

## FONDO Y

Roger A. Beeson

## MODELO \*

El término “fondo”, tal y como se utiliza en el análisis musical, es, no debe olvidarse, una metáfora. En su utilización espacio-visual original, hace referencia normalmente a una “cosa” separada: el “fondo” de un cuadro es una parte del cuadro, pero una parte diferente del primer plano. La analogía musical más obvia y más cercana podría realizarse con el acompañamiento de una línea melódica. Los dos elementos son separables, aunque se hallan interrelacionados, y las funciones del fondo en la pintura y del acompañamiento en la música se corresponden razonablemente bien: en ambos casos el objetivo es resaltar los elementos principales de la obra: las figuras que se encuentran en primer plano o la melodía (aunque en ambos casos el “fondo” puede ser, por supuesto, de más interés que el

“primer plano”). Esta analogía surge con cierta frecuencia cuando se escribe sobre música, pero en el análisis se dan otros usos más importantes del término. Con respecto a los cuadros, “fondo” no se utilizaría como equivalente de “estructura”, ya que su significado técnico es ya suficientemente preciso; pero “estructura” es una de las acepciones más importantes de “fondo” en el análisis musical. Los métodos analíticos, tanto de Schenker como de la escuela del “Análisis Funcional”<sup>1</sup>, utilizan la terminología de “primer plano/fondo” para referirse a características estructurales; y para el segundo grupo, el “fondo” de Schenker es esencialmente el mismo tipo de concepto que el suyo, a pesar de que pueda diferir en ciertos aspectos. Alan Walker, por ejemplo, atribuye una gran parte de la importancia de

\* *Background and Model*, en *The Music Review*, XXXII. (1971). Págs. 349 a 359.

1. No me refiero específicamente al “Análisis Funcional sin Palabras” (*Wordless Functional Analysis*) de Hans Keller, sino al enfoque estilístico general desarrollado por Keller, Alan Walker y Deryck Cooke.

Schenker a su reconocimiento del "aspecto de primer plano/fondo de la estructura musical"<sup>2</sup>, y a su trascendencia en relación con la unidad<sup>3</sup>. El "fondo" en ambos métodos es, pues, algo así como "el nivel de estructura más básico". Walker escribe:

El hecho de que [Schenker] utilice el término "fondo" implica una aproximación profunda a la estructura musical.<sup>4</sup>

El fondo se revela en el estadio final del análisis, y/o la base definitiva sobre la que está construida la obra.

La utilización metafórica más habitual de "fondo" en el lenguaje cotidiano es aquella en la que el término se refiere no a una parte o aspecto del tema examinado, sino a la suma de otras informaciones relevantes bajo cuya luz se examina. En el caso de la música, "fondo" significaría conocimiento histórico y biográfico, conocimiento del estilo de la época, familiaridad con otras obras del mismo género y del compositor en cuestión, etc. A primera vista, este tipo de fondo puede parecer muy diferente

del fondo como estructura, y en ciertos aspectos es así; sin embargo, un examen de lo que comprende el análisis en términos de estructura del fondo pondrá de manifiesto una relación más estrecha entre ambos. Existe, de hecho, un sentido en el cual el fondo estructural carece de significado, excepto cuando se entiende con relación al otro tipo de fondo.

Esto surge con gran claridad en la obra del grupo del Análisis Funcional, en la que, aunque se otorga generalmente el mayor énfasis a la unidad temática de fondo, el propio concepto primer plano/fondo parece convertirse en ocasiones en la preocupación principal<sup>5</sup>. Un ejemplo particularmente interesante de esto es el ensayo de Hans Keller sobre las sinfonías de Mozart<sup>6</sup>, en el que pueden distinguirse doce tipos diferentes de fondo. Estos pueden agruparse bajo los siguientes encabezamientos:

- (1) fondo como tendencias formales: por ej., las convenciones de la forma sonata;<sup>7</sup>
- (2) fondo como fraseo, armonía,

2. A. Walker, "Chopin and Musical Structure", en *Chopin: Profiles of the Man and the Musician*, ed. A. Walker (Londres, 1966), p. 231.

3. A. Walker, *A Study in Musical Analysis* (Londres, 1962), p. 102.

4. *Ibid.*, p. 104.

5. Keller ha escrito: "según la teoría del análisis funcional, la forma es el fondo sobre el que se compone la estructura, mientras que la tensión así creada constituye el contenido." "Deryck Cooke's Achievement", *Music Review*, 22 (1961), p. 37. La relación de primer plano y fondo en los temas constituye sólo una parte de un cuadro teórico más amplio.

6. H. Keller, "Mozart", en *The Symphony*, ed. R. Simpson (Hammondsworth, 1966), Vol. 1, pp. 50-103. (Existe traducción española publicada por la Ed. Taurus).

