

HABITAR EL SONIDO. SUPERFICIE, MATERIA Y TIEMPO VERTICAL: UN DIÁLOGO ENTRE FELDMAN, SPARROW AYUB Y KRAMER

INHABITING SOUND. SURFACE, MATTER, AND VERTICAL TIME: A DIALOGUE BETWEEN FELDMAN, SPARROW AYUB, AND KRAMER

Sebastiani, Esteban¹

Sebastiani, E. (2026). Habitar el sonido. Superficie, materia y tiempo vertical: un diálogo entre Feldman, Sparrow Ayub y Kramer. *Revista INNOVA, Revista argentina de Ciencia y Tecnología*, 17.

RESUMEN

Este ensayo examina los puntos de contacto entre tres propuestas teóricas sobre la escucha y la creación musical: la distinción de Morton Feldman entre música con énfasis en la construcción y música con énfasis en la superficie, la distinción de Iván Sparrow Ayub entre música de fundamento evolutivo/secuencial y música de fundamento matérico, y la tipología temporal de Jonathan D. Kramer entre tiempo lineal y tiempo vertical. El argumento central es que las tres formulaciones describen, desde perspectivas complementarias —compositiva, teórica y perceptiva—, un mismo reordenamiento de prioridades en la relación entre el sonido y su organización. Se propone que estas categorías no representan oposiciones binarias sino modos de énfasis que coexisten en proporciones variables, y que la tipología de Kramer permite situar con mayor precisión la genealogía de compositores —Debussy, Varèse, Feldman— que Sparrow Ayub identifica como antecedentes de una estética matérica. El

¹ Universidad de Tres de Febrero, Argentina / esebastiani@untref.edu.ar

ensayo incluye referencias pictóricas presentes en el texto original de Feldman —Piero della Francesca, Cézanne y Rothko— para ilustrar los conceptos de superficie y tiempo vertical.

PALABRAS CLAVE

superficie musical, materia sonora, tiempo vertical, tiempo lineal, Feldman, Sparrow Ayub, Kramer

ABSTRACT

This essay examines the points of contact between three theoretical proposals concerning musical listening and creation: Morton Feldman's distinction between music that emphasizes construction and music that emphasizes surface, Iván Sparrow Ayub's distinction between music grounded in evolutionary/sequential structure and music grounded in sonic matter, and Jonathan D. Kramer's temporal typology differentiating linear time from vertical time. The central argument is that these three formulations describe, from complementary perspectives —compositional, theoretical, and perceptual— the same reordering of priorities in the relationship between sound and its organization. It is proposed that these categories do not represent binary oppositions but modes of emphasis that coexist in variable proportions, and that Kramer's typology allows for a more precise situating of the genealogy of composers —Debussy, Varèse, Feldman— that Sparrow Ayub identifies as precursors of a material aesthetics. The essay incorporates pictorial references drawn from Feldman's original text —Piero della Francesca, Cézanne, and Rothko— to illustrate the concepts of surface and vertical time.

KEYWORDS

musical surface, sonic matter, vertical time, linear time, Feldman, Sparrow Ayub, Kramer

Introducción

Toda música tiene estructura, materia y algún grado de narrativa. La pregunta no es si estos elementos están presentes o ausentes, sino cuál de ellos recibe prioridad de representación: cuál organiza la experiencia del oyente y orienta las decisiones del compositor. Esta pregunta, que podría parecer técnica, toca algo más profundo: el modo en que una obra musical se relaciona con el tiempo y con el oyente que la habita.

Tres autores, desde perspectivas y momentos distintos, han abordado esta pregunta con una coherencia que vale la pena examinar en conjunto. Feldman (1969/1973), compositor estadounidense, se preguntó si la música podía tener *superficie* —esa dimensión que, en la pintura, permite que la obra exista como presencia inmediata, antes que como argumento—. Sparrow Ayub (2006) propuso una distinción entre músicas que priorizan la *estructura evolutiva* y músicas que priorizan la *materia sonora*. Y Kramer (1981, 1996), en sus estudios sobre temporalidad musical, formuló la diferencia entre el *tiempo lineal* —orientado hacia metas y resoluciones— y el *tiempo vertical* —un presente continuo que no avanza hacia ningún destino predefinido—.

Los tres parten de una observación común: que la tradición musical occidental ha privilegiado la construcción lógica del discurso sonoro, subordinando las cualidades directas del sonido al servicio de una arquitectura formal. Y los tres señalan hacia otra posibilidad, en la que esas cualidades directas —timbre, textura, densidad, duración— pasan a primer plano. No como negación de la estructura, sino como un reordenamiento de prioridades. El presente ensayo examina los puntos de contacto entre las tres propuestas, las sitúa en su contexto y muestra cómo cada una ilumina aspectos que las otras dejan implícitos.

