

EL TIEMPO EN LAS FILOSOFÍAS ROMÁNTICAS DE LA MÚSICA

LEWIS ROWELL

Time in romantic philosophies of music.- Romanticism, as an intellectual movement, presupposes a new vision, one which we are still living off. This paper makes a critique of time in the music of the period, and in musical thought of the period (taking for granted that the music and the thought are essentially related). In this context, the question is raised, what conception of time is to be found in the philosophers of the nineteenth and twentieth centuries? This leads on to a study of time in music and in musical theory, especially in those of the nineteenth centuries.

1. Introducción.

Hemos llegado a sentirnos demasiado seguros respecto al romanticismo. Tendríamos que haber advertido que, como el clasicismo, el romanticismo era y es más una estructura mental –una actitud– que una etiqueta que pueda colocarse en una época histórica, por motivos de clasificación. Esta no es una visión nueva, pero a menudo ha sido pasada por alto en nuestra despreocupada descripción del siglo XIX como *el* siglo romántico. A pesar del impacto de sucesivas olas de reacción contra el romanticismo en las artes, su espíritu impregna la música de fines del siglo XX –mucho más de lo que la mayor parte de los modelos históricos podía haber predicho–.

Un argumento central de este ensayo es que el romanticismo en música necesita de una nueva crítica, una crítica que se centre en los revolucionarios desarrollos respecto a la estructura temporal de la música y en las intuiciones de los pensadores del siglo XIX¹.

¹ Ya que este ensayo, que se ocupa principalmente de la literatura alemana y francesa, ha sido escrito en inglés y a continuación traducido para su lectura en español, pueden resultar útiles unas pocas palabras aclaratorias. Todas las citas se han tomado de ediciones en inglés y han sido traducidas después al español; he preferido citar los datos de publicación de ediciones americanas (en lugar de británicas), porque son las ediciones que he utilizado. En atención a los lectores que deseen consultar los textos originales o traducciones al español, he citado

Un corolario es que la llamada crisis de tonalidad de principios del siglo XX ha seducido de tal modo a los músicos y su público que no hemos podido reconocer los drásticos cambios en la temporalidad musical que eran evidentes mucho antes de que la tonalidad y la organización del tono en general dieran muestras de estar llegando a una fase crítica. Todo el impacto de las peculiares ambigüedades temporales, contracciones, dilataciones, desincronías e interrupciones de la música romántica, que se escuchaban y saboreaban como desviaciones expresivas siempre que permanecieran bajo el armónico control de la tonalidad mayor-menor, no fue percibido hasta que compositores como Schoenberg, Berg y Webern se convirtieron primero a la composición atonal y más tarde a la serial. Lo que se había escuchado como una libertad dulce, juguetona, excéntrica o emocionalmente expresiva, se reveló como importantes dislocaciones sólo cuando los controles familiares de la tonalidad quedaron primero debilitados y después fueron desechados. La libertad rítmica y la aparente irracionalidad que escuchamos en muchas composiciones del siglo XIX no escapó a la atención de críticos y pensadores contemporáneos; somos nosotros quienes hemos enfocado sólo un hecho específico (la llamada muerte de la tonalidad), mientras que una tendencia de gran alcance ha pasado casi desapercibida.

Por romanticismo, entonces, entiendo gran parte de la música de los últimos doscientos años un período que puede dividirse por comodidad en tres fases: lo que llamaré el primer romanticismo (que comienza a finales del siglo XVIII y se extiende aproximadamente hasta 1850) de Beethoven, Schubert y Schumann; el segundo romanticismo de Wagner, Liszt y Mahler; y el romanticismo amanerado del siglo XX, que no presenta ningún signo de amainar².

todas las referencias textuales (en la medida de lo posible) con la numeración original de libros y capítulos/secciones, así como las referencias de página de las ediciones que he utilizado. Quisiera también mostrar aquí mi agradecimiento a las contribuciones de mis estudiantes en un seminario en 1995 sobre la filosofía de la música: Michael Belnap, Stephen Bertino, Carolyn Bryan, Kirk Ditzler, Erzsebet Gaal, Bruce Hamilton, Andreas Hartmann, Yelena Polyanskaya, Susan Rider, Richard Spece y Thomas Walsh. Les agradezco sus esfuerzos en recopilar material para este estudio, y por las discusiones que ayudaron a enfocar con más precisión nuestro material.

² Creo que es generalmente reconocido que en las tres fases ha habido compositores y grupos de compositores que han quedado fuera del espíritu del ro-

¿Cómo debería ser una crítica válida del tiempo en la música y el pensamiento musical romántico? En primer lugar, debería tratar de demostrar la esencial relación entre ideas y música; en ningún lugar puede esta relación revelarse con más claridad que en el desarrollo del concepto de tiempo desde Kant hasta Bergson, y en la estructura temporal de la música desde Beethoven hasta Mahler. En segundo lugar, debería utilizar una amplia variedad de datos, incluyendo la filosofía formal e informal, la teoría de la música, la crítica contemporánea y la evidencia de la propia música. En tercer lugar, debería examinar no sólo el contenido explícito de todo este material, sino también su contenido implícito –bajo la forma de los modelos y metáforas dominantes acerca de la temporalidad de la música–. En cuarto lugar, debería tratar de explicar los principales cambios del tiempo musical, tanto desde un punto de vista positivo como negativo –es decir, no sólo como desviaciones expresivas de las normas existentes, sino también como anticipaciones de nuevos procesos y modos de organización temporal–. Y en quinto lugar, debería reconocer que gran parte de lo que entendemos por tiempo –en sí mismo y en música– lo hemos recibido a través de un prisma alemán y por ello está teñido de la visión de mundo, el espíritu de la época y el modo de pensar característicos de los alemanes. Pasar esto por alto sería tomar la parte mayor por el todo y marginar las contribuciones características de otras literaturas –una acusación que puede aplicarse con justicia al presente ensayo, en el que se dedica una enorme atención a la importante tradición del idealismo alemán–.

Las metas de este ensayo son sugerir el perfil de tal crítica y aducir pruebas de un desarrollo paralelo entre ideología temporal y música en la Europa del siglo XIX. Mi testimonio es extremadamente selectivo: en modo alguno puede un repaso tan breve ser exhaustivo, pero ciertos temas y explicaciones aparecen con tal frecuencia que podemos estar razonablemente seguros de haber trazado un bosquejo satisfactorio del marco conceptual predominante. Defenderé que la firme evolución del concepto de tiempo

manticismo, y cuya obra puede ser considerada como una extensión del clasicismo (por ejemplo, Brahms), neoclasicismo (Stravinsky, entre otros), o como un violento rechazo de y una reacción contra el romanticismo. Me referiré sobre todo al primer y segundo romanticismo, pero la continuación obvia de la crítica que propondré debería trazar la historia subsiguiente del romanticismo en el siglo XX.

en el pensamiento romántico se produce, en cierto sentido, “malgré lui” –es decir, en la forma de un “clima de opinión” en lento desarrollo, más que una serie lógica de deducciones sistemáticas basadas en suposiciones y argumentos de filósofos oficiales (aquellos que eran conscientes de que estaban escribiendo filosofía)–. Consideraré, por este orden, el estatuto del tiempo en la filosofía del siglo XIX, en la música, en la teoría de la música y en la estética musical.

2. El tiempo en la filosofía del siglo XIX.

El propósito de esta sección es estructurar los principales temas y tendencias de lo que los pensadores del siglo XIX tenían que decir acerca del tiempo, seguidos de algunas citas específicas de los autores más importantes. Dejaré las cuestiones sobre arte en general y música en particular para una sección posterior.

Calificar una etapa histórica particular como una “transición” es ciertamente un lugar común en la interpretación histórica, pero los lugares comunes en ocasiones son apropiados. Respecto al estudio del tiempo, el siglo XIX marca una transición de este tipo desde la filosofía racionalista de la ilustración, en la que tiempo y espacio se concebían como coordenadas naturales del universo físico, hasta las investigaciones psicológicas y cosmológicas que preocuparon a los pensadores de finales del siglo XIX y principios del XX. Comenzando con los grandes sistemas de una sucesión de metafísicos alemanes y terminando con una oleada explosiva de descubrimientos científicos, este siglo señala un típico ejemplo de filosofía que cede parte de su territorio a la ciencia.

Fue un siglo en el que la lente de la filosofía se fue dirigiendo gradualmente hacia adentro, enfocando la naturaleza no exterior, sino interior. El tiempo devino, en cierto sentido, mentalizado –una propiedad de la mente, no del mundo–. Los pensadores anteriores se habían dado cuenta, por supuesto, de que no puede concebirse el tiempo sin considerar la posición del observador y de que la idea del tiempo se funda en ciertas leyes de la mente³,

³ Por ejemplo, Berkeley y Vico. Cfr. J.T. Fraser, *Of Time, Passion, and Knowledge*, Braziller, New York, 1975, 34-35 (cit. *Of Time*).

pero su conclusión seguía siendo que hay algo ahí afuera donde tienen sus raíces nuestras intuiciones acerca del mundo –algo objetivo, singular, medible, cognoscible, sujeto a leyes y universal–. Esta creencia fue siendo socavada lentamente a lo largo del siglo, a medida que el énfasis se desplazaba hacia un tiempo que se concebía como subjetivo, irracional, contingente, individual y relativo –un tiempo que tiene mayor parecido con y que está modelado según la experiencia humana–. El mecanismo del reloj terminó resultando menos interesante que las intuiciones, interpretaciones y reacciones emocionales de los observadores del reloj.

El siglo XIX fue también una época de importantes debates, que inevitablemente se deslizan hacia la idea en desarrollo del tiempo y le dan color: la evolución, el método dialéctico de la epistemología, el organicismo, las propuestas de “leyes” históricas y sociales, la base de la libertad política e individual, y una preferencia general por los procesos más que por los estados. Los horizontes temporales se expandieron enormemente a medida que los científicos y los historiadores extendieron gradualmente su mirada hacia el pasado remoto y los matemáticos se fueron sintiendo más cómodos con las nociones de infinitud. Las concepciones antiguas y medievales del mundo como un modelo imperfecto de la atemporalidad eterna fueron reemplazadas por un modelo más seguro de infinitud temporal. El tiempo se veía menos como un contenedor de eventos y más como los contenidos del contenedor.

A medida que la confianza en leyes universales y generales fue siendo gradualmente socavada, los pensadores románticos se fueron interesando más por los casos individuales. Al conceder más valor a lo único y a lo nuevo, el tiempo pudo ser concebido con más facilidad como una sucesión de momentos cualitativos distintos, sujetos a una infinita compresión o expansión. El movimiento, el cambio, el proceso y el devenir eran las propiedades del tiempo que parecían requerir una explicación.

En la tradición de la filosofía idealista alemana, el tiempo adquirió un aura de pureza mística debido a su independencia de la sustancia material, y consiguientemente pasó a ocupar un puesto más elevado en su escala de valores. El espacio era estático, palpable, medible, claramente divisible e inanimado, pero el tiempo

parecía vivo, dinámico, inapresable excepto en la imaginación y la experimentación, y latiendo con el espíritu puro. No es de extrañar que Hegel describiera el tiempo como un proceso de negación consecutiva, una “serie de ahora” en la que cada momento niega a su predecesor. Al concebir el tiempo como la dimensión primaria de la existencia, no es sorprendente que la época romántica experimentara las mayores innovaciones en aquellas artes cuya dimensión primaria era el tiempo, y no tanto en las artes espaciales como la pintura y la arquitectura. Para mediados del siglo, la música había ascendido desde una posición considerablemente por debajo de la de las artes más explícitas de la pintura y la poesía, hasta ocupar una posición primaria entre las artes.

Nuestro examen comienza con las ideas de Immanuel Kant (1724-1804), avanzadas en su lección inaugural de 1770 y desarrolladas en un denso pero importante capítulo de su *Crítica de la Razón Pura* en 1781⁴. Aunque Kant negaba que los conceptos empíricos de tiempo y espacio derivaran de la sensación, tampoco podía aceptarlos como ideas innatas. Su salida de este dilema fue contemplarlos como conceptos adquiridos, abstraídos de la acción de la mente al correlacionar las sensaciones que recibe. Como resume acertadamente Benjamin, según la opinión de Kant “el tiempo no es una propiedad de las cosas, sino una propiedad del instrumento mediante el cual vemos las cosas”⁵. Kant dividía el tiempo en cuatro modalidades: la serie del tiempo (es decir, antes/después y pasado/presente/futuro), el contenido del tiempo, el orden del tiempo y el alcance del tiempo⁶.