7. *Ibid.*, pp. 50, 73, 88.

etc. normales o previsible;<sup>8</sup>

- (3) fondo como acentuación, compás, etc. implícitos;<sup>9</sup>
- (4) fondo como el nivel en el que se unifican los temas.<sup>10</sup>

De éstos, (1) y (2) son versiones de la idea de fondo como "información relevante"; el status de (3) y (4) está menos claro, y es de estos tipos de fondo de los que nos ocuparemos principalmente. No obstante, algunas indicaciones sobre el tipo (2) pueden contribuir a arrojar luz sobre la situación. La explicación de las irregularidades métricas mediante la referencia a un supuesto esquema regular no es un enfoque exclusivo del Análisis Funcional, que desarrolla más bien un método analítico común y lo pone en conexión con sus propios principios: ello indica que el proceso que tiene lugar en este tipo de análisis es del mismo tipo del que se produce en el Análisis Funcional. Una teoría como la *Achttaktigkeit* de Riemann constituye una versión muy sistematizada

de este método; la incorporación que llevan a cabo Keller y Walker consiste en resaltar su importancia para la percepción de la música y la reacción que ésta provoca, así como relacionarlo con otros fenómenos de primer plano/fondo<sup>11</sup>. El fondo como acentuación implícita presenta un problema algo diferente: no se trata aquí de una cuestión de simetría y asimetría, sino más bien de las diversas interpretaciones posibles de un modelo de acentuación. En el ejemplo de Keller del movimiento lento de la Sinfonía *Júpiter*<sup>12</sup>, la acentuación del primer plano contradice los acentos "naturales" del fondo o, expresado en otros términos, el acento métrico no se corresponde con los acentos tónico y agógico<sup>13</sup>. Keller vuelve a resaltar el elemento tensivo que se deriva de esta situación. La semejanza entre este ejemplo y los de las frases irregulares queda suficientemente de manifiesto, pero existe una diferencia importante. El fondo de unas longitu-

8. *Ibid.*, pp. 67-8, 82-3.

9. *Ibid.*, pp. 64, 101-2.

10. *Ibid.*, p. 79.

11. Walker distingue entre enfoques "descriptivos" y "analíticos" del efecto de las longitudes de frase irregulares en su estudio del Minueto de la Sinfonía en Sol menor, K. 550 de Mozart (*A Study in Musical Analysis*, pp. 113-4). El enfoque "analítico" considera la frase normal de cuatro compases como un "fondo suprimido"; cf. Cooper y Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago, 1966), pp. 162-6, donde el efecto del tema se explica en términos del acento suprimido del compás 2. La diferencia entre un "acento suprimido" y un "fondo suprimido" muestra la diferencia entre los dos enfoques. El análisis de Cooper y Meyer hace todo lo que resulta necesario: la introducción del "fondo" puede parecer una multiplicación innecesaria de entidades.

12. *Op. cit.*, pp. 101-2.

13. Véase "Accent" en el *Harvard Dictionary of Music* (Londres, 1951).


des de frase regulares es esencialmente una norma estilística, mientras que el primer plano constituye un apartamiento de la misma. El ejemplo de Walker de un fondo rítmico –de una “normalidad” rítmica inconsciente– es una muestra del tipo de minueto que el compositor tipo del siglo XVIII podría haber escrito a partir del mismo material. Parece razonable afirmar, incluso para alguien que no acepte el resto de las ideas de Walker, que el tema tiene frases de tres compases en lugar de las habituales frases de cuatro compases, y que el conflicto entre nuestra expectativa de frases de cuatro compases y lo que realmente acaece constituye un elemento importante de nuestra reacción<sup>14</sup>. El fondo rítmico no es una entidad metafísica que está realmente presente de algún modo misterioso, y una vez que vamos más allá de la simple descripción (“las frases tienen tres compases”) para plantear la comparación con una norma (“en lugar de los cuatro habituales”) –esto es, el análisis–, no existe ninguna diferencia significativa entre las exposiciones del último tipo y las exposiciones sobre fondos rítmicos inconscientes. No obstante,

el ejemplo de la Sinfonía *Júpiter* no parece tener que ver con una norma estilística de este modo: mientras que una frase de cuatro compases de fondo puede justificarse como una generalización de la música de danza de la época, resulta muy dudoso si puede contarse con alguna norma de este tipo para la relación entre acento dinámico, tónico y agógico. El resultado en este caso es la ambigüedad, la posibilidad de dos interpretaciones, allí donde no había lugar para la ambigüedad en la relación primer plano/fondo del Minueto de la Sinfonía K. 550: no había duda ninguna de si se trataba realmente de frases de tres o de cuatro compases. En la *Júpiter* no hay tanto una negativa de una sola expectativa como dos expectativas contradictorias entre sí sobre dónde caerá el acento. La recomposición del fondo constituye de nuevo una simple reconstrucción de cómo sería la música si todos los acentos se correspondieran, pero no desde el punto de vista del compositor tipo del siglo XVIII, ni siquiera de un compositor de cualquier otra época. (De hecho, si se examinan tanto la armonía como la melodía, este “fondo” es

14. L.B. Meyer, en *Emotion and Meaning in Music* (Chicago, 1968), desarrolla una teoría sobre el papel de la expectativa y la relación de la norma-desviada en la emoción y el significado musicales. La interpretación de la unidad temática en términos de expectativa –la expectativa de determinadas estructuras interválicas a lo largo de una obra– constituye un tema no carente de interés.

