

---

---

# ELEMENTOS PARA UNA EVALUACIÓN DE LA TEORÍA SCHENKERIANA\*

Nicolas Meeùs

## 1. La teoría de la estructura fundamental

De todos los principios teóricos propuestos por Schenker, el que parece menos aceptable es el de la estructura fundamental. ¿Se puede suscribir la idea de que todas las obras maestras del repertorio tonal descansan en una misma estructura básica, de que todas se reducen en última instancia a una misma línea descendente? O, para retomar la formulación que Schenker mismo ha prestado a la objeción, ¿"verdaderamente basta con variar una estructura fundamental, no importa cuál sea, para obtener en el nivel superficial, por ejemplo, una sinfonía"? (§ 29)<sup>1</sup> La teoría de la estructura fundamental parece arbitraria, y resulta difícil deshacerse de la impresión de que si Schenker consigue hacerla patente en todas las obras que analiza es porque privilegia abusivamente aquellos elementos del texto musical que la confirman.

Célestin Deliège, que ha visto en la teoría de la estructura fundamental "un teorema cuya pertinencia puede ser demostrada",<sup>2</sup> ha propuesto una explicación de la línea fundamental descendente a partir del contrapunto fuxiano de cuarta especie (en síncopas): "en música tonal, cualquier altura de una voz, distinta del bajo fundamental, [...] soportada por una armonía consonante, es susceptible de transformarse en disonancia de una armonía vecina o ulterior. Esta disonancia deberá ser resuelta después de forma inmediata, o de manera ligeramente diferida, por movimiento conjunto descendente. La nueva altura, a su vez, se convertirá en disonancia y exigirá su resolución, y así sucesivamente; si se reproduce el mismo proceso, se constituirá una línea descendente de preferencia a cualquier otra y se convertirá en la trama primordial en la que cualquier otra va a poder insertarse".<sup>3</sup>

---

\* *Eléments d'évaluation de la théorie schenkerienne*. Capítulo 3 de la obra *Heinrich Schenker: Une Introduction*. Ed. Pierre Mardaga, Lieja (1993).

1. Los números precedidos del signo § remiten a los párrafos de *La composición libre (Der Freie Satz)* de Schenker.

2. C. Deliège, *Les fondements de la musique tonale*, París (1984); pág.47.

3. *Ibid.*, pág. 87.

En cierto modo, esta explicación no hace más que desplazar el problema. En particular, invita a preguntarse acerca de la razón por la cual las disonancias deberían resolverse necesariamente por movimiento descendente. Hay que advertir, además, que, en contrapunto fuxiano, la resolución descendente es característica tan sólo de la cuarta especie. Schenker, en 1926 –cuando todavía no piensa que la línea fundamental deba ser necesariamente descendente, en una discusión acerca de las notas de paso en aquella– se apoya en el contrapunto de segunda especie (dos notas contra una), el primero en que aparece la disonancia, y proporciona ejemplos de resolución, todos por movimiento ascendente.<sup>4</sup>

Pero sobre todo, la explicación de Célestin Deliège, por muy pertinente que sea en términos absolutos, no puede ser aceptada en este contexto porque no está conforme con un elemento esencial de la teoría schenkeriana. En efecto, aquella postula en principio la primacía de la progresión armónica sobre la conducción de las voces: “por medio de un esquema muy simple –escribe Deliège– es posible demostrar cómo la más larga progresión de fundamentales del bajo en un sistema diatónico (IV-VII-III-VI-II-V-I) define, en las voces superiores, una sucesión conjunta descendente de alturas de preferencia a cualquier otra; y cómo, a partir de este hecho, se instaura el principio de la conducción de las voces”.<sup>5</sup> Por el contrario, a juicio de Schenker, la línea fundamental precede a todo movimiento armónico: no es más que el despliegue de un acorde perfecto. Aunque el acorde de V grado aparece ya en la estructura fundamental junto con el movimiento cadencial V-I, no se puede ver en esto la causa del movimiento descendente, tanto menos cuanto que aquí no hay todavía disonancia (§17). Sólo en el nivel intermedio puede suceder que una prolongación del bajo realice contrapunto con la línea fundamental no prolongada (§53) y engendre de este modo movimientos armónicos.

En lo que se refiere a las sínkopas, que no pertenecen al nivel profundo, Schenker reconoce su efecto constrictivo, pero sólo ve en ello un artificio, por lo demás distinto de las notas de paso que constituyen la línea fundamental: “a la búsqueda instintiva de medios técnicos para hacer más extensa la obra tonal y enfrentado a una conducción de las voces que –más allá de sus leyes propias– no manifestaba todavía ninguna necesidad superior, el sentido artístico ha encontrado en la necesidad de preparar y resolver la disonancia un buen procedi-

4. Véase “*Forsetzung der Urlinie-Betrachtungen*”, *Das Meisterwerk in der Musik*, de H. Schenker; pág. 24.

5. C. Deliège, op. cit., pág. 88. Insisto en el hecho de que la crítica que aquí se hace afecta a una cuestión de ortodoxia schenkeriana, pero no al fondo del argumento. El problema suscitado por Deliège es, más precisamente, el de la armonía disonante (es decir, el acorde de séptima, cuya resolución es necesariamente descendente, aunque por razones que no tienen que ver necesariamente con el contrapunto de cuarta especie) y de sus relaciones con la progresión armónica. Pero Schenker no admite la disonancia más que como un fenómeno contrapuntístico y la idea misma de acorde de séptima le es extraña. La idea de disonancia armónica tiene su origen en Rameau, que veía en ella el motor del movimiento armónico. Véase, acerca de este asunto, la obra de C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* [Kassel, 1968; pág. 22 y ss]. Es ésta indudablemente una cuestión de primera importancia para la historia de la armonía tonal, pero que no puede ser tratada aquí con mayor extensión.

miento de simular por lo menos una especie de causalidad musical, una necesidad en la sucesión de las armonías. Además, se encontraba ya en las notas de paso más sencillas un germen de esta necesidad de dilación; si pretendemos elucidar la esencia y el desarrollo de nuestro arte, en efecto, hay que tener siempre a la vista esta necesidad de crear una duración" (§180).

