

Plasticidad y metáfora en el enfoque de la textura de Thomas Clifton*



Pablo Fessel

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen

El concepto de textura musical mostró, en su comprativamente breve historia dentro de la teoría de la música, cierta resistencia ante la posibilidad de una representación abstracta y formalizada. La concepción de Thomas Clifton de la textura, tal como se encuentra formulada en su libro póstumo *Music as Heard. A Study of Applied Phenomenology* (1983), se destaca por su singularidad dentro del campo de la teoría de la música norteamericana. Esa singularidad está dada, por una parte, por el hecho de que la textura está tratada como un aspecto fundamental de la experiencia perceptiva, lo que contrasta con la consideración relativamente marginal de la cual es usualmente objeto en dicho campo. Por otra parte, porque confronta la concepción predominante de la textura en ese ámbito, orientada a la configuración estructural de la simultaneidad musical, con una representación eminentemente plástica. El artículo revisa y comenta las notas fundamentales de la concepción de Clifton, destacando el papel del pensamiento metafórico en una representación no abstracta de la textura.

Palabras clave

Thomas Clifton
textura musical
representación metafórica

Plasticity and Metaphor in Thomas Clifton's Approach to Musical Texture

Abstract

The concept of musical texture showed, in its relatively short history within music theory, a kind of resistance with regard to the possibility of an abstract and formalized representation. Thomas Clifton's approach, such as it is formulated in his posthumous

Keywords

Thomas Clifton
musical texture
metaphorical thinking

* Una versión previa de este trabajo fue presentada en la XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas del Instituto Nacional de Musicología, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral 14-17 de agosto de 2008. Elaborado en el marco del proyecto "El concepto de textura musical. Aspectos teóricos e históricos" (CAI+D 12/F415, 2005/07), financiado por la Universidad Nacional del Litoral.

book *Music as Heard. A Study of Applied Phenomenology* (1983), stands out within the field of American music theory. Its particularity is given, on the one hand, in the treatment of texture as a fundamental aspect of perceptive experience, in contrast to the comparatively marginal attention it usually receives in that field. On the other hand, because it confronts texture's dominant conception in that field, orientated to the structural configuration of musical simultaneity, with an inherently plastic representation. The article reviews the fundamental aspects of Clifton's approach, highlighting the role of metaphorical thinking in a non-abstract representation of texture.

La teoría de la música confronta una doble historicidad: la suya propia en cuanto disciplina y la de su objeto –ambas, por supuesto, relacionadas. Sus términos (conceptos, presupuestos, categorías) exhiben una tensión entre su inclusión en la *episteme* de una época y su aplicación a un objeto atravesado, por su parte, por la dinámica histórica. A los problemas implicados por este desajuste irreductible, propios de las humanidades en general, se agrega, en la teoría de la música, uno que la afecta en la larga duración de su existencia como disciplina. La teoría se aplica en este caso a un objeto cuya construcción intelectual descansa en una materialidad acústica, mientras que la epistemología que subyace a su discurso se caracterizó más bien por una marcada abstracción, derivada de la preeminencia de lo que se denominó un paradigma visualista, eventualmente caracterizado como 'ocularocentrismo'.¹ Esta hegemonía del pensamiento visual se revela por el predominio, en la historia de la teoría, de enfoques relativos a la armonía, la métrica o la forma, precisamente los aspectos más eficazmente racionalizados en la música de concierto occidental desde la Edad Media.

El concepto de textura musical exhibe, en contraste con los anteriores, una historia intelectual comparativamente más breve y significativa. Su introducción en la terminología musical fue contemporánea a la aparición de nuevas músicas en la escena de la cultura europea a comienzos del siglo XX, músicas que no se dejaban conceptualizar con los términos establecidos en la disciplina (Fessel, 2007). Esa contemporaneidad no es accidental, sino que pone de manifiesto una correspondencia histórica: pese a los esfuerzos tenaces para incorporar el concepto de textura al campo de la abstracción teórica, convenientemente ampliado para acomodarlo,² aquél se mostró resistente a la neutralización de un aspecto eminentemente plástico, táctil, concreto. El enfoque de Thomas Clifton de la textura musical, centrado precisamente en estos aspectos, puede ser entendido como un capítulo de esa resistencia.