⁴ Este capítulo se titula “La esquematización de los conceptos puros de la razón”, A142/B18-A147/B187, parte de la sección “Estética trascendental”; para una traducción al inglés véase I. Kant, *Critique of Pure Reason*, trad. N.K. Smith, Macmillan, London, 1933, 183-187.

⁵ A.C. Benjamin, “Ideas of Time in the History of Philosophy”, en J.T. Fraser (ed.), *The Voices of Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1981, 23; esta afirmación anticipa la observación tantas veces citada de Albert Einstein: “El tiempo y el espacio son modos según los que pensamos, no condiciones en las que vivimos”.

⁶ En el capítulo citado en n. 4; para otra traducción inglesa y su análisis, véase Ch.M. Sherover, *The Human Experience of Time: The Development of its Philosophic Meaning*, New York University Press, New York, 1975, 114-116, 155-156.

Para él, tiempo y espacio tienen mucho en común: ambos son subjetivos e ideales (no objetivos y reales), representaciones singulares, conceptos imaginarios e “intuiciones puras” –con lo que se refiere a maneras de entender en las que aprehendemos no los contenidos de las sensaciones (su materia) sino el principio ordenador por el cual las sensaciones aparecen en nuestra experiencia (su forma)–. En otras palabras, cuando pensamos en el tiempo, no estamos pensando en los fenómenos en sí mismos, sino en su orden, alcance y relación con otros fenómenos que integran nuestro campo de experiencia.

Pero, entre los dos, el tiempo tiene la prioridad. Kant basa esta afirmación en que todos nuestros pensamientos surgen en una secuencia temporal –incluso aquellos acerca de objetos externos percibidos en forma espacial– y por lo tanto, según Sherover, el tiempo es “la forma primera y universal de toda sensibilidad”⁷. Como concluye Kant en su lección, “El tiempo es un principio absolutamente primario y formal del mundo sensible”⁸. Los objetos externos situados en el espacio pueden ser percibidos y medidos a través del “sentido exterior”, pero el tiempo incluye tanto percepciones de objetos externos como pensamientos y sentimientos internos, y es así la forma de lo que Kant llamó nuestro “sentido interior”. Si las sensaciones no nos llegaran en un orden temporal, nuestra experiencia no sería coherente.

Teniendo esto en cuenta, es ciertamente notable que Kant nunca hubiera intentado una definición precisa del tiempo, y los estudios críticos de sus opiniones difieren nítidamente respecto a lo que quería decir y a si estaba en lo cierto. Para los propósitos presentes, el punto esencial es que el tiempo no es ni algo innato ni algo adquirido –es una ley natural–, pero una de naturaleza humana –no externa–.

Los pocos pasajes en los que Kant se dedica específicamente a la música, en especial en la *Crítica del Juicio* de 1790 (donde sus principales preocupaciones son los patrones del gusto y la validez de los juicios estéticos), ignoran por completo el tema del tiempo. Y su división de las bellas artes (en las artes del discurso, las artes “formativas” y las artes del “juego de sensaciones”) no depende de las categorías básicas de tiempo y espacio. Uno sale

⁷ Ch.M. Sherover, 111.

⁸ Sección III, § 14, en Ch.M. Sherover, 149.

de la sección sobre música divertido por su desproporcionada queja de que la música priva a los demás de su libertad al ser esparcida por el vecindario, como un hombre que saca un pañuelo perfumado de su bolsillo y lo agita. Su concepto de tiempo se basaba en el número, pero “las matemáticas, ciertamente, no juegan el más mínimo papel en el encanto y el movimiento de la mente producido por la música”⁹. La música, para Kant, era un mero juego de sensaciones agradables, sin conceptos, que mueve la mente con gran intensidad y de diversos modos pero no deja nada detrás para la reflexión (a diferencia de la poesía). El tono pertenece, por tanto, a la misma categoría que el color, y carece por completo de contenido intelectual. La música es excelente si lo único que queremos es entretenimiento, pero, si juzgamos las artes por la cultura que aportan al espíritu, la música está en la posición más baja entre las bellas artes. Si Kant conectó de algún modo el tiempo de la música con el papel primario del tiempo en el conocimiento humano, no lo consignó por escrito. Al cabo de cincuenta años, los pensadores iban a empezar a alabar la música primariamente por sus propiedades temporales.

Los lazos entre el tiempo en general y el tiempo en la música se hicieron más explícitos en las obras de G.W.F. Hegel (1770-1831). La exposición más sistemática de su postura acerca del tiempo se encuentra en la *Filosofía de la naturaleza*, segunda parte de su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en esbozo* de 1817; se ocupó del tema de la música en el segundo capítulo de la *Estética, Lecciones sobre las bellas artes*, que fue publicado por primera vez en la recopilación en dieciocho volúmenes de sus escritos, reunidos después de su muerte por un grupo de amigos y antiguos alumnos. Este último está asombrosamente libre de la expresión densa y enmarañada que hace la mayoría de sus otras obras tan difíciles de entender. Para nuestros propósitos, las palabras clave del complejo sistema de pensamiento de Hegel son mente, dialéctica, negación e historia.

⁹ I. Kant, *Critique of Judgement*, § 53, trad. J.C. Meredith, Clarendon Press, Oxford, 1973, 195; para la opinión de Kant sobre la música, véase R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, vol. 1, Pendragon Press, Stuyvesant (NY), 1987, 293-314 (cit. *Contemplating Music*).

Como en Kant, las ideas de Hegel sobre el tiempo están incluidas en un grandioso sistema. Hegel vio también el tiempo como situado en la mente o espíritu (*Geist*), pero estaba más interesado por el desarrollo del espíritu colectivo, manifestado en las instituciones y en la historia, que en la conciencia individual: “La historia en general es por tanto el desarrollo del espíritu en el tiempo, y la naturaleza es el desarrollo de la idea en el espacio”¹⁰. Muchos comentaristas han observado que la concepción de la historia de Hegel se basaba en la cosmovisión dinámica de Heráclito, en la que el mundo se experimenta como una corriente de cambio constante. Como escribió Hegel, “el tiempo... se hace directamente *intuido*... y una *pura forma del sentido o intuición*, lo sensual no-sensual...”¹¹. El tiempo era para él un proceso de continuo y cualitativo cambio y negación, cada momento de Ahora negando su predecesor en una sucesión de estados contrarios. La historia y el tiempo se despliegan en un desarrollo dinámico y una maduración en los que tesis y antítesis se unen para forjar una nueva síntesis, que a su vez sirve como una nueva tesis. Este modo dialéctico de pensar, que fue adoptado tan ansiosamente en diferentes campos de estudio (Marx en teoría política, Hauptmann en teoría de la música, Jung en psicología analítica), se convirtió rápidamente en un potente modelo para el pensamiento en general, para interpretar la experiencia del tiempo y para explicar la estructura de las artes temporales. Es fácil plantear objeciones contra esta manera de pensar: hay ciertamente gran número de contrarios en el mundo, pero difícilmente puede ser un principio universal que todo implique su opuesto, ni que cada oposición así construida deba fundirse y cada par de contrarios reconciliarse. Sin embargo, en virtud de este atrayente concepto, el modo dialéctico de pensar quedó profundamente implantado en la conciencia occidental y en el proceso creativo que surgió de tal conciencia.

Nos estamos alejando cada vez más del concepto newtoniano de tiempo como una dimensión neutral del universo físico, algo que es “absoluto, verdadero y matemático” y que “fluye invaria-

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Philosophy of History*, trad. J. Sibree, Dover, New York, 1956, 457.

¹¹ G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Nature*, sec. 1 (Mecánica), parte A, § 258, trad. A.V. Miller, Oxford University Press, Oxford, 1970, citado por Ch.M. Sherover, 184.

blemente sin relación con nada externo”¹². Para Hegel, el tiempo no era el campo en el que las cosas suceden, sino el propio proceso del acontecer –no el escenario del teatro, sino el drama en desarrollo– y el principio (pero no la medida) del movimiento y el cambio. Como señala J.T. Fraser, “la filosofía de Hegel carece de sentido en un universo vacío; es un drama que se despliega entre las relaciones determinadas por la naturaleza y la mente”¹³.

El difícil concepto de tiempo de Hegel es un criterio esencial para su clasificación de las bellas artes en simbólicas, clásicas y románticas. La música pertenece a la tercera categoría, en la que la idea domina la forma concreta en que se manifiesta –la categoría, podríamos decir, en la que el contenido se libera al máximo de las restricciones materiales–. La música ocupa una posición intermedia entre (a) la pintura, en la que el tema se presenta en un espacio engañoso por el juego de la apariencia y el reflejo y por la magia del color, y (b) la poesía, en la que los sonidos son meros signos de los pensamientos e ideas que transportan. Cuanto mayor es la libertad respecto a las limitaciones de su medio, más romántica es el arte. La música, sin embargo, posee un poder elemental sobre quienes la escuchan porque, en su continua serie de negaciones (de los sonidos anteriores), el tiempo de la música se corresponde con y se apodera del tiempo del yo: “Puesto que el tiempo del sonido es también el del sujeto, por este principio el sonido penetra el yo, lo atrapa en su ser más simple, y por medio del movimiento temporal y su ritmo pone al yo en movimiento...”¹⁴.

En su insistencia en el contenido espiritual de las ideas, Hegel tenía dificultades para justificar la llamada música absoluta, instrumental, pero la música compensa esta falta de contenido explícito por su propia lógica intrínseca y su peculiar capacidad para servir de modelo a nuestros sentimientos internos –una “in-

¹² I. Newton, *Sir Isaac Newton's Mathematical Principles of Natural Philosophy and His System of the World (Principia)*, vol. 1, trad. A. Motte / rev. F. Cajori, University of California Press, Los Angeles, 1962, 6-8, citado en M. Capek (ed.), *The Concepts of Space and Time*, D. Reidel, Dordrecht, 1976, 209.

¹³ J.T. Fraser, *Of Time*, 38.

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, trad. T.M. Knox, Clarendon Press, Oxford, 1975, vol 2, 888-910; el pasaje citado aparece en R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music*, vol 1., 356.

terioridad libre de objeto”, en palabras del propio Hegel¹⁵-. Lo que temía de la música era su destacada capacidad de liberarse a sí misma “de cualquier texto efectivo, así como de la expresión de cualquier tema específico, con el propósito de encontrar satisfacción únicamente en la serie autocontenida de las conjunciones, cambios, oposiciones y modulaciones que caen dentro de la esfera puramente musical de los sonidos”¹⁶. Lo que más valoraba de la música era su fugacidad, y describía el sonido como una “doble negación”, en el sentido de que cada unidad musical niega su fuente sonora al hacerla primero vibrar en sus partes componentes, que son entonces negadas de nuevo cuando nuestra percepción las unifica en un único sonido. (Parece que Hegel adquirió cierto conocimiento de la teoría armónica contemporánea.) Siguiendo esta complicada línea argumentativa, podría haberse referido a la música como una triple negación, por el modo en que cada tono sonoro niega a su predecesor y “las notas resuenan sólo en las profundidades del alma”¹⁷.

La descripción de Hegel del proceso de composición se basa también en la dialéctica: “En una composición musical un tema puede desplegarse en sus relaciones más específicas, oposiciones, conflictos, transiciones, complicaciones y resoluciones debido al modo en que primero se desarrolla un motivo y después entra otro, y ahora ambos en su alternancia o en su interfusión [un término acertado] avanzan y cambian, quedando uno de ellos subordinado aquí, destacando de nuevo allí, ahora pareciendo derrotado y después entrando de nuevo victorioso”¹⁸.

En una nota final, Hegel señala que la constante necesidad de reproducción de una obra musical contiene una enorme significación, debido a que, porque su objeto es la vida subjetiva interior, “su expresión debe ser la comunicación directa de un individuo vivo que ha puesto en ella la totalidad de su propia vida interior. Esto es claramente el caso en el canto de la voz humana, pero es también relativamente cierto de la música instrumental que sólo puede ser interpretada por artistas profesionales con su

¹⁵ R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music*, 341.

