

El tiempo musical como creación del ritornelo

The Tempo as Ritornello Creation

Por: **Angélica Patricia Gómez Rodríguez**

Universidad Pedagógica Nacional

angelicapatric@hotmail.com

Resumen: *Cuando se hacen aproximaciones sobre cualquier categoría suelen hacerse análisis formales que no toman en cuenta algunas relaciones conceptuales. Sin embargo, hay un acercamiento distinto al tradicional, que ofrece una nueva percepción de la misma con relación, en este caso, al tiempo musical. El presente escrito ejemplificará las aproximaciones alrededor de esta categoría, según Deleuze y Guattari, como forma a posteriori del ritornelo, que se construye a partir de agenciamientos, el territorio o el cosmos. Para dilucidar lo anterior, se tomarán las distintas características del ritornelo, en cuanto a las tres fuerzas que lo componen: fuerzas del caos; fuerzas terrestres y fuerzas cósmicas, con el fin de encontrar los puntos de encuentro con el tiempo musical como creación del ritornelo, y mirar, finalmente, una propuesta músico-temporal cósmica.*

Palabras clave: *Tiempo musical, ritornelo, música, fuerzas cósmicas, fuerzas del caos, fuerzas terrestres.*

Abstract: *The approaches to any category are usually made with formal analyzes without considering some conceptual relations. However, there is a different approach to the traditional one, which offers a new perception of it, in this case, in relation to tempo. The present paper exemplifies the approaches around this category, according to Deleuze and Guattari, as a posteriori way from ritornello which is constructed from assemblages, territory, or cosmos. To elucidate this, it will be taken the different characteristics of ritornello, in terms of the three forces that compose it: forces of chaos, territorial forces and cosmic forces, in order to find common points with the tempo as ritornello creation. Finally, it will look a cosmic temporal-musical proposal.*

Keywords: *Tempo, ritornello, music, cosmic forces, force of chaos, territorial forces.*

Introducción

Cuando se hace referencia al tiempo musical,¹ se hace mención a una especie de pulsación sobre la cual se da una composición musical, o la duración de las notas por compases. La percepción del tiempo o del tiempo musical ha variado durante los distintos movimientos o estilos musicales que se han desarrollado. Por ejemplo, las obras neoclásicas, las cuales estaban compuestas para ambientar reuniones o fiestas (por ende las tonalidades mayores que se consideran más alegres), estaban simétricamente hechas, es decir, se basaban, la mayoría de veces, en un tiempo constante. La música en esta época, tenía como principio la perfección: un equilibrio entre la armonía y la melodía con respecto al tiempo pulsado y el contrapunto entre las notas.

En el romanticismo las composiciones con relación al tiempo cambiaron. En principio, podría decirse que este movimiento musical es una “reacción” en contra de la simetría y perfección dada en las épocas anteriores. Rompe con las reglas del clasicismo a partir de corales en las sinfonías, se hace evidenciable el cambio del uso del *tempo* en las sonatas para piano, se manifiesta el nacionalismo en las obras, las constantes composiciones en tonalidades menores y el intento por representar la naturaleza. Empiezan a componer canciones de piano acompañadas de poemas líricos (lied), la potencia musical se inspira en lo trágico, y se crean o se retoman las *fantasías* y los *caprichos* como forma de composición, etc. La diferencia temporal en la música se hace notoria sobre todo en estos últimos estilos nombrados, ya que estas composiciones no tenían una forma única. El tiempo que se daba en la obra la hacía el intérprete de la misma. Tal libertad de interpretación de este tipo de obras, en las cuales se manifestaba un virtuosismo por parte del artista, permitió ampliar la concepción musical, le dio paso a la improvisación, y con ello a una nueva perspectiva músico-temporal.

¹ Se hace referencia al *tempo*.

En la música moderna el tiempo no sólo varía, sino que parece desdibujarse, por ende Deleuze y Boulez lo llaman a este: *tiempo no pulsado*, una heterocronología que deja ver como si las composiciones estuvieran hechas al azar, como por ejemplo el jazz en sus momentos de improvisación sin ninguna base armónica homogénea sobre la cual se juega musicalmente.