La concepción de Clifton, tal como se encuentra formulada en su libro póstumo *Music as Heard* (Clifton, 1983), se destaca en un contexto como el de la teoría de la música norteamericana, caracterizado por la preeminencia de perspectivas empiristas (Fessel, op. cit.). Su singularidad reside, por una parte, en el tratamiento de la textura como un aspecto primario, fundamental, de la experiencia perceptiva, lo que contrasta con la consideración relativamente marginal de la cual es usualmente objeto en dicho campo. Por otra parte, en que confronta la concepción predominante de la textura en ese ámbito, orientada a la configuración estructural de la simultaneidad musical, con una representación eminentemente plástica.

Clifton entiende la textura como un atributo emergente del material musical. Su fenomenología se distingue de enfoque similares (como el de James Tenney, 1988) en dos aspectos fundamentales. En primer lugar la experiencia perceptiva, un concepto central en Clifton, no se reduce a aquellos elementos determinables unívocamente, sino que contiene una densidad metafórica irreductible. En segundo lugar, la textura se identifica con el espacio musical, entendido como una categoría fenoménica. Esto implica que las relaciones espaciales no son propiedades objetuales, sino que están definidas como "campos de acción para un sujeto" (cf. Clifton, 1983: 70, 142, las traducciones son nuestras). De acuerdo con la concepción de Merleau-Ponty, Clifton piensa el espacio como un ámbito de interacción:

1. Cf. Jay (1993); Erlmann (2010). La misma etimología relaciona la palabra griega 'theoria' con la mirada.

2. Cf. la mejor expresión de esos esfuerzos en las aproximaciones tipológicas de la textura, revisadas en Fessel (2006).

Una consideración de los fundamentos esenciales de la experiencia implica no sólo una descripción de los requerimientos lógicos que demanda la materialidad de la composición musical, sino también las contribuciones del oyente participante (Clifton, 1983: 71).

La textura, entendida como espacio, es asequible no sólo en términos visuales (estructurales) sino también, y fundamentalmente, táctiles (plásticos):

En cierto sentido, también, la textura musical posee una cualidad táctil. Esto parece experimentarse principalmente en la música occidental reciente, o en algunos estilos no occidentales, como el *gagaku* japonés. En una pieza como *Musik für Renaissance Instrumenten*, de Kagel, uno es conciente de algunos sonidos arenosos, ásperos, completamente opacos y concentrados. Los sonidos electrónicos pueden ser oídos como veteados o pulidos, quebradizos o grasosos (almizcleños) (Clifton, 1983: 70).

Esa concepción plástica de la textura se manifiesta con particular distinción en las consideraciones sobre “la más angosta, sino la forma más simple del espacio musical: la línea, tal como se la experimenta a menudo en la música monofónica” (Clifton, 1983: 143).

Clifton expone su concepción de la linealidad con referencias al canto gregoriano y al organum.

Los valores sonoros del texto y las variedades de acentos encontrados en el texto y la melodía proveen indicios importantes para la experiencia del canto. Considérese el *Alleluia* para la Fiesta de Corpus Christi.³ La amplitud de la línea varía en espesor simplemente debido a cambios en el timbre vocálico. Escuchando cuidadosamente, los sonidos vocálicos amplios ä, ö y ū tienden a producir una banda de sonido ligeramente más amplia que los más angostos e, ê e ī. Esta variación en el espesor está asociada a una variación en la distancia. Nótese cómo las vocales más oscuras tienden a retroceder, mientras las más brillantes vienen hacia adelante. La combinación de angostura y adelantamiento de la línea se combina [sic] para crear una imagen sonora ligeramente más sólida, más intensa (Clifton, 1983: 144-145).

3. *Liber Usualis* (1962: 944).