¹⁶ R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music*, 350.

¹⁷ R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music*, 341.

¹⁸ R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music*, 345.

viva experiencia tanto espiritual como técnica”¹⁹. Es ésta una afirmación extraordinaria y una profunda revelación del espíritu de su época: lo que emerge de la conciencia artística individual, ya sea de una obra musical o de la interpretación de una obra, es al mismo tiempo el producto de un registro vivo del desarrollo de esa conciencia –en efecto, un *Bildungsroman*–.

A pesar de su papel central en la filosofía del siglo XIX, Arthur Schopenhauer (1788-1860) no suele citarse entre aquellos que hicieron contribuciones importantes a nuestra comprensión del tiempo. Sin embargo, si examinamos con atención sus escritos sobre música, emergen algunos puntos interesantes. Como Hegel, es evidente que Schopenhauer ha adquirido un conocimiento superficial de teoría armónica, pero no parece haber ido más allá. Sus discusiones fundamentales sobre música se encuentran en el volumen 1, § 52 de *El mundo como voluntad y representación* (1819), donde se ocupa del puesto de la música entre las bellas artes, y el capítulo suplementario 39 del volumen 2 (1844) “Sobre la metafísica de la música”, donde amplía sus anteriores observaciones. Hacia el final del primero de estos pasajes, Schopenhauer lanza la intrigante observación de que “podría quedarme mucho que añadir sobre el modo en que se percibe la música, a saber, únicamente en y a través del tiempo, con absoluta exclusión del espacio... Pero no quiero alargar demasiado estas observaciones, porque quizá he entrado demasiado en detalles respecto a muchas cosas en este tercer libro, o me he detenido demasiado en cuestiones particulares”²⁰. Sus últimos comentarios no satisfacen por completo nuestras expectativas, pero constituyen la discusión más específica del ritmo musical de uno de los más grandes pensadores alemanes de principios del siglo XIX. El pasaje más citado sobre el tiempo en general es la tabla de predicables *a priori* que aparece en el volumen 2, capítulo 4 (“Sobre el conocimiento a priori”), a la que se refiere como una colección de las leyes eternas y básicas del mundo “o” un capítulo de la fisiología cerebral (que él consideraba la explicación correcta)²¹.

¹⁹ R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music*, 357.

²⁰ A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. E.F.J. Payne, Dover, New York, 1969, vol. 1, 266.

²¹ A. Schopenhauer, vol. 2, 48-50.

Es evidente que él también consideró el tiempo como una propiedad de la mente: antes de emprender una larga crítica de los errores de Kant, Schopenhauer señala con aprobación, “Antes de Kant estábamos *en* el tiempo; ahora el tiempo está en nosotros”, citando el logro de Kant como un triunfo del idealismo sobre el realismo²². Pero aunque el tiempo es mencionado prácticamente en cada página de su *magnum opus* y en la colección de ensayos de 1851 titulada *Parerga y Paralipomena*, parece haber considerado el tiempo y el espacio como categorías paralelas, y la tabla que he mencionado antes es una declaración de las muchas similitudes que vio entre tiempo, espacio y materia. Schopenhauer no da primacía de ninguna manera a la dimensión del tiempo, mientras que *sí* da primacía al dominio temporal en la música. A pesar de su evidente interés por y su conocimiento de algunos clásicos orientales, su postura acerca del tiempo no parece haber sido influida por las concepciones védicas o budistas del tiempo, que apenas empezaban a ser conocidas en Europa.

Debido a que Schopenhauer situó la música en una categoría única como una copia de la propia voluntad (a diferencia de las otras bellas artes, que consideró como copias de las ideas [platónicas]), se encontró ante un dilema lógico: puesto que la voluntad misma se mantenía fuera del tiempo, y el tiempo y el espacio eran formas del *principium individuationis* por el que los fenómenos y las ideas nos son conocidos en su pluralidad, la música era para él absolutamente independiente del mundo fenoménico y por lo tanto apenas podía ser atrapada por el tiempo. Pero podemos considerar su sugerencia de que la música “podría existir incluso si no hubiera mundo en absoluto”²³. Su solución consistía en ver la música como una analogía del mundo físico, en sus dimensiones melódicas, armónicas y rítmicas. Sus analogías son ingenuas, pero su identificación de la música con el poder elemental de la voluntad le permite dar cuenta del modo en que la música penetra el alma y nos conmueve tan profundamente: “porque estas otras [las bellas artes] hablan sólo de la sombra, pero la música de la esencia”²⁴.

²² A. Schopenhauer, vol. 1, 424.

²³ A. Schopenhauer, vol. 1, 257.

²⁴ A. Schopenhauer, vol. 1, 257.

Encontramos varias metáforas poderosas en sus discusiones sobre música, metáforas que reflejan la ideología cultural en desarrollo acerca del tiempo. Lo que interesa aquí no es que fueran nuevas –no lo eran– sino que se estaban extendiendo por todo el pensamiento musical y cobrando impulso. Schopenhauer fue de los primeros que aplicaron analogías orgánicas a la música, un tipo de imágenes que terminaron por dominar las discusiones sobre el ritmo y la forma musicales a finales del siglo XIX. El vio la estructura vertical de la música (armonía) como análoga a los diversos grados de objetivación de la voluntad en los mundos inorgánico (mineral) y orgánico (planta, animal, ser humano), de modo que su concepto del ritmo musical no se basaba en su parecido con el principio de crecimiento y desarrollo de la naturaleza orgánica, sino en su manifestación de las leyes de la armonía. Además, hay vestigios de la teoría de la evolución en su visión de la música, incluyendo (1) un concepto fuertemente teleológico de naturaleza, porque la voluntad lucha por objetivarse y la música se esfuerza constantemente por encontrar la clave; (2) el principio de asimilación, porque cada fenómeno superior incluye a todos sus predecesores y realiza sus tendencias latentes, y precisamente así la perfección de la armonía musical requiere la unión de todos los grados inferiores de objetivación de la voluntad; y (3) el principio de conflicto entre especies, a partir del cual una selección natural lleva a una reconciliación más perfecta y clara del constante esfuerzo de la voluntad –una admirable visión de un mundo en constante búsqueda de claridad y perfección²⁵.

La voluntad y, por tanto, la música, contienen “contradicciones internas” que demandan solución –en música, las contradicciones entre los intervalos perfectamente afinados y las exigencias de la tonalidad (que se resuelven sólo por temperamento²⁶) y las contradicciones entre lo irracional/disonancia y lo racional/consonancia (que se resuelven en el ritmo binario de discordia y resolución, resistencia [a nuestra aprehensión] y satisfacción, que

²⁵ A. Schopenhauer, vol. 1, 265.

²⁶ El término *temperamento* está usado aquí en un sentido técnico, es decir, en relación con la afinación musical donde la pureza de los intervalos “naturales” (e.g., 3:2, 4:3) se sacrifica en aras de sistemas más flexibles. El temperamento igual es un temperamento tal, en el que la octava se divide arbitrariamente en doce semitonos iguales. Es fácil de usar y la mayoría de nosotros nos hemos ido acostumbrando a él, ¡pero la naturaleza podría no darlo por bueno!

se corresponde con la forma en que nuestra voluntad alterna entre esfuerzo y satisfacción²⁷)-. Desde la perspectiva de Schopenhauer, el ritmo es esencialmente un proceso binario: “Ahora la constante *discordia* y *reconciliación* de sus dos elementos que ocurre aquí es, metafísicamente considerada, una copia del surgimiento de nuevos deseos y su posterior satisfacción. Precisamente de este modo la música penetra nuestros corazones por medio del halago, de manera que siempre nos ofrece la completa satisfacción de nuestros deseos”²⁸.

De los dos elementos de la melodía (para él, ritmo y armonía), Schopenhauer consideró el ritmo como el más esencial, pero su concepto de ritmo estaba limitado por su presuposición de que “el ritmo en el tiempo es lo que la simetría en el espacio, a saber, la división en partes iguales que se corresponden entre sí”²⁹. De manera que lo que ofrece es una explicación del principio que anima el ritmo, no de su estructura. Pero la conclusión de su capítulo en el volumen 2 revela su conciencia de las recientes preferencias por lo irracional en el ritmo. Como él señala, “cuando la música, en un repentino deseo de independencia, por así decirlo, aprovecha la oportunidad de una pausa para liberarse a sí misma del control del ritmo, para lanzarse al libre capricho de una cadencia recargada, tal pieza musical, despojada del ritmo, es análoga a la ruina [arquitectónica] despojada de simetría”³⁰. Si, citando una observación atribuida a Goethe, la arquitectura puede ser descrita como música congelada, quizá la música pueda ser descrita como arquitectura derretida.

Finalmente, nos recuerda Schopenhauer, la música es en esencia mera forma sin materia y una abstracción de la realidad que “proporciona el núcleo más interno que precede a toda forma, o el corazón de las cosas”³¹. Y esta es la razón por la que “la música hace que toda imagen, de hecho toda escena de la vida real y del mundo, aparezca inmediatamente con una significación intensificada, y esto es, por supuesto, mayor cuanto más análoga

²⁷ A. Schopenhauer, vol. 1, 266.

²⁸ A. Schopenhauer, vol. 2, 455.

²⁹ A. Schopenhauer, vol. 2, 453.

³⁰ A. Schopenhauer, vol. 2, 454.

³¹ A. Schopenhauer, vol. 1, 263.

es su melodía al espíritu interior del fenómeno dado”³². De manera que la música no sólo se comunica por la imitación de los fenómenos, por la representación de representaciones, como en la música descriptiva (“toda ella debe ser enteramente rechazada”)³³, sino por su analogía con la fuerza que se esconde tras el mundo de los fenómenos.

Los escritos de Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) no suelen citarse en conexión con la filosofía de la música y son prácticamente desconocidos hoy, pero se puede hacer un alegato en su favor como uno de los importantes precursores de lo que se ha llegado a llamar filosofía del proceso. Su obra resuena en los escritos de Royce (alumno suyo), Santayana, Bergson, William James, Alexander, Dewey, Whitehead y Bertrand Russell. Su importante ensayo “Tiempo y proceso” fue publicado primero como parte de su *Metafísica* (1879) y recibió la atención de los pensadores ingleses y americanos cuando fue traducido y publicado en 1884 por T.H. Green y Bernard Bosanquet³⁴. Lotze estaba profundamente interesado por las artes y había escrito una historia de la estética en Alemania (1868), pero el tercer volumen de su sistema filosófico, que debía incluir sus opiniones sobre la música y el resto de las bellas artes, estaba incompleto en el momento de su muerte.

Lotze representa una importante tendencia del pensamiento de finales del siglo XIX, lejos de los sistemas metafísicos dogmáticos, “completos”, en orden a un acceso a la realidad más empírico, abierto y pluralista. El tiempo, para Lotze, se situaba en la mente, como para Kant, pero a diferencia de Kant él afirmaba que el tiempo era más que una mera forma de la percepción humana: era nuestro modo de captar la realidad, el proceso dinámico del devenir que caracteriza las cosas-en-sí. La ausencia de un sistema seguro, fijo, lógicamente completo, que responda a todas las cuestiones, no le proporcionó una recua de discípulos, pero sus ideas obtuvieron gran aceptación en el nuevo clima filosófico de finales de siglo, un clima que hacía hincapié en un nuevo respeto hacia lo que la ciencia podía enseñar, en la impor-

³² A. Schopenhauer, vol. 1, 263.

³³ A. Schopenhauer, vol. 1, 264.

³⁴ Para comentarios y extractos de esta traducción, véase Ch.M. Sherover, 157-82, 193-217.

tancia de sentimientos y valores en la experiencia humana, y –sobre todo– en una visión de la naturaleza como cosas-en-proceso. Como muchos de sus contemporáneos, argumentó con fuerza en contra de los conceptos del tiempo como un recipiente vacío o como una corriente dentro de la que ocurren las cosas, y contra el hábito común de describir el tiempo con analogías y metáforas espaciales. Lo que se sigue lógicamente es que el tiempo no puede ya ser explicado como una dimensión semejante al espacio, que responde a las mismas leyes y está sujeta a las mismas limitaciones. Nuestra experiencia del tiempo es única.