Pero en cualquier caso la desconfianza que produce la teoría de la estructura fundamental es seguramente exagerada: en primer lugar, porque en resumidas cuentas la teoría dice poca cosa; además, porque la forma descendente de la estructura fundamental no es, quizás, tan imperativa como una lectura superficial podría hacer creer. De manera general, la noción de estructura fundamental no es más que una consecuencia lógica de la concepción de la obra tonal como gran despliegue de un acorde perfecto.<sup>6</sup> Resulta bastante normal que este despliegue finalice con una cadencia perfecta: la conducción de la voz superior ha de realizarse de nota a nota del acorde de tónica pasando por una nota del acorde de dominante, generalmente el  $\hat{2}$  (el segundo grado). Schenker da preferencia así al recorrido descendente, que parece, efectivamente, el más frecuente, pero ha previsto la manera de dar cuenta de otros casos con el principio de la sustitución o el de las notas de cubrimiento.<sup>7</sup> Además, las transformaciones de la voz superior en el nivel intermedio y en el nivel superficial pueden ocultar completamente la línea descendente, que no se hace efectiva en todos los casos más que bastante tarde en la obra.<sup>8</sup>

El aspecto más interesante de la teoría de la estructura fundamental es su contribución decisiva a una descripción no lineal y jerarquizada del fenómeno tonal. En ella no se trata de demostrar que toda obra tonal se puede reducir a la estructura fundamental, ni, a la inversa, que toda obra tonal pueda deducirse de la estructura fundamental, sino tan sólo de establecer que toda obra tonal puede ser descrita como una estructura desplegada; Schenker se acerca de este modo, de manera muy notable, a una perspectiva estructuralista. En contra de la descripción tradicional, no concibe la obra tonal como una sucesión de eventos locales de orden melódico (temas, motivos) o armónico (periodos tonales, modulaciones), sino como un vasto despliegue, en niveles sucesivos, de una estructura básica unificada. La coherencia tonal de la que habla se demuestra por medio de la relación entre la superficie de la obra y el acorde de

6. Esta manera de describir la teoría schenkeriana subraya su carácter estático. Milton Babbitt, en respuesta a los *Grondlagen voor de analytische vormleer der muziek* de J. Daniskas (Rotterdam, 1948), rechazó con vigor toda presunción de que la teoría schenkeriana pueda ser estática (véase *Journal of the American Musicological Society* 5, [1951]; págs. 260-265); pero hay que reconocer, sin embargo, que si la teoría del despliegue expresa un dinamismo cierto, la teoría de la estructura fundamental, sobre la que se apoya aquélla, es esencialmente estática.

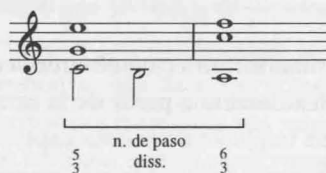
7. Acerca de la prelación concedida al movimiento descendente, podría preguntarse si no se trata en realidad del reconocimiento de uno de los universales de la música. Curt Sachs parece considerar la primacía del movimiento descendente como un fenómeno universal (véase el trabajo *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. Nueva York [1943]; pág.30-44). Pero una discusión de este asunto nos alejaría de nuestro propósito.

8. Sobre esta cuestión, véase el punto 2, más abajo.

tónica subyacente, pero la estructura fundamental que así se postula, en última instancia, no es más que una hipótesis metodológica.<sup>9</sup> Poco importa entonces la forma precisa de esta estructura fundamental, poco importa su apariencia arbitraria, su existencia basta para sugerir un proceso analítico característico, que consiste en una reducción, un despojamiento progresivo que se remonta hasta la estructura fundamental, más que una segmentación o que la identificación de similitudes o contrastes.

## 2. La ley de la nota capital

Como sucede con la mayor parte de los principios schenkerianos, la ley de la nota capital tiene su origen en un precepto del contrapunto estricto que concierne a la nota de paso en la segunda especie. Schenker da el ejemplo siguiente,



Ejemplo 9: "Forsetzung der Urlinie-Betrachtungen",  
*Das Meisterwerk in der Musik II* (1926); pág. 31, ejemplo 25

en el cual, dice: "la escritura estricta muestra claramente como rasgo característico la nota capital, tan importante para la nota de paso disonante". "¿Se podría ver aquí un cambio de armonía de *do* a *mi*, ya en el primer compás? Claramente, se trata del acorde perfecto de *do*, que se mantiene durante todo el compás; en consecuencia, la primera blanca, *do*, funciona como una redonda, es decir, como una nota tenida".<sup>10</sup> En este sentido hay que entender que las líneas conjuntas enlacen los acordes mediante notas de paso disonantes (§115).

En sus comentarios relativos al ascenso inicial y la arpegiación de primer orden en el *Jahrbuch*, Schenker señala claramente cómo la presencia implícita de la nota capital concierne también a estas formas prolongación en cierto modo por anticipación. Muestra un ejemplo de esto en la arpegiación de primer orden del *Estudio op. 25 núm. 1* de Chopin (véase tam-

9. Sobre este punto, véase también 4.2, más abajo.

10. H. Schenker, *Forsetzung der Urlinie-Betrachtungen*, en *Das Meisterwerk in der Musik II* (1926); pág.31. Schenker quiere decir, más exactamente, que no hay acorde de sexta sobre el *si* del primer compás, sino que ese *si* es, por el contrario, una nota de paso (cuasi) disonante.

bién *La composición libre*, ejemplo 40. 10):

Ejemplo 1

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with several notes. Above the staff, there are circled numbers: 'c.' above the first measure, '4' above the second measure, and '3' above the fifth measure. A bracket labeled '(arpegiación)' spans from the second measure to the fifth. A circled '2' is above the eighth measure. Below the staff, there are Roman numerals: 'I' under the first measure, 'III<sup>k3</sup>' under the second, '(VI - II<sup>k3</sup>)' under the fifth, and 'V' under the eighth. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature. It shows a harmonic structure with circled notes. Above the staff, there are circled numbers: '3' above the first measure and '2' above the eighth measure. Below the staff, there are Roman numerals: 'I' under the first measure, '(III)' under the fifth measure, and 'V' under the eighth measure. Both staves end with 'etc.'.