Clifton agrega:

El ‘puro movimiento melódico’ no es tan unidimensional como su inclinación tética podría implicar. Es decir, la melodía no va simplemente ‘hacia arriba y hacia abajo’ sino también ‘más cerca y más lejos’. [...] Debido a la práctica frecuente –y deliberada– de disponer los acentos melódicos y verbales fuera de fase, es imposible transcribir la experiencia del canto mediante una única línea. Más bien, lo que oímos es un evento que se las ingenia para desempeñarse como línea involucrando al menos cinco parámetros: el contorno, la amplitud, la distancia, el timbre y el nivel rítmico. Agréguese éstos al acto de prestar atención al significado del texto, y puede apreciarse fácilmente que el canto gregoriano es más complejo texturalmente que lo que podría haber parecido posible. Hay otros factores a considerar: incluso aunque la melodía real del canto revela un espacio relativamente reducido, éste no puede disociarse de su conexión esencial con la arquitectura religiosa. [...] Ambos espacios, el fenoménico y el físico, colaboran en la producción de una línea de dimensiones compuestas, cuya naturaleza sólo es posible representar muy inadecuadamente (Clifton, 1983: 151-152).

Concluye Clifton este pasaje:

No habría que tener la impresión de que tal ‘espacio’ es inmóvil, congelado, y por lo tanto antitético del elemento temporal. El espacio musical y el movimiento musical

son inseparables, cada uno define al otro, y juntos destruyen una dicotomía artificial e innecesaria (Clifton, 1983: 153).

En síntesis, la espacialidad de la línea no tiene una sola dimensión (vertical) sino dos, la segunda dada por una idea de profundidad. Tampoco constituye la línea un elemento de densidad constante, sino que incorpora una dimensión vinculada al volumen, dada en el canto gregoriano por el timbre vocálico, y en el organum estricto por la idea de que las líneas paralelas no son tales en rigor, sino una sola con una diferencia de amplitud.

Junto a categorías como las de *línea* y de *cualidad sonora*, la textura pone en juego otras como *superficie*, *profundidad* y *perspectiva*.

Clifton establece una tipología de superficies que distingue superficies planas, superficies con varios grados de relieve y masas con distintos grados de solidez (incluyendo masas con 'agujeros').

Las clases más elementales de superficie son las superficies indiferenciadas. Clifton las caracteriza negativamente: la indiferenciación resulta de una ausencia de movimiento, una ausencia de contraste dinámico y una ausencia de complejidad tímbrica. Clifton indica como ejemplo de las dos primeras condiciones los compases iniciales de *Atmosphères* de György Ligeti:

Sin cambio, el cual es constitutivo del ritmo, el tiempo mismo se suspende. La pieza no 'comenzó': puede haber estado ahí todo el tiempo, pero en ese momento nos encuentra. Esta disolución del pasado, el presente y el futuro contribuye a la sensación de la superficie como dada 'toda de una vez', como si todas las notas en una sinfonía de Mahler colapsaran en un único momento prolongado –un presente infinitamente vasto (Clifton, 1983: 155-156).

La ausencia de movimiento tiende a disolver la noción de contorno. "Sin la experiencia del contorno, o más simplemente, de límite, se vuelve difícil hablar de línea" (Clifton, 1983: 156). Por eso, esta textura se caracteriza como una textura 'sintética', en la cual los elementos individuales se encuentran absorbidos en una masa amorfa de sonido.⁴

Se experimenta una unidad condicionada no tanto por la articulación y colaboración de motivos individuales [...], como por un proceso similar al de la formación coloidal en química, por la cual partículas extremadamente finas permanecen suspendidas en un medio homogéneo. La diferencia crucial, por supuesto, es que el medio, en este caso, es un espacio fenoménico formado por las partículas de sonido: las partículas no están 'contenidas' en un espacio preexistente (Clifton, 1983: 156).

Una segunda clase de superficie está caracterizada como superficie de relieve bajo. Esta resulta de una serie de condiciones. La primera establece que cuando se forma una línea en los contornos de una superficie, aquella va a ser percibida como adherida a la superficie, más que como destacándose y siguiendo su propio camino. La competencia entre la línea y la superficie se reduce al mínimo; de hecho, Clifton señala que en ocasiones es difícil percibir el diseño de la línea (el contorno de la superficie). La segunda condición se aplica a los casos en los cuales no hay contorno. Allí, el relieve bajo se experimenta como 'sutiles modulaciones de amplitud' de alturas que se prolongan. En tercer lugar, los cambios de timbre que se producen mientras otros parámetros se mantienen constantes crean una suerte de pátina sobre la superficie de la música. Un efecto similar al del adelantamiento y retroceso que producen determinados colores en pintura, se produce en música con los cambios de timbre. El tiempo, por último, representado por la pulsación rítmica, provee una cuarta manera de obtener relieve

4. Cf. la consideración del concepto de *Textur* del propio Ligeti (1960).

bajo. Los primeros 23 compases de *Lux Aeterna* de Ligeti ejemplifican este tipo de superficie. El relieve bajo de este pasaje resulta, indica Clifton, de la opacidad del crecimiento gradual de la textura, y de su cualidad casi tangible.

