

EL ESPACIO DE LA MÚSICA

Julio Estrada

Al hablar del espacio en música, nos encontramos con un amplio conjunto de implicaciones, que van de la descripción del aspecto sonoro a la escritura, o de la ubicación de las fuentes sonoras en el concierto a la concepción de una arquitectura musical espacial.

El espacio del espectro sonoro comprende una gama que va de las dieciséis a las dieciseismil frecuencias por segundo, límites de nuestra percepción auditiva. Por debajo de las dieciséis frecuencias, nos encontraremos con el ritmo; es decir, con pulsaciones separadas que nos indican que, del sonido, hemos transitado al ritmo, lo que en otros términos puede expresarse como el paso del espacio al tiempo. La transición, aquí, se efectúa a nivel puramente perceptivo y nos hace pensar, con Einstein, en un espacio-tiempo como concepto más amplio que el de la división que hemos de mantener entre ambos cuando queremos entenderlos de manera aislada. Musicalmente, entendemos mejor el espacio-tiempo en la experiencia de escuchar músicas repetitivas, en las que el tiempo parece quedar anulado por la incesante reincidencia de una melodía, cuya lenta transformación nos permite representarla como un objeto construido por oscilaciones de altura. La idea de integración entre el espacio y el tiempo se hace mucho más evidente cuando observamos de cerca la escritura musical actual. En épocas anteriores, la escritura fijaba las duraciones solamente si se trataba del ritmo, o las duraciones y su asignación de alturas cuando se anotaban melodías. Las nuevas concepciones en notación han tenido varias y múltiples tendencias, entre las que podemos observar la de la ampliación del espacio y la indeterminación del tiempo. Una partitura actual no requiere necesariamente ser leída de acuerdo a una secuencia única en el orden de aparición de los eventos. La lectura actual de la música puede mostrarnos un espacio sujeto a interpretaciones de códigos nuevos para la representación del sonido.

Entre las características del sonido, podemos observar la existencia de la altura (agudo o grave), la intensidad (fuerte o débil), la duración (breve o largo), el timbre (opaco o brillante) y la localización, es decir, el lugar en el que ha sido producido (arriba, abajo, adelante, atrás), o, también, la distancia (cercano o lejano). A diferencia de los demás parámetros, el de localización o distancia ha tenido un desarrollo mucho más limitado a lo largo de la historia de la composición musical. En Occidente, por ejemplo, ha sido determinante el enfoque que se ha hecho con respecto a la altura, como parámetro básico. A partir de ella se ordena la escala, lo mismo que las estructuras que de esta derivan: melodía, armonía y contrapunto. En las culturas africanas o en las orientales y americanas, puede apreciarse que aquel parámetro no tiene una importancia comparable a la que se le da en las culturas de Europa. Entre los

pueblos asiáticos, por ejemplo, existe un mayor interés auditivo hacia el timbre, en el que los cambios pueden ser tan sutiles y finos como los de una melodía. El músico y el oyente oriental pueden dirigir su atención hacia resultados tímbricos —la generación de armónicos sería uno de ellos— cuya percepción requiere de una cierta experiencia y aprendizaje. Si pensamos en algunas de las músicas del continente africano, es posible que no exista siquiera un concepto del sonido y que sea el concepto rítmico aquel que ocupe un sitio de primordial atención en sus tradiciones musicales. El espacio, es evidente, ha tenido un desarrollo ínfimo si es comparado con la altura, el timbre del sonido o algunos aspectos del ritmo, como pueden serlo la acentuación, la periodicidad u otros. Si buscamos ideas musicales de espacio, podremos encontrarlas casi siempre asociadas a un fin accesorio más que en sí mismas. En la música religiosa de casi todos los pueblos, la forma de responsorio implica un empleo de la distancia y de la localización entre la voz principal y la de la comunidad de creyentes. En la música de cacería al igual que en la de marcha, el desplazamiento de la fuente sonora obedece a fines elementales y carece de un orden suficientemente atractivo capaz de revelar juegos en la variación de espacios. Son escasas las composiciones que hacen uso del espacio como un elemento independiente, para el cual se ‘compone’. Gabrielli sólo nos muestra en su música para metales un modelo que no fué nunca seguido por quienes vinieron enseñada de él. Hay que decir que en su concepción del espacio existe una abstracción tal, que su modo de utilizarlo no es impositivo de ubicaciones particulares; el espacio o la composición de su distribución está entendido a la manera de un geometrista que crea combinaciones entre los puntos de una superficie. Tomando como caso el de su *Sonata XX*, para cinco grupos de metales, la escritura permite al intérprete un conjunto de posibilidades de colocación tan variado como sea posible: en un pentágono, rodeando al público, en forma de media luna frente a los oyentes o, si se quiere pasar a una nueva dimensión, en planos distintos como los de terrazas, balcones o torres. En el *Requiem* de Berlioz reaparece una concepción que hace surgir, también de forma aislada, la idea del espacio.