seguramente un “primer plano”, mientras que es la música misma la que aporta el fondo armónico-rítmico: el cambio de armonía en la tercera parte, y el mantenimiento de esa armonía más allá de la barra de compás, que incluiría el fondo de Keller, es, dadas las otras características, infrecuente en el estilo clásico). Lo que tenemos es una norma hipotética -la correspondencia de todos los tipos de acento- pero que, desde el principio, se sugiere con fuerza: las indicaciones *forte* son un factor que contribuye a esta sensación. Vemos ya, por tanto, el concepto primer plano/fondo utilizado de formas diferentes pero conexas: en el primer caso, la tensión se produce entre lo que sucede y lo que se espera, en el segundo, entre lo que sucede y lo que está implícito<sup>15</sup>. En ambos casos, el fondo incluye algún tipo de norma, pero las normas son bastante diferentes.

En la demostración de la unidad rítmica de Walker<sup>16</sup> se encuentran otros ejemplos de fondos rítmicos; aquí podemos ver cómo el fondo, tal y como se ha considerado hasta ahora, se relaciona con aquel que unifica los contrastes del primer plano.

Tomemos el ejemplo de la Octava Sinfonía de Beethoven<sup>17</sup>. Walker no se refiere a su versión recompuesta del segundo tema como el fondo rítmico del tema, aunque si la unidad que desea mostrar puede ser otra diferente de la unidad de fondo, no necesitaba detenernos aquí. Lo que es importante es la identidad entre la técnica analítica y la utilizada por Keller en el ejemplo anterior. Ambas recomposiciones aprovechan la indicación (*f* en Mozart, la síncopa en Beethoven) para modificar la distribución de compases del pasaje. Si el carácter del tema y su efecto fueran el objeto de examen, la “tensión primer plano/fondo” podría considerarse como un modo de describir el efecto de la síncopa; pero el propósito es, de hecho, mostrar la relación de este segundo tema con el primero. La unidad de fondo se produce entre dos ritmos, uno de los cuales resulta ser un fondo del otro, que puede presentarse analíticamente sobre bases muy independientes. Otro modo de examinarlo es fijar una norma -el ritmo  - y relacionar ambos ritmos con ella; este enfoque adquiere una gran importancia.

15. La idea de armonización “normal”, que hemos incluido dentro de (2) *supra*, muestra la relación entre los dos tipos de fondo que se distinguen aquí (véase Keller, *op. cit.*, pp. 67-8) ¿Cuál es la diferencia que existe entre una armonización “normal”, “previsible” e “implícita”?

16. *A Study in Musical Analysis*, pp. 83-6.

17. *Ibid.*, Ej. 68. Véase también A. Walker, *An Anatomy of Musical Criticism* (Londres, 1966).

Hasta ahora, la relación primer plano/fondo, aunque presenta varios aspectos, es fácilmente aceptable en cuanto que comprensiva de todos estos casos de modos semejantes. Cuando examinamos otros ejemplos de unidad rítmica propuestos por Walker, la situación se torna algo diferente. No parece existir una razón independiente para llegar al fondo unificador implícito del primer plano. En el ejemplo de la *Segunda Sinfonía* de Schubert<sup>18</sup>, el tema del *Allegro vivace* podría de hecho analizarse como en nuestro ejemplo previo de reacentuación, con la indicación *fz* comenzando el compás en el nivel de fondo

*fz*

convirtiéndose en

el ritmo, tal y como aparece, que es el fondo de los otros dos ritmos, aparecería entonces como un primer plano. Sin embargo, esta reacentuación difícilmente puede interpretarse como el fondo de los tres ritmos. Esto no tiene por qué invalidar, sin embargo, la demostración de Walker, ya

que diferentes niveles de fondo son presumiblemente tan aceptables para este método de análisis como lo es la existencia tanto de fondo como de un plano medio en el de Schenker. La diferencia esencial entre este ejemplo de unidad rítmica y el de la Octava de Beethoven es que mientras en esta última el ritmo del fondo del segundo tema es el mismo que el ritmo de primer plano (y presumiblemente el fondo) del primero, no existe ninguna razón concreta para suponer que los ritmos del primer plano en el *Andante* y el *Presto* de Schubert tienen el ritmo sincopado del *Allegro* como su fondo implícito, en un sentido similar según el cual los fondos anteriores han sido “implícitos” o “previsibles”. Tampoco puede afirmarse que uno de estos ritmos es el fondo implícito del ritmo del *Allegro*: la reacentuación del fondo de este último, mostrada más arriba –una implicación tan innegable como cualquiera de las otras reacentuaciones– parece descartar esta posibilidad. La única razón para interpretar los temas del *Andante* y el *Presto* tal y como hace Walker es precisamente que el tema del *Allegro* tiene este ritmo. La “norma” es aquí el ritmo del primer tema<sup>19</sup>, no cualquier generali-

18. *A Study in Musical Analysis*, p. 84, Ej. 66.