A partir del c. 24 de *Lux Aeterna*, con la entrada súbita de una soprano y un tenor en la 2 y la 1 respectivamente, la superficie opaca y tupida da lugar a una superficie más abierta que contiene proyecciones más notorias. Clifton caracteriza esta nueva textura como una superficie con relieve mediano. La cualidad estática de esta sonoridad la mantiene adherida a la superficie subyacente, aunque se escucha indudablemente la adición de un nuevo estrato sonoro al anterior. Un caso similar lo provee la tercera de las Cinco piezas para orquesta op. 16 de Schönberg, "Farben".⁵ La experiencia de relieve bajo de los compases 221 a 226 es alterada ligeramente con la aparición de incipientes movimientos 'melódicos' en el registro grave, en cc. 227 y 229. El relieve bajo consiste acá en una serie de proyecciones efectuadas principalmente por el ligero énfasis dado a los ataques del clarinete bajo, clarinete, trombón y contrabajo: el timbre del ataque resulta distinto del timbre de la duración del sonido, como si uno surgiera desde atrás del otro. La proyección se desarrolla luego del calderón de c. 231. El relieve mediano se presenta con los ataques del arpa (cc. 232-33) y los gestos diminutos del arpa y las maderas (c. 240): la aparición y desaparición más rápida de los diferentes timbres le dan un mayor relieve a la superficie sonora.

5. Para la cual Schönberg indica: "... no hay motivos en esta pieza que deban ser enfatizados".

Clifton analiza también el caso del primer *tenebroso* del quinto movimiento de la *Suite Lírica* de Alban Berg, donde, por momentos, un plano sonoro se 'superpone' a otro, o se producen instancias de relieve 'negativo', dado por el 'ahuecado' de una banda de sonido, mediante la aparición de un silencio 'entrecortante'. Así, prosigue Clifton, pueden darse no sólo proyecciones desde una superficie, sino también abolladuras y agujereados.

Las superficies con relieve alto implican la presencia de un fondo relativamente estable a partir del cual se proyecta una figura individualizable. Ésta se encuentra, no obstante, adherida aún a su base. La experiencia es, todavía, sintética: "los límites carecen de definición, las texturas de transparencia, los objetos carecen de *Lebensraum*" (Clifton, 1983: 172)⁶ En el relieve alto, la música se vuelve más 'escultórica'. El relieve alto produce una experiencia de la línea y de la profundidad más pronunciada, lo cual lleva a Clifton a formularse una pregunta por la relación entre estos tres factores: "¿Es la superficie misma la que da lugar a la línea o la profundidad, o línea, superficie y profundidad son aspectos relacionados pero independientes de la misma textura?" (Clifton, 1983: 173) Es justamente esta consideración de la línea en el marco de una concepción general de lo que Clifton denomina el espacio musical lo que hace posible la pregunta por su constitución misma como elemento de ese espacio.

6. *Lebensraum* podría traducirse como "ámbito vital".

En las consideraciones de Clifton relativas a la profundidad textural reaparece una fuerte impronta visual. Clifton comienza con una serie de distinciones entre la experiencia de la profundidad en la música y en el ámbito de la visión.

En la experiencia visual, la profundidad es una relación entre la magnitud y la distancia, pero en la música, una línea melódica o un gesto pueden sonar *cerca* o *lejos* y conservar sin embargo su 'mismo tamaño'. La percepción de 'estar detrás' o 'adelante' del objeto musical no se correlaciona con su tamaño, sino con su nivel dinámico, su timbre y el tipo de textura.

Una segunda diferencia está dada por el hecho de que en música no hay pérdida gradual de definición a medida que el objeto sonoro retrocede en la distancia. Éste conserva la totalidad de sus detalles perceptivamente disponibles.