Para ver estos tres momentos claramente, respecto al clasicismo, el romanticismo y la música moderna con relación al tiempo, miraremos el trabajo sobre el ritornelo y sus variaciones, según Deleuze y Guattari, como fuerzas del caos, terrestres y cósmicas, evidenciando que las distintas formas del tiempo cambian si el ritornelo se altera.

1. Componentes del ritornelo

El ritornelo, afirman Deleuze y Guattari, es el *contenido musical*, una materia musical que se repite, un leitmotiv, un estribillo, una muletilla musical con el cual la música trabaja, pero que debe sobrepasar, desterritorializar.² El ritornelo puede prescindir de la música, pero la música trabaja con este para volverlo forma de expresión en la que el ritornelo *deviene música*. Un caso particular para poder ejemplificarlo lo encontramos en el compositor Vivaldi, cuyo proceso de composición consistía en escribir ritornelos en la partitura para luego borrar algunos y hacer variaciones sobre los mismos. Es ahí cuando el o los ritornelos se confunden, se hacen indiscernibles, porque son llevados a ser música.³

La segunda definición que realizan los autores es: “el ritornelo es un prisma, un cristal de espacio-tiempo” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 351). Como el cristal, el ritornelo tiene una estructura interna que se conforma a partir de un medio espacio-temporal, el cual puede variar su velocidad con relación a otros agenciamientos, o más bien, deviniendo ritornelo cósmico. Respecto al tiempo, no es él quien crea al ritornelo sino al contrario, “el ritornelo

² “La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo. Mientras que el ritornelo es esencialmente territorial (...)” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 299).

³ “cómo se apodera del ritornelo, lo vuelve cada vez más sobrio, tan sólo algunas notas, para arrastrarlo en una línea creadora tanto más creadora tanto más rica cuanto que no se ve ni el origen ni el fin” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 300).

fabrica el tiempo”⁴ (Ibíd., p. 352). En esos términos, el cambio del ritornelo tiene como consecuencia una variación del tiempo. A continuación veremos los diferentes aspectos del ritornelo, que no necesariamente se presentan organizadamente, sino que pueden manifestarse todos al mismo tiempo en una obra: fuerza del caos, fuerza de la tierra y fuerza del cosmos, y ver así mismo, la modificación del tiempo musical.

1.1 Fuerzas del caos

Dicen los autores: “la respuesta de los medios al caos es el ritmo” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 320). Si bien los medios se definen por la repetición de su codificación, el ritmo, al estar entre dos medios, parte de la diferencia que se produce en cada repetición del medio. El ritmo, es entonces, la diferencia que surge de la repetición. Por lo tanto, van afirmar los autores que el ritmo no se puede confundir con la medida o el pulso; es decir, ni con los distintos compases, ni con el sonido que marca el metrónomo. El ritmo no tiene una regularidad temporal, sino todo lo contrario, no tiene medida porque es la transición de un medio a otro. El ritmo parece ser aquel contrapunto entre dos cosas distintas que convergen en un punto para ser algo. Como el sonido que genera el viento y el mar: Dos medios distintos que llevan a cabo el sonido de las olas. El *ritmo* es un puente entre medios.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar entonces que el ritornelo también es ritmo, pues como lo vimos con los aspectos presentados, parecen surgir entre el caos y el orden; entre la tristeza y la alegría.

Un ejemplo de ello es la música del neoclasicismo que tiene como característica, en su composición, una “función” centralizante con la cual se ordena el caos. Cada forma se presenta como un medio que, en movimiento, presenta descodificaciones. Cada diferencia que presenta la repetición de los medios se divide en dos, por ende se habla de sonata, en la cual un instrumento protagoniza y llevaba la melodía, mientras los otros lo acompañan. Existe una creación a partir del caos: “distribuye los medios, los separa, los armoniza,

⁴ “El tiempo como forma a priori no existe, el ritornelo es la forma a priori del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 352).

regula sus mezclas, pasa de uno a otro” (Ibíd., p. 342). Supongamos que cada medio corresponde a una nota, *do*, *mi* y *sol*. Si las tocamos una tras otra, ligadas, el sonido de la nota *do* se une con la siguiente nota *mi*, y lo mismo ocurre con esta y la nota *sol*. El ritmo es el *do-mi*, el *mi-sol*. El instante en el que *do* está pasando a ser *mi*.