Las contribuciones del autor francés Henri Bergson (1859-1941) proporcionan una conclusión adecuada para este breve repaso del tiempo en la filosofía del siglo XIX. Los músicos tienen muchos motivos para aprovechar las influyentes explicaciones de Bergson acerca del tiempo, debido a que frecuentemente recurre a metáforas musicales en su intento de clarificar su visión general del tiempo. No conozco ningún otro autor que utilice tan insistente y persuasivamente esta fuente de imágenes temporales. Los siguientes párrafos estarán orientados no tanto a declarar que Bergson tenía razón, en sus supuestos básicos o en las conclusiones que derivó de ellos, sino argumentar más bien que sus escritos presentan una poderosa síntesis de la ideología del tiempo que se desarrolla en el pensamiento del siglo XIX, justo en el umbral del presente siglo. Sus escritos más relevantes para nuestros propósitos son *Tiempo y voluntad libre* (1889), *Materia y memoria* (1896) y el estudio de 1922 *Duración y simultaneidad*, una obra poco conocida en la que se ocupó de los problemas temporales suscitados por la teoría de la relatividad. Sus opiniones acerca del tiempo y la música no parecen haber cambiado sustancialmente a lo largo de aquellos años.

Es tentador exagerar las diferencias entre la visión del tiempo puramente gala de Bergson y las opiniones de sus grandes predecesores teutones, y es igualmente tentador atribuir esas diferencias a sus opuestas tradiciones de erudición. Pero las semejanzas dan la impresión de ser más importantes. Bergson y sus predecesores alemanes parecen haber llegado a muchas conclusiones iguales a pesar de los supuestos tan distintos con los que comenzaron. Se cita a Bergson diciendo “renunciemos a los grandes sistemas metafísicos que abarcan lo posible y a veces incluso lo

imposible”³⁵. Y sin embargo su concepción básica del tiempo como una continua superposición de estados mentales sucesivos no difiere sustancialmente de la visión hegeliana del tiempo como “llegando a ser directamente intuitivo”³⁶. Ampliaré y discutiré este punto más adelante, en conexión con la Tabla 1.

El tiempo era para Bergson no uno de los temas importantes, sino *la* cuestión principal de la investigación filosófica. Coincidió con la mayoría de los grandes pensadores de su época en la creencia de que la mecánica y la física no podían proporcionar las respuestas, y su nuevo estilo de metafísica aseguraba que la intuición, no el intelecto, era capaz de proporcionar un conocimiento válido del devenir, la duración y la evolución. A pesar de sus numerosas críticas a la visión materialista de la evolución transmitida por Lamarck y Darwin, la totalidad de su pensamiento estaba profundamente condicionada por la noción de una vida que lucha por una mayor complejidad y un orden más elevado. Identificaba como la fuente de este continuo esfuerzo creativo lo que él llamaba el *élan vital* o “ímpetu vital” —una “corriente de conciencia” que es responsable del surgimiento de formas de vida y que constantemente intenta trascender las limitaciones de la materia. Esta doctrina se remonta a Plotino y es notablemente semejante a muchas de las enseñanzas de las grandes filosofías orientales. Al mismo tiempo, es preciso recordar el gran número de referencias de los autores alemanes del siglo XIX a cosas como la Voluntad, el constante *Streben* y *Steigerung* de Fausto, la “fuerza vital”, *Kraft*, y otras nociones de un espíritu que anima el mundo, no material. No hay duda de que se ha introducido sigilosamente en la filosofía un tono místico. Los pensadores estaban claramente buscando explicaciones de la continuidad e intentando, al mismo tiempo, justificar sus creencias religiosas frente a, e inmunizarlas contra, los desafíos planteados por el torrente de nuevos descubrimientos científicos. El tiempo era quizá la dimensión en la que el concepto de un universo mecánico, materialista, resultaba más vulnerable al ataque.

Dos de los hábitos intelectuales característicos de Bergson eran su gusto por las analogías, en las que era brillante, y su dualismo,

³⁵ T.A. Goudge, “Bergson, Henri” en *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. Paul Edwards, Macmillan, New York, 1967, vol. 1, 291B.

³⁶ Ver arriba y n. 11.

en el que buscó el conocimiento mediante la construcción de cuadros de categorías opuestas. El pensamiento analógico y el dualista han sido las estrategias tradicionales para captar la idea del tiempo desde la antigüedad –como en la definición platónica del tiempo como “una imagen móvil de la eternidad” y el contraste agustiniano entre sentido común y tiempo experiencial. Ambas estrategias son fundamentales para el intento bergsoniano de explicar la esencia del tiempo.

La analogía favorita de Bergson para el tiempo era la melodía –no una melodía acabada, tal como se plasma en el papel o se reconstruye en la memoria, sino la percepción de la melodía por el oyente–:

“Escucha una melodía con los ojos cerrados, pensando únicamente en ella, sin yuxtaponer en el papel o en un imaginario teclado las notas que de este modo separabas una de otra, que entonces aceptaban ser simultáneas y renunciaban a su fluida continuidad en el tiempo para congelarse en el espacio; descubrirás, indivisa e indivisible, la melodía o porción de melodía que habrás vuelto a situar dentro de la pura duración [*durée réelle*]. Ahora, nuestra duración interior, considerada desde el primero hasta el último momento de nuestra vida consciente, es semejante a esta melodía... El tiempo impersonal y universal, si es que existe, se prolonga en vano interminablemente del pasado al futuro; es todo de una pieza; las partes que distinguimos en él son meramente las de un espacio que dibuja su trayectoria y se convierte en su equivalente a nuestros ojos; estamos dividiendo algo desplegado, no algo en despliegue”³⁷.

El tiempo “real”, entonces, es el tiempo fluido de la experiencia humana, una sucesión continua de percepciones heterogéneas y cualitativamente distintas que se funden unas con otras para producir la ilusión de continuidad, del mismo modo que las notas sucesivas de una melodía se funden en una imagen continua en movimiento. Cerca del final del pasaje citado encontramos otra de las analogías favoritas de Bergson: el carácter “en des-

³⁷ H. Bergson, *Duration and Simultaneity*, cap. 3: “Concerning the Nature of Time”, trad. L. Jacobson, Bobbs-Merrill, New York, 1965, en Ch.M. She-rover, 233.

pliegue” del tiempo en nuestra experiencia, como el desenrollar un hilo o trazar una línea en una hoja de papel, contrasta con lo “desplegado” (el registro y simbolización del movimiento acabado). En otro lugar equipara el efecto del ritmo con el estado de hipnosis producido por la oscilación de un reloj: “Así, en música, el ritmo y la medida suspenden el fluir normal de nuestras sensaciones e ideas haciendo que nuestra atención oscile de un lado a otro entre puntos fijos, y se apoderan de nosotros con tal fuerza que incluso la más débil imitación de un gemido bastará para que nos invada la máxima tristeza”³⁸.

Algunas otras vívidas analogías aparecen en la siguiente tabla de oposiciones, que perfilará la concepción dualista del tiempo de Bergson y servirá también como sumario parcial de esta sección. Hay que hacer algunas aclaraciones para evitar posibles malentendidos. Mi intención no es sugerir que la visión distintiva de Bergson del tiempo experiencial resume la última línea de pensamiento del siglo XIX acerca del tiempo, ni siquiera que se acerque a representar ningún tipo de consenso entre filósofos, músicos y/o críticos. Tampoco estoy defendiendo que esté en lo cierto. Lo que *sí* estoy sugiriendo es que sus oposiciones exponen dos importantes concepciones del tiempo con la mayor claridad, y que las intuiciones del tiempo que aparecen en la columna de la izquierda de la tabla son aquellas que los pensadores del siglo romántico fueron gradualmente manejando y que, al mismo tiempo, se fueron haciendo manifiestas en el arte.

En la Tabla 1 he montado un cuadro de oposiciones –palabras clave, metáforas, símiles y analogías– tomadas de diversos escritos de Bergson. Cualquier colección de este tipo será inevitablemente una distorsión: las oposiciones nunca son tan perfectas, ¡ni es posible que ningún autor sea tan consistente en el logro de toda una vida! Lo que la tabla mostrará, sin embargo, es una serie de claras oposiciones entre un tiempo “bueno” y un tiempo “malo”. Estas oposiciones dibujan un conjunto de preferencias culturales y ofrecen una visión reveladora de las estrategias explicativas con las que los pensadores del siglo romántico intentaron reconciliar las contradicciones del tiempo.

³⁸ H. Bergson, *Time and Free Will*, trad. F.L. Pogson, George Allen and Unwin, London, 1950, 11-18, en R. Katz / C. Dahlhaus (eds.), *Contemplating Music*, vol. 2, 401.

Tabla 1. Oposiciones temporales en la filosofía de Henri Bergson

el tiempo como	
experimentado (<i>durée réelle</i>)	medido (espacializado, de los físicos)
conciencia humana	el reloj
en desarrollo	lo desarrollado
presente vivo (activo)	pasado terminado (pasivo)
cinematográfico	fotogramas
unión, fusión, interpenetración, co- rriente de conciencia	distinción de pasado, presente y fu- turo
duración	extensión
cualitativo	cuantitativo
heterogéneo	homogéneo
real, concreto	simbólico, una abstracción
sucesión	yuxtaposición
el acto de atravesar	el espacio atravesado
intensivo	extensivo
ilimitado	limitado
proceso subjetivo	dimensión objetiva
orgánico	mecánico
múltiple	singular
percepción de observador	existencia del universo
devenir	ser
conciencia	conceptos organizados
relativo	absoluto, llega en unidades estándar
metafísico, biológico	físico
sucesión sin exterioridad	exterioridad sin sucesión
intervalos vividos	instantes numerados
conocido por intuición	conocido por intelecto
según el modelo de la percepción auditiva	según el modelo de la percepción vi- sual
<i>élan vital</i>	el universo material
irreversible, teleológico	reversible, inerte
indivisible	divisible, contable
intuido directamente, interiorizado	contemplado, exteriorizado

3. El tiempo en la música del siglo XIX.

¿Qué podemos saber del tiempo gracias a la música de la época romántica? He defendido en varias ocasiones anteriores que la música puede ser leída como una proposición filosófica³⁹. Si esta aseveración es correcta, deberíamos ser capaces de identificar las actitudes características del siglo XIX respecto al tiempo en la música de este siglo y quizá ser capaces de ver algo de su desarrollo. Sin anticipar los detalles de mi argumento final, simplemente indicaré que tres de sus premisas son (1) las ideas culturales importantes *sí* influyen en la música, de un modo u otro, (2) la afirmación común de que la música se queda “rezagada” respecto a las otras artes (al reflejar las tendencias culturales e ideológicas) es un mito, y (3) una interpretación más realista es la de que la ideología y la música de una época particular influyen la una en la otra en un proceso de retroalimentación recíproca.

Las siguientes proposiciones no permitirán poner a prueba estos supuestos. Lo que sigue es una lista de destacadas características temporales de la música del siglo XIX, todas ellas tan conocidas que no tendría sentido poner ejemplos específicos⁴⁰. La numeración responde a pura comodidad y no refleja ningún orden de prioridad.

En la música romántica, percibimos una tendencia hacia:

1. una organización más libre (respecto a la forma), disincronía (respecto al ritmo y la textura) y una menor coordinación (respecto a las dimensiones de la melodía, la armonía y los otros dominios musicales);
2. una mayor tensión entre el tiempo plasmado en la partitura y el tiempo interpretado, tal como se expresa en el concepto y la práctica del *tempo rubato*⁴¹;

³⁹ Véase, por ejemplo, L. Rowell, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, Barcelona, 1985, 18.

⁴⁰ Se podría empezar por los últimos cuartetos de Beethoven, la sonata para piano en si menor de Liszt, los dramas musicales de Wagner y las sinfonías de Mahler –debo reconocer que es una lista muy germana–.

⁴¹ Literalmente, “tiempo robado”.