Una tercera diferencia se establece entre los atributos del color y del timbre. Cuando se superponen a la vista colores transparentes, el color de la superficie posterior va a

resultar enmascarado por el color de la superficie anterior en el mismo grado en que su contraste se aproxime a la complementariedad cromática pura. En la música, en cambio, no existe la complementariedad tímbrica; y en caso de incrementarse el contraste tímbrico lo que resultaría de ello sería una acentuación de la individualidad de cada timbre. El enmascaramiento tímbrico se produce, contrariamente, a partir de la combinación de timbres similares.

Las distinciones planteadas alrededor de la profundidad musical (incluidos conceptos como los de *distancia* y *penetración*, así como los modos y las condiciones bajas las cuales ocurren esos fenómenos) presuponen una representación corpórea de la música, en la que rigen tanto las coordenadas espaciales clásicas (anterioridad, posterioridad, lateralidad, intersección, superposición) como formas específicas de la espacialidad musical, que se podrían resumir en la idea de que en el espacio musical no se da necesariamente el caso de que dos objetos distintos no puedan ocupar el mismo punto.

La topografía del espacio musical despliega una serie que se extiende desde la línea a la superficie, de ésta al volumen, y concluye con la perspectiva. Esta última categoría interioriza de alguna manera al sujeto en la obra musical, en tanto lo determinante es la faceta⁷ que el objeto sonoro muestra al oyente. Los fragmentos musicales que se ofrecen como ejemplo presentan cambios inesperados de tonalidad,⁸ y presentan así 'la misma música', desde otra perspectiva. Clifton pareciera sugerir que hay una dimensión oculta, por así decir, de la textura, que puede hacerse audible mediante un cambio de perspectiva. De este modo, lo 'no audible' del objeto constituye también uno de sus atributos, que puede presentarse eventualmente a la experiencia perceptiva.

7. El término de Clifton no es, de hecho, *perspective* sino *faceting*.

8. Por ejemplo en la Sonata en Si b mayor op. post. de Franz Schubert, II, cc. 102-03, o en su Sinfonía en Do mayor, I, cc. 250-56.

La singularidad del enfoque de Clifton respecto de los aspectos texturales de su fenomenología de la música deriva de una inversión en el sentido de la transposición de categorías de un momento del concepto de textura al otro. Si en su desarrollo conceptual fue frecuente la traducción de los aspectos *plásticos* (concretos) de la textura en aspectos *tectónicos* (abstractos) (cf. Bayer, 1981: 190-203), la particularidad del enfoque de Clifton está dada en cambio por una concepción fundamentalmente plástica de aspectos considerados tradicionalmente como estructurales.

Esa inversión no sólo repercute sobre la ubicación de la textura entre los aspectos representables de la estructura musical, sino que lo hace también sobre la misma terminología analítica empleada, que se desplaza de conceptos susceptibles de una determinación relativamente precisa a otros provistos de un espesor metafórico irreductible. La condición metafórica de muchas de las categorías empleadas para dar cuenta del espacio musical puede entenderse así como consecuencia de ese intento de alcanzar un límite de la representación conceptual de la experiencia. En el punto en el que se vislumbra el ámbito de lo irrepresentable en la estructura musical, la teoría se pliega sobre su origen en la metáfora.

Bibliografía

- » Bayer, F. (1981). “La dichotomie de l’espace construit et de l’espace vécu (Formalisme et intuitionisme)”, en *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d’espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck, pp. 190-203.
- » Clifton, T. (1983). *Music as Heard. A Study of Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
- » Fessel, P. (2006). “El concepto de textura en la teoría de la música norteamericana”, en *Revista Argentina de Musicología* 7, pp. 117-46 .
- » Fessel, P. (2007). “From Stylistic Categories to the Concept of Texture. Changes in the Representation of Simultaneity in Early 20th-Century Musical Thought”, presentado en *Transitions. XVIII Congress of the International Musicological Society*. Zürich, 10-15 de julio.
- » Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley. The University of California Press.
- » Erlmann, V. (2010). *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books.
- » Tenney, J. (1988). *Meta≠Hodos. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form. And META Meta≠Hodos*. Oakland: Frog Peak Music.