19. Lo mismo era ya cierto respecto del ejemplo de la Octava de Beethoven.

zación sobre lo que es característico del estilo de una época, ni una versión imaginada en la que quedan resueltas las ambigüedades<sup>20</sup>. El análisis representa los otros ritmos como desviaciones de esta norma. Los pasajes son, por supuesto, similares en ritmo, en las notas iniciales repetidas y en el movimiento realizado predominantemente por grados conjuntos. Estas semejanzas podrían describirse en detalle y sería posible construir una versión de “fondo” que contuviera algunas de ellas<sup>21</sup>: resulta quizás significativo que Walker no haga algo así. Una construcción de este tipo tendría el ritmo del *Presto*, que es el máximo que los tres ritmos tienen en común, y se trataría de una suerte de “generalización” sobre los temas. El ritmo del *Allegro* no puede considerarse, sin embargo, como una realización musical de este tipo; pero al igual que esta generalización y las más abiertamente estilísticas (sobre longitudes de frase, etc.), forma parte del fondo de los otros temas en el segundo de los dos sentidos que distinguimos en un principio: no se trata de un fondo estructural como sí que

lo eran los ejemplos de Beethoven de Walker y Mozart de Keller, pero forma parte de la “información relevante” bajo cuya luz se escuchan los otros temas. Lo que muestra el análisis es la relación de los otros temas con esta parte de su fondo. Sobre todo en vista de su posición como el primer tema del primer movimiento (descontando la introducción), establece una norma o, podríamos decir, un “modelo”, y el análisis de Walker consiste en la comparación de los otros temas con este modelo, y de su relación con, o reducción a él. El grado de relación viene determinado por el grado en el que son necesarias las alteraciones para llevar a cabo esta reducción, así como por los tipos de alteración involucrados.

Para clarificar aún más el tema recurriremos a otro ejemplo de unidad rítmica de Walker, tomado del *Quinteto K. 516* de Mozart.

Allegro

The image shows three musical staves, labeled a), b), and c), illustrating rhythmic patterns. Each staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. Staff a) shows a quarter note G, followed by a quarter note A, then a quarter note B, and a quarter note C. Staff b) shows a quarter note G, followed by a quarter note A, then a quarter note B, and a quarter note C. Staff c) shows a quarter note G, followed by a quarter note A, then a quarter note B, and a quarter note C.

20. Meyer distingue entre normas inter-opus e intra-opus (*op. cit.*, pp. 233, 246), dos tipos en los que se incluyen obviamente las normas aquí mencionadas, el ritmo del primer tema como intra-opus, las características estilísticas de la época como inter-opus. La “norma hipotética” se encuadra también dentro de la última categoría: aunque no sea típica de ningún estilo, la norma no es creada por la obra misma.

21. Aunque características como el movimiento por grados conjuntos podrían no ajustarse adecuadamente a un fondo puramente musical.

Tampoco hay aquí ninguna razón para considerar que la figura de seis corcheas resulta en absoluto ambigua en relación con la acentuación. No se requiere ninguna reinterpretación para explicar su efecto, sino sólo para relacionarla con el ritmo del primer tema, que proporciona un modelo. La comparación con este modelo revela dónde difiere el ritmo posterior y, por tanto, el procedimiento analítico que se necesita para hacer una reacentuación idéntica de la ritmos. Aplicando este procedimiento en sentido contrario al modelo, Walker consigue descubrir la última figura como “una reacentuación de la idea inicial de seis notas”.

Parece que hemos establecido estrechas conexiones entre los tipos de fondo examinados, así como las necesarias diferencias iniciales. En resumen, el “fondo” puede aparecer bien como la “estructura profunda” de un pasaje o como las circunstancias relevantes de su utilización; pero en muchos casos el método para llegar a esta estructura dependerá de tales circunstancias, y de manera muy clara cuando la estructura venga determinada por una norma intra-opus. Encontrar la estructura

puede comportar establecer un modelo en el que se basa o generalizar a partir de estas circunstancias y emplear diversas técnicas de “recomposición” del primer plano, con vistas a aproximarlo al modelo. El propio Walker reconoce acertadamente la relación existente entre los dos tipos de fondo cuando señala que una serie de variaciones nos proporciona un ejemplo de modelo de cómo el lenguaje de la música puede evolucionar sin resultar incomprensible<sup>22</sup>.

La relación entre la norma intra-opus y la desviación se utiliza para explicar la relación inter-opus. El “fondo de la música que resulta ya familiar” es, por un lado, el tema y las variaciones precedentes y, por otro, nuestra previa experiencia musical al margen de la obra. Pero una serie de variaciones se entienden obviamente mediante la referencia a un modelo anterior –el tema– que proporciona la *estructura* de fondo de las variaciones, y mediante una valoración de esta estructura de fondo y su relación con el tema. Los dos tipos de fondo –“estructura” y “circunstancias”– son inseparables. Hemos visto cómo el análisis de Walker de la unidad rítmica comprende la reducción de un