El tiempo es organizado y simétrico en las composiciones neoclásicas. Si la obra dice que está compuesta en $\frac{3}{4}$, la obra tenía que seguir una especie de metrónomo donde cada nota del compás tenía que entrar tres tiempos. Pero este tiempo al que se hace referencia es distinto al tiempo al que hacen mención Deleuze y Guattari. Este tiempo al que hacen alusión los autores está relacionado con el ritmo, a lo que se conforma a partir de la diferencia de los medios que se repiten, que es visto en el paso de una nota a otra, de una frase musical a otra. Este es el tiempo que no es a priori al ritornelo, sino que es con este último.

1.2 Fuerzas Terrestres

Con respecto a las fuerzas terrestres, en el cual se toma como ejemplo el romanticismo, el territorio no son los medios ni los ritmos; cuando el medio deviene cualidad y el ritmo expresión, es cuando hay territorio.⁵ No se habla de códigos y transcodificaciones, sino de descodificaciones que generan territorios. Un territorio tiene ciertas marcas, que vienen de los componentes vinculados a los medios cuando son descodificados y permiten la expresividad del ritmo. Es esa expresividad la que permite designar cierto territorio, lo que se llamará cartel o pancarta que conforma y establece límites. Lo que definen tales marcas territoriales son, según Deleuze y Guattari, la constancia temporal y el alcance espacial, que hacen posible el territorio. Así como es el ritornelo el que establece el tiempo, la marca es la que establece el territorio. Lo anterior se puede evidenciar en el folclor o la música popular: marcas que hacen discernible el país de origen del compositor, las polonesas y mazurcas de Chopin, las marchas húngaras de Liszt, la suite sinfónica Scheherazade de Rimsky Korsakov, entre otros.

⁵ “Hay territorio desde el momento en que hay expresividad del ritmo” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 322).

Acá ya no se va hablar entonces de formas o medios codificantes, sino de agenciamientos territoriales. El artista ya no se cree Dios creador y organizador del caos, sino que sea crea un héroe de la tierra o un héroe del pueblo (Deleuze & Guattari, 1997). Por un lado está el romanticismo de Schumann y Schubert, cuyos lieds⁶ son solo una voz solitaria; como la voz angustiada de Margarita en la Rueda esperando a que su amado vuelva. Y por otro lado, está el romanticismo de la música programática manifestado fuertemente en las composiciones de Tchaikovsky, en las cuales contaba historias de guerras rusas, influenciadas por la música popular; mezclando la fuerza y la potencia percusiva con melodías suaves y sencillas. Aquí, “el pueblo debe individuarse, no según las personas sino según los afectos que simultánea y sucesivamente experimenta” (Ibíd., p. 345).

En el romanticismo aún existen armonías establecidas con las cuales se juega. El territorio es la base formal donde el ritornelo se conforma para crear desterritorializaciones, es decir, variaciones rítmicas y por lo tanto temporales. En principio, como medibles con un tempo constante, y después como no pulsantes cuando las frases musicales se desprenden de las formas que se han marcado al inicio de la obra musical, y se desterritorializan en una escala cromática, en un silencio, o en el uso de los retardandos, sosteniendo un conjunto de notas para pasar a otra frase musical. En estos casos se puede evidenciar que no hay un tiempo en términos de pulsación, sino de duración correspondiente al contrapunto entre la armonía y la melodía.

1.3 Fuerzas cósmicas

Cuando hay cambios entre agenciamientos, de aquellas expresividades y cualidades territorializantes, se genera o bien un nuevo agenciamiento, o una desterritorialización. Pero cuando se abandona por completo algún territorio, “en efecto ya no se trata de un movimiento, ni de un ritmo, ni de un medio (...) ahora en esos movimientos más amplios

⁶ Poemas líricos acompañados, la mayoría de veces, del piano.

hay cosmos” (Ibíd., p. 348). Acá ya no se hace mención a una descodificación sino a una desterritorialización que genera el cosmos.