3. el desarrollo del ritmo como un dominio separado, buscando una independencia parcial respecto del poder clarificador de la armonía, la tonalidad y las relaciones de tono en general;

4. lo no-métrico, no-lineal y no-jerárquico –debilitando el dominio de tres de los mayores principios organizativos que constriñen la estructura y la aparente dirección del tiempo en la música;

5. el ritmo irracional, a menudo expresado en una reinterpretación de géneros como la cadencia, la fantasía y el recitativo;

6. lo extremo en la articulación, la duración y la velocidad, que representan todos ellos una tendencia a alejarse de tamaños y medidas estándar: respecto a la articulación, desde una casi total supresión de articulación, con la continuidad sin fisuras como meta, hasta una lógica formal que descansa en los acentos e interrupciones dramáticos; respecto a la duración, cultivo de lo muy largo y de lo muy corto (e.g., una sinfonía de dos horas y un Lied de treinta segundos); respecto a la velocidad, un cultivo similar de lo muy lento y lo muy rápido (e.g., adagio frente a prestissimo) –el concepto barroco de *tempo giusto* (el “tiempo correcto”) no habría tenido sentido en la música del siglo XIX.;

7. ambigüedad y por lo tanto inestabilidad (de los agrupamientos rítmicos, de la métrica, de la referencia tonal);

8. debilitamiento del pulso dominante;

9. modelos formales más nuevos, menos sintácticos, como (a) crecimiento y desarrollo orgánicos, (b) transformaciones y metamorfosis sucesivas, (c) oposiciones dialécticas y (d) representaciones pictóricas y narrativas; en este clima florecieron la variación, el concierto y las formas descriptivas; la clásica sonata allegro entró en una nueva fase de su desarrollo y se adaptó a las nuevas preferencias;

10. el desarrollo de géneros rítmicos más nuevos: corrientes de tiempo múltiple, tiempo relativo (con períodos comprimidos y dilatados), largos períodos de detención virtual y tiempo en mosaico⁴²; se hizo cada vez más difícil describir el tiempo de la música como una corriente simple, lineal, jerárquica, teleológica;

⁴² Para un estudio valioso de los nuevos modos de organización temporal en la música del siglo XX, la mayoría de los cuales pueden localizarse perfecta-

11. una mayor tensión entre agrupamiento rítmico y metro notado (e.g., agrupamientos rítmicos que ignoran la llamada tiranía de la raya de compás, los sabores y desviaciones característicos de varios ritmos étnicos y una más amplia gama de métricas irregulares);

12. mayor exploración y gusto por patrones rítmicos anacrúsicos (*upbeat*) y metacrúsicos (*afterbeat*);

13. ritmos que podrían identificarse con lo “primitivo” y lo “exótico”;

14. huida de caracteres rítmicos que antes se consideraban marcas de género (e.g., minueto, zarabanda, overtura francesa) o su tratamiento con ironía intencionada; y

15. exploración de todas las variables posibles de ejecución.

Volveré con algunos comentarios en la sección conclusiva de este ensayo.

4. El tiempo en las teorías de la música del siglo XIX.

Ningún examen del tiempo en el pensamiento musical del siglo XIX estaría completo sin algún estudio de los tratados técnicos, cuyos autores intentaron describir y prescribir cómo es y debe ser la música. Los tratados teóricos generalmente reflejan no sólo las tendencias musicales que tratan de explicar, sino también el ambiente intelectual, hábitos de pensamiento e ideologías populares de la época —a veces mucho tiempo después del hecho, a veces con una aguda comprensión de los desarrollos contemporáneos y ocasionalmente con un sorprendente poder profético—. La imagen de la teoría de la música del siglo XIX que quisiera evocar es la de una época en la que, al reaccionar explícitamente a las tendencias musicales y propuestas teóricas del siglo anterior, los autores revelan al mismo tiempo muchas de las ideologías que se desarrollan en su propia época.

En general, los teóricos de la música del siglo XIX no se han ganado buena nota por un logro que abra caminos en la explica-

mente en el siglo XIX, véase J.D. Kramer, *The Time of Music*, Schirmer, New York, 1988, 20-65.

ción del dominio temporal de la música. Hay poco digno de mención en la primera mitad del siglo, pero el paso se avivó en la segunda mitad –la época de lo que he llamado el segundo romanticismo–. Dos tendencias parecen particularmente importantes: el naciente reconocimiento de que el ritmo musical puede responder a leyes intrínsecas que son independientes de los principios de la armonía y la melodía, y la creciente conciencia de las leyes de la mente que influyen en nuestra percepción de y nuestra respuesta al ritmo. Del mismo modo que los filósofos intentaron situar el tiempo en la experiencia del observador, los pensadores musicales intentaron situar el ritmo en los instintos del oyente.

Maury Yeston, en su valioso examen de la historia de la teoría rítmica, cita cinco modelos de ritmo musical: (1) el modelo silábico (que comienza en la antigüedad clásica), en el que los modelos acentuales y duracionales de verso son la fuente primaria de agrupamientos musicales; (2) el modelo “notacional” (desarrollado a principios del siglo XIV y que ha continuado hasta hoy en los metros estándar y las firmas métricas de la música clásica de occidente), bajo cuya influencia el ritmo musical se hizo más regular, más divisivo y más jerárquico; (3) “los conceptos del siglo XVIII de diseños estéticos en cuanto relativos al tono”, donde las leyes de la melodía y en especial la armonía eran reconocidas por su influencia modeladora sobre el ritmo; (4) los “modelos lógicos autocontenidos” del siglo XIX, donde la función del tono ya no ocupa una posición dominante; y (5) las teorías psicológicas de la percepción (que comienzan a desarrollarse a finales del siglo XIX) que intentan explicar “cómo la organización rítmica se origina, psicológicamente o psico-fisiológicamente, en el organismo humano y cómo el organismo percibe y responde al movimiento organizado”⁴³.

A menudo se ha sugerido que las teorías de la música invocan una, o una combinación, de las siguientes tres autoridades: la naturaleza, la práctica de los grandes compositores o la consistencia y la fuerza internas de un “sistema”. Como ejemplos, el complejo modelo de vibración de una cuerda como un modelo de los acordes musicales y las progresiones de acordes (porque las cuerdas vibran de acuerdo con un principio de la naturaleza –¡la

⁴³ M. Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, Yale University Press, New Haven, 1976, 27.

serie de armónicos!–), la práctica rítmica en los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven (¡porque es tan efectiva!) y la aplicación de Moritz Hauptmann de la dialéctica hegeliana a la organización rítmica y armónica (¡porque tiene tanto sentido!). En cierta medida, los teóricos de la música del siglo XIX se apoyaron en las tres fuentes de autoridad, quizá con una cierta añoranza de la naturaleza al mismo tiempo que se veían obligados a conceder sus limitaciones como modelo. Nuestras conclusiones mostrarán que también reflejan la reinterpretación de la naturaleza en el siglo romántico, ya no un conjunto ordenado y cognoscible de principios a los que pueden reducirse las irregularidades y excentricidades del mundo natural, sino los fenómenos de la naturaleza mismos –incluyendo todos los defectos– y los misterios del mundo suprasensible que sus convicciones postulaban más allá de la naturaleza.

Podemos construir un conjunto de modelos para el ritmo musical examinando la literatura de la teoría de la música: el lenguaje humano, el movimiento físico (como en *arsis* y *tesis*), los ritmos del sistema circulatorio y respiratorio, los principios numéricos de la notación musical, los principios abstractos de organización (como en la dialéctica), los hábitos e instintos de la mente (como los principios de psicología gestalista), y los ritmos de la naturaleza orgánica e inorgánica –el crecimiento y desarrollo de las plantas, el oleaje de la emoción humana, las olas del mar, y cosas similares–. En general, podemos decir que los teóricos de este siglo preferían los modelos cualitativos a los cuantitativos, los orgánicos a los inorgánicos, los modelos de irregularidad y ambigüedad a los modelos de exactitud mecánica, y situaron los modelos internos, humanos, por lo menos en un plano tan alto como los modelos externos.

Podemos citar las contribuciones de tres autores en concreto: Moritz Hauptmann (1792-1868), Rudolf Westphal (1826-1892) y Hugo Riemann (1849-1919), cada uno por razones distintas. La explicación hegeliana de Hauptmann de las leyes del ritmo musical (basada en el principio abstracto de tesis-antítesis-síntesis), a pesar de su manifiesta absurdidad⁴⁴, conserva cierto atractivo para los pensadores musicales, que siguen esperando junto

⁴⁴ ¿Cree alguien que el metro triple es la antítesis del doble, o que el metro cuádruple es la síntesis del doble y el triple?

con Hauptmann unas leyes musicales que puedan justificarse sobre la base de su consistencia interna, lógica –“ley[es] natural[es] dadas por la humanidad a los músicos”,... “no una[s] regla[s] determinada[s] por los músicos”⁴⁵. Las investigaciones filológicas de Westphal de los principios del verso griego revelan los instintos de anticuario de muchos eruditos románticos y demuestran que el interés por modelos lingüísticos no estaba ni mucho menos muerto, a pesar de la poco convincente aplicación de estos principios al análisis de la música de su época⁴⁶. Y la obra de Riemann, aunque construida sobre un modelo dialéctico similar al de Hauptmann, es una importante contribución a nuestro conocimiento del papel de los acentos dinámicos y agógicos (es decir, los acentos de duración) en la conformación de los motivos y frases musicales⁴⁷. Lo que los tres tienen en común es la convicción de que el ritmo de la música está generado por principios intrínsecos de organización, y es lógicamente consistente sin referencia a las leyes de la armonía. En definitiva, *cómo* tratan de explicar el ritmo musical es probablemente más importante que el éxito que alcanzan con sus explicaciones.

5. El tiempo en la estética musical del siglo XIX.

En esta sección me centraré en las discusiones sobre el ritmo en la estética musical del siglo XIX. Los autores cuyo pensamiento se examina en esta sección aparecen aquí (en lugar de en la sección anterior sobre la filosofía) porque se dedican específicamente a la música y las otras artes y tienen relativamente poco que decir sobre el tiempo en general.

⁴⁵ Citado en M. Yeston, 20; para una traducción inglesa de M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, véase *The Nature of Harmony and Metre*, trad. W.E. Heathcote, Swan Sonnenschein, London, 1888.

⁴⁶ Véase especialmente Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1880.

⁴⁷ Véanse, en particular, dos de los tratados de Riemann: *Musikalische Dynamik und Agogik*, D. Rahter, Hamburg, 1884, y *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1903; para un comentario y análisis véase M. Yeston, 24-26.

Las palabras clave para nuestros propósitos son (en español) tiempo, ritmo, métrica y tempo; los tres primeros son especialmente problemáticos. *Tiempo* se usa a menudo en un sentido amplio como sinónimo de ritmo y de métrica, y en discusiones sobre el tiempo en música no siempre está claro si las referencias corresponden a algún aspecto del tiempo *musical* o a algunas propiedades del tiempo en general. Esta vaguedad de referencia es útil con tal que el contexto clarifique lo que se está discutiendo —es decir, los fenómenos (ritmo) o el patrón según el cual se miden los fenómenos (métrica)—. Esta distinción no es difícil de perfilar, pero no lo ha sido y no es aceptada por consenso universal. En una época de lógica vaga y lenguaje efusivo, no resulta apenas sorprendente descubrir pasajes en los que los autores oscilan en su examen de lo temporal en la música —refiriéndose a veces a los fenómenos rítmicos (duraciones aisladas, acentos, divisiones, agrupamientos, patrones, interacciones) y a veces a los “noumena” métricos (estructuras que consisten en patrones abstractos y/o conceptuales de acentos, duraciones o funciones tonales) sin distinción—. Esto siempre ha sido un problema en la teoría rítmica, pero no es un problema peor en el siglo XIX que en cualquier otra época.

A pesar de su reconocimiento general del tiempo como la dimensión musical primaria, los autores de tratados de estética no estaban más deseosos de ocuparse de él que los autores de tratados técnicos. Tenían poderosas razones para ello. En primer lugar, estaban preocupados por otros asuntos, algunos de naturaleza tan general que no implicaban las dimensiones individuales de la música, y otros en los que la organización temporal era de importancia secundaria. Las cuestiones temporales no eran una preocupación importante en su discusión de cuestiones perennes como la base de la expresión musical, la música y la emoción, la posición relativa de la música vocal e instrumental, el papel dramático de la música en la ópera y el antiquísimo tema de las palabras y la música.

