TEORÍA, COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS: DE LA ANTIGÜEDAD A LA MODERNIDAD*

Arnold Whittall

QUODLIBET

"La música", como declaró Adorno con una claridad inusitada, "carece de habla".[1] La teoría musical, en cambio, está lejos de carecer de palabras, y muchas veces es difícil de leer con deleite alguno, como demuestran innumerables tratados y manuales a través de los tiempos. Sin embargo, basta con fijarnos en un análisis tardío y plenamente desarrollado de Schenker, como el del coral de Bach/Hassler *"Ich bin's, ich sollte büssen"* (ejemplo 1), para observar la puesta en práctica de una teoría de la música tonal que logra reducir al mínimo el contenido y las anotaciones verbales, confiando así a la notación y no al texto verbal la interpretación y inteligibilidad.[2] Aun así, para la mayoría de los comentaristas la importancia de la iniciativa de Schenker no reside tanto en su relativa "averbalidad" como en su profunda preocupación por la música como algo orgánico, integrado, y unificado, más allá de sentido puramente motívico o temático de superficie. Los detalles expresivos de la superficie o primer plano -notas de paso, disonancias a las que se llega por salto interválico- tienen, por tanto, una importancia mucho menor en la consecución de un diseño coherente que el fondo contrapuntístico fundamental, denominado "*Ursatz*" por Schenker, y que genera los niveles cada vez más elaborados de la estructura musical.

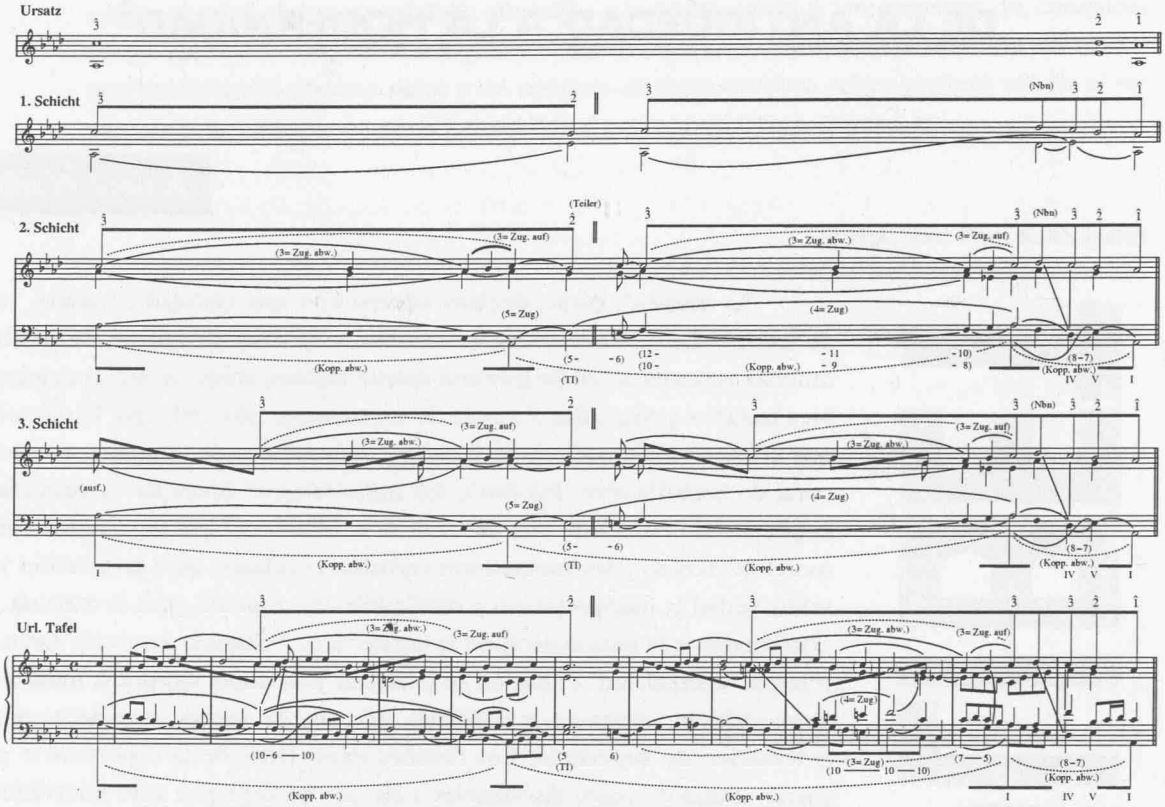
---

* El presente artículo recoge los contenidos del curso impartido por el profesor Arnold Whittall los días 4 y 5 de marzo de 2000 en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá, dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical.

1. Citado en Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge, 1993; pág. 114.
2. Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses*. Nueva York, 1969; págs. 32-33.

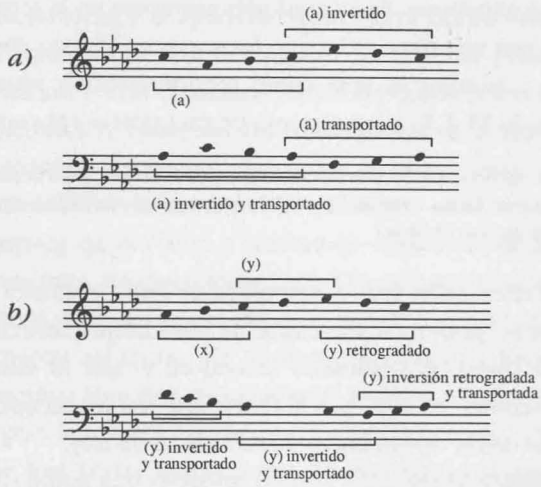
Ejemplo 1

Hassler-Bach, "*Ich bin's, ich sollte büssen*" en Heinrich Schenker *Five Graphic Music Analyses*. Nueva York, 1969; págs. 32-33.



El proceso analítico puede ser intrínsecamente reductivo, pero el proceso compositivo no lo es: de ahí la frecuente queja que solemos oír, según la cual Schenker omite invariablemente nuestros detalles temáticos y armónicos favoritos, incluso en el nivel del primer plano. En el coral, por ejemplo, las voces interiores son prácticamente excluidas, lo que indica hasta qué punto era importante para Schenker considerar la música como algo más lineal que vertical, más contrapuntístico que armónico. Muy diferentes son los resultados que en relación con el coral se obtienen mediante un análisis motívico de estilo schönbergiano, centrado en las maneras en que el material deriva de una forma temática básica y evoluciona por medio de la variación en desarrollo, empleándose las técnicas de inversión y retrogradación tan destacadas en la técnica dodecafónica schönbergiana. El ejemplo 2 muestra las primeras fases de dos lecturas complementarias de las voces exteriores; aunque resulta obvio que no tienen nada de schenkerianas, no dejan de ser selectivas y reductivas; al tiempo que son abiertas en cuanto que sus reglas y procedimientos, tienden a estar menos definidos que en el caso de Schenker.

Ejemplo 2 Análisis motívico de "*Ich bin's, ich sollte büssen*" (cc. 1-2)



Schönberg también creía en la unidad y en la integración, pero su instinto y predisposición como compositor le acercaban más a aquellos teóricos que anteriormente habían dado prioridad en las composiciones a la naturaleza y función de los sucesos locales frente a la idea de que la unidad general de la obra es lo más importante de la misma. En este sentido, la teoría musical anterior al siglo XX tendía a ser regida por ciertas polaridades básicas, y una de las más destacadas de estas polaridades era cierto grado de tensión entre las partes distintas y diferenciadas de la obra -por un lado- y la obra entera como unidad integrada -por otro-.