Chopin. *Estudio en lab mayor op. 25 núm. 1*; cc. 1 a 8.  
 "Forsetzung der Urlinie-Betrachtungen"  
*Das Meisterwerk in der Musik II* (1926); pág. 18, ejemplo 9.

Se ve en el segundo pentagrama del ejemplo que la arpegiación inicial que conduce al  $\hat{3}$  (la tercera del acorde) del c. 6 se analiza a partir de la presencia anticipada de la nota capital. Se constata así que la presencia implícita de la nota capital es efectiva necesariamente en toda la obra, puesto que cubre el ascenso inicial o la arpegiación de primer orden, en caso de que existan, y después todo el descenso de la línea fundamental.

De este modo, es la teoría de la estructura fundamental la que encontramos de nuevo después de un rodeo, puesto que, en verdad, es todo el acorde fundamental el que se mantiene implícitamente con la nota capital. En efecto, el hecho de que las líneas conjuntas efectúen el paso de una voz a otra del acorde implica que estas voces existen previamente. Se trata de voces abstractas, puramente estáticas, mantenidas implícitamente como otras tantas líneas horizontales paralelas durante toda la composición; en otros términos, es el acorde inicial de tónica que se prolonga implícitamente durante toda la obra. Recorriendo oblicuamente las líneas horizontales de la prolongación de las notas de este acorde, las líneas conjuntas crean un dinamismo interior: es el despliegue compositivo propiamente dicho.<sup>11</sup> La armonización de notas de paso engendra nuevos acordes y, por tanto, nuevas líneas horizontales implícitas, que a su vez dan lugar a nuevas líneas conjuntas oblicuas y a otras prolongaciones superficiales. El proceso de despliegue compositivo se presenta así como un vaivén constante de la armonía al contrapunto y del contrapunto a la armonía.

11. En los volúmenes del *Jabrbuch*, Schenker denomina a menudo las líneas conjuntas "líneas de despliegue compositivo" ("*Auskomponierungszügen*"). Véanse los dos artículos *Forsetzungen der Urlinie-Betrachtungen*, *Das Meisterwerk in der Musik I* (1925; pág. 185-200), y *II* (1926; pág. 9-42).

La elección de la nota capital,  $\hat{3}$ ,  $\hat{5}$  u  $\hat{8}$ , determinada por las necesidades ulteriores de la obra (§14), establece la posición del acorde fundamental, posición de tercera, de quinta o de octava, que constituye el “registro obligado” (§8) de la composición, y, por medio de la línea fundamental, su “espacio tonal” (§13). “La presencia [implícita] de la nota capital -escribe de nuevo Schenker- expresa así una tensión espiritual propia, refuerza y aumenta la coherencia [...]. La prolongación de la primera nota capital por encima de las líneas conjuntas del desarrollo compositivo, hasta la última línea fundamental que conduce al  $\hat{1}$ , ocasiona una tensión que gravita sobre todos los elementos de la forma, y así, pues, también una coherencia, una síntesis del conjunto”.<sup>12</sup>

La teoría de la remanencia de la nota capital puede parecer tan difícilmente justificable como la del movimiento descendente de la línea fundamental. Se explica en parte, quizás, por consideraciones organológicas, acústicas o fisisoacústicas acerca de las tesituras más apropiadas para los instrumentos o para el oído. Pero probablemente también dice algo acerca del estilo melódico del repertorio tonal del que se ocupa la teoría schenkeriana. Con las consideraciones referentes a las disminuciones y los paralelismos (especialmente el § 253 y ss.), podría alimentar una fructífera reflexión acerca de la estructura temática o motivica de este repertorio, al establecer que las repeticiones melódicas van acompañadas a menudo del retorno al registro obligado. En efecto, se constata que en numerosas obras del repertorio, una vez se establece la nota capital, los más importantes retornos temáticos, en particular aquellos que se doblan en un retorno a la tonalidad (el “doble retorno” de la forma sonata, especialmente), se acompañan de un tercer retorno previsible, el retorno de la nota capital al registro obligado. Aunque Schenker no lo haya expresado claramente de esta forma, la teoría de la remanencia de la nota capital parece en cierto sentido más importante que la de la línea fundamental: todavía la tendremos en cuenta más abajo, en la discusión acerca del carácter generativo de la teoría schenkeriana.

### 3. Armonía y contrapunto

Se ha subrayado que la teoría schenkeriana ha asumido la defensa de un punto de vista contrapuntístico en un momento en que la teoría musical estaba claramente dominada por las teorías armónicas, especialmente por la teoría riemanniana de las funciones tonales. Además, puesto que Schenker se ha expresado con frecuencia en términos muy negativos acerca de las teorías de Rameau, se ha querido hacer de él el representante de una teoría contrapuntísti-

12. *Das Meisterwerk in der Musik, op. cit.*, II; pág.16.

ca típicamente alemana, adecuada al repertorio alemán, y opuesta a una teoría armónica francesa, no tan apropiada para analizar dicho repertorio. Este punto de vista es erróneo. Indudablemente, es cierto que Schenker tiene el gran mérito de haber devuelto al contrapunto una importancia que había sido demasiado frecuentemente ignorada; pero su mayor mérito es haber fundado el contrapunto mismo sobre una teoría armónica, o, si se prefiere, haber elaborado una teoría que es a la vez armónica y contrapuntística.