La Tradición Constructiva

Para comprender qué proponen estos tres autores, conviene tener claro de qué tradición hablan cuando describen la música que ha dominado la historia occidental.

Feldman (1969/1973) la caracteriza con una imagen sencilla: la música, de Machaut a Boulez, ha tenido siempre como tema su propia *construcción*. Las melodías no ocurren espontáneamente; hay que edificarlas. Los ritmos no aparecen solos; hay que construirlos. Cada elemento —una serie de doce notas, una forma sonata, una textura contrapuntística— existe porque fue puesto allí por una decisión que responde a otra decisión anterior. La metodología organiza todo. Cuando esa metáfora constructiva domina, la música tiende a no tener *superficie*: no se detiene en sí misma, sino que siempre apunta hacia más adelante; el sonido presente justifica el que vendrá.

Sparrow Ayub (2006) traza una genealogía más detallada. Esta tradición constructiva tiene raíces en el modelo del lenguaje: así como una oración encadena palabras en una secuencia que produce significado, la música occidental encadena sonoridades en una secuencia que produce discurso. Sparrow Ayub llama a esto el uso *órfico* del sonido — como medio evocativo hacia algo externo a sí mismo—. En este modelo, lo que vale no es el sonido en tanto presencia física, sino la relación entre sonidos: la tensión, la resolución, el desarrollo, el clímax. La materia sonora —las cualidades físicas e inherentes de cada sonoridad— queda subordinada a la forma que esa secuencia desarrolla en el tiempo.

Kramer (1981) aporta el marco histórico más amplio. Argumenta que la música tonal — la que dominó Europa desde el siglo XVII hasta finales del XIX— es la expresión más completa de este principio. La tonalidad es un sistema de jerarquías entre notas: hay una nota central (la tónica) hacia la que todo se dirige. Esta forma de escuchar no es natural ni universal; es una conducta aprendida que refleja, en el plano sonoro, una tendencia cultural más general hacia el pensamiento orientado a metas y resultados. Kramer señala que otras culturas —los balineses, los javaneses, los hopí— organizan el tiempo de manera fundamentalmente distinta, y su música lo refleja.

Lo que une a los tres autores en este diagnóstico es la observación de que, en la tradición constructiva, el tiempo funciona como recipiente: es el espacio dentro del cual la música sucede, el medio en el que se despliega una forma previamente concebida. La obra existe en el tiempo, pero no se funde con él.

Superficie, Materia y Tiempo Vertical

Los tres autores no solo describen la tradición dominante; proponen —o identifican— una alternativa. Y aunque la nombran de maneras distintas, están describiendo el mismo reordenamiento de prioridades.

La superficie según Feldman

Feldman (1969/1973) llama a esta alternativa recuperar la *superficie* de la música. Para explicarla, recurre a la pintura y compara a Piero della Francesca con Cézanne. En Piero, la superficie existe pero casi no se percibe como tal: es la puerta de entrada a un mundo de perspectiva, de relaciones espaciales, de profundidad ilusoria. La *Anunciación* del políptico de Perugia (ca. 1467-1468) es un ejemplo elocuente: la arquitectura de arcos en perspectiva conduce la vista hacia el fondo con una precisión casi matemática, y las figuras del ángel y la Virgen existen dentro de ese sistema de relaciones espaciales más que como presencias pictóricas autónomas (Figura 1). La construcción es el argumento; la superficie, la puerta.

Figura 1

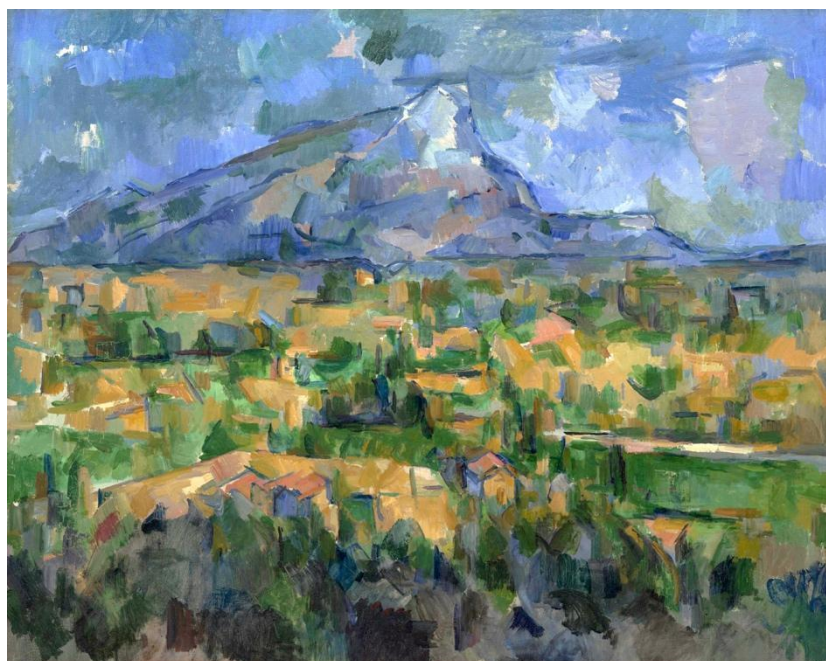
La Anunciación (detalle del políptico de San Antonio, Perugia)