22. *Ibid.*, p. 116. A. Walker le preocupa principalmente la evolución gradual que se produce a partir del tema en el curso de una serie de variaciones, de tal modo que una variación posterior pueda resultar incomprensible sin las anteriores. Esto no afecta a la validez de nuestra exposición: el fondo de una variación es tanto su estructura como sus circunstancias, y las estructuras previas en el seno de la obra constituyen una parte de estas circunstancias.



ritmo dado a un modelo –el primer tema– y hemos mencionado la posibilidad de llevar esto un grado más allá en casos en los que se produzca algo más que una redistribución de compases, así como la reducción de ambos ritmos al “mínimo común denominador”. La conexión de esto con el análisis del tema y las variaciones queda clara, ya que la diferencia es que el título “Variaciones” nos invita realmente a realizar esta comparación con el modelo; además, en la mayor parte de las variaciones anteriores al siglo XX, el análisis independiente de un tema y sus variaciones tenderá a revelar la estructura común, sin necesidad de que la variación haya de remontarse al tema, exactamente del mismo modo en que surgía el análisis del segundo tema de la Octava de Beethoven sin una referencia anterior al tema inicial.

Si esta interpretación es sustancialmente correcta, deberíamos descubrir que la unidad de fondo –la que le interesa al grupo de Análisis Funcional– se muestra mediante el proceso analítico de reducción a un modelo, siendo éste bien uno de los temas de

una obra, bien una construcción realizada a partir de los elementos comunes de algunos o todos los temas de la obra; y no hacen falta grandes demostraciones de que es precisamente esto lo que forma parte del análisis de la unidad temática. (Es en esto en lo que consiste el análisis; lo que se dice que muestra constituye un tema diferente.)<sup>23</sup> La naturaleza del modelo inmediato para un tema es variable cuando se trata del tipo construido, pero estos modelos del interior de la obra están relacionados en última instancia con una única forma. “Reducción” no es siempre el mejor término para este tipo de análisis: en algunos casos en los que el primer tema se toma como modelo, el objeto puede no ser construir fondos para los otros temas que serán idénticos a él en los aspectos necesarios –lo que puede ser imposible–, sino simplemente mostrar aquello que los otros temas o elementos del resto de la obra tienen en común con él. Un ejemplo es el análisis que realiza Walker de la Cuarta Sinfonía de Tchaikovsky<sup>24</sup>. El proceso de reducción puede incluir, por supuesto, métodos como la inversión, la

23. Walker escribe: “sería un gran error imaginar que los fondos ... son simplemente modos convenientes de resumir las características comunes de los temas en cuestión. La unidad de fondo no es un *modus operandi* diseñado para simplificar un problema de demostración analítica... la unidad de fondo está ligada a la dinámica de la composición.” (*A Study in Musical Analysis*, p. 91) Aunque esto sea así, el método analítico funciona tal y como lo hemos descrito más arriba, y la justificación de la pretensión de Walker en relación con su status debe descansar sobre otra prueba diferente que la que ofrece el análisis.

24. *A Study in Musical Analysis*, pp. 121-6.

retrogradación, la “intervención”, etc., que aparecen representados frecuentemente en el análisis en términos de lo que le sucede al modelo en lugar de qué es lo que se hace, analíticamente, con el tema del que se busca su relación con el modelo.<sup>25</sup>

En aquellos casos en los que el objetivo no sea mostrar la identidad de los temas sino, en un sentido más preciso, su conexión, surge una complicación. Los principales ejemplos de ello son los principios de los “antecedentes y consecuentes invertidos y pospuestos” y las “secuencias tonales pospuestas”<sup>26</sup>, así como un método utilizado por Walker para demostrar la unidad armónica: la yuxtaposición contrapuntística de los temas<sup>27</sup>. Un tema proporciona un “fondo” al otro (aunque constituye sólo parte de su fondo, que incluye todos los temas previos de la obra), pero aquí se establece un nuevo fondo, valiéndose de elementos de ambos temas, con el que se corresponde parte de cada tema, o su fondo. Si el fondo del tema individual, en ejemplos de anteceden-

te-consecuente y de secuencia, tiende a poder obtenerse sobre supuestos independientes, ello se debe en gran medida a que las secciones de los temas analizados de este modo tienden a ser breves, de tal modo que puedan utilizarse todas las notas de un pasaje: el fondo simplemente omite el ritmo; pero con pasajes más amplios se tienen en cuenta, al construirlo, los otros temas. El modelo al que queda reducido un pasaje debe atenderse, asimismo, a ciertos principios de cara a ser un antecedenteconsecuente idóneo, o parte de una secuencia, y el modelo que yuxtapone los fondos como un grupo completo antecedente-consecuente o una secuencia debe estar asimismo conforme con aquéllos. Existe de hecho un sentido en el que el modelo es todo aquello que se atenga a una serie de principios, y el fondo es estos principios. La relación entre “estructura” y “circunstancias” se reviste entonces de una nueva dimensión: la estructura de fondo puede determinarse mediante la aplicación de cier-

25. Cf. nota 23 *supra*. Walker señala: "compositivamente hablando, los fondos dan lugar a primeros planos, analíticamente hablando, los primeros planos se explican sólo a partir de los fondos." (*A Study in Musical Analysis*, p.99). Empíricamente, sin embargo, no existe ninguna razón para presentar un fondo como otra cosa que como el resultado del análisis del primer plano. De igual modo, la propuesta de Keller de que cuando existen los niveles de fondo, cada uno de ellos está directamente representado en el primer plano ("Mozart's Symphonies", pp. 82-3) es en parte una afirmación de que pueden construirse y se construirán de tal modo que esto suceda así: una afirmación con un propósito analítico. También indica el papel que juega el fondo como compendio de la posibilidades del material dentro del estilo.