Las referencias –a menudo implícitas– a la pedagogía del contrapunto estricto, especialmente en la comparación de la línea fundamental con un *cantus firmus* dado, revelan una intención más didáctica que teórica. Pero Schenker es consciente de los límites de la pedagogía fuxiana del contrapunto. Así, por ejemplo, reprocha a los teóricos no haber concebido la fuga más que como una derivación del contrapunto estricto, cuando en realidad pertenece ya a la composición libre.<sup>13</sup> Podemos encontrar un ejemplo característico de su actitud relativa a la dialéctica entre contrapunto y armonía en su justificación de los movimientos cromáticos mediante la proyección bajo la nota cromática de una fundamental que realiza seguidamente un movimiento cadencial: establece de este modo una relación recíproca entre un fenómeno melódico y otro armónico. Además, la justificación propuesta, puesto que se funda sobre una progresión armónica y sobre una fundamental implícita, se inscribe claramente en la tradición de la teoría armónica vienesa heredera de los *Grundsätze der musikalischen Komposition* de Simon Sechter.<sup>14</sup>

Por otra parte, hay que decir que Schenker se encuentra también bajo la influencia de la tradición ramista, por sorprendente que esto pueda parecer a algunos de sus partidarios más ortodoxos. Escribe: “La estructura externa (*Aussatz*)” de la escritura estricta es un contrapunto a dos voces, constituido por la voz superior y la inferior. También en la composición libre aquélla está constituida por el contrapunto de la voz superior y la inferior, pero en una forma prolongada que en realidad consiste en el contrapunto de la voz superior y de una voz intermedia, situadas ambas sobre una voz inferior implícita que rige las notas fundamentales o grados. Es por eso que en la composición libre la voz superior y la inferior manifiestan, en comparación con la tercera voz, la intermedia, la misma clase de despliegue compositivo en las líneas conjuntas, y por eso la voz inferior se mueve como si fuera una voz superior. La

13. Concretamente, dice: “la fuga estricta es una creación de los teóricos como Bellerman y otros, que no han comprendido las fugas de Bach, pero que no obstante quieren enseñarla a sus alumnos. La fuga es absolutamente composición libre: en la medida en que ya se encuentra en ella un ritmo y grados [armónicos], ya no pertenece a la escritura estricta. El sujeto no puede ser considerado como un *cantus firmus*. La noción de fuga estricta es un contrasentido”, etc. Citado en la obra de H. Wolf *Schenkers Persönlichkeit im Unterricht, Der Dreiklang: Monatschrift für Musik* 7 (octubre de 1937); pág. 180.

14. Véase la obra de R. Wason, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor, 1984.

voz superior recorre, como resulta evidente, las notas de la línea fundamental, y la voz inferior recorre la serie implícita de las fundamentales (“*Grundtonreihe*”); pero la voz superior y la inferior deben distinguirse conceptualmente de la línea fundamental y de la sucesión de los grados”.<sup>15</sup> En otras palabras, Schenker reconoce explícitamente que la estructura fundamental se concibe a partir del bajo fundamental: esto es casi rendir pleitesía a las teorías de Rameau.

No debemos empeñarnos en aproximar esta descripción de un contrapunto externo a dos voces a la que Paul Hindemith, que conocía bien las teorías schenkerianas, ha dado de lo que él llamó “*übergeordnete Zweistimmigkeit*”, la estructura “superordinada” a dos voces: “en las dos clases de escritura, la escritura contrapuntística como en la escritura por acordes, el desarrollo armónico, ligado al movimiento melódico, se juega en un marco espacial exterior, un andamiaje que determina un contorno que los acordes han de respetar necesariamente. Este marco está formado por el bajo y por la línea melódica más importante de las que se encuentran sobre él. El bajo puede presentar un aspecto claramente melódico, como en la escritura contrapuntística, o puede apenas apartarse del rígido movimiento por saltos entre los meros puntos de apoyo armónicos, pero en tanto que voz más grave –en tanto que fundamento del edificio– siempre tendrá una importancia determinante para el desarrollo armónico [...]. Para que una escritura a varias voces suene clara e inteligible, es necesario que las líneas exteriores de su estructura superordinada a dos voces hayan sido escritas cuidadosamente y de manera claramente articulada”.<sup>16</sup> Este texto parece directamente inspirado en los de Schenker que hemos citado más arriba.

Tanto en Schenker como en Hindemith, la descripción de una estructura trascendente a dos voces se reviste de un doble significado. Por una parte, confirma que el repertorio al que se aplica se funda por lo general en el principio de la monodía acompañada. Por otra parte, subraya la posibilidad de representar un tejido musical complejo sólo por medio de dos líneas, de las cuales una, el bajo, expresa la armonía, y la otra, la superior, manifiesta el *ductus* melódico. Esto es lo que autoriza a Schenker a representar frecuentemente en sus análisis gráficos una estructura polifónica compleja por medio de dos líneas contrapuntísticas: la escritura a dos voces tiene en este caso una función analítica. Si la estructura fundamental se presenta como una estructura a dos voces es en virtud del mismo principio: estas dos voces dan cuenta cabal de toda la armonía y de toda la polifonía.

15. H. Schenker, *Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen. Das Meisterwerk in der Musik I*. Munich, 1925; pág. 188.

16. P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* vol. I, *Theoretischer Teil* (2ª edición). Mainz, 1940; págs. 141-142. La primera edición es de 1937, tan sólo dos años posterior a *La composición libre*.