Nota. Piero della Francesca (ca. 1467-1468). La perspectiva construye el espacio; la superficie es el medio hacia la profundidad. Dominio público.

En Cézanne ocurre algo distinto: la construcción pictórica se retira, y lo que queda es la insistencia en el plano mismo, en las modulaciones del color, en la materialidad de la pintura. Sus vistas del Mont Sainte-Victoire (Figura 2) muestran cómo un tema reconocible se convierte en pretexto para explorar la superficie: pinceladas yuxtapuestas que no forman ilusión de profundidad sino que afirman su propia presencia como materia. El espectador no es llevado hacia otro lugar; es empujado hacia lo que está frente a él. Feldman quiere para la música algo análogo: que el sonido no lleve al oyente hacia otro sonido, sino que lo instale en sí mismo. La superficie es la música que existe *como* tiempo, no la que existe *en* el tiempo ni *a través* de él.

Figura 2
Mont Sainte-Victoire



Nota. Cézanne, P. (ca. 1902-1906). Las pinceladas afirman el plano pictórico antes que construir profundidad; la superficie es el argumento. Dominio público.

La materia sonora según Sparrow Ayub

Sparrow Ayub (2006) formula la misma idea en términos de percepción sonora. Define la *materia sonora* como las cualidades inherentes de una sonoridad: su timbre, su textura, su densidad, sus gradaciones internas. Estas cualidades siempre están presentes en cualquier música, pero en la tradición constructiva son percibidas secundariamente, como vehículo de la forma. Una música de énfasis matérico invierte esa proporción: coloca las cualidades sonoras directas en primer plano, y deja que la estructura evolutiva actúe como el proceso mismo de exposición de la materia, más que como argumento autónomo. En este sentido, la evolución de la materia no desaparece sino que cambia de función: deja de construir un discurso para convertirse en el tiempo que la materia necesita a fin de ser percibida en su plenitud.

El tiempo vertical según Kramer

Kramer (1981) llama a esta modalidad *tiempo vertical*, y el propio Feldman señalaba a Mark Rothko como referente visual de ese estado. Las pinturas de Rothko —rectángulos de color que flotan sobre fondos de tonalidades próximas (Figura 3)— no construyen un

argumento visual ni conducen la mirada hacia una resolución. Definen un campo cromático y permanecen dentro de él. El espectador no "lee" la obra de izquierda a derecha; la habita. Kramer describe esta misma estructura en el tiempo vertical: una pieza que no comienza en el sentido de un gesto inaugural que orienta lo que sigue, sino que simplemente empieza; que no acumula tensión hacia un clímax; cuya forma consiste en relaciones entre elementos que coexisten, no entre eventos que se suceden.

Figura 3
Orange and Yellow



Nota. Rothko, M. (1956). El campo cromático no conduce la mirada hacia una resolución; define un mundo y permanece en él, análogo al tiempo vertical de Kramer. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

El punto de convergencia es que los tres autores están describiendo un mismo reordenamiento: no la ausencia de estructura ni de discurso, sino una reorganización de qué es lo que estructura y qué es lo que conduce. En la música de énfasis matérico o de tiempo vertical, la evolución sonora se convierte en el proceso de exposición de la

materia; la narrativa existe, pero no como argumento que debe seguirse sino como el transcurrir mismo en el que la materia se revela.

El Mecanismo Perceptivo

Una de las contribuciones más específicas de Kramer (1981) es su descripción de lo que ocurre en la mente del oyente cuando enfrenta una música de tiempo vertical. Esta descripción permite entender mejor lo que Feldman (1969/1973) y Sparrow Ayub (2006) formulan desde la perspectiva compositiva.