En nuestra ciudad, lo mismo que en Guadalajara, como sucede en Garibaldi o en el centro antiguo de la capital tapatía, se produce un fenómeno curioso de audición musical cuando se escucha hacia todos los grupos de ejecutantes populares que suenan de manera simultánea. Para aquel que está habituado a ello, su tendencia será la de escuchar lo más direccionalmente hacia uno solo de los conjuntos, mientras que para el visitante resulta ser una zona de “muchas músicas” a la vez. Con la incorporación de las trompetas en la dotación instrumental del mariachi, el efecto se acentúa, pues el “comentario” final de cada distinta copla se convierte en un motivo común en todos los grupos, pareciendo responderse a largo plazo o superponerse con *tempi* y tonalidades distintas.

Si en épocas anteriores la dimensión espacial proviene de lo accesorio o de lo accidental —Gabrielli se ve influido por la construcción del doble coro en la Catedral de San Marcos—, en nuestro siglo hemos visto un resurgimiento de

concepciones originales que atienden al espacio como objeto de construcción musical. Este curioso renacer no ha sido ya, como sucedió en otros momentos históricos, producto de una invención aislada que desaparecería a la muerte de cada autor, sino un hecho colectivo, múltiple, consecuencia del acelerado desarrollo de la tecnología electrónica y del profundo cuestionamiento de valores estéticos fijos en el arte musical actual. Veamos tan sólo cómo, con la aparición de la radio y de su colectivización como fenómeno, nos encontramos en una condición distinta para pensar en términos de ejecución, ubicuidad de la fuente y del receptor sonoros y de reproducción artificial de la reverberación o del eco, si se quiere. No necesitamos pensar demasiado en ello. Nuestra audición sonora ha cambiado, aún cuando no escuchemos música actual. La tecnología contemporánea ha influido poderosamente en la reinterpretación de la música antigua. Basta con escuchar un disco cualquiera para encontrarnos con efectos de estereofonía, cuadrafonía o, sin ir demasiado lejos, con la posibilidad de poder reproducir un ambiente sonoro y espacial totalmente distinto del que nos encontramos, al oírlo por medio de la electrónica. Nuestra memoria auditiva nos permite elaborar pensamientos musicales que, de manera consciente o no, están contagiados de un mundo sonoro que estimula de manera constante la imaginación de espacios o la adaptación de nuestro oído a ellos. Hagamos la difícil suposición de una persona que, en nuestro tiempo, jamás hubiera escuchado música a través de la radio: una pequeña bocina le comunica a distancia con una estrecha cabina de locutor, lo mismo que con un estadio deportivo al aire libre, pletórico de voces individuales y colectivas, o con los centenares de ambientes sonoros que se escuchan detrás de los reportajes noticiosos. Cada señal sonora trae consigo la necesidad de reproducir mentalmente el espacio oído. El ejercicio es constante y debemos estar seguros de que a cualquier hombre de épocas pasadas le produciría una muy fuerte impresión que le obligaría de inmediato a habituar su escucha a nuestra permanente espacialización. No es casual que la música concreta y la electrónica hayan nacido en las estaciones de radio. La concreta fue la primera que intentó crear objetos sonoros aislados, como los que hallaría Schaeffer en el efecto de “disco rayado”, con lo que nos permite observar al sonido fuera del tiempo corriente, encerrado en una dimensión diferente, por medio de la cual nos produce la impresión de ser más material que temporal, de ser menos huidizo y de estar detenido, mostrándonos sus características. Es a partir de experiencias de observación semejante que el concepto de timbre deja de ser únicamente de orden armónico, para verse relacionado entonces con el de espacio; es decir con la consideración del ambiente sonoro como parte que se integra al resultado escuchado. Quizá en los próximos años esta idea varíe y podamos tener una más clara idea de lo que es en realidad el timbre, pero por el momento, entre algunos, el espacio es causante de cambios considerables en el aspecto que da el sonido.