#### 4. ¿Una teoría generativa?

Muchos comentaristas han subrayado que la teoría schenkeriana parece anticipar el principio de las gramáticas generativas desarrolladas posteriormente en lingüística. Este punto merece ser tratado aquí, aunque quizás ya no sea de actualidad –hoy ya no atribuimos a la gramática generativa tanta importancia como hace unos años–, puesto que puede arrojar luz sobre algunos aspectos interesantes de la teoría schenkeriana. Para la discusión que sigue, vamos a examinar dos características que presumiblemente caracterizan suficientemente una gramática generativa:<sup>17</sup>

- 1) En lo que se refiere a las intenciones, la gramática generativa aspira a describir por medio de un conjunto finito de reglas el conjunto infinito de frases que pueden formar parte de una lengua determinada; indirectamente, se ocupa de los mecanismos de la función lingüística misma, con independencia de la lengua particular considerada.<sup>18</sup>
- 2) Desde el punto de vista del método, la gramática generativa es una gramática transformacional formalizada: describe las frases que pertenecen a la lengua como resultado de transformaciones de una estructura sintagmática básica. Para una lengua dada, hay sólo un pequeño número de estructuras básicas, y la gramática proporciona una descripción explícita de las transformaciones que pueden sufrir. Las transformaciones se efectúan, por lo general, en varios niveles sucesivos.

17. Para más detalles sobre este asunto, tenemos que remitir al lector a los escritos de Noam Chomsky, especialmente a *Structures syntaxiques* (Seuil, París [1969]), y *Le langage et la pensée* (Payot, París [1972]). De todas formas, resultará manifiesto de la discusión que sigue que la teoría schenkeriana no puede ser considerada generativa más que en un sentido muy general del término.

18. Lerdahl y Jackendoff han definido la teoría generativa en lingüística como “una tentativa de caracterizar lo que un ser humano sabe cuando sabe cómo hablar una lengua, lo que le hace capaz de comprender y de crear un número infinito de frases que en su mayor parte jamás ha escuchado antes. Este conocimiento, por lo general, no es accesible a la introspección consciente y, por lo tanto, no ha podido adquirirse por aprendizaje. La teoría lingüística crea un modelo de este conocimiento inconsciente por medio de un sistema formal de principios y de reglas llamado gramática y que describe (o ‘genera’) las frases posibles de la lengua”. Estos dos autores precisan que el término no debe entenderse “en el sentido de un generador eléctrico que produce electricidad, sino en el sentido matemático en que el término significa la descripción de un conjunto (generalmente infinito) por medios formales en número finito. [...] Lo que constituye el verdadero interés de una gramática generativa es la estructura que asigna a sus frases, y no qué sucesiones de palabras forman o no las frases gramaticales”. F. Lerdahl y R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (Mass.), 1983; págs. 5 y ss.

#### 4.1. Las intenciones

La concepción organicista de Schenker bien parece tener algo en común con el "racionalismo" chomskyano tal y como ha sido descrito, por ejemplo, por Massimo Piattelli-Palmarini:<sup>19</sup> los dos conciben las estructuras que estudian como regidas exclusivamente por leyes internas. De la autonomía de funcionamiento del lenguaje Chomsky deduce que los mecanismos cerebrales que lo rigen tienen que ser innatos. También Schenker ha mostrado cierta inclinación a considerar alguna forma de innatismo, a saber, la que manifiesta el genio en su dominio del sistema tonal. Por lo demás, hay algo profundamente paradójico en su doctrina acerca de este punto: ha consagrado su vida a exponer las leyes fundamentales del funcionamiento del sistema tonal, pero a la vez ha defendido que la composición tonal escapa a toda regla y no puede resultar más que de una intuición superior.

Pero la noción schenkeriana de genio se diferencia, desde luego, del presupuesto innatista de Chomsky. La función lingüística a la que apunta la gramática chomskyana es un fenómeno antropológico universal: sólo a este título se puede pretender una estructura cognitiva innata. El genio musical del que habla Schenker, por el contrario, es un fenómeno particular, individual y que no implica más que un lenguaje particular, localizado en el tiempo y en el espacio, en este caso el lenguaje tonal. Dicho brevemente, mientras que Chomsky se ocupa del lenguaje, Schenker considera tan sólo un lenguaje particular –diríamos más aún, una lengua muerta–. En efecto, Schenker manifestó en ocasiones la esperanza de que su teoría impulsara de nuevo la composición tonal, pero parece inverosímil que pudiera creerlo realmente. Conscientemente o no, debió de darse cuenta de que no hacía sino describir un sistema tonal irremediamente agotado.

Muchos discípulos de Schenker se han esforzado en extender el campo de aplicación de su teoría, bien a la música antigua, en especial a la del renacimiento,<sup>20</sup> bien a la música moderna.<sup>21</sup> Pero todas estas tentativas eluden una misma dificultad: para sobrepasar las fronte-

19. Véase el artículo de M. Piattelli-Palmarini, *À propos des programmes scientifiques et de leur noyau central*, en *Théories du langage, Théories de l'apprentissage*. Ed. M. Piattelli-Palmarini. París, 1979; págs. 32 y ss.

20. Véase en particular, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, de Felix Salzer New York, 1962; *The Analysis of Pre-Baroque Music*, de N. Novak en el libro de D. Beach (ed.) *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven, 1983; págs. 113-133; F. Salzer, *Heinrich Schenker and Historical Research: Monteverdi's Madrigal 'Oimè, se tanto amate'*. *Ibid.*; págs. 135-152; U. Kurth, *Alte Musik im Werk Heinrich Schenkers und Felix Salzlers*, en *Alte Musik als Ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, ed. por D. Berke y D. Hanemann (eds.). Kassel, 1987; págs. 337-342; D. Stern, *Schenkerian Theory and the Analysis of Renaissance Music*, en H. Siegel (ed.), *Schenker Studies*. Cambridge, 1990; pág. 45-59; etc.