Una segunda razón para su renuencia radica en la preferencia romántica por una continuidad sin fisuras en la que se disimulan las distinciones individuales. Cuando se escribe sobre temas como éxtasis, emoción, entusiasmo, religión, espíritu, y otras semejantes, hay una tendencia a centrarse en una corriente efusiva

única (del sentimiento, de la mente, de fenómenos naturales, de sonido), no en una serie articulada de unidades o eventos. Esta preferencia es, desde luego, en sí misma una importante preferencia temporal, que no es menos evidente en la música romántica que en la filosofía romántica. Se sigue entonces que lo que los autores del siglo XIX elogiaban de la música era su carácter transitorio e intangible, su libertad respecto a las limitaciones de la sustancia física, su capacidad para representar corrientes y períodos sostenidos de intensa emoción y éxtasis espiritual, su capacidad de estimular el entusiasmo y generar climas agotadores, y su aptitud para particularizar y definir vívidamente el carácter de los momentos individuales. Estas preferencias se manifiestan tanto en su elección de las metáforas como en sus argumentos y afirmaciones explícitos. Encontramos, por otra parte, poco reconocimiento del poder clarificador y definidor del ritmo, su regularidad mecánica y sus divisiones proporcionadas, y su papel en la articulación de la estructura.

Una búsqueda acrítica de referencias al tiempo en la literatura del siglo XIX daría una falsa impresión de su papel en el pensamiento romántico. El tema del tiempo acecha en el fondo de los más diversos pasajes, rara vez tratado directamente o sistemáticamente, pero entendido como uno de los principales misterios del romanticismo y parte de su aura —en el contexto de la experiencia humana, la historia, la teología cristiana, la muerte y demás—. Pocas de estas referencias tienen conexión directa con el tiempo en las artes o, más específicamente, en la música. Es sorprendente, por ejemplo, que no encontremos prácticamente nada relevante en los escritos de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), el mayor poeta alemán de su época y la inspiración intelectual de los pensadores alemanes durante generaciones. Los escritos de Goethe están llenos de referencias explícitas y metafóricas al tiempo, algunas de estas últimas vivamente nuevas (el tiempo como un “clamoroso telar”)⁴⁸ y otras, lugares comunes familiares. Pero, aunque parece haber estado profundamente interesado en la teoría de la música, sus referencias al ritmo musical son prosaicas y sin interés. Aparte de las frecuentes referen-

⁴⁸ Línea 508.

cias al tiempo en *Fausto*⁴⁹, su más memorable contribución es el poema corto *Dauer im Wechsel*.

La *Philosophie der Kunst* de Friedrich Wilhelm Josef von Schelling (1775-1854), por otra parte, es una extremadamente importante e influyente discusión acerca del ritmo musical⁵⁰. Para Schelling el ritmo era “la música de la música”, un misterio que surge de la naturaleza; es aquello que convierte lo infinito en lo finito, la unidad en diversidad, la sucesión sin sentido en significado, y las secuencias aleatorias en lo predecible. En el proceso, la música “ya no está sujeta al tiempo, sino que ha absorbido al tiempo *dentro de sí*”⁵¹.

“...la música trae ante nosotros en el ritmo y la armonía las formas [platónicas] de los movimientos de los cuerpos físicos; es, en otras palabras, pura forma, liberada de cualquier objeto o de la materia. A este respecto, la música es el arte que está menos limitado por consideraciones físicas, porque representa el *puro* movimiento como tal, abstraído de cualquier objeto y sustentado por alas invisibles, casi espirituales”⁵².

Las tres “unidades” en la música son, para Schelling, el ritmo, la modulación⁵³ y la melodía: “Por el primero, la música logra reflexión y autoconciencia; por la segunda, emoción y juicio; por la tercera, contemplación e imaginación. ...es el ritmo el que hace musical a la música, la modulación la que la hace pintoresca..., y es la melodía la que le da su forma [plástica]”⁵⁴.

⁴⁹ Ver, entre otros, los pasajes que comienzan con las líneas 147, 643, 1706, 1754, 1908, 2373 y 4223.

⁵⁰ Para una traducción inglesa de los pasajes relevantes (§ 77-83), ver P. le Huray / J. Day (eds.), *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 274-281 (cit. *Music and Aesthetics*).

⁵¹ P. le Huray / J. Day (eds.), *Music and Aesthetics*, 277; la cursiva es de Schelling.

⁵² P. le Huray / J. Day (eds.), *Music and Aesthetics*, 280.

⁵³ Que Schelling entiende como “el arte de mantener las identidades coherentes del sonido” (que recuerda a la famosa definición de Agustín de la música como *scientia bene modulandi*), y no en su significado técnico habitual como un cambio de tonalidad.

⁵⁴ P. le Huray / J. Day (eds.), *Music and Aesthetics*, 278.

Schelling describe la uniformidad mecánica como asignificativa, y cita la igualdad como el elemento inferior del ritmo.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) destacó el poder particularizador del ritmo musical en su *Erwin* (1815):

“...el modo de conectarse la medida y lo medido es el tiempo, que en general hace posible la relación del concepto con la multiplicidad puramente particular y constantemente cambiante. En el tiempo, se introduce en el sonido mismo una gradación regular a través de la cual se convierte en tono, así como la ley por la que los tonos cambiantes son asumidos en un todo completo”⁵⁵.

Del mismo modo que el tiempo en general y el momento presente son considerados como uno, en la música la particular cualidad sensitiva de cada momento presente nos da un breve vislumbre de la eternidad.

En los escritos de Soren Aabye Kierkegaard (1813-1855), que estaba obsesionado por el tiempo y la eternidad, encontramos un excelente sumario de las actitudes del primer romanticismo hacia el ritmo musical. Kierkegaard compartía la opinión hegeliana de la música como “una negación de lo sensual” y situó a la música por encima de las otras artes por su espiritualidad, ya que la música existe sólo cuando se está ejecutando⁵⁶.

“Cuando se sigue, dialéctica o históricamente, el desarrollo de lo estéticamente bello, se encontrará que la dirección de este movimiento pasa de los determinantes espaciales a los temporales, y que la perfección del arte depende de la sucesiva posibilidad de liberarse del espacio y orientarse hacia el tiempo. ... La música tiene al tiempo como su elemento, pero no adquiere un lugar permanente en él; su significación descansa en su constante desvanecerse en el tiempo; emite sonidos en el tiempo, pero inmediatamente desaparece y no tiene permanencia”⁵⁷.

⁵⁵ Citado por E. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, 226-227.

⁵⁶ S. Kierkegaard, del ensayo sobre “Aesthetic Validity of Marriage” (!), en el vol. 2 de su *Either-Or*, trad. W. Lowrie, Princeton University Press, Princeton, 1944, 139.

⁵⁷ S. Kierkegaard, 139.

Si hay un tema central en los pasajes anteriores, aparte de la primacía del tiempo como una dimensión artística, es la elevación del ritmo a la categoría de un principio puro, natural, sin las trabas de la materia, por el cual somos capaces de percibir la unidad que existe entre lo universal y lo particular. El carácter abstracto de este argumento está lejos de las explicaciones de carne y hueso que penetran los escritos estéticos del segundo romanticismo, sobre los que volvemos ahora.

Las contribuciones de Richard Wagner (1813-1883) a la filosofía y la teoría del ritmo musical son únicas en su línea y bien podrían provocar una crítica tan larga como sus textos originales. Tenía ideas prácticamente acerca de todos los aspectos de la música, algunas de ellas absurdas, algunas sorprendentes por su agudeza, siempre provocativas y –a juzgar por las reacciones de los escritores subsiguientes– imposibles de ignorar. Wagner era extremadamente culto, y mucho de lo que tenía que decir se enraizaba en la filosofía de Johann Gottfried Herder (1744-1803) y Arthur Schopenhauer. En sus manos, sin embargo, los argumentos de éstos cobraban nuevas dimensiones y un tono más extravagante. La exposición que sigue, muy selectiva, quedará limitada a los temas que todavía no han surgido en este ensayo.

Mucho de lo que Wagner tenía que decir acerca del ritmo aparece en discusiones sobre la adaptación de música a un texto y sobre la manera en que el ritmo musical debe responder a los acentos e inflexiones poéticos –temas oportunos dado su fuerte interés por la ópera y el drama musical, pero que quedan fuera del alcance del presente estudio–. Wagner situó los orígenes del ritmo en el gesto y los acentos ascendentes y descendentes del verso hablado, ambas cosas expresiones exteriores y articuladas del sentimiento humano inarticulado. Se refería a la armonía y al ritmo como los “órganos conformadores” y a la melodía como la forma humana producida por medio de ellos. El ritmo es el modo en que las más íntimas visiones y fantasías del mundo del sueño se manifiestan en una expresión plástica, permitiéndonos entender sin ver y captar la esencia de todas las cosas⁵⁸. Aunque Wagner recurrió a una amplia gama de metáforas, incluyendo

⁵⁸ R. Wagner, “Beethoven”, en *Richard Wagner's Prose Works* (cit. *RWPW*), trad. W.A. Ellis (1892-1899) Broude, reimp. New York, 1966, vol. 5, 76.

varias metáforas sobre el crecimiento orgánico y las crestas y valles de las olas del mar, su metáfora más básica era la anatomía y psicología del cuerpo humano –ya no una visión del ritmo como un principio abstracto, sino los huesos, tejidos, sangre y nervios del organismo humano vivo–.

Wagner no fue el primero en explicar los principios del ritmo sobre la base de arsis y tesis –las cualidades de “ascenso” y “descenso” (del brazo o el pie, del tono y acento de la voz) que diferencian los distintos metros poéticos y musicales y están representados en la terminología musical familiar por las expresiones “*upbeat*” y “*downbeat*”–. Lo que es novedoso en su línea de explicación es que el ritmo no es sólo un fenómeno individual, sino *colectivo*, una idea que recogió de Herder. El tiempo en la música se ha convertido en un constructo social, abierto a investigación antropológica. El elemento rítmico de la música que él atribuía en parte a la herencia de la danza folklórica tal como se expresa en los caracteres distintivos de varias tradiciones musicales étnicas y nacionales –no el ritmo en abstracto, sino “nuestro” y “sus” ritmos–. El ritmo se ha convertido en una ciencia social.

La explicación ingenua de Wagner de la historia del ritmo musical se enmarca en términos políticos: la música griega antigua era esencialmente danza expresada en tonos y palabras; sobrevive en las tradiciones de la danza folklórica. La música cristiana renunció al ritmo de la danza y perdió por ello su poder expresivo; en compensación, los músicos cristianos inventaron la armonía como la base rítmica de la melodía y elevaron la música sagrada a nuevas cumbres en la música italiana del renacimiento. La melodía operística italiana contemporánea (es decir, del siglo XIX) es nada menos que “una recaída en el paganismo”, ¡una forma de arte gastada e infantil que depende sólo del ritmo de la danza y no saca provecho de las “invenciones” cristianas de la armonía y la polifonía! En su música instrumental, sin embargo, los maestros alemanes fueron capaces de unificar la melodía rítmica (que descubrieron superviviente en las tonadas de la danza nacional) y la armonía cristiana, alcanzando con ello mayores alturas de refinada y enriquecida expresión⁵⁹. El ritmo es nuestra herencia del género humano primitivo, preservada en los instintos colectivos de las masas.

⁵⁹ R. Wagner, “Zukunftsmusik”, en *RWPW*, vol. 3, 313-16.