26. *A Study in Musical Analysis*, pp. 78-83.

27. *Ibid.*, pp. 86-7; *Anatomy of Musical Criticism*, pp. 28-30.

tos principios, pero éstos están basados en sí mismos en la práctica musical: generalizaciones sobre lo que ocurre en otras obras musicales. Los ejemplos de unidad armónica de fondo de Elgar y Beethoven que aporta Walker pueden ser contemplados de este modo. Dentro de los términos de un cierto estilo armónico, los temas conforman conjuntamente un contrapunto satisfactorio o adecuado; la “comparación con y la reducción al modelo” consisten en valorar hasta qué punto y de qué modo irán los temas conjuntamente dentro de los límites de una serie de principios armónicos y contrapuntísticos. Walker esgrime su análisis como una prueba de que los temas comparten el mismo fondo: “fluyen a partir de un manantial común”<sup>28</sup>. Para él, el “fondo” posee una significación adicional a la que nosotros le hemos asignado. Debe resaltarse, sin embargo, que lo que los análisis demuestran es su propia posibilidad: i.e., que los temas pueden combinarse con éxito. La importancia que deba asignarse a esto es ya otro tema. Parece haber tres sentidos en los que puede utilizarse “fondo” en estos ejemplos: el fondo es la versión en la que los

temas aparecen conjuntamente, la posibilidad de su aparición conjunta y los principios según los cuales pueden utilizarse para que resulte un contrapunto satisfactorio. La semejanza de los dos últimos con el “fondo como generalización” (sobre el estilo) resulta evidente: los principios pueden considerarse realmente como parte de la generalización; pero es importante distinguir lo que es posible de lo que es previsible, y el estilo incluido en los “principios contrapuntísticos” es mucho más nebuloso en el caso de la música del siglo XIX que el estilo del que forma parte un fondo de longitudes de frase regulares<sup>29</sup>. No esperamos que los temas se combinen, pero no lo descartamos sobre bases armónicas o contrapuntísticas: la combinación estaría de acuerdo con los principios armónicos y contrapuntísticos del estilo, esto es, con el modelo general de expectativas en el campo armónico y de las texturas en cuyo marco se oye la obra. Si “fondo” es, en un sentido, una serie de principios, y el “modelo” cualquier versión que concuerde con ellos -una definición condicionada pero quizás útil-, entonces la “reducción al modelo” comportará encon-

28. *A Study in Musical Analysis*, p. 87.

29. Cuanto más se aproxima el contrapunto a un estilo estricto, más convincentes tienden a parecer los ejemplos. En un estilo contrapuntístico de finales del siglo XIX, las “reglas” no determinan ya las posibilidades de combinar temas, sino el grado de armonía “explicatoria”, con la consecuencia de que la posibilidad de combinación opera con mucha mayor fuerza que la posibilidad de coincidencia.

trar cuál de estas versiones es la más cercana al original. Es posible introducir alteraciones en los temas originales para llegar a un modelo así, pero cuantos más temas se alteren, menos convincente será el análisis.

Estas consideraciones conducen naturalmente a un breve examen del concepto de fondo/plano medio/primer plano, tal y como lo utilizó el método de análisis de Schenker. Debemos preguntar en particular cuál es la relación entre el fondo como estructura y como generalización. Está claro que la “reducción a un modelo” resume este método; y el modelo no es de un tipo invariable sino que, como en los otros casos, tiende a ser en ocasiones un pasaje de música concreto, y en ocasiones a no ser otra cosa que cualquier versión que se atenga a una serie de principios. En los niveles más básicos –el Klang y el Ursatz–, la elección de modelos está tan limitada que el objeto de análisis puede definirse como la reducción a uno de esos modelos específicos<sup>30</sup>, y en pasajes más breves, lo mismo tiende a ser cierto a niveles más altos. No obstante, resulta interesante señalar que las ideas de Schenker se desarrollaron gradualmente, de modo que, aunque lo afirmado resulta

cierto con respecto al modelo en su forma final, la mejor formulación para empezar es la del “ajustamiento a los principios”. Es esta interpretación la que debe ser, asimismo, la dominante en el plano medio de la obra. Esto quiere decir que el espectro de estructuras posibles en el plano medio es mucho mayor que en el fondo, aunque existe aún un número limitado de principios: un número limitado de funciones que puede tener una nota. En el plano medio, por tanto, la estructura es aquello que resulta de la aplicación de los principios que determinan la función a las prolongaciones a este nivel. La relación entre los dos tipos de modelo resulta evidente: en todos los casos, el modelo (la “estructura” en cualquiera de los niveles analíticos) es una progresión que se atiene a ciertos principios, armónicos, melódicos y contrapuntísticos. En el nivel Ursatz, una enumeración de estos principios se traduce en un reducido número de progresiones, facilitando así la exposición de las verdaderas posibilidades; en el nivel del plano medio, aunque el número de estructuras posibles es presumiblemente finito, es más sencillo analizar los principios y definir la estructura como aquella progresión derivable del primer