21. Véase el artículo de H. Kessler *On the Value of Schenker's Ideas for Analysis of Contemporary Music*, *Illinois State Teacher's Association* 1 (1958), pág. 1-11; véase también el artículo de J. M. Baker *Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music*, en *Aspects of Schenkerian Theory* (ed. D. Beach), op. cit. (págs. 153-186); S. L. Larson, *Schenkerian Analysis of Modern Jazz* (tesis doctoral de la Universidad de Michigan [1987]); J. M. Baker, *Schenkerian Analysis of XXth-century Music: Problems and Possibilities*, en *Analyse musicale*. Actes du 1<sup>er</sup> Congrès européen d'Analyse musicale [Colmar, 26-28 octubre 1989], suplemento extraordinario, julio de 1991; págs. 41-44.

ras del lenguaje tonal, se ven obligadas a abandonar el principio de la estructura fundamental, el medio del que se servía Schenker para describir la coherencia tonal.<sup>22</sup> De este modo, despojan la teoría de uno de sus principios esenciales, el de la producción de la obra por transformación de una estructura básica, es decir, precisamente aquel que justifica la comparación con la gramática generativa. Nos encontramos, pues, envueltos en un círculo vicioso: o bien la teoría no admite la comparación con la gramática chomskyana a causa de un campo de aplicación demasiado restringido, o bien, para extender su campo de aplicación, se la desposee de su mecanismo generativo.

Se podría preguntar, por lo demás, en qué medida Schenker da cuenta de procesos cognitivos que, quizás, podrían tener carácter universal, pero esta cuestión nos arrastraría mucho más allá de los límites que necesariamente hay que establecer para la presente introducción. Muy brevemente, se puede decir que las muy amplias estructuras jerárquicas que la teoría schenkeriana describe, que pueden abarcar todo un movimiento de sonata o de sinfonía, parecen difícilmente accesibles en un proceso de percepción puramente auditivo: tan sólo el análisis las pone de manifiesto.<sup>23</sup> El análisis schenkeriano aspira a desarrollar una “audición estructural”<sup>24</sup> que probablemente no es la audición ordinaria y que supone una práctica musical de cierto nivel. Hay que recordar, además, que es precisamente a los intérpretes a quienes Schenker ha intentado inculcársela.

#### 4.2. El método

En la forma bajo la cual Schenker la ha presentado, su teoría no puede considerarse completamente formalizada; algunos aspectos permanecen en la vaguedad. Así, él deja entender que la escritura se hace más libre a medida que se aleja del nivel profundo, pero no precisa con claridad en qué consisten estas libertades en comparación con la escritura estricta. Se puede destacar aquí también la cuestión del número de niveles de transformación, que nunca queda claramente determinado en *La composición libre*. El problema se plantea desde el nivel profundo: en efecto, si es cierto que la línea fundamental sólo incluye las notas del acorde de tónica y notas de paso, hay que concluir que la penúltima nota, el  $\hat{2}$ , es también originalmente una nota de paso. La arpegiación del bajo, en la cual el V grado hace consonante dicha nota, solamente puede pertenecer a un nivel de transformación en el cual la nota de

22. Más en particular, es el principio de la estructura fundamental como despliegue de un acorde perfecto el que no puede ya mantenerse. Sin embargo, todavía resulta posible servirse de las líneas descendentes, sobre todo en la música antigua, pero esto no parece demasiado significativo. Acerca de la cuestión de la posible universalidad del movimiento descendente, véase la nt. 6.

23. Las estructuras profundas descritas por la gramática chomskyana, por el contrario, suelen ser sólo estructuras de frases, es decir, estructuras locales. Informan poco o nada sobre la estructura del discurso.

24. El término es de Felix Salzer; véase su obra *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*.

paso disonante se convierte en consonancia: por lo tanto, la estructura fundamental misma parece comportar ya dos niveles. Del mismo modo, en el nivel medio, el primer nivel de transformación en principio no debería afectar a la voz superior más que en las notas consonantes de la línea fundamental ( $\hat{3}$ ,  $\hat{5}$  y  $\hat{8}$ ), y en lo que respecta al bajo, tan sólo debería procurar hacer consonantes las notas de paso disonantes de esta misma línea. Pero considerando las cosas de forma tan sistemática se llegaría a un número inútilmente elevado de niveles. Schenker, en su preocupación por la eficacia, no duda en saltarse etapas y presentar de una vez transformaciones complejas que, estrictamente, deberían analizarse de manera más detallada.

La mayor parte de los comentarios que ha suscitado la teoría schenkeriana desde 1935 y las teorías "post-schenkerianas" que se han derivado de ella pretenden introducir una sistematización mayor. Se han normalizado las terminologías y las convenciones gráficas, se han precisado ciertas nociones. Hay que mencionar en este dominio especialmente los programas informáticos basados en las teorías de Schenker. Se toma como punto de partida axiomático la estructura fundamental, y un sistema finito de reglas transformacionales inspiradas en los principios de la prolongación engendran las estructuras de la superficie.<sup>25</sup> Por muy interesantes que sean estos trabajos, ponen en evidencia un problema esencial de la teoría schenkeriana: que la estructura fundamental que ella postula tan sólo puede ser establecida de forma axiomática. Esto se manifiesta todavía más en la imposibilidad de remontarse a la estructura fundamental por inducción a partir de fenómenos superficiales.

Pero este problema es el mismo que presentan las gramáticas transformacionales mismas y su "postulado estructural de clausura".<sup>26</sup> Reprochárselo a Schenker es probablemente querer ver en su teoría algo en lo que seguramente él jamás pensó. No es posible proseguir más esta discusión sin abordar cuestiones epistemológicas de orden tan general que sobrepasan ampliamente los objetivos que aquí perseguimos. Baste decir que si la teoría schenkeriana presenta analogías interesantes, incluso sorprendentes, con ciertos principios de las gramáticas transformacionales, sin embargo, sigue siendo esencialmente "analógica" y, en cierto modo, metafórica. Al intentar formalizarla hasta tal punto, uno se arriesga a perder una de sus dimensiones esenciales y una parte no despreciable de su poder de seducción.