El valor de Wagner como historiador reside solamente en su impacto en pensadores posteriores del siglo XIX, pero es un error subestimar sus intuiciones musicales. Sus voluminosos escritos están salpicados de importantes observaciones sobre el ritmo y la estructura temporal de la música. Sólo puedo mencionar unos pocos. Wagner reconoció en numerosas ocasiones la extraordinaria efectividad de las duraciones mantenidas y de los tempos extremadamente lentos para sostener estados de sentimiento intenso⁶⁰. Reconoció que el ritmo está sujeto a lo que él llamó las “leyes de la reciprocidad”, entendiendo por tales un equilibrio entre figuración y canto, movimiento rítmico y tono legato⁶¹. También es importante su reconocimiento de que el ritmo consiste en impulsos “condicionante” y “condicionado”, por los que los acentos se diferencian cuantitativamente y cualitativamente⁶². Las profundidades del sentimiento expresadas en el ritmo musical se vuelven significativas cuando las crestas de la ola rítmica nos permiten medir las “depresiones”, los intervalos entre ellas, y cuando una frase antecedente u otro evento musical nos permite anticipar correctamente las energías rítmicas de su consecuente⁶³. El ritmo clarifica así el compás de la frase musical y la emoción subyacente. También reconoció la habitual tendencia musical hacia pasajes complejos y extensos de anacrusis (*upbeat*) y frases que empiezan tras la tesis inicial (metacrusis), efectos musicales que permitían al compositor superar al poeta en riqueza expresiva⁶⁴. Wagner defendía una relación proporcional entre los tempos musicales sucesivos, en la que un solo pulso dominante determinaba las correctas conexiones rítmicas y métricas de las diversas secciones y movimientos⁶⁵. Y afirmaba que la determinación del tempo correcto para un pasaje viene dada más por su carácter y su fraseado que por alguna velocidad abso-

⁶⁰ R. Wagner, *Opera an Drama*, pt. 3, “Poetry and Tone in the Drama of the Future”, en *RWPW*, vol. 2, 261.

⁶¹ R. Wagner, “About Conducting”, en *RWPW*, vol. 4, 316.

⁶² R. Wagner, *Opera an Drama*, pt. 3, “Poetry and Tone in the Drama of the Future”, en *RWPW*, vol. 2, 258.

⁶³ R. Wagner, “Poetry and Tone in the Drama of the Future”, en *RWPW*, vol. 2, 259.

⁶⁴ R. Wagner, “Poetry and Tone in the Drama of the Future”, en *RWPW*, vol. 2, 260-262.

⁶⁵ R. Wagner, “About Conducting”, en *RWPW*, vol. 4, 314-316.

luta⁶⁶. Estas podrían considerarse cuestiones técnicas, y de hecho lo son. Lo importante aquí es el intento de Wagner de explicar sus instintos musicales sobre la base de principios estéticos generalizados. No estaba interesado en el tiempo en general, sino que lo que tenía que decir sobre el tiempo en la música se basaba en una combinación única de intuiciones musicales y una aptitud para inspirarse en el pensamiento filosófico de su época.

La mención de las contribuciones de Richard Wagner lleva casi automáticamente a los dos autores a quienes más provocó –su rebelde discípulo Friedrich Nietzsche (1844-1900) y el cítico vienés a quien parodió sin misericordia en *Die Meistersinger* Eduard Hanslick (1825-1904)–. Sus opiniones sobre el ritmo musical no son tan opuestas como sus opiniones sobre otros temas.

La distinción entre [arte] apolínea y dionisíaca que Nietzsche dibujó en *El nacimiento de la tragedia* no debe nada a las obras del propio Wagner, excepto que Nietzsche vio originalmente a Wagner como el ejemplo supremo de la segunda. Para Nietzsche, las artes visuales eran apolíneas y la música era el arte dionisíaca por excelencia, por su capacidad de dar a luz al mito trágico y presentarse a sí misma como un espejo general de la voluntad universal. El arte apolínea representa el *principium individuationis* que genera un mundo de apariencia bella, mientras que Dionysos, “por otra parte, representa un devenir enérgico, que se ha hecho autoconsciente, en la forma de la voluptuosidad desenfrenada del creador, que también es perfectamente consciente de la ira violenta del destructor”⁶⁷. Apolo pinta con imágenes que representan el mundo en su diferenciación espacial, pero Dionisios habla con símbolos que aniquilan todas las diferencias y nos conducen al “corazón más íntimo de todas las cosas”⁶⁸. Nietzsche criticó la música descriptiva de los “pintores del tono”, porque “si [la música] intenta excitar nuestro deleite sólo forzándonos a buscar analogías externas entre un proceso vital o natural y ciertas figuras rítmicas y sonidos característicos de la música; si se supone que nuestro entendimiento va a quedarse satisfecho con

⁶⁶ R. Wagner, “About Conducting”, en *RWPW*, vol. 4, 314.

⁶⁷ F. Nietzsche, *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, ed. Oscar Levy, Russell and Russell, New York, 1964, vol. 1, 120.

⁶⁸ F. Nietzsche, *The Complete Works*, vol. 1, 121.

la percepción de estas analogías, quedamos reducidos a un estado de ánimo en el que la recepción de lo mítico es imposible...”⁶⁹.

En un notable párrafo de *El ocaso de los ídolos*, Nietzsche desarrolla más su concepto de ritmo:

“La música, tal como la entendemos hoy, es también una emoción total y una descarga total de los afectos, pero aun así es sólo el vestigio de un mundo de expresión de los afectos mucho más rico, un mero residuo del histrionismo dionisiaco. Para hacer posible la música como un arte separada, varios sentidos, especialmente el sentido muscular, han sido inmovilizados (al menos relativamente, porque hasta un cierto punto todo ritmo sigue apelando a nuestros músculos); de manera que el hombre ya no imita y representa con su cuerpo todo lo que siente. Sin embargo, este es realmente el estado dionisiaco normal, por lo menos el estado original. La música es la especialización de este estado alcanzado lentamente a expensas de aquellas facultades que están más estrechamente relacionadas con ella.”⁷⁰

En *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche describe con desprecio el ideal de Wagner de la *unendliche Melodie* como “nadando, flotando”, no “andando y danzando”: “La ‘melodía infinita’ trata deliberadamente de romper toda igualdad de tiempo y fuerza e incluso la desprecia en ocasiones;... [el resultado es] un peligro para la música que puede ser exagerado: la completa degeneración del sentido rítmico, el *caos* en lugar del ritmo... *Espressivo* a cualquier precio, y la música al servicio, en esclavitud, de las poses *–es el fin*”⁷¹–.

Si Nietzsche creía que Wagner representaba una etapa de decadencia del ritmo, Hanslick ignora por completo este aspecto de su música en su influyente tratado sobre *Lo bello en música*. Para Hanslick, el ritmo es “el único elemento musical que la naturaleza posee, el primero del que somos conscientes y aquél con el que la

⁶⁹ F. Nietzsche, *The Complete Works*, vol. 1, 132.

⁷⁰ En el párrafo 10 de su ensayo sobre “What the Germans Lack”, en *The Portable Nietzsche*, trad. y ed. Walter Kaufmann, Viking Press, New York, 1954, 520.

⁷¹ En el párrafo 1 de su ensayo “On Wagner as a Danger” en *Portable Nietzsche*, 666-667.

mente del niño y del salvaje se familiariza antes⁷². (Una vez más, la fuente del ritmo se localiza en lo instintivo y lo primitivo.) Hanslick continúa, “No todos, pero sí muchos de los sonidos de la naturaleza son rítmicos, y en ellos el principio del *ritmo de doble tiempo* (que se manifiesta en la subida y bajada, flujo y reflujo) es invariablemente discernible. Pero el aspecto en que el ritmo natural se diferencia de la música humana es obvio: en la música no hay un ritmo independiente; sólo se da en conexión con la melodía y la armonía expresada en un orden rítmico. ...El hombre se imagina, por supuesto, que canta porque la naturaleza le incita a ello, pero para permitir a la naturaleza incitarle así, la semilla de los siglos debe crecer y madurar”⁷³. No hemos aprendido la música de la naturaleza –al contrario, la música es “un triunfo de la inteligencia humana lentamente conseguido”⁷⁴–.

Hanslick estuvo también entre los primeros que añadieron los mecanismos del sistema nervioso central al léxico de las metáforas musicales: “La música, el arte más etérea por su inmaterialidad, pero la más sensible por su juego de formas sin sujeto ajeno, en esta misteriosa fusión de dos principios antagonistas muestra una fuerte semejanza con los nervios, aquellos lazos igualmente misteriosos de las invisibles conexiones telegráficas entre mente y cuerpo”⁷⁵. También llamó la atención sobre el principio psicológico de implicación/realización, anticipación/gratificación, como la fuente más importante de placer al escuchar música: “este flujo y reflujo intelectual, este constante dar y recibir, tiene lugar inconscientemente y con la rapidez del relámpago”⁷⁶. Hanslick ha identificado correctamente otro principio rítmico importante, un ritmo binario de la percepción artística, que tiene implicaciones tan poderosas para la organización y la percepción del tiempo musical como los otros principios binarios que otros escritores han tomado como sus modelos del ritmo musical.

Este breve repaso concluye con un examen de las opiniones de dos importantes autores británicos –Herbert Spencer (1820-1903)

⁷² E. Hanslick, *The Beautiful in Music*, trad Gustav Cohen, Liberal Arts Press, New York, 1957, 106.

⁷³ E. Hanslick, 106.

⁷⁴ E. Hanslick, 107.

⁷⁵ E. Hanslick, 78-79.

⁷⁶ E. Hanslick, 98.

y Edmund Gurney (1846-1888)–. Ya que Spencer responde a la obra de Gurney, consideraré a este último en primer lugar.

En su extraordinario libro *El poder del sonido* (1880), Gurney abordó las cuestiones del tiempo y el ritmo de un modo muy específico e inteligente, adoptando algunas de las explicaciones que ya hemos observado en las obras de autores precedentes y añadiendo nuevas perspectivas propias. Como Wagner, situó la fuente del ritmo en la danza: “Allí donde el ritmo se percibe con placer, está implicada una naciente estimulación del instinto de danza: y por más que la música *deba ser* independiente del tiempo, me temo que al escucharla, con nuestros organismos físicos actuales, mantendremos un prejuicio en favor de los *fenómenos* rítmicos sobre los *noumena* arrítmicos”⁷⁷. Pero el ritmo, para Gurney y muchos otros, estaba limitado a “pequeños grupos” –“digo *pequeño* grupo porque el sentido del ritmo más altamente desarrollado que conocemos no puede percibir más–. Si el grupo de sonidos o movimientos a repetir es demasiado grande, será imposible captarlo y retenerlo como un todo, y esperar su recurrencia en un instante particular; y así el sentido distintivo del ritmo, que depende de la continua satisfacción de la expectación, no puede existir”⁷⁸. Gurney evidentemente encuentra difícil imaginar la experiencia psicológica de anticipación y gratificación actuando durante períodos de tiempo más largos.

Como Hanslick, Gurney atribuía la percepción del ritmo al procesamiento del sistema nervioso central: “Hemos visto que el hecho primario del ritmo, la continua satisfacción de la expectación, se representa en la organización nerviosa por el ajuste de la materia nerviosa dispuesta a una descarga por un estímulo en ciertos instantes”⁷⁹.

Gurney señala también la importancia musical de uno de los más antiguos conceptos de tiempo, el concepto griego del tiempo como *kairos* –¡el momento oportuno!–. Como él dice, “Merece la pena señalar que el principio *general* [del ritmo] reside en conseguir una cosa en el momento oportuno –es decir, en el momento

⁷⁷ E. Gurney, *The Power of Sound*, Basic Books, New York, reimp. 1966, 157.

⁷⁸ E. Gurney, 127.

⁷⁹ E. Gurney, 425.

en el que se espera— y este ritmo estricto es un *caso particular* de esto, que constituye el modo más obvio y natural de fijar lo que debe ser el momento oportuno”⁸⁰. Podemos interpretar este comentario como un nuevo argumento en defensa del poder particularizador del ritmo —su capacidad de centrar la atención en el lugar exacto y en la cualidad distintiva del momento individual— en contraste con la visión anterior del ritmo como una serie mecánica de divisiones.

Como muchos de sus contemporáneos, Gurney defendía que la deformación rítmica ofende nuestro sentido auditivo más que las deformaciones visuales ofenden a la vista. Una réplica inexacta de un objeto conocido no nos hiere con una “sacudida de incorrección”, mientras que una alteración en una melodía familiar es intolerable: “La razón de esto parece deberse en gran medida a lo definido del momento en el que cada elemento de una melodía afecta al sentido. El ojo recibe sus impresiones por su propia voluntad libre en su propio tiempo, y vaga a su propio paso por las partes de los objetos: mientras que el oído está preparado para cada particular unidad de impresión en un particular instante, y a medida que la expectación se centra en ese instante, se siente una clara sacudida cuando se frustra”⁸¹.