30. Existen cuatro progresiones armónicas básicas (o cinco, si incluimos I-VI-V-I) y tres *Urlinien*; aunque es muy grande, puede fijarse el número de posibles combinaciones de las mismas. Véase *Der Freie Satz (Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, vol. III, Viena, 1935) §§ 31-44, pp. 43-5 y figs. 9-11 (*Anhang*, p. 2); §§ 72-8, pp. 59-62 y figs. 15-20. Schenker considera ya la última como parte del plano medio.

plano que se atiene a los principios. No obstante, el resultado de esta diferencia entre los modelos se siente en la práctica. Cuanto más avanza hacia el fondo un análisis de Schenker, menos probable es que resulte convincente para el escéptico, porque el resultado final ya se conoce: se piensa que la formulación preexistente de los posibles Ursätze ha tenido alguna influencia sobre el analista. La necesidad de llegar a una de estas estructuras específicas parece actuar en contra de la “objetividad” que el método de Schenker parece poseer en algunos aspectos. Los principios de Schenker, incluso en su vertiente más estricta, sustentarán frecuentemente más de un análisis<sup>31</sup>; sus propios escritos parten del Ursatz hacia un estrato superior y no nos ofrecen ninguna explicación de cómo analizar a partir del primer plano.

¿Cuál es ahora la relación del “fondo” y el “plano medio” de Schenker con el “fondo” que forma una parte tan importante del Análisis Funcional? Hemos visto cómo, en el Análisis Funcional, en la mayoría de los casos el “fondo” es uno, algunos o todos los temas de una obra, con los cuales está relacionado de algún modo el tema que ha de analizarse. Se utiliza también la

generalización sobre el estilo de una época y el estudio de ciertas “implicaciones” en el original: por ejemplo, mediante la reacentuación. Parece que el método de Schenker está generalmente más cerca de este último. Existen principios independientes de acuerdo con los cuales tiene lugar el análisis: mientras que la “estructura” de un tema en el Análisis Funcional viene determinada por el “fondo” de los otros temas de la obra (en todos los sentidos de “fondo”), en Schenker su estructura viene determinada por la función de sus notas constitutivas sin necesidad de producir un resultado concreto<sup>32</sup>. Cualesquiera “paralelismos” que surjan (como sucede frecuentemente)<sup>33</sup> son el subproducto del análisis, no su objeto. Sin embargo, como ya se apuntó, esto no es cierto sin reserva alguna: el análisis se dirige hacia el Ursatz final, de modo que la estructura viene determinada no sólo por la observancia de principios, sino también mediante la consiguiente aproximación a un modelo definido. La reducción de toda una obra a su *Ursatz* se asemeja por tanto a la reducción de un tema a su estructura de fondo en el Análisis Funcional; el fondo, en este último caso, es lo que el tema tiene en común con el resto de

31. Para dos análisis contrastantes, véase A. Forte, “Schenker’s Conception of Musical Structure”, *Journal of Music Theory*, III (1959), p. 19. Forte sugiere que Schenker “fuerza su lectura hasta que se adecúa” a su decisión sobre la *Ursatz* (Ejs. 6 y 7).

los temas de la obra, y en el primero, lo que la obra tiene en común con otras obras<sup>34</sup>. Walker señala que la *Urlinie* y el *Ursatz* “devienen analíticamente fútiles” cuando “se utilizan para demostrar cómo dos o más obras comparten la misma estructura básica.”<sup>35</sup> Aparte del hecho de que no se da ningún motivo de la futilidad de la tarea, esto revela un concepto erróneo de lo que se propuso llevar a cabo Schenker. Obras diferentes comparten la misma estructura básica porque son tonales: el método de Schenker es un intento de definir y demostrar la tonalidad, que queda expresada en el *Ursatz*. Está claro, por tanto, que el *Ursatz* es el fondo, no sólo como la estructura de la obra individual, sino como la de otras muchas obras. Estas obras son tonales porque se basan en el *Ursatz* y, al contrario, el *Ursatz* aporta para cualquier nueva obra tonal un modelo analítico adecua-

do debido a su aparición en otras obras tonales. El punto central en torno al *Ursatz* es, pues, que resulta básico para muchas obras. Esto reintroduce la idea del “fondo como estilo y expectativa”, un concepto con el que está relacionado el *Ursatz* de diversos modos. Si preguntamos cómo se obtiene la norma, encontramos que mientras que en ciertos aspectos se trata de una “norma hipotética”, los principios de reducción son también históricos. Un caso paralelo podría ser la reducción del cromatismo al diatonismo (una reducción que aparece tratada en el análisis de Schenker): es debido al fondo histórico de cromatismo por lo que se considera relevante esa reducción a un modelo diatónico<sup>36</sup>; y un análisis detallado de este tipo ayuda a colocar a la música en un contexto estilístico. Del mismo modo, el método de análisis incluye, entre otras cosas, una referencia a cier-