Si bien esas expresiones y cualidades son agenciamientos que vienen del territorio que conforman, y que están compuestos por medios heterogéneos, su consistencia hace parte del principio del contrapunto, una especie de conexión que hace posible una armonía: *enunciados maquínicos*. Cada vez que hay una desterritorialización del agenciamiento se genera en él una maquinización que permite encontrar las variaciones del mismo para que pueda entrar en relación con otro agenciamiento, o bien para desterritorializarlo absolutamente e ir a un nuevo plano: el cosmos. Entonces, es la máquina musical la que forma las aperturas o cierres con relación a otro agenciamiento o con el cosmos. Ahora bien, el problema es cómo, en las composiciones contemporáneas, las duraciones van a poder articularse, ya que están privadas de antemano de la solución clásica, muy generalizada, que consiste en confiar a la mente el cuidado de imponer un compás o una cadencia métrica común a estas duraciones vitales. Puesto que ya no se puede recurrir a esta solución homogénea, es necesario producir una articulación en el interior entre estos ritmos y estas duraciones (Deleuze, 1978).

En tanto artista alcanzará lo inefable, lo cual se ejecutará en su composición. Lleva lo inaudible a lo audible como la obra de 4´ 33 de John Cage cuyo silencio deja oír los ruidos o sonidos del público. O las obras de Boulez que desacostumbran el oído de las melodías fácilmente audibles, explorando otras formas de composición. Es el abandono del territorio para encontrarse con el mundo, con el cosmos, partiendo de elementos heterogéneos que tienen consistencia: “Es posible que los ritmos y las duraciones vitales no estén organizados ni medidos por una forma mental, sino que se articulen desde adentro, desde procesos moleculares que los atraviesan” (Deleuze, 1978).

Es importante recordar lo que dicen los autores con referencia a las edades que nombraron “esas tres edades, la clásica, la romántica y la moderna (a falta de otro nombre) no hay que interpretarla como una evolución, ni como estructuras, con cortes significantes” (Deleuze &

Guattari, 1997, p. 349), sino que son agenciamientos cuyas máquinas, en tanto se desterritorialicen, son diferentes. Y que, como fue dicho al inicio, pueden presentarse simultáneamente. Cuando se habla de devenir música: devenir niño, devenir animal, mujer, pueblo, se parte (no necesariamente) de fuerzas caóticas y territoriales para poder desprenderse y volar, como dicen los autores, y devenir cosmos.

Permanecer en el caos o en el territorio parece no ser suficiente, ya que sólo se queda en la forma y la materia, sin trascender; no se desterritorializa por completo. Por ende, el propósito es hacer sonoro lo inaudible, más no la simple reproducción del mismo. Y no sólo la música está encargada de lograrlo, sino que la disposición del oyente también influye en esa tarea. Debe haber un encuentro que permita poder llegar al cosmos, al devenir molecular. Hay que llevarse al forzamiento para comprender sonidos que no se han percibido.

Conclusiones

Afirmo entonces que el tiempo realmente musical surge, como ya fue dicho por los autores, por el ritornelo en juego con los herogeneos. Es un tiempo no pulsado pero con duración, que ocurre cuando hay descodificaciones, desterritorializaciones absolutas y no absolutas, es decir, entre agenciamientos abandonados del todo. Es esto último lo que se espera con la música contemporánea, llegar a lo molecular, a lo cósmico, a una desterritorialización total.

Si bien el tiempo musical es el Aion, el tiempo del acontecimiento, el cual “no tiene presente pero recula y avanza en ambos sentidos a la vez, objeto perpetuo de una doble pregunta: ¿qué va a pasar? ¿Qué acaba de pasar?” (Deleuze, 2005, p. 87), eso quiere decir que se está moviendo eternamente entre el pasado y el futuro, un presente que se divide constantemente en lo que pasó y va a pasar, pero no en términos de lo que pasa (presente). Al contrario del cronos que es cíclico con el presente, el Aion es una línea recta ilimitada que se mueve entre el pasado y el futuro. En términos musicales, son, como lo dijimos en un principio, aquellas duraciones que están entre las notas que ni son un *do* ni un *mi*, sino un *do-mi*. Y, finalmente, la música contemporánea, debe buscar el cosmos, un contratiempo

entre sonidos que en principio no son notados. Debe hacer silencio para que dejen de ser inaudibles y lleguen, no sólo a un ritornelo cósmico, sino a un tiempo cósmico: el tiempo del acontecimiento.

Referencias

Deleuze, G. (1978). *Conferencia sobre el tiempo musical*. Consultado el 15 de Marzo del 2014, de <http://experienciadesi.blogspot.com/2013/03/en-febrero-de-1978-el-institut-de.html>

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.