Para Spencer, el ritmo no es un fenómeno singular sino múltiple. Aparece de distintas formas en las tres “manifestaciones del sentimiento” —la danza, la poesía y la música—: “...el movimiento medido común a todas ellas implica una acción rítmica de todo el sistema, incluido el aparato vocal; y de esta manera el ritmo de la música es un resultado más sutil y complejo de esta relación entre la emoción mental y muscular”⁸². La fuente del ritmo en estas tres manifestaciones es el sentimiento; y hay una conexión directa entre los estados mentales y la actividad muscular.

Spencer destacó también que el ritmo, como el sentimiento, no se experimenta como un estado continuo o una serie de puntos, sino como una corriente que fluye: “Un ritmo mucho más destacado, con ondas más largas [es decir, más largas que las con-

⁸⁰ E. Gurney, 127.

⁸¹ E. Gurney, 94.

⁸² H. Spencer, “The Origin and Function of Music”, en *Essays Scientific, Political, and Speculative*, Appleton, New York, 1910, vol. 2, 413 (cit. *Essays*).

tracciones musculares repentinas], se ve en el flujo de la emoción en la danza, la poesía y la música. La corriente de energía mental que se muestra a sí misma en estos modos de acción corporal no es continua, sino que está comprendida entre una sucesión de pulsos... [todos los cuales] son formas más intensas de un movimiento ondulatorio habitualmente generado por el sentimiento en su descarga corporal...⁸³.

El campo del ritmo en Spencer es mucho más amplio que en Gurney, como se ve en una de sus respuestas a la obra de Gurney: "... igual que las acciones inorgánicas, todas las acciones orgánicas son completamente o parcialmente rítmicas –desde el apetito y el sueño hasta las inspiraciones y los latidos del corazón; desde el parpadeo de los ojos a las contracciones de los intestinos; desde los movimientos de las piernas hasta las descargas a través de los nervios–. Tras contemplar estos hechos [Gurney] habría visto que la tendencia rítmica que se muestra perfectamente en la expresión musical, se muestra imperfectamente en el discurso emocional. Del mismo modo que bajo la emoción vemos el sacudirse del cuerpo y el retorcerse de las manos, así vemos las contracciones de los órganos vocales que ahora son más fuertes y ahora más débiles. Sin duda es evidente que las expresiones de la pasión... se caracterizan por ascensos y descensos del tono que se repiten rápidamente y por énfasis que se repiten rápidamente: hay ritmo, aunque es un ritmo irregular"⁸⁴.

Y finalmente, Spencer podía haber estado entre los primeros en reconocer que el tono y los espectros temporales se sitúan ambos en el mismo espectro de frecuencias, y que lo que denominamos "espacio" musical (el espacio "alto" y "bajo" del tono) no es fundamentalmente distinto de lo que denominamos "tiempo" musical, sino que está simplemente caracterizado por frecuencias de vibración más altas: "...cada una de estas notas [Spencer se refiere aquí a los armónicos], que consiste objetivamente en una rápida serie de ondas aéreas, produce subjetivamente una rápida serie de impresiones en el sistema nervioso del auditorio. ...está demostrado que todo sonido musical es el producto de unidades sucesivas de sonido, cada una amusical en sí misma, que, al sucederse las unas a las otras con rapidez creciente, producen un so-

⁸³ H. Spencer, *First Principles*, Appleton, New York, 1894, 269.

⁸⁴ H. Spencer, "The Ethics of Kant", en *Essays*, vol. 3, 197.

nido que progresivamente se eleva en tono”⁸⁵. Spencer y sus contemporáneos no llegaron a darse cuenta de todas las implicaciones de esta idea, y de hecho los pensadores de este siglo (incluidos Pierre Boulez, Leonard Meyer y Karlheinz Stockhausen) han hecho poco más que señalar el hecho de que, en esta formulación, la ciencia de la acústica musical ha derribado eficazmente la distinción *física* primaria entre los fenómenos del tono y el ritmo: periodos que se perciben como tonos y periodos que se perciben como ritmos sólo se distinguen por la frecuencia. Advertir que las dos dimensiones básicas de la música se rigen por el mismo principio de periodicidad es dar absoluta prioridad al tiempo⁸⁶.

A primera vista, esto parecería ser una de esas ideas que son palmariamente verdaderas, pero que no se traducen con facilidad a una acción humana significativa. Pero ¿no fue Sócrates quien se refirió a la filosofía como el “conocimiento inútil”?

6. Conclusiones.

En esta última sección valoraré qué progreso se ha producido en la dirección de la nueva crítica que he propuesto, e indicaré cómo puede continuarse con provecho. Me ocuparé de cada una de las cinco categorías por turnos.

La tarea primera y central era demostrar la esencial relación entre el tiempo en el pensamiento romántico y el tiempo en la música romántica. He presentado datos relevantes de la literatura y de la música, pero sin tratar de dibujar conexiones específicas. Las limitaciones de espacio no permitirán un análisis detallado, y en muchos casos las relaciones residen más en conceptos generales que en “la idea *x* es la causa de la característica musical *y*”. Se podría empezar, sin embargo, considerando los posibles lazos entre (a) las quince propiedades temporales de la música del siglo XIX que he señalado y (b) las intuiciones del tiempo expresadas

⁸⁵ H. Spencer, “Origin and Function”, en *Essays*, 439-440.

⁸⁶ Para una exposición concisa de esta importante idea, véase L. Bielawski, “The Zones of Time in Music and Human Activity”, en J.T. Fraser / N. Lawrence / D. Park (eds.), *The Study of Time 4*, Springer-Verlag, New York, 1981, 173-179.

en la columna de la izquierda de la Tabla 1. Sugeriré dos conexiones modelo: (1) lo que he descrito como una “tensión” entre el tiempo en notación y el tiempo en ejecución está sin duda relacionado con el contraste que los autores del período descrito dibujan entre el tiempo como medido (objetivamente) y el tiempo como experimentado (subjetivamente); y (2) la tendencia contra lo que he descrito como “tamaños y medidas estándar” (de articulación, duración y velocidad) no se puede desligar de la intuición general de que la duración y el tiempo se perciben de un modo relativo, no absoluto, en la experiencia humana del tiempo.

Mi segunda sugerencia era que una crítica válida del tiempo en la era romántica debería aprovechar todos los datos disponibles, y aquí creo que se ha progresado más. He usado cuatro fuentes distintas de datos, pero de un modo altamente selectivo. Me he centrado en lo que considero las más influyentes contribuciones —que no son siempre las mejores, las más claras, ¡o ni siquiera las correctas!—. No puede presuponerse que todo autor citado fue el primero en expresar una particular opinión; buscar los “primeros” es vano. Lo que he visto es un clima de opinión en desarrollo, en la forma de afirmaciones y argumentos individuales —a veces sólo ligeramente discutidos, otras veces meramente declarados—, un campo ideológico que abarca los conceptos de tiempo y diversas manifestaciones en la música. Pero este es el modo en que se desarrolla la historia intelectual, por la sutil insinuación y propagación de ideas hasta que emergen en declaraciones explícitas. Tal era el caso de la idea de evolución, que se fue introduciendo lentamente en la conciencia intelectual durante el siglo XIX.

El concepto de tiempo se ha desarrollado más en la opinión pública general que en los argumentos cuidadosamente razonados y en los grandes sistemas de los filósofos. Lo que encuentro especialmente interesante es que este “clima de opinión” ha avanzado firmemente hacia las opiniones representadas en la columna de la izquierda de la Tabla 1, *a pesar de* los presupuestos ampliamente diferentes, los sistemas lógicos y los hábitos de pensamiento que hemos señalado —como si el concepto de tiempo estuviera evolucionando *malgré lui*. No sería la primera vez que las herramientas de la filosofía se aplicaran a la producción de un resultado deseado. En este proceso, los artistas y su público no leen

y aceptan al detalle los sutiles argumentos de los pensadores: sus contornos se hacen borrosos, sus detalles se simplifican y generalizan, y muchas de sus reservas y restricciones simplemente se ignoran. Los pensadores trataban de ligar las nociones abstractas del tiempo y los modos en que la música es recibida por el cuerpo y la mente humanos. Esto se hizo posible con la creciente conciencia de que el tiempo se localizaba en la experiencia del observador, y por lo tanto estaba sujeto a todas las ambigüedades, ilusiones, impredecibilidades e irregularidades de la experiencia humana. El intelecto, la emoción y la respuesta física involuntaria eran igualmente importantes en la percepción del tiempo.

La tercera sugerencia era que debemos examinar los mensajes implícitos de la literatura, además de las declaraciones explícitas. He señalado un gran número de nuevos modelos y metáforas para el ritmo y la forma musicales. Cada uno por sí mismo podría resultar insignificante, pero componen un importante campo ideológico cuando se toman en conjunto. Los nuevos modelos para el discurso musical incluyen los siguientes: tesis-antítesis-síntesis, anticipación-satisfacción, continuidad sin fisuras, metamorfosis y transformaciones, crecimiento orgánico, discordia y reconciliación, un momento de eternidad, frenesí dionisiaco, lo irracional, el caos primordial. La lista de nuevas metáforas es todavía más larga: una corriente vital, cinematografía, arsis-tesis, crecimiento vegetativo, movimiento físico, respiración humana, circulación de la sangre, el flujo de la emoción, el procesamiento del sistema nervioso central, la danza, los ritmos colectivos de la sociedad, estímulo y descarga, olas y corrientes, la Voluntad universal, el organicismo en general, el proceso teleológico de la evolución, las ruinas arquitectónicas, la fuerza abstracta y el proceso puramente natural. Unos pocos de los elementos precedentes tienen raíces más profundas que el siglo XIX, pero se aplicaron entonces a la música con mayor entusiasmo que antes.

La cuarta sugerencia era que debemos interpretar las tendencias en desarrollo acerca de la estructura temporal de la música como "movimiento hacia" y no como "desviación de". A este respecto he citado la obra de Jonathan Kramer, a quien he tratado de responder en este estudio. Hemos visto una clara tendencia hacia modos de organización temporal que a veces invitan a interpretarla como momentánea, más que continua; estática, más

que progresiva; cualitativa, más que cuantitativa; múltiple, más que singular; y relativa, más que absoluta.

La quinta sugerencia, y quizá la menos importante, era que debemos investigar en qué medida la música alemana y el pensamiento alemán ha conformado nuestra percepción general del romanticismo –una tarea conjunta para la musicología y la filosofía, en la que ya se ha progresado algo–. Una cosa parece segura: los medios alemanes (de pensamiento y de expresión) ¡no han llevado necesariamente a fines alemanes! El formidable aparato intelectual de los pensadores alemanes de principios del siglo XIX no parece haber conducido a ningún tipo de consenso predecible; más bien parece haber sido abandonado en favor de una visión menos sistemática y más empírica de los enigmas del tiempo. Queda más por hacer: necesitamos investigar las contribuciones de los autores secundarios y los autores en la periferia o fuera del alcance de la cultura alemana antes de poder hacer una evaluación completa de la ideología temporal en el siglo XIX. En particular, debe prestarse más atención a las literaturas del sur de Europa.

Por último, ¿hemos aprendido de los autores de la época romántica algo sobre el tiempo mismo? Quizá lo siguiente: el tiempo es, más que ninguna otra cosa, una idea y una experiencia. Si el tiempo existe en cualquier otra forma, seguimos incapaces de decir o demostrar lo que es. Cuando se haya progresado más en registrar la historia de la música en el siglo XX, quedará claro que la mayoría de las innovaciones temporales que he citado ya estaban ahí al cambiar el siglo, quizá hacia la mitad (o menos-de-la-mitad) del último afloramiento del romanticismo. Si, como se ha dicho a veces, el siglo XIX fue una época de relativamente poco éxito en la comprensión las mutuas relaciones entre el tiempo y la estructura rítmica de la música, es sorprendente ver lo poco que se ha avanzado y cómo quedan todavía muchos misterios en la dimensión que tan fuerte y tan inmediatamente nos cautiva en la experiencia de la música.

Lewis Rowell
Indiana University
Indiana USA