25. Véase especialmente, de M. Kassler, *A Trinity of Essays; Toward a Theory that is the Twelve-Note Class System; Toward Development of a Constructive Tonality Theory Based on Writings by Heinrich Schenker; Toward a Simple programming Language for Musical Information Retrieval*, Tesis doctoral, Universidad de Princeton (1967); R. E. Frankel, J. S. Rosenschein y W. Smoliar, *A LISP-based System for the Study of Schenkerian Analysis, Computers and the Humanities* 10 (1976); págs.21-32; R. E. Frankel, J. S. Rosenschein y W. Smoliar, *Schenker's Theory of Tonal Music -its Explication through Computational Processes-*, *International Journal of Man-Machine Studies* 10 (1978), págs. 121-138; S. W. Smoliar, *A Computer Aid for Schenkerian analysis*, *Computer Music Journal* 4/2 (1980); págs. 41-59; etc.

26. J. Petitot, *Hypothèse localiste et théorie des catastrophes, nota sobre el debate*, en *Théories du langage. Théories de l'apprentissage* (ed. M. Piatelli-Palmarini); pág. 517.

## 5. Una teoría analítica

La teoría de Schenker ha conocido su mayor éxito como método de análisis. Además, Schenker debe ser considerado como uno de los fundadores del análisis musical moderno. Él mismo insistió en numerosas ocasiones en que consideraba el análisis musical como un arte más que como una ciencia.<sup>27</sup> Esto no es del todo exacto: en realidad, Schenker fue tan opuesto al análisis como a la ciencia, puesto que veía en ambos el mismo procedimiento basado en la descomposición o fragmentación de la obra en elementos aislados. Cabe imaginar que al hacer estas consideraciones tenía en mente especialmente la teoría de Riemann de las funciones armónicas, que tiende a reducir el fenómeno tonal a un fenómeno exclusivamente armónico, y quizás también las teorías fraseológicas de este y aquel autor, que llevan a cabo un despiece de las obras. Aparte de estas acepciones tan particulares de los términos “análisis” y “ciencia”, nada hace pensar que fuera enemigo de un tratamiento riguroso del análisis musical en sentido moderno, ni que prefiriera un enfoque “artístico” del análisis.

Leopold Mannes, en su prefacio a *Structural Hearing* de Felix Salzer, ha explicado qué distingue la teoría schenkeriana de las teorías más convencionales: “tal y como se enseña normalmente, la teoría musical consiste en un sistema más o menos elaborado que permite identificar (o anotar) unidades musicales de pequeñas dimensiones según su posición y su función en un contexto tonal determinado. Las unidades de mayores dimensiones tan sólo se definen en relación con sus características temáticas. El estudiante que llega a dominar un tal sistema ha aprendido, ciertamente, algunas cosas acerca de la música; pero lo que realmente ha aprendido es poco más que una nomenclatura que le permite una “visita” bien guiada a la composición y que describe cada uno de los paisajes recorridos y sus características más evidentes. Si la música no fuera más que una “visita guiada” de este tipo, no tendría ese efecto profundo y conmovedor que hace de ella, quizás, la más grande de todas las artes. Claramente, ha de haber algo mucho más fundamental y mucho más categórico en acción en este lenguaje grandioso, algo que la teoría convencional hace aflorar pero que no consigue revelar en su totalidad. Este “algo” consiste, evidentemente, en más de un elemento, pero no cabe duda de que el más importante de esos elementos orgánicos es la tonalidad, junto con la necesaria relación de la direccionalidad tonal con el elemento rítmico, porque es aquí donde reside el continuo espacio-temporal en el que vive la música. Parece que Heinrich Schenker fue el primer teórico que dio un paso decisivo hacia la descripción de estas fuerzas orgánicas del len-

27. Véase, por ejemplo *The Current State of Schenkerian Research*, *Acta musicologica* 57 (1985), de D. Beach; pág. 299. O *The Artistic and the Scientific Aspect of Schenkerian Teaching*, de P. Barcaba, en *Analyse musicale. Actes du 1<sup>er</sup> Congrès européen d'Analyse musicale* [Colmar, 26-28 octubre 1989], suplemento extraordinario, julio de 1991; págs. 39-41.

guaje musical, en particular de las funciones y de las relaciones tonales que constituyen las fuerzas generativas y cohesivas de la gran música".<sup>28</sup>

En efecto, las descripciones tradicionales de las obras musicales no superan a menudo el estadio de la "visita guiada": dirigen la atención a ciertos fenómenos característicos aunque bastante evidentes; en el mejor de los casos funcionan como sistemas nemotécnicos. Por el contrario, Schenker saca a la luz las relaciones subyacentes, ocultas; penetra profundamente en la estructura de las obras y revela aspectos que sólo son accesibles mediante el análisis. Inaugura, así, una mutación profunda de la teoría musical y de su pedagogía, mutación hoy todavía inacabada, casi sesenta años después de la aparición de *La composición libre*. El elemento esencial de este cambio es que complementa la enseñanza normativa de la composición musical con una pedagogía esencialmente descriptiva y analítica, o incluso sustituye aquélla por ésta.

Se han propuesto ya muchos programas de enseñanza de teoría basados en las ideas de Schenker.<sup>29</sup> No disponemos de espacio para rehacer aquí este trabajo, pero conviene señalar brevemente de qué modo las teorías schenkerianas expuestas más arriba pueden constituir un método de análisis. El principio fundamental de ese método es necesariamente la reducción, el despojamiento progresivo de la obra de sus elementos menos importantes para hacer salir a la luz la estructura profunda. Ian Bent ha mostrado que este proceso de reducción se encuentra ya en ciertos análisis de Czerny y adquiere un papel primordial en los análisis de madrigales italianos de Arnold Schering a comienzos de nuestro siglo.<sup>30</sup> Se trata en este caso, esencialmente, de eliminar los fenómenos de ornamentación que Schenker denomina "disminución" -Schering habla de "decoloración" ("*Dekolorieren*")-. Pero el método schenkeriano llega mucho más lejos, puesto que el proceso de reducción se prosigue hasta alcanzar la estructura profunda. Esto corresponde, como se ha visto, a una concepción muy jerarquizada en la que cada elemento de la obra puede ser considerado ornamental en relación con otros elementos de un nivel superior.