- 
32. Walker se refiere a su análisis de un tema del Quinteto en Do mayor de Schubert como una *Urlinie* (*Anatomy of Musical Criticism*, p. 34), pero sin aplicar el método de Schenker; el resultado es una construcción *ad hoc*, que carece de la complejidad y de la consistencia de un análisis de Schenker.
33. Véase, por ej., *Der Freie Satz*, § 254, pp. 161-4 y fig. 119. Jonas insiste mucho en la importancia de la repetición en la música y como una de las características del análisis de Schenker: véase *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks* (Viena, 1934), pp. 9-20, y su introducción a Schenker, *Harmony* (Chicago, 1954), pp. XVIII-XIX. El método existe, sin embargo, por derecho propio, independientemente de su aptitud para mostrar tales relaciones.
34. Forte sugiere que el *Ursatz* se considere “como una característica generalizada de la música conformada por una tonalidad triádica”, *op. cit.*, p. 16.
35. *A Study in Musical Analysis*, p. 104.
36. El análisis de Tovey de la progresión de *Tristán*, por ejemplo, puede verse tanto como una reducción a la estructura básica y como un resumen de la evolución en la utilización de los recursos armónicos entre la cadencia del siglo XVI y la cadencia de Wagner. “Estructura” y “circunstancia” se muestran simultáneamente. (Artículo “Harmony” de la *Encyclopædia Britannica*, 11ª ed., Cambridge, 1910, Ejs. 12-18). La interpretación contraria de esta progresión, que se halla en W.J. Mitchell, “The Tristan Prelude”, *Music Forum*, I, Nueva York, 1967, pp. 174-6, se refiere también a las circunstancias, pero en este caso las del interior de la obra: la conducción de la voces y, de manera significativa, otros tratamientos del acorde de *Tristán* (p. 191).

tos principios históricos de composición –el contrapunto estricto<sup>37</sup>– y quedó restringido por él a la música de una cierta época histórica: del Barroco a Brahms. La presencia del *Ursatz* resume ciertas características del estilo de una obra, aunque de un modo muy general, al colocarlo en el amplio contexto tonal; y el alcance y la naturaleza de las reducciones necesarias para mostrar la estructura a un nivel dado proporcionan una información estilística aún más significativa. Allí donde no se encuentra el *Ursatz* –en el pre-Barroco y en la música del siglo XX–, la utilización continuada del método reductivo de Schenker puede aún ser valiosa en estos términos “estilísticos”. El elemento de “ver hasta qué punto la reducción es necesaria” se lleva un grado más allá: examinar hasta qué punto es posible; y de nuevo puede surgir de aquí un estudio del estilo<sup>38</sup>. En el caso de la música posterior a Brahms, el análisis en términos schenkerianos significa una referencia muy específica a un fondo: el

fondo histórico del período precedente, resumido en el modelo y los principios que el propio Schenker estableció.<sup>39</sup>

La naturaleza del “fondo” en el análisis musical es, pues, más compleja de lo que podría parecer en un principio: existen utilizations más o menos diferentes del término, pero se conectan entre sí de diversos modos. El “modelo” con el que hemos identificado parcialmente el “fondo” es otra metáfora, muy diferente, que quizás refleja mejor la naturaleza de este tipo de análisis. No existe estructura *in vacuo*, sino tan sólo resúmenes de “circunstancias relevantes”; el análisis se realiza a partir de estas circunstancias, las relaciones que se producen dentro de y entre las obras, o mejor aún, el alcance de esta relación. La importancia de las relaciones es otro tema; puede convertirse en algo completamente diferente de lo que los analistas suponen o persiguen.

Traducción: Luis Carlos Gago

37. Cuya relevancia ha sido cuestionada. Véase M. Mann, "Schenker's contribution to Music Theory", *Music Review*, 10, 1949, pp. 18, 23-4.

38. Entre los intentos específicos de examinar y explicar los desarrollos históricos y estilísticos del método de Schenker, se encuentran los de F. Salzer, *Sinn und Wesen der abendlandischen Mehrstimmigkeit* (Viena, 1935) y Adele T. Katz, *Challenge to Musical Tradition* (Nueva York, 1945). Ambos aplican el método a música que queda fuera del período elegido por Schenker.

39. Véase nota 34. Mann señala a este respecto: "Como mucho... la doctrina de la *Ursatz* puede pretender ser algo así como un resumen de la *tradición* con la que somos propensos a examinar cualquier composición y cualquier estilo musical". (*Op. cit.*, p. 23). Véase también P. Barford, "Urphänomen, Ursatz und Grundgestalt", *Music Review*, 28, 1967, p. 244: "el *Ursatz* que se disuelve en última instancia en una universalidad abstracta, una convención del procedimiento tonal sin ninguna consecuencia directa...".