El oyente occidental habitual —formado en la escucha tonal o discursiva— lleva consigo un hábito que Kramer llama escucha *teleológica*: escuchar buscando hacia dónde va la música, qué implica cada sonido, qué consecuencia tendrá. Cuando este oyente se enfrenta a una música de tiempo vertical, ese hábito se activa de todas formas. Comienza a almacenar implicaciones posibles, a construir hipótesis sobre lo que vendrá. Pero la música no ofrece los cambios estructurales que confirmarían o refutarían esas hipótesis. Las expectativas se acumulan sin encontrar respuesta en la dirección esperada. En ese punto, el oyente llega a una bifurcación: puede resistir —aferrarse al modo de escucha aprendido y experimentar la música como carente de sentido— o puede soltar esa expectativa y entrar en el modo de atención que la música propone, uno en el que el sonido presente es presencia en sí misma, no señal de otro sonido.

Kramer (1981) señala que el aburrimiento que suele acompañar el primer contacto con este tipo de música no es una respuesta inevitable ni un juicio sobre su calidad: es la resistencia al cambio de modo perceptivo. Una vez que el oyente logra ese cambio, la música define sus propios límites —un mundo sonoro específico— y permanece dentro de ellos. El oyente aprende a habitar ese mundo en lugar de esperar que lo conduzca a otro.

Esto ilumina lo que Feldman describe desde adentro de la práctica compositiva. En "Entre categorías", Feldman (1969/1973) escribe:

Estoy interesado en alcanzar el Tiempo en su existencia no estructurada. Quiero decir, estoy interesado en saber cómo vive esta bestia salvaje en la selva, no en el zoológico. Estoy interesado en el modo de existencia del Tiempo antes de que nosotros le pongamos las manos —las mentes, las imaginaciones— encima. (p. s/n)

No es que su música carezca de tiempo; es que no lo parcela, no lo convierte en argumento. En términos perceptivos, el modo de escucha que la música de Feldman requiere coincide con lo que Sparrow Ayub (2006) describe como la priorización de la experiencia directa de la materia sobre el seguimiento de una secuencia: en lugar de

retener eventos para construir relaciones causales hacia adelante, el oyente se instala en la cualidad sonora presente.

Un Continuum, No Una Dicotomía

Uno de los aportes más matizados de Kramer (1981) es su insistencia en que la distinción entre tiempo lineal y tiempo vertical no es binaria. Entre ambos extremos existe un continuum de posibilidades, y mucha de la música del siglo XX habita ese espacio intermedio.

Kramer (1981) identifica al menos tres modos intermedios. La *linealidad no-dirigida* describe músicas que mantienen movimiento constante, pero cuyos objetivos no son predecibles de antemano: el oyente siente que algo avanza, pero no sabe hacia dónde. El *tiempo momento* —concepto que Kramer desarrolla a partir de las ideas de Stockhausen sobre la "forma momento" y que tiene un antecedente directo en su reflexión sobre la experiencia vivencial del tiempo— describe músicas organizadas en segmentos autocontenidos, cada uno con su propia densidad de alteración interna, cuya sucesión no responde a una implicación causal: los momentos se relacionan entre sí, pero no se encadenan como consecuencias. El *tiempo múltiple* describe músicas en las que distintos parámetros —armonía, ritmo, textura, timbre, dinámica— avanzan con lógicas propias y a veces contradictorias, generando varios flujos temporales simultáneos.

Esta gradación permite situar con mayor precisión las músicas que Sparrow Ayub (2006) menciona como antecedentes de una estética matérica. Debussy, cuyas armonías se desprenden de su función tonal para convertirse en representaciones atmosféricas, opera cerca de la linealidad no-dirigida: hay movimiento, hay continuidad, pero la dirección es difusa. Varèse, con sus masas sonoras percibidas como entidades vibrantes antes que como armonías articuladas, se acerca al tiempo momento: cada bloque sonoro tiene su propia densidad, y la sucesión no es consecuencia lógica sino yuxtaposición. Feldman, especialmente en sus obras tardías de larga duración, realiza con mayor coherencia el tiempo vertical. La genealogía que Sparrow Ayub traza tiene, en la tipología de Kramer, un mapa temporal preciso.

Esta gradación también permite corregir una posible malinterpretación. Decir que la música matérica prioriza el sonido sobre el discurso no equivale a decir que carece de discurso. Toda música tiene algún grado de organización temporal. Lo que cambia es la función de esa organización: en la música de énfasis constructivo, la organización temporal es el argumento que da forma a los materiales; en la música de énfasis matérico, la organización temporal es el proceso a través del cual la materia sonora se despliega y puede ser habitada perceptivamente. Como señala Sparrow Ayub (2006), el

tratamiento evolutivo no desaparece en una música matérica, sino que cambia radicalmente su función: se convierte en el medio de exposición, no en un desarrollo.