El espacio mismo de la ejecución musical ha visto aparecer propuestas tendientes a transformarlo para convertirlo en una arquitectura tan móvil como

el tiempo. La sala de concierto, entendida como un punto focal hacia el cual toda la atención debe dirigirse desde un ámbito que parece provenir del *prime* o como una simple irradiación, no es ya el ideal único de aquellos que hoy piensan en música. Desde los años sesenta, los compositores se interesan en distribuir a los instrumentos en sitios distintos del central, descubriendo de manera cada vez más sistemática la existencia del cinetismo sonoro y la posibilidad de formalizarlo y hacerlo expresivo. Las técnicas que se aplican para la escritura de movimientos o de efectos de movimiento, van desde aquellas que, semejantes a las de notación coreográfica, señalan secuencias y directrices en superficies, a aquellas que, recurriendo a la precisión de la computadora, permiten crear en las bocinas el efecto *doppler*. Si la escritura musical se modifica en nuestro siglo para abrirse a la lectura de un espacio que deja en libertad al tiempo, la escritura de lo cinético va en sentido inverso, fijando secuencias de tiempo en el espacio con las que pueda asignarse el instante sonoro de cada uno de los sitios por los que habrá de 'pasar' el sonido. La composición musical habrá entonces de estructurar el tiempo de manera arquitectónica, planeando con rigor cada ubicación y calculando distancias, direcciones o dimensiones al mismo tiempo que homogeneidad tímbrica en el desplazamiento, densidad cinética o construcción de espacios sonoros. Imagine el lector, para facilitar la comprensión del nuevo problema, que se encuentra en una sala circular rodeado al igual que todo el público por una orquesta tradicional. No hay un lugar principal hacia el cual dirigir la atención; ese lugar es cada vez distinto; no depende de la arquitectura de la sala, sino de la arquitectura de la música. En un instante, todo puede sonar a nuestro alrededor; en otro, la sonoridad se disuelve hacia el frente, girando lentamente en círculo para volver a aparecer cerca de nosotros, ahora como un oleaje incesante. De pronto, nos encontramos en medio de un silencio espacial en el que sólo algún instrumento se hace escuchar a lo lejos. Enseguida, una línea de sonidos agudos parece dirigirse hacia donde estamos para alejarse después a nuestra espalda. Momentos más tarde la sala se divide en dos acordes que se suceden uno al otro: el primero comienza a ser cada vez más rápido y tiende a oírse hacia la periferia; el segundo permanece en un tiempo invariable y surge por doquier, impredecible. De súbito, ambos parecen fundirse en una masa violenta que atraviesa por todo el sitio con un ritmo precipitado que va convirtiéndose en un rumor que casi nos ensordece. Desde el centro, una percusión grave va a anunciar como premonición el final de la obra. Todo es sonido. Sin que nos hubiésemos dado cuenta de su existencia, todas las percusiones comienzan a sonar desde fuera como un accidente rítmico sin antecedente. La sala va recorriendo la quietud del principio y en el exterior escuchamos las percusiones como si llamaran con premura a nuestra puerta. Cesan. Volvemos a oírlas y vuelven a cesar. Así varias veces, con la música de sala en completo silencio. Un golpe seco producido al mismo tiempo entre la percusión externa y la que se encuentra al centro nos confirman el final.

A lo largo de un periodo bastante breve en la historia musical ha habido un

cambio considerable en lo que podría llamarse la relación entre espacio y tiempo. En una época no demasiado lejana, digamos hace cincuenta años, el tiempo conservaba su condición de primacía en el pensamiento del compositor. Hoy, el espacio, lo mismo que conceptos como memoria —sobre los cuales habrá que ahondar con profundidad— han venido a ocupar un rango de importancia tal, que nos sitúan frente a una música que puede conducirnos a la percepción de espacios nuevos para nuestro oído.