Los teóricos siempre han considerado la música, y por tanto la experiencia musical, como algo dual. En este sentido se expresó Aristógeno hacia el siglo IV antes de nuestra era:

> La aprehensión de la música depende de estas dos facultades: la percepción sensorial y la memoria; pues debemos percibir el sonido presente y recordar el sonido pasado. De ningún otro modo podremos entender los fenómenos de la música.[3]

Al mismo tiempo, por supuesto, la teoría difícilmente podría haber evolucionado en el sentido en que lo ha hecho de no ser porque en un momento dado fue posible concebir la composición como un todo, mediante la contemplación mental o visual, y no sólo mediante la aprehensión del sonido en tiempo real. De este modo, la oposición de presente y pasado se combinaba con la existente entre el bien y el mal -entendida no sólo en referencia a la cali-

3. Aristógeno, *Harmonic Elements*, en la obra de Oliver Strunk, *Source Readings in Music History, 1. Antiquity and Middle Ages*. Londres y Boston, 1981; pág. 30.

dad de la obra en sí, sino también a la capacidad de la música de influir en nuestro comportamiento de un modo positivo o negativo-. Esta oposición promovía en la teoría actitudes críticas que con frecuencia veían una amenaza en lo que fuese nuevo y poco conocido en el presente, mientras que lo viejo y familiar se veía como reconfortante y satisfactorio. Boecio aportó, en época temprana (siglo VI d. C.), un ejemplo de esta postura al comentar que

> la música era pura y modesta mientras fue tocada por instrumentos sencillos; pero desde que ha pasado a ser tocada de múltiples maneras y de forma confusa ha perdido la gravedad y la virtud, cayendo casi en lo vil y conservando sólo restos de su antigua belleza.[4]

Boecio concluía con la afirmación casi desesperada de que "la música es en tal medida una parte de la naturaleza que no podemos prescindir de ella aunque deseemos hacerlo". Sin duda, la imagen de la música como un fenómeno natural en el que lo estable neutraliza lo inestable -y lo acorde a lo discorde- es algo que la teoría musical ha recuperado en distintas ocasiones y en distintas formas desde época antigua hasta el día de hoy.

En el gran teórico del siglo XVI Gioseffe Zarlino hallamos una unión sumamente significativa entre las aspiraciones a la "belleza, elegancia y excelencia" en la música, al suscribir Zarlino el principio técnico según el cual "una disonancia hace que la consonancia inmediatamente siguiente resulte más aceptable" y el juicio estético según el cual "la armonía debería adaptarse al discurso hablado, esto es, a la palabra, de suerte que en asuntos alegres la armonía no sea congojosa, ni alegre en los asuntos afligidos".[5] Aquí tenemos las raíces de la distinción entre lo relativo a la retórica, tanto en la forma como en la expresión, y los aspectos "puramente musicales" de la conducción de voces y la estructuración, que evolucionaron a lo largo del siglo XIX hacia una distinción entre enfoques formales y hermenéuticos.[6] Además, en tiempos de Zarlino la materia objeto de la teoría musical no era sólo la "música" en general, sino las composiciones de individuos cuyo nombre podía ser ensalzado o denostado por su modernidad o por su adhesión a los principios establecidos. De todos estos teóricos renacentistas que trataban sobre compositores específicos, ninguno es más llamativo en cuanto a su tono que Glareanus, quien dijo de Josquin que

> la moderación brillaba por su ausencia, como también una buena formación y un buen juicio; así, en ciertas partes de sus composiciones no reprimía con sobriedad, como era su deber, los violentos impulsos de su desenfrenado temperamento. Mas perdonemos esta falta menor a la vista de los otros incomparables dones de este hombre.[7]

---

4. Boecio, *De institutione musica*, en Strunk, *op. cit.*; págs. 81, 84.

5. Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, en Oliver Strunk, *Source Readings in Music History, 2. The Renaissance*, Londres y Boston, 1981; págs. 40, 42.

6. Para una útil colección de escritos dividida según este principio, véase la obra editada por Ian Bent *Music Analysis in the Nineteenth Century*. Cambridge, 1994; vol. 1, *Fugue, Form and Style*; vol. 2, *Hermeneutic Approaches.*

7. Heinrich Glarean (o Glareanus), *Dodecachordon*, en Strunk, *op. cit.*, (2.); pág. 30.

Tales especificidades actúan como restricciones efectivas de las tendencias generalizadoras de la teoría musical, y la aparición de la figura del compositor profesional trajo consigo la necesidad de manuales de instrucción que fuesen más pedagógicos que filosóficos y que, aun cuando se iniciasen con el análisis básico de cosas como la acústica o la afinación, trataran aspectos relativos a la composición contemporánea, aunque fuese en un nivel elemental. La naturaleza restringida de estos comentarios de obras reales queda sumamente patente, por ejemplo, en la detalladísima descripción, paso por paso, que a principios de la década de 1750 realiza Marpurg de la forma y textura de superficie de la *Fuga en re menor* del libro segundo del *Clave bien temperado* de Bach.[8] Es claramente superficial en su omisión de todo comentario sobre la variedad expresiva de la música, y en su falta de interés por las relaciones y procesos motívicos, así como por el diseño armónico y tonal a gran escala o simplemente en un nivel jerárquico superior. No obstante, podemos hallar escritos teóricos de los mismos años que prefiguran la técnica "reductora" de Schenker -por ejemplo, los ejemplos de Joseph Riepel de lo que Joel Lester define como "diferente[s] realización[es] en el primer plano de un mismo material" (ejemplo3)-.[9]

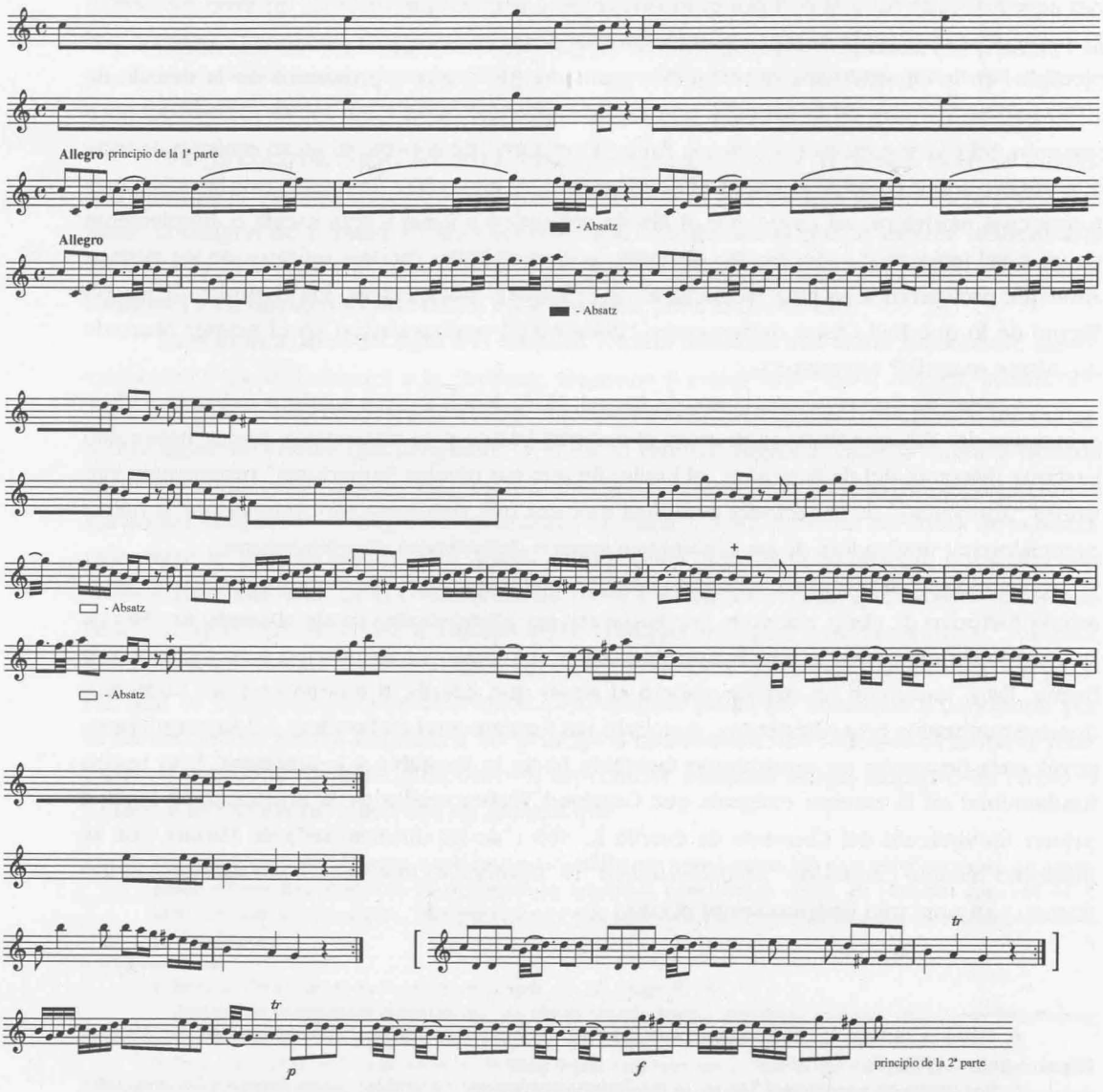
A pesar de que el pensamiento de Riepel, H. C. Koch y otros analistas del siglo XVIII y principios del XIX que distinguen entre el material básico y su elaboración puede haber sido bastante diferente del de Schenker, el hecho de que sus niveles "superiores" representen versiones "abreviadas" de la melodía completa muestra una preocupación análoga por la fuerza esencialmente unificadora de las ornamentaciones o extensiones diversificadoras.

En el siglo XIX, los teóricos son cada vez más conscientes de la existencia de un patrimonio histórico de obras maestras que requieren ser interpretadas desde el punto de vista de su contenido expresivo y significado dramático, así como de lo relativo a la armonía y la forma. Esto, junto con un mayor respeto al genio que desafía al mundo con sus audaces y desacostumbrados procedimientos, concepto tan fundamental en las ideas del Romanticismo, sirvió para promover un sentimiento favorable hacia lo inestable y lo ambiguo. Esto resulta fundamental en la extensa exégesis que Gottfried Weber realiza de la introducción lenta al primer movimiento del *Cuarteto* de cuerda K. 465 ("de las disonancias") de Mozart, con su principio técnico central de "*Mehrdeutigkeit*" o "significado múltiple de los acordes" individuales, y su principio estético según el cual

8. Véase el extracto de *Abhandlung von der Fuge* de Marpurg citado por Alfred Mann en *The Study of Fugue*. Londres, 1960; págs. 197-199.

9. Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge. Massachusetts y Londres, 1992; págs. 264-265.

Ejemplo 3 Joseph Riepel, *Rudiments of Musical Composition*, capítulo 2 (1755). (Véase la obra de Joel Lester *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge [Mass.], y Londres [1992]; págs. 264-265)



la música no es, después de todo, una ciencia dotada de coherencia y cualidades absolutas como las matemáticas; no es un sistema que nos presente directrices y prohibiciones en forma de reglas incondicionales, por medio de las cuales cualquier conjunción o combinación de alturas dada [...] pueda ser determinada como valiosa o despreciable, correcta o incorrecta, admisible o inadmisible.[10]

Era precisamente este modo de pensar, con sus correspondientes técnicas de identificación de acordes mediante números romanos y constante modulación local -que aseguraba que ninguna tonalidad tuviera una presencia estable y prolongada en la música- lo que motivó la reacción de Schenker, y lo que originó su comentario -característico por su carácter dogmático y extremista- según el cual "toda la teoría anterior ha conseguido arruinar el arte de la música".[11]

La obra analítica de Schenker en torno a la Sinfonía "*Heroica*" de Beethoven, que incluye una representación gráfica completa de los cuatro movimientos en el tercer volumen de *Das Meisterwerk* y un gráfico asociado de la sección de desarrollo del primer movimiento en *Free Composition*,[12] constituye una demostración completa de las consecuencias de su concepción teórica de la tonalidad. En los niveles más altos del plano medio, aquello que otros teóricos consideran extensas modulaciones y diversidad temática en la sección de desarrollo -de una extensión sin precedentes- es presentado como enteramente subordinado a una dilatada armonía dominante sobre mi bemol (ejemplo 4). De este modo, la conformidad básica de Beethoven con el ineludible imperativo tonal del *Ursatz* se revela con claridad palmaria. El análisis reductivo que Schönberg hace de la misma obra (ejemplo 5a) no parece a primera vista muy distinto del primer plano de Schenker (ejemplo 5b), si bien pronto comprobamos cómo Schönberg opta por una suerte de término medio entre un esquema lineal básico y ciertas designaciones armónicas que adoptan los esquemas modulatorios en números romanos de Weber -con la importante diferencia de que Schönberg adopta un sistema de signos que alude a regiones existentes dentro de la tonalidad rectora mi bemol y no derivadas de una modulación desde la misma-. Así, mi menor aparece como SMm, o la mediante menor de la superdominante [en inglés llamada "submediante"][13] mayor (do mayor).[14]

10. Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*. Citado por Ian Bent, *op. cit.*, (2); pág. 162.

11. Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, trad. y ed. [*Free Composition*] Ernst Oster, Nueva York y Londres, 1969; pág. 9.

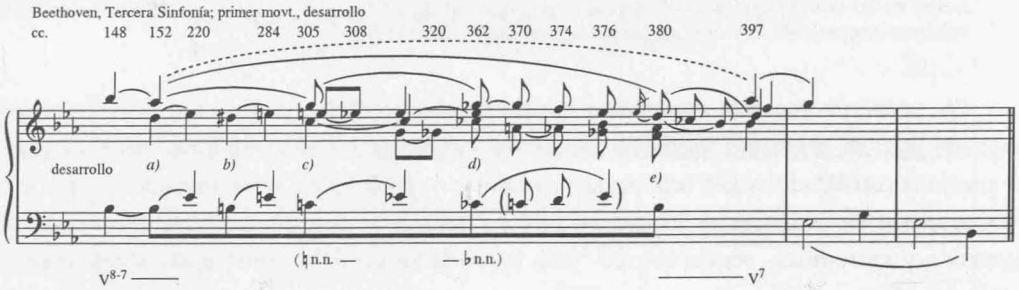
12. Heinrich Schenker, *The Masterwork in Music. A Yearbook*, vol. 3 (1930), ed. W. Drabkin. Cambridge, 1997. En torno a *Free Composition*, véase la nota 11.

13. [aclaración del traductor]

14. Arnold Schönberg, *Structural Functions of Harmony*, ed. Leonard Stein, 2ª edición, Londres, 1969. Existe una traducción al castellano: *Funciones estructurales de la armonía*; Barcelona (1990), ed. Labor.

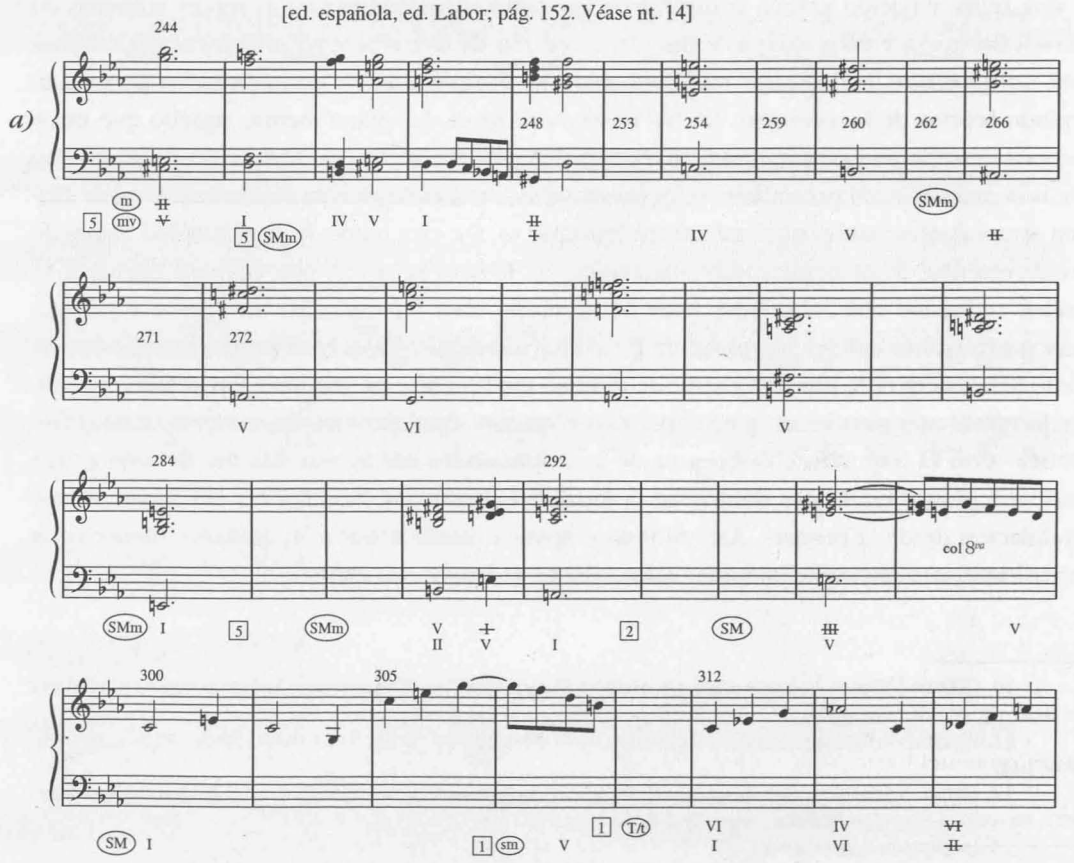
Ejemplo 4

Heinrich Schenker, *La Composición libre (Der Freie Satz)*; trad. y ed. por Ernst Oster. Nueva York y Londres, 1969



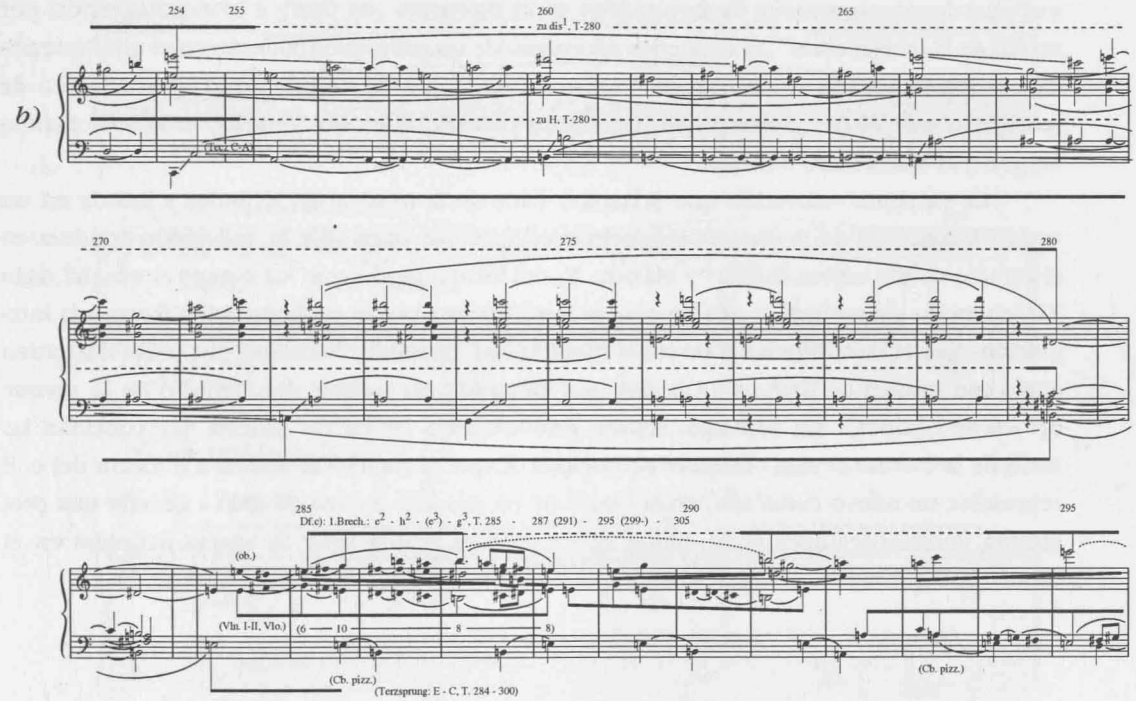
Ejemplo 5

Arnold Schönberg, *Structural Functions of Harmony*, ed. L. Stein (2ª edición, Londres, 1969, pág. 155) [ed. española, ed. Labor; pág. 152. Véase nt. 14]



T = tónica / **t** = tónica menor / **SM** = submediante (en inglés, superdominante) mayor / **m** = mediante menor / **mv** = quinto grado sobre la mediante / **sm** = submediante (en inglés, superdominante) menor

Ejemplo 5 (cont.) Heinrich Schenker, The Masterwork in Music. A Yearbook, Volume 3 (1930), (ed. William Drabkin, Cambridge, 1997; págs. 87-88).



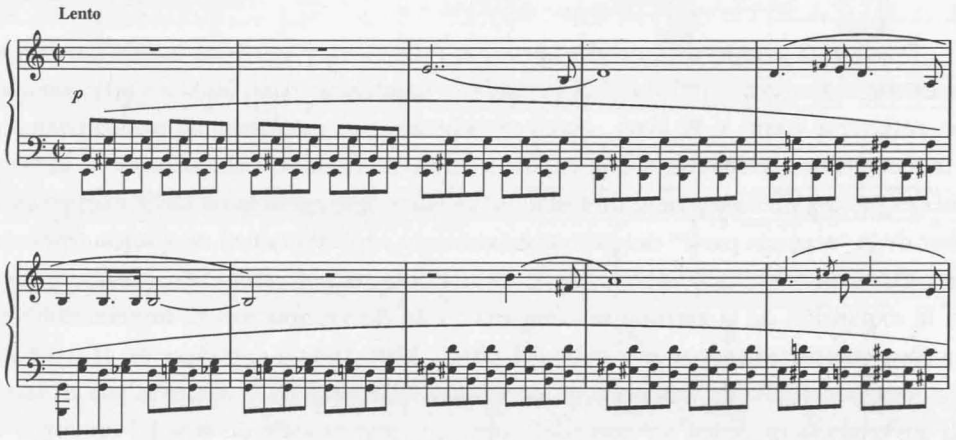
Desde esta perspectiva, resulta claro que Schönberg y Schenker tienen entre sí más en común con respecto a la prioridad de la unidad y la interconexión orgánica que con comentaristas anteriores como A. B. Marx, quien se esforzaba por establecer un marco formal y ofrecer una narrativa hermenéutica que explicase cómo dicho marco encuadraba "la imagen espiritual del proceso heroico" beethoveniano. Para Marx, que escribía en 1859, el episodio en mi menor de la "segunda parte" del primer movimiento representa una desviación respecto a "la forma existente que era completamente satisfactoria para el contenido totalmente nuevo y para la expansión de la estructura completa"; esta desviación resulta imprescindible, pues "una idea completamente nueva debe ser oírse". Marx trata a continuación la naturaleza de dicha idea por medio de una serie de preguntas: "¿Representa la aflicción por el sacrificio?; ¿una advertencia profética no entendida aún?; ¿es una especie de voz del recuerdo lejano, quizá de aquel lugar donde "cuarenta siglos" vieron pasar héroes, victorias y retiradas?"[15] Para Marx lo que importa es el extrañamiento local dentro del diseño general, tanto que casi podrí-

15. A. B. Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven*, trad. y ed. Scott Burnham. Cambridge, 1997; págs. 159, 166, 167.

amos imaginar su aprobación ante la afirmación del modernísimo Adorno: "El problema formal para los compositores de hoy [1966] es el siguiente: ¿es posible la desintegración por medio de la integración?". El concepto adorniano de un principio moderno en el que "integración y desintegración se entrelacen"[16] tiene sin duda más en común con el pensamiento de teóricos como Weber, Marx y -posteriomente- Kurth, que con Schenker o incluso Schönberg, cuyas obras tanto estimaba.

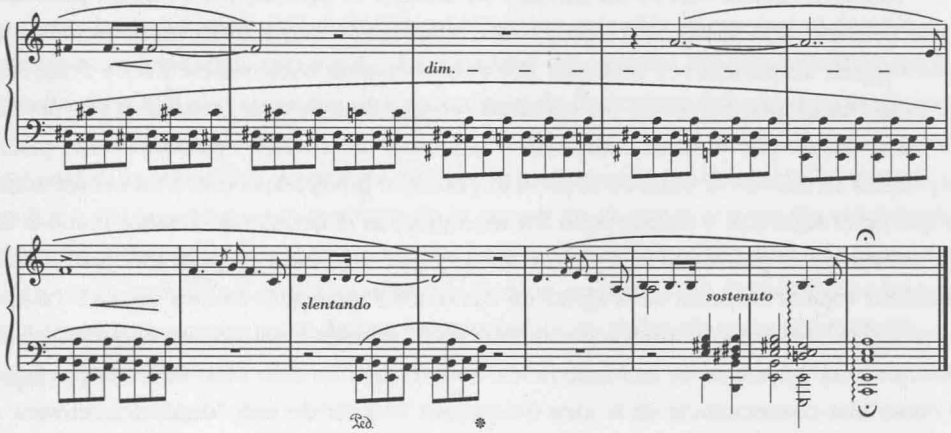
La virulenta valoración que Schenker hace de la música decimonónica basada en un texto (Wagner, en particular) es el precio que hemos de pagar por su valiosísima agudeza en el estudio de los estilos barroco y clásico. Y, del mismo modo que los compositores del siglo XIX en modo alguno tenían una preocupación exclusiva por la desintegración frente a la integración -por la discontinuidad frente la continuidad-, también Schenker puede ser ilustrativo aquí -con música de Brahms y Chopin, por ejemplo-. Su análisis del *Preludio en la menor* op. 28 de Chopin,[17] sin embargo, resulta problemático; las barras gruesas que conectan las notas de la *Urlinie* anulan cualquier posibilidad de que el cambio armónico a si menor del c. 8 represente un nuevo comienzo, como parte de un proceso menos dirigido a generar una progresión dominante-tónica en la menor que a establecer una serie de etapas definidas en el camino hacia la menor (ejemplo 6).

Ejemplo 6 Schenker, *Free Composition.*

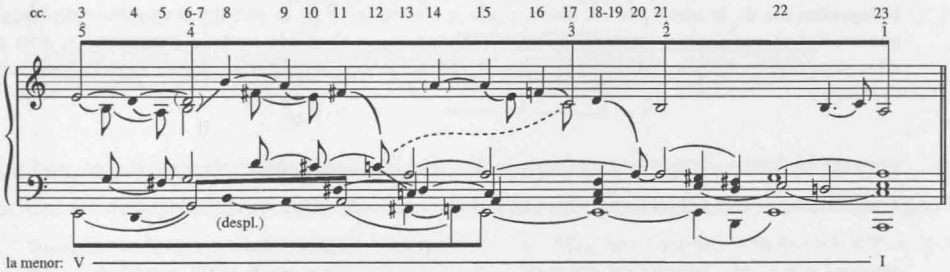


16. Adorno (1966), citado por Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge, 1993; pág. 158.
17. Véase *Free Composition*, vol 2, fig. 110/3.

Ejemplo 6 (cont.)



Chopin, Preludio op. 28 núm. 2



La lectura que hace Schenker está sin duda ideológicamente condicionada, pero no lo están menos las interpretaciones debidas a los "nuevos musicólogos" Rose Rosengard Subotnik y Lawrence Kramer. Ambos evitan cualquier mención del gráfico schenkeriano al tiempo que insisten en una explicación diferente. En palabras de Kramer,

> desde un punto de vista hermenéutico, la pregunta que debe hacerse en relación con esta música no es qué estructura profunda mantiene unidas sus partes, sino más bien qué hace que se rompa continuamente.[18]

A lo cual estamos tentados de responder que una hermenéutica que sólo plantea una pregunta está innecesariamente limitada y, por tanto, carece de autenticidad.

18. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900* (Berkeley, 1990); pág. 72. Véase también el trabajo de Rose Rosengard Subotnik Developing *Variations. Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis, 1991), pág. 134, y el estudio de Arnold Whittall, "*Autonomy/Heteronomy: the Contexts of Musicology*" en el libro de Nicholas Cook y Mark Everist, *Rethinking Music* (Oxford, 1999); págs. 77-81.

Schenker nunca realizó un intento de analizar el otro de los célebres preludios en la menor del siglo XIX: el del Acto I del *Tristán* wagneriano: hasta 1967 (pese a la labor analítica sobre Wagner anteriormente realizada por schenkerianos como Adele Katz y Felix Salzer) no se publicó un gráfico completo del Preludio -con su final de concierto en la mayor-. Este gráfico fue realizado por William J. Mitchell.[19] La lectura de Mitchell -perfectamente plausible en sus propios términos- se sitúa en la posición media e integradora entre las indagaciones teóricas que en el siglo XIX y primer siglo XX identificaban el *acorde de Tristán* como la culminación misma de la polivalencia,[20] por un lado, y por otro lado la principal justificación para considerar toda la empresa de Wagner en sus dramas musicales tardíos como la búsqueda de un equilibrio "moderno" entre continuidad y discontinuidad, sin una síntesis final en la que la continuidad se imponga sin ambigüedades. Esta técnica ha sido bien definida por John Daverio como una consecuencia de la idea del propio Wagner de una "dialéctica retórica". Como Daverio afirma en relación con *Parsifal* y podría asimismo decir de *Tristán*,

> la organización de la obra, por un lado, señala la culminación de la técnica wagneriana de dilatar grandes continuidades mediante el "arte de la transición", pero por otro lado invita a interpretar la obra como una concatenación de fragmentos musicales que se ajusta a lo que Wagner denominó "el principio de la dialéctica retórica".[21]

En este sentido, Wagner es el arquetipo de la modernidad dentro de un estilo intensamente romántico. Como dijo Ernst Kurth,

> mientras que en el Clasicismo el desarrollo [tonal] tenía lugar dentro de cierto equilibrio incluso en el caso de las unidades [tonales] mayores, es característico del intenso deseo expansivo del período romántico que el impulso intensificador crezca poderosamente y transforme el desarrollo armónico en un flujo agitado, intermitente y elementalmente desgranado. [...] el Romanticismo aprovecha la capacidad de oír el mismo fenómeno de dos o más maneras diferentes; gusta de esta coexistencia y de su carácter indefinido.[22]

Kurth sigue en 1923 una línea muy afín a la que adoptaba Weber en 1832, y esta continuidad apenas puede sorprendernos, dado que los compositores de los que los teóricos dependían para su material de trabajo seguían preocupándose por las técnicas modernas a

19. En *The Music Forum*, vol 1, ed. por W. Mitchell y F. Salzer, Nueva York, 1967; págs. 163-203. Reimpreso en Robert Bailey (ed.), *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York, 1985; págs. 241-267.

20. Además del material en Bailey [1985] (véase la nt. 18), véase también *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, de Robert W. Wason, Ann Arbor, 1985; págs. 90-96, y Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*, trad. Carolyn Abbate, Princeton, 1990; págs. 216-37.

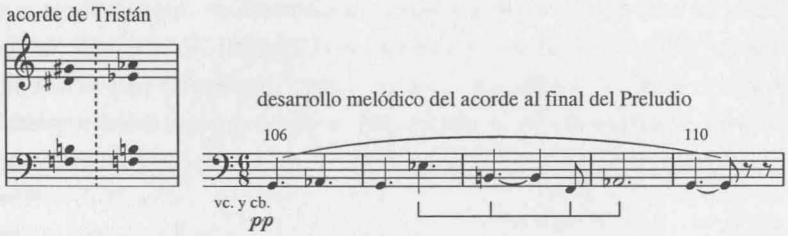
21. John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. Nueva York, 1993; pág. 17.

22. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (1920), en Ernst Kurth, *Selected Writings*, trad. y ed. Lee A. Rothfarb. Cambridge, 1991; págs. 134, 144.

medida que el lenguaje musical pasaba del romanticismo al impresionismo, al nacionalismo, al expresionismo, hasta llegar al nuevo clasicismo e incluso más allá. Ni siquiera el cambio de la tonalidad a la atonalidad, que terminaría por alumbrar sus propios tratados teóricos, implicó un cambio fundamental en la idea del funcionamiento de la modernidad como principio compositivo.

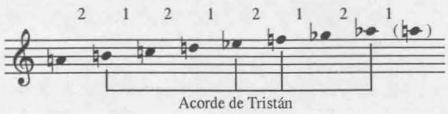
Los análisis teóricos del *acorde de Tristán* han observado con frecuencia cómo la primera aparición del acorde, en un contexto de la menor en el que el *re♯* resulta considerablemente extraño, podría pertenecer más propiamente -enarmónicamente reformulado como *fa, si, mi♭, la♭*- al do menor con el que concluye la versión operística del *Preludio*, con las notas del acorde desplegadas como parte de una frase melódica en la cuerda grave (ejemplo 7).

Ejemplo 7



Aunque la extrema inestabilidad tonal de buena parte de *Tristán e Isolda* ha dado lugar en ocasiones a interpretaciones analíticas que resaltan más las cualidades post-tonales que las tonales,[23] ningún teórico puede negar seriamente que Wagner seguía siendo en esencia un compositor tonal, que finalizaba su unidades musicales con resoluciones cadenciales muy marcadas -de la disonancia a la consonancia, de la incertidumbre a la claridad tonal-. Pero el *acorde de Tristán* también puede ser asociado con el "término medio" modal entre lo tonal y lo post-tonal: la escala de ocho notas u octáfona. Como demuestra el ejemplo 8, las notas del acorde (entendiendo por tal su representación abstracta en la escala, con la posibilidad de emplear realmente cualquier *do*, *re*, etc.) están representadas en su totalidad en esta sucesión concreta de tonos y semitonos alternantes.

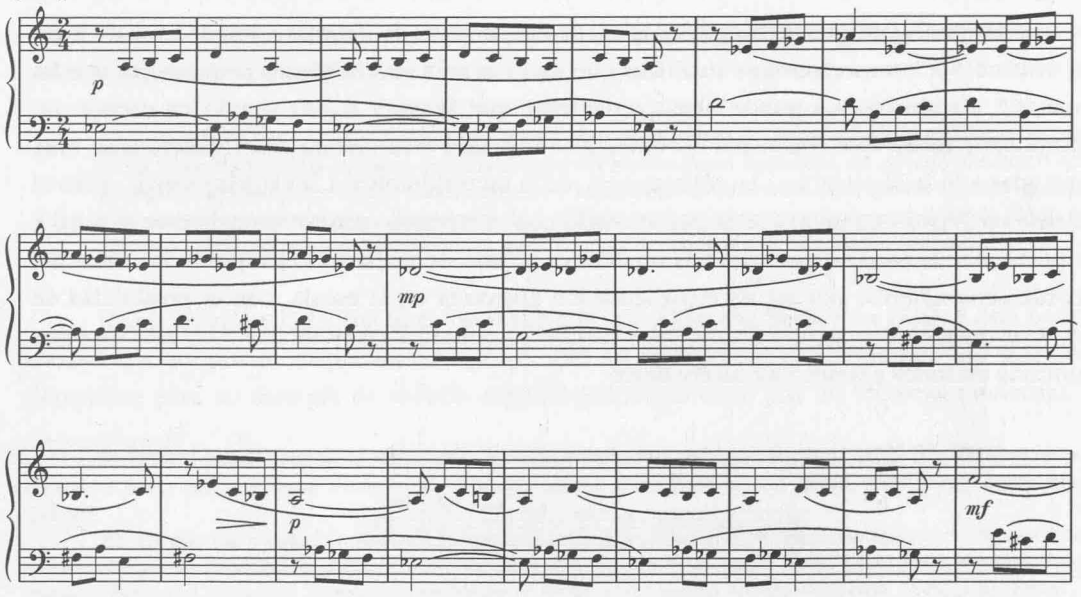
Ejemplo 8 Escala octáfona, que contiene al *acorde de Tristán*. Véase también el ejemplo. 9, cc. 1-11 y 35-41.



23. Véase concretamente Allen Forte, "*New Approaches to the Linear Analysis of Music*". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 41, 1988; págs. 324-328.

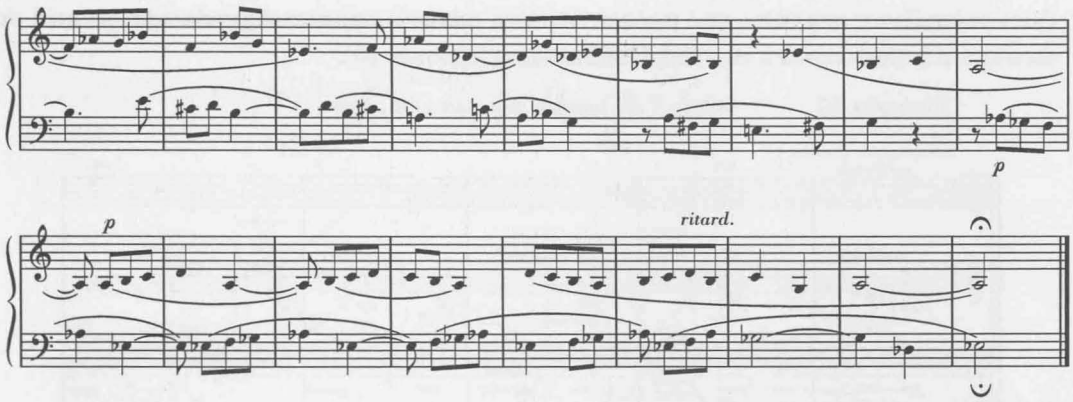
Aun así, no puede decirse que esta escala octáfona "genere" el Preludio de *Tristán*, pues no presenta las triadas tónicas de la menor y do menor. Existe, pues, una diferencia fundamental entre la referencia en la composición a los rasgos simétricos de dicha escala mediante el procedimiento de considerar sus notas integrantes como fundamentales de acordes triádicos o tónicas de escalas tradicionales mayores o menores, y el uso de notas e intervalos octatónicos para formar elementos armónicos coherentes. Esto, simplificando drásticamente, es lo que diferencia una obra como el preludio para piano de Debussy "*...Des pas sur la neige...*" de la "Quinta Disminuida" del *Mikrokosmos* (nº 101) de Bartók. En Debussy, la interacción entre la música que fluctúa en torno a re menor y la que fluctúa en torno a sol bemol mayor es esencial, y el movimiento desde re hasta sol bemol puede lograrse bien octatónicamente (*re*, *mi♭*, *fa*, *sol♭*, etc.) o bien mediante tonos enteros (*re*, *mi*, *fa♯*/sol mayor).[24] En Bartók, las dos voces contrapuntísticas de las secciones extremas -que asemeja a un rondó- emplean las notas de la escala octáfona mostrada en el ejemplo 8, de modo tal que que la polaridad entre los dos tetracordos separados por una quinta disminuida (*la/mi♭*, *si/fa*, *do/sol ♭*, *re/la♭*) interactúa con las diferentes polaridades que se obtienen cuando el segundo tetracordo es invertido -o retrogradado (*la/la♭*, *si/sol♭*, *do/fa*, *re/mi♭*; véase el ejemplo 9)-.

Ejemplo 9 Bartók, "*Quinta disminuida*"



24. Para un análisis más completo con partitura, véase la obra de Arnold Whittall Musical *Composition in the Twentieth Century*. Oxford, 1999; págs. 22-27.

Ejemplo 9 (cont.)



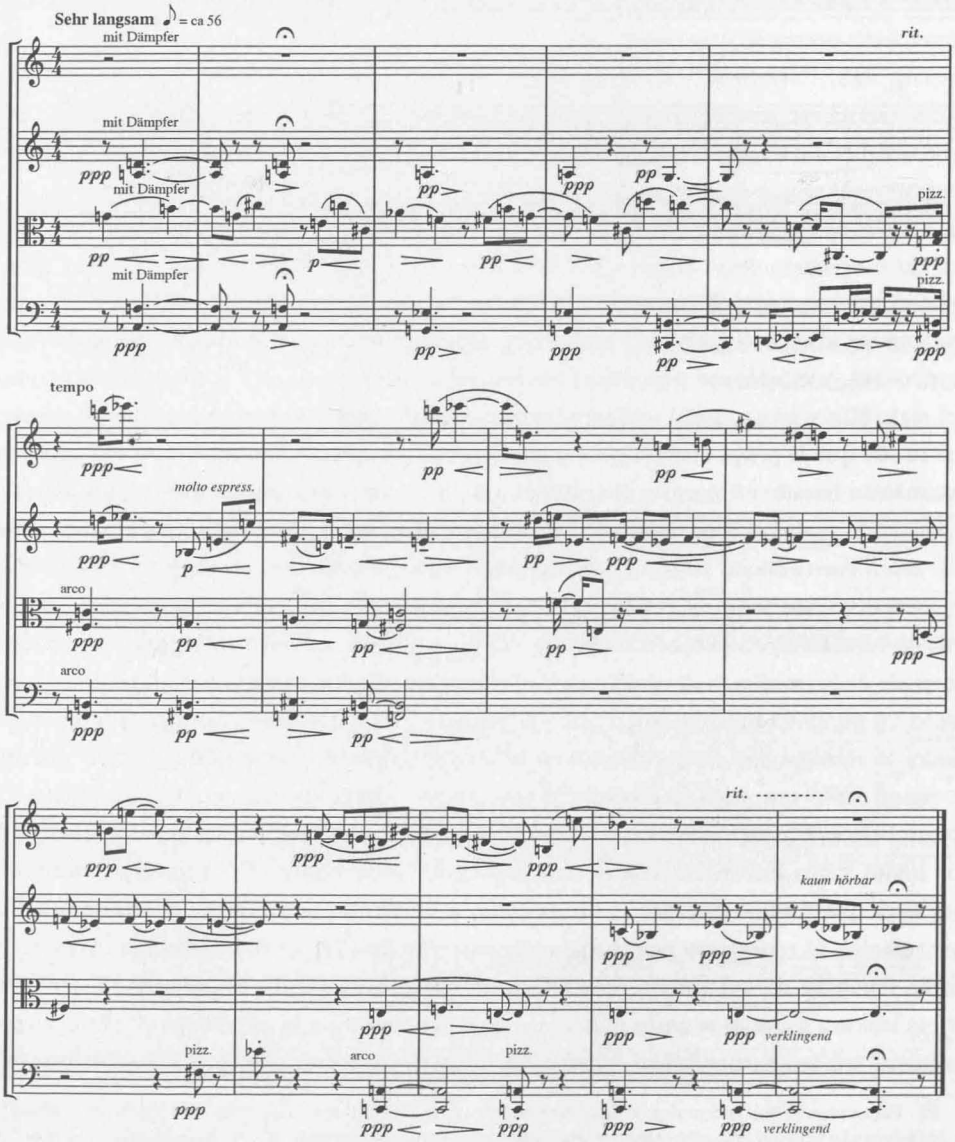
La diferencia entre la armonía que conserva aún un importante empleo de las fundamentales de los acordes (Wagner/ Debussy) y aquélla que está centrada en un eje de simetría resulta decisiva, y representa una de las diferencias más básicas entre la modernidad compositiva del siglo XIX y el siglo XX -diferencia que ha interesado de manera creciente a la teoría musical desde que la propia teoría post-tonal empezó a explorar la interacción existente entre el pensamiento basado en notas y el centrado en pitch-classes de altura durante los años 60-.

La teoría post-tonal se desarrolló fundamentalmente en Norteamérica gracias a Milton Babbitt, Allen Forte, David Lewin y sus colegas, y tuvo al principio un carácter casi exclusivamente formalista; los asuntos relativos a la interpretación hermenéutica se dejaban de lado.[25] Esto estaba justificado en la medida en que, sin un componente formal explícito y persuasivo, todo análisis de la música post-tonal corría el riesgo de resultar anecdótico, superficial y subjetivo. Pero en un clima musicológico que -de manera creciente desde los 80- ha comenzado a reconocer la ambigüedad de la relación entre la obra musical y el musicólogo como constructor de significados que funden elementos subjetivos y objetivos, la atención ha vuelto a centrarse en el tipo de perspectivas que habría aceptado A. B. Marx, en las que la música como "texto" invita a una interpretación de su calidad de "bien cultural" (su función cultural y su condición de patrimonio genérico), tanto como a una interpretación de su contenido "puramente musical". El repertorio post-tonal temprano puede ofrecer dos ejemplos de este proceso. En el segundo de los *Cinco movimientos* para cuarteto de cuerda op. 5 de Webern (1909), la textura sigue evocando melodía y acompañamiento, la atmósfera (y el perfil genérico) sugieren un lamento, y el proceso compositivo -representado por las relaciones entre

25. Para conocer los antecedentes fundamentales, véase Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven y Londres, 1973; Milton Babbitt, *Words about Music* (ed. por S. Dembski y J. N. Straus), Madison, 1987; David Lewin, *Musical Form and Transformation. 4 Analytic Essays*, New Haven y Londres, 1993.

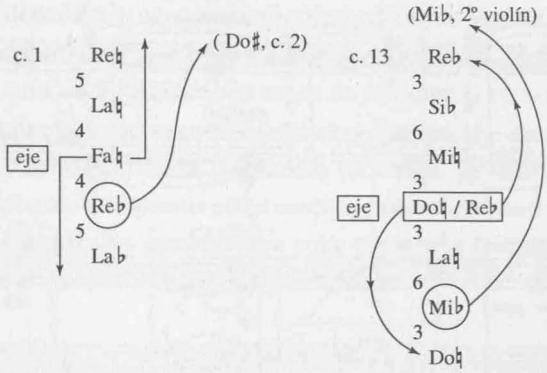
melodía y armonía al principio y al final del movimiento- ilustra la presencia de formas acordales centradas y marcadas que pueden ser más marcadas que cualquier reminiscencia de escritura armónica triádica en estado fundamental (ejemplo 10).

Ejemplo 10 Webern, 5 movimientos para cuarteto de cuerda.



Ejemplo 10 (cont.)

Elementos simétricos

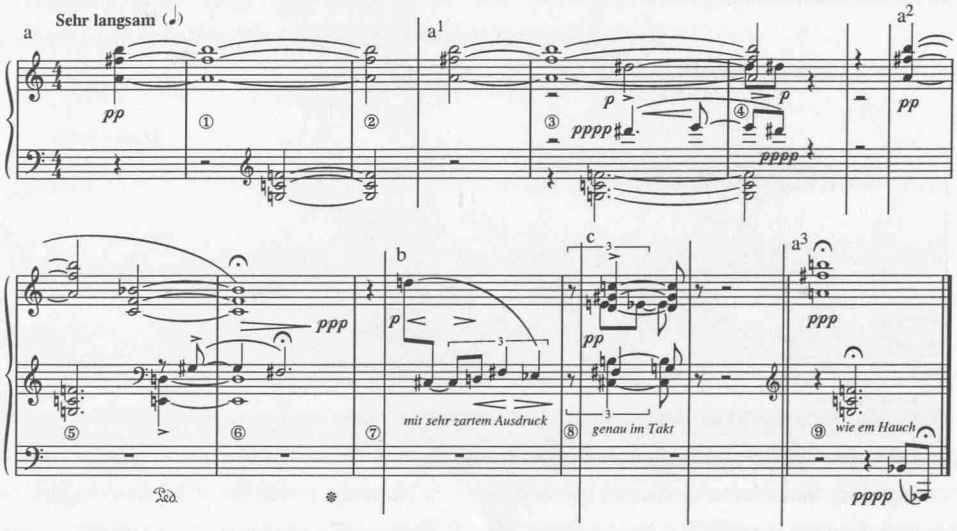


Describir la sonoridad final como la superposición de un segmento melódico octatónico o pentatónico que termina en *re♭* sobre una tríada de la menor en primera inversión puede complacer una cierta renuncia modernista a la síntesis, y reflejar la sensación psicológica individual de algo inestable e inconcluso, que se desvanece en lugar de terminar "como es debido". La interpretación complementaria de las notas del último compás como una inversión simétrica de un eje -un eje imaginario, que no se escucha- *do/re♭* [véase el ejemplo 10] puede parecer más "sintético", y por tanto resistir una lectura moderna. Pero en el contexto total de la pieza y su explotación de la polaridad textural entre líneas melódicas y elementos acordales, así como de la polaridad adicional entre la tendencia a centrar la música en *fa* -tendencia que persiste en buena parte de la pieza sólo para ser abandonada en los momentos finales-, incluso una interpretación sintética del acorde final puede de manera plausible formar parte de una lectura moderna de la totalidad. Y si existe una síntesis final, ésta es provisional y no resuelve las tensiones formales y expresivas del movimiento como totalidad.

El uso melódico que hace Webern de la novena menor ascendente conecta su obra con los grandes lamentos sinfónicos de Bruckner y Mahler, y aunque no sé de ninguna circunstancia concreta de aflicción o desesperanza en relación con el op. 5/2, tal contexto genérico resulta innegable. En el caso del op. 19/6 de Schönberg, la directísima asociación con el toque de campanas en el entierro de Mahler en mayo de 1911, e incluso la posibilidad de que los pitch-classes (clases de altura) de la sonoridad inicial de la pieza (*la/fa♯/si*) citen el toque de arpa a modo de campana que abre la *Novena Sinfonía* de Mahler (ejemplo 11), hacen no menos directa la función genérica de esta composición, como una suerte de coral funerario frente al cual suenan apagados lamentos.[26]

26. Para un análisis más completo, véase el libro de Jonathan Dunsby y Arnold Whittall *Music Analysis in Theory and Practice*, Londres, 1988; págs. 116-122, 126-130, 140-141, 158-161.

Ejemplo 11 Schönberg, *Seis pequeñas piezas para piano*, op. 19/6.



Mahler, *Novena Sinfonía*, 1er movimiento; cc. 2-3. Arpa

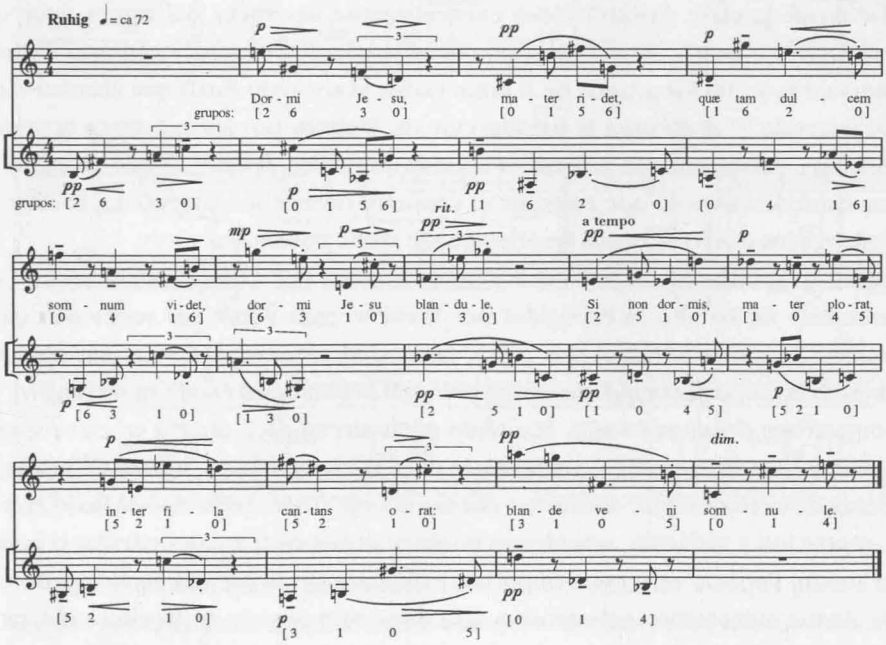
Como en la pieza para cuerda de Webern, un discurso formalista que esboza un diálogo entre lo "antiguo" (armonía en estado fundamental e incluso residualmente tonal y un proceso motívico generativo) y lo "moderno" (estructuración centrada y simétrica de las sonoridades y la elusión de la estabilidad rítmico-métrica) puede complementar el estrato hermenéutico del análisis, y al hacerlo emplear los recursos teóricos de la teoría post-tonal. Las inestables jerarquías de los "*nexus sets*" y "*sets genera*" de Forte, los procesos no jerárquicos de las redes estructurales de Lewin[27] y la disposición general a aceptar la estructuración de la música post-tonal como un fenómeno antes plural que singular incitan a alinear dicho formalismo junto a las interpretaciones críticas derivadas del tipo de estética moderna que hallamos en Adorno, y cuyo interés hermenéutico por lo que "significa" la música crea vínculos con los conceptos -originados en la lingüística- de la semiología [o la semiótica], que por sí solos pueden ofrecer un discurso formalista y hermenéutico.[28]

27. Además del material de la nota 24, véase Allen Forte el artículo "*Pitch-Class Set Genera and The Origin of Modern Harmonic Species*", *Journal of Music Theory*, vol. 32, 1988; págs. 187-271; Craig Ayrey (ed.), "*Pitch-Class Set Genera: a Symposium*", *Music Analysis*, vol. 17, 1998; págs. 163-244.

28. Véanse los estudios de Paddison y Nattiez mencionados en las notas 1 y 19.

Estas evoluciones de la teoría post-tonal en el último siglo XX han admitido siempre que pensar en las "series" de notas como conjuntos de notas obtenidos a partir de ciertos principios de ordenación y agrupamiento derivaba a su vez de los métodos de composición dodecafónica ideados por Schönberg y adoptados por Berg, Webern y otros. Dos breves cánones de Webern, uno compuesto poco antes de adoptar la técnica dodecafónica y otro plenamente representativo de dicha técnica, pueden ilustrar las conexiones entre el pensamiento en pitch-classes y la composición por medio de series, ya sean dodecafónicas o de otro tipo. También ilustran hasta qué punto estos nuevos procedimientos compositivos pueden fundarse sobre géneros musicales establecidos cuya presencia favorece en lo moderno la cualidad de lo comprensible: la nana (*Berceuse*) y el Scherzo.

Ejemplo 12 Webern. Op. 16 núm. II (1924)



Grupos, 1er verso:
0 2 3 6
0 1 5 6
0 1 2 6
0 1 4 6
0 1 3 6
0 1 3

Grupos, 2º verso:
0 1 2 5
0 1 4 5
0 1 2 5
0 1 2 5
0 1 3 5
0 1 4

En su *Canon* para voz y clarinete op. 16/2 (1924) (ejemplo 12), Webern selecciona un texto cuya estructura de dos estrofas y cuatro sílabas por frase (excepto las frases finales) se refleja de manera explícita en el diseño musical. La decisión precompositiva crucial debió de

ser la de diseñar la disposición como canon por inversión a distancia interválica de tritono (interval-class o clase de intervalo 6), y a una distancia temporal de cuatro negras. ¿Podría haber realizado entonces Webern una conexión entre el espacio total la clase de intervalo 6 entre las líneas y la clase de intervalo 6 abarcado por todas las colecciones de cuatro clases de alturas que se emