del oído un ojo, como el oído de Boulez. Pero, si nos mantenemos en este plano entonces, la última pregunta de Deleuze se hace candente: ¿cómo *percibir* la escritura sin la obligación de comprenderla?

La respuesta según Deleuze, la ofrece todavía Boulez al definir un tercer medio «adyacente» al liso y al estriado que será el encargado de hacer percibir la escritura. Es lo que el músico denomina los Fijos o fijaciones. Para explicarlo, acude a la historia de la música y establece distintos tipos de fijaciones que –desde Richard Wagner hasta Anton Webern–, han creado los músicos²³. La solución de Boulez es un compromiso entre tiempo y movimiento, entre contar para ocupar y ocupar sin contar. Sin embargo, estos fijos no hacen percibir la escritura sin comprenderla. Su función es ofrecer puntos sonoros que estrían la percepción, que de hecho la grafían. No funcionan como la cifra nómada, el número numerable que, al parecer, se encontraba en el tiempo liso.

Los Fijos forman un tercer tipo, pero al igual que ocurría en la relación entre tiempo pulsado y no pulsado, los Fijos son otros movimientos que engendran otro tiempo. Concebir la música como engendradora de un tiempo propio

22. BOULEZ, P., «L'écriture du musicien : le regard du sourd?», en *Critique*, n.º 408, 1981, p. 454, publicación posterior en BOULEZ, P., *Jalons (Pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

23. En «El tiempo re-buscado (la *Tetralogía*)», Boulez afirma: «En un desarrollo en que la función dramática es primordial, y no ya la jerarquía formal, la transformación constante de los temas, su utilización posible en cualquier punto de la transición, la permanente presencia latente de un gran número de motivos, todo esto contribuye a crear un estado inestable al cual la atención y la memoria serían absolutamente incapaces de fijarse. Es por eso que en esta textura en movimiento Wagner fija por un cierto tiempo determinados elementos a los cuales pueden aferrarse la percepción, que ésta tomó como guías, referencias y testigos» en *Puntos de referencia*, op. cit., p. 223.

que es el musical conduce a la distinción entre el tiempo –que en Aristóteles englobaría la totalidad del tiempo– y el tiempo musical.

Deleuze afirma que los Fijos permiten «*identificar* la variación, es decir la individuación sin identidad». Sin ellos, parece que la variación nos llevaría a un tiempo liso en el que nada sería reconocible. Los Fijos amplían para el filósofo la percepción, al hacer justamente perceptibles las «variaciones en medio estriado, las distribuciones en medio liso», pero no son lo mismo. Los Fijos se nos dice, son otro tiempo sin permanencia, pero en música ningún tiempo, ningún sonido permanece. El problema de la memoria, particularmente en la música, no es el de la identidad, sino el de la repetición y variación en un presente continuo.

Los Fijos inauguran la pulsación ausente del tiempo liso y se sienten en la pulsación latente del tiempo estriado. Los Fijos son ese número numerable en movimiento, el instante aristotélico que, en Deleuze, se hace «instantáneo». Por ello el filósofo afirma que los Fijos «instantaneizan» (*instantanéisent*) la variación y la diseminación que fuerzan a percibir²⁴. Lo que produce ese hacer instantáneo es el pasaje a la percepción. Pero esta percepción no es del tiempo, siquiera de un tiempo musical. La respuesta de Boulez no da cuenta de ese tiempo liso más que en la forma de un compromiso. Detrás de la necesidad de los Fijos en Boulez, se encuentra el olvido negativo que Charles rechaza por ser un olvido que conduce a la culpabilidad del oyente.

Las músicas del olvido de Charles se relacionarían con ese tiempo liso o amorfo de Boulez, pero en Charles no habría necesidad de Fijos pues el olvido va a ser abordado desde una función positiva. Si la escucha de una música funcional, como podía ser el caso de la polifonía, aparecía como culpable, las músicas del olvido tendrían como función irrigar el placer musical, liberar en suma de la culpabilidad de la escucha²⁵. Ese placer sería el del instante, pero este instante no se convertiría en número numerable, en cifra o instante que se instantaneiza. En las músicas del olvido el instante ha proliferado.

Esta función del olvido tiene para Charles un sentido político intensivo y no extensivo del tiempo. Se trata de unas intensidades que difieren, asimismo, de las que surgen según el modelo bouleziano-deleuziano. Para Charles, las músicas aparentemente estáticas –como las de La Monte Young o Terry Ryley–, son músicas de la renovación continua. Estas músicas son homologables a las de la tradición oral –sea o no extra-europea–. Ambas tienen en común, el fundarse sobre el olvido y no sobre la memoria. Por ello, prosigue Charles, los análisis

24. DELEUZE, G., «Boulez, Proust et le Temps: ‘Occuper sans compter’», *op. cit.*, p. 100.

25. CHARLES, D., *op. cit.*, p. 265.

oficiales traicionan la música popular cuando la remiten a la memorización y fundan un pasado eternizante a partir del presente²⁶.

La percepción de estas músicas –desde el olvido–, no deja resquicio para que la subjetividad se sienta como sujeto que sujeta. Los sonidos son intensidades singulares que pueden entrar en relación con no importa qué otra u otras intensidades sonoras y el oyente que sigue esas intensidades no puede realizar esa función perceptiva que hace del oído un ojo, aún sin comprender. Por ello, afirma Charles, estas músicas hacen explotar la subjetividad y la hacen proliferar. Como el instante, también la subjetividad prolifera.

El paradigma de una escucha tal sería para Charles, la experiencia de *Vexations* (1893) de Erik Satie con sus *840 da capo*. En una obra como ésta, sin dirección tonal, la función de la memoria queda diluida, pues no se solicita del oyente que siga las variaciones de un tema dado sino, sencillamente, que escuche. Se trata de la primera obra en la que se indica explícitamente al intérprete que, antes de la ejecución, debe prepararse permaneciendo en silencio. Permanecer en silencio es crear el espacio de tiempo en el que cualquier sonido puede advenir sin necesidad de establecer relaciones.

La obra fue interpretada por primera vez gracias a la iniciativa de John Cage, el 9 de septiembre de 1963 en el Pocket Theatre de New York, con una duración de 18h 40’.

Escuchando *Vexations* se pierde el sentido del tiempo; no hay número numerable que de cuenta del tiempo. La escucha deja de estar alerta para abrirse al placer de los sonidos que llegan. El sentir del tiempo deja de ser una experiencia extensiva y se transforma en intensiva.

Una experiencia tal, parece asimismo prefigurada, como lo recuerda Charles años después, en el *Fragment an sich* de Friedrich Nietzsche, una obra para piano de 1871 donde se abordaría por primera vez el tema del eterno retorno:

Se trata de una sola página que desgrana una secuencia en forma coral, con los acordes convencionales, y en la que lo expuesto vuelve una y otra en forma de

26. *Ibid.*, p. 266. Un cierto estatismo se encontraría asimismo según Márta Grabócz en los textos de algunas obras musicales de la escena contemporánea, donde destacan las yuxtaposiciones, la adición de estados repetitivos, de estados con características semejantes y etapas reiteradas. Estos textos se inscribirían en una lógica y una tradición «anti-discursiva, anti-lineal, anti-teleológica». Algunos ejemplos serían la ópera *Temboctou* (1982 y la versión de 1995), de François-Bernard Mâche y con libreto de Bernard Chartreux o la ópera *Medeamaterial* (1991-1993), de Pascal Dusapin. Cfr. GRABÓCZ, M., «Archétypes initiatiques et écriture ‘statique’ dans l’opéra contemporain. Œuvres de F.-B. Mâche, P. Dusapin, G. Dazzi», en *Musique, narrativité, signification*, Paris, l’Harmattan, 2009, pp. 347-368.

bucle. Nada que llame especialmente la atención; en todo caso, la impregnación *musical* de una temática de orden filosófico no aflora a primera vista. Para percibirla, es necesario TOCAR [*JOUER*] la obra, es decir realizar una especie de «*da capo con malinconia*» que el autor ha escrito al final de la partitura, y que no indica límite alguno al número de reiteraciones²⁷.

Estamos de nuevo ante una repetición que, en tanto *da capo*, quiebra la supuesta linealidad de una articulación del tiempo que conduciría la obra desde un presente –que en su pasar ya sería pasado–, que debería encaminarse hacia el futuro. Si este *da capo* no indica el número de repeticiones o si este número es muy elevado, como en la obra de Satie, el instante deja de marcar el tiempo y se hace intensivo. El instante intensivo que prolifera anula el presente y con él, la articulación del tiempo, su contar.

Esta experiencia no es exclusiva de algunas músicas denominadas cultas. Como antes se ha indicado; las músicas populares –como por ejemplo las músicas progresivas de los años 70–, invitan también a la escucha de singularidades sonoras intensivas. Del mismo modo que estas singularidades sonoras sin nombre, sin función en un supuesto eje temporal, las músicas populares abrirían para Charles los procesos de subjetividad de grupo. Pero no se trata de una subjetividad grupal que suplantaría la individualidad. Esta subjetividad tendría como característica el ser también plural y nómada. La subjetividad de grupo que engendran las músicas del olvido no puede por más que estar en movimiento. Lejos de los himnos o las consignas sonoras que se escucharían desde la memoria, las músicas populares también pueden deslizarse sobre el olvido. Desde las tarantelas hasta las primeras *raves* de la música *techno*, se podría trazar un recorrido que dibujaría formas siempre cambiantes en esos procesos de subjetividad grupal.

Las músicas del olvido –sean denominadas cultas o populares–, se caracterizan por ese instante intensivo y proliferante, por las singularidades sonoras nómadas y sin identidad. No obstante y como Charles avanza, la verticalidad del instante intensivo –en relación con la supuesta linealidad del tiempo–, no debe ser confundida por ejemplo con otras formas del tiempo como la *Moment-form* de Karlheinz Stockhausen, que para él están teñidas de un misticismo sospechoso. Para comprender esta discrepancia es preciso recalcar, siquiera brevemente, en la noción temporal que implica la *Moment-form*.

En su texto *Musik im Raum*, Stockhausen analiza el tipo de escucha que se gesta con la concepción estructural del sonido. Como se recordará, esta

27. PARDO, C., en entrevista con CHARLES, D. en, *De la música como invitación a la nobleza*, *Zebar*, Revista de Arteleku, n.º 59, 2006, p. 62.

concepción se considera inaugurada con Arnold Schönberg con la explotación estructural de la diferenciación tímbrica que da lugar a la *Klangfarbenmelodie*, tal y como aparece por ejemplo en el *Fünf Orchesterstücke*, *op. cit.*, 16. En la concepción estructural del sonido la escucha del intervalo entre dos sonidos se sustituye por lo que Stockhausen denomina una escucha de las estructuras. Esta escucha no se basa en las relaciones entre sonidos, sino en la percepción de momentos de estructura complejos que no responden a una jerarquía²⁸.

Los momentos de estructura dan lugar a la noción de *Moment-form*, que es considerada por el compositor como una alteración de la creación y la percepción temporal. Cada momento de estructura está formado por una fase de tiempo diferente. En una composición tal, se realizan diversos tiempos que pueden contener distintas longitudes y direcciones. Cada momento de la estructura tiene para el compositor la misma importancia. Stockhausen relaciona la percepción de estos momentos de estructura con la música de John Cage. Para ello, hace referencia al espaciamiento temporal que el músico norteamericano realiza en sus obras para imposibilitar las relaciones entre sonidos y permitir la atención a la escucha de cada sonido. Sin embargo, a pesar de las semejanzas que Stockhausen quiere encontrar, debe afirmarse que el objetivo de Cage era alcanzar esa permeabilidad generalizada de la escucha, lo que denomina la sensación de no haber tenido una sensación. Stockhausen en cambio persigue una comprensión estructural de la obra²⁹. Las músicas del olvido que Charles expone se hallan alejadas sin duda de la posición del músico alemán.

Las músicas del olvido tienen por función la anti-memoria. Siguiendo la terminología de Deleuze y Felix Guattari, Charles expone: «la funcionalidad de la música puede ser ‘buena’ si es la de la liberación de los flujos sonoros moleculares, por oposición a las grandes máquinas molares de la edad industrial»³⁰.

28. STOCKHAUSEN, K., «Musik im Raum», *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I, Köln, DuMont Schauberg, 1963, p. 171. Este texto apareció por primera vez en *Die Reihe*, Wien, Universal-Edition, n.º 5, 1959.

29. Cfr., STOCKHAUSEN, K., *Musik im Raum*, *op. cit.*, p. 171; John Cage en conversación con Daniel Charles, *For the Birds*, London, Marion Boyars, 1981, p. 235. Para la noción de *Moment-form* y su evolución, ver STOCKHAUSEN, K., «*Momentform*», *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 189-210; *Erfindung und Entdeckung*, *Texte*, vol. 1, *op. cit.*, pp.222-258; STOCKHAUSEN, K. y KOHL, J., «Stockhausen on Opera», *Perspectives of New Music*, vol. 23, n.º 2, Washington, John Rahn ed., 1985.

30. CHARLES, D., «Musique et oubli», *op. cit.*, p. 268 : «la fonctionnalité de la musique peut être ‘bonne’ si elle est celle de la libération des flux sonores moléculaires, par opposition aux grandes machines molaires de l’âge industriel».

Pero, más allá de esta liberación, Charles entiende que la propuesta de Deleuze y Guattari exige ir más lejos. Función y estructura más que oponerse deben articularse, del mismo modo que lo hacen el olvido extensivo y el intensivo. Por ello, no puede pensarse que las músicas del olvido sean las únicas que operan según una «buena» funcionalidad. Las músicas que son regidas por la memoria, las músicas funcionales también pueden ser escuchadas de un modo intensivo. La operación que Charles realiza consiste en llevar las músicas de la memoria al extremo en que el exceso de jerarquía o codificación las haga deslizarse sobre el olvido. Por ello, puede afirmar que cuanto más semiotización existe –como ocurre con la repetición en música–, más ocasiones tenemos de volver a la opacidad de la información cero. Si vivimos dirá Charles, según la semántica, la semiología y el simbolismo, se trata de buscar su implosión. Para ello, es preciso convertirse en nómada sobre el lugar mismo, buscar los intersticios de las instituciones.

Siguiendo estas consignas, la música tonal que antes había sido caracterizada como funcional y estando ligada a la memoria, puede ser un ámbito para buscar esa implosión. El olvido se puede aplicar a la tonalidad. Una obra polifónica a cuatro voces puede ser escuchada cuarenta veces o cuatrocientas. Este tipo de escucha de la música tonal es el que de hecho caracteriza, para Charles, las composiciones de Steve Reich o de Terry Riley. Su música no se ejercita sobre la memoria, sino que parece ir de través.³¹

Proponer una escucha del olvido de las músicas funcionales no es un ejercicio de complementariedad como el que se realizaba entre el tiempo liso y el estriado. Charles se sitúa más allá de la dualidad y la complementariedad y propone una experiencia de la escucha que deje de someterse a la memoria. Las músicas del olvido enseñarían entonces, que toda música puede ser escuchada de un modo liberador, sin culpas que lastren el oído. Ese oído que se aplica a la música ha aprendido que cada vez que se pone a la escucha ha perdido el mundo.

31. En obras como *In C* (1964) de Terry Riley, considerada como la primera obra minimalista, se produce en palabras de Makis Solomos, «la recuperación, si no de la tonalidad, sí al menos de la consonancia; pero la consonancia más inmediata: simples acordes perfectos.» En las primeras obras de Steve Reich y Philip Glass (1965-1975), prosigue Solomos, el retorno a la consonancia a base de sostener los acordes durante mucho tiempo, produce una suerte de anestesia de la percepción armónica, aunque estos compositores, particularmente Reich, más que la repetición reivindicuen el proceso gradual.» Cfr. SOLOMOS, M., «Cuestiones complejas para músicas simples. El caso del minimalismo y la ‘música experimental americana post-cageana’ del período 1965-1975» en *¿Los límites de la composición?*, Madrid, La Casa Encendida, 2009, pp. 38-39.