Práctica, Teoría y Percepción

Feldman (1969/1973) es, ante todo, un compositor que reflexiona sobre su propia práctica. Cuando escribe "Entre categorías" está intentando nombrar algo que ya hace en su música pero para lo que no encuentra un vocabulario adecuado. Su interés por la superficie no es teórico de origen: surge de la insatisfacción con los modos compositivos que conoce, de la sensación de que construir demasiado impide que el sonido sea. Por eso su ensayo tiene una urgencia particular: es alguien que busca palabras para algo que ya existe en sus manos antes de existir en su vocabulario.

Sparrow Ayub (2006) lo cita explícitamente como uno de los antecedentes más significativos de la música matérica. Lo describe como un compositor que presenta un universo de silencio habitado por sonoridades suspendidas en otro tiempo, donde el oyente habita en contacto directo con su materia. Esta descripción coincide con la declaración del propio Feldman: sus composiciones son lienzos de tiempo que prepara con el tinte general de la música, y cuanto más se construye, más se impide que el Tiempo no-perturbado se transforme en la metáfora organizadora de la obra.

Kramer (1981), por su parte, sitúa el tipo de escucha que produce la música de Feldman exactamente dentro del tiempo vertical: una música que simplemente empieza, no comienza; que cesa, no termina; que define un mundo sonoro y permanece dentro de él. El oyente que logra entrar en ese mundo no espera que la música lo lleve a alguna parte; habita en ella mientras dura.

Los textos de Sparrow Ayub (2006) y Kramer (1981) ofrecen así dos vocabularios distintos para leer a Feldman con mayor profundidad. Sparrow Ayub ofrece el vocabulario de la creación —materia, evolución, objeto, fenómeno— y ubica a Feldman dentro de una genealogía compositiva que incluye a Debussy, Varèse, Scelsi y Ligeti. Kramer ofrece el vocabulario de la percepción —linealidad, verticalidad, gradaciones del tiempo— y describe qué le sucede al oyente cuando escucha esa música. El ensayo de Feldman aporta la urgencia del artista; el de Sparrow Ayub, la distancia del teórico de la composición; el de Kramer, la precisión del analista de la experiencia temporal. Los tres textos se iluminan mutuamente.

A Modo de Cierre

Las categorías de Feldman (1969/1973), Sparrow Ayub (2006) y Kramer (1981) no describen tipos de música que se excluyen mutuamente. Describen modos de énfasis,

orientaciones perceptivas y compositivas, que en la práctica coexisten en proporciones variables dentro de casi cualquier obra. Lo que los tres autores señalan es que la tradición occidental ha tendido a privilegiar un polo de ese espectro —el constructivo, el discursivo, el lineal—, y que el otro polo, el del énfasis en la materia sonora y el tiempo vertical, propone un modo de escucha diferente: uno en el que la atención no sigue un argumento sino que se instala en el sonido mismo.

Cada uno de los tres ilumina un aspecto diferente de ese polo. Feldman lo nombra desde adentro de la práctica compositiva, con la inmediatez de quien busca en el lenguaje algo que ya tiene en el oído. Sparrow Ayub lo describe desde la teoría de la creación, ofreciendo un vocabulario que permite al compositor orientar conscientemente sus decisiones hacia la exposición de la materia sonora. Kramer lo explica desde la teoría de la percepción, mostrando qué le ocurre al oyente cuando enfrenta ese tipo de música y por qué el cambio de modo perceptivo que ella requiere puede resultar inicialmente difícil.

Juntos, los tres ofrecen algo más que un diagnóstico. Ofrecen también una invitación: a escuchar de otra manera, a prestar atención a lo que el sonido es antes de lo que significa, a habitar una música en lugar de seguirla.

Referencias

- Feldman, M. (1973). Entre categorías [Original publicado en 1969 en *The Composer*, 1(2)]. *Mundus Artium: A Journal of International Literature and The Arts*, 6(1).
- Kramer, J. D. (1981). New temporalities in music. *Critical Inquiry*, 7(3), 539–556.
<https://doi.org/10.1086/448118>
- Kramer, J. D. (1996). Postmodern concepts of musical time. *Indiana Theory Review*, 17(2), 21–61.
- Sparrow Ayub, I. (2006). Creación musical al interior de la materia sonora. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 1(1), 1–14.

Fecha de recepción: 13/4/2026

Fecha de aceptación: 21/05/2026