El principio de reducción ya está implícitamente presente en la noción completamente tradicional de las "notas extrañas a la armonía", que implica evidentemente que estas notas de ornamento son de un rango inferior al de las "notas reales". La teoría francesa ha desarrollado

28. En *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, de Felix Salzer. Nueva York, 1952. Reimp., 1982; pág. vii.

29. Los dos grandes manuales schenkerianos son las ya citadas obras de F. Salzer, *Structural Hearing*, y de A. Forte y E. S. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*. Véase también, *Schenker's Theories: A Pedagogical View*, de D. Beach en *Aspects of Schenkerian Theory*, (ed. D. Beach). New Haven, 1983; págs. 1-38.; y *L'analyse de la syntaxe tonale par la réécriture*, de C. Déliège, en *Analyse musicale. Actes du 1<sup>er</sup> Congrès européen d'Analyse musicale* [Colmar, 26-28 octubre 1989], suplemento extraordinario, julio de 1991; págs. 117-120.

30. Véase *Analysis*, de I. Bent y W. Drabkin. Londres, 1987; pág. 37.

una concepción muy formal de las notas extrañas: son notas disonantes que no pueden explicarse por el principio ramista de los acordes por superposición de terceras. Simplificando un poco (porque el uso varía), se puede decir que las notas extrañas a la armonía son las disonancias que no pueden ser reinterpretadas como disonancias armónicas de séptima o de novena; las notas extrañas así definidas son siempre fenómenos contrapuntísticos.

Schenker, en una concepción más próxima a la tradición del contrapunto estricto, piensa que todas las disonancias son en cierto modo “extrañas” o, si se quiere, que el fenómeno de la disonancia es siempre un fenómeno contrapuntístico, regido por las leyes de la conducción de las voces. Las disonancias aparecen bien como notas de paso, bien como notas vecinas. La noción de “nota vecina” reúne un conjunto de fenómenos emparentados: bordadura, escapada, apoyatura, cambiata, anticipación, etc. Se notará que las distinciones precisas entre estos fenómenos, que pueden resultar útiles en ciertos contextos, no son verdaderamente necesarios en el análisis musical, sobre todo en un nivel pedagógico elemental: la noción genérica de nota vecina permite así una simplificación interesante.

La reducción de las notas extrañas disonantes, incluso en la acepción amplia que acaba de bosquejarse, no plantea problemas importantes. Ya intervenía en los análisis de Czerny o de Schering citados más arriba. Otra cosa sucede en relación con las notas extrañas consonantes, que no se encuentran en la teoría tradicional más que en el caso de los acordes bordadura o los acordes de paso. Estrictamente hablando, estos acordes sólo pueden encadenarse con los que los rodean mediante movimientos conjuntos y por notas tenidas. Incluso de acuerdo con esta definición restrictiva, a veces resultan difíciles de identificar: en las sucesiones un tanto prolongadas de movimientos conjuntos, los criterios que permiten determinar los acordes ornamentales son mucho más claros que los que permitirían identificar las disonancias ornamentales.

También en relación con esto, Schenker llega mucho más lejos, porque admite, además, un principio acerca de los ornamentos no disonantes por movimiento disjunto. Los casos que pueden aparecer se reducen todos, en última instancia, a casos de armonización de notas de paso o de notas vecinas; hemos visto un ejemplo sorprendente de ello a propósito de la armonización de las notas cromáticas. La reducción se efectúa, por lo tanto, siempre mediante este movimiento del contrapunto a la armonía y viceversa que hemos descrito varias veces más arriba.

Es aquí donde el análisis schenkeriano puede parecer arbitrario: si no se puede usar ni el criterio de la disonancia ni el del movimiento conjunto, ¿cómo distinguir la armonización de una nota extraña de un acorde verdadero? En realidad, Schenker proporciona criterios bastante precisos que en la mayor parte de los casos permiten discriminar y decidir: desde un

punto de vista melódico, la primacía de las líneas conjuntas, y, desde un punto de vista armónico, la referencia al acorde que en el contexto inmediato o en un nivel general constituye la estructura fundamental. Schenker favorece, así, por una parte, las reducciones que manifiestan las líneas conjuntas subyacentes, y, por otra parte, las que afirman la unidad y la coherencia tonal.

Sin embargo, por rigurosa que sea la aplicación de estos principios, puede llevar al analista a callejones sin salida. En consecuencia, hay que introducir todavía un criterio suplementario de elección. Según la simpatía que despierte en cada cual el procedimiento analítico schenkeriano en su conjunto, se juzgará que este principio elimina definitivamente la arbitrariedad o, al contrario, que la reinstaura. Este criterio es el de la eficacia: la reducción analítica es válida en tanto en cuanto conduce efectivamente a la estructura fundamental, al acorde de tónica subyacente. Parece, entonces, que el análisis schenkeriano postula enteramente su resultado antes de alcanzarlo y que, en consecuencia, es totalmente arbitrario. Pero considerarlo así sería errar, una vez más, la meta real del procedimiento. Pues, en efecto, no se trata de demostrar que la estructura fundamental existe del mismo modo para todas las obras tonales geniales, sino, más bien, que es posible poner en relación precisa y detallada la superficie de la obra con una estructura fundamental hipotética. Dicho de otro modo, aquello a lo que el análisis apunta no es la estructura fundamental misma, sino el hecho en sí de establecer una relación. Y no se trata sólo de demostrar que esta relación es posible, sino también de efectuarlo.

El análisis schenkeriano es, pues, esencialmente una práctica. Para comprender su funcionamiento hay que ponerlo en acción: se trata de un camino por el cual, obviamente, la presente introducción general no puede acompañar al lector. La literatura schenkeriana proporciona bastantes ejemplos prácticos. En ella se encontrarán también ciertos desarrollos importantes de la teoría en direcciones que el propio Schenker apenas bosquejó y que, en consecuencia, no han sido abordados aquí, en particular los relativos al ritmo y a la forma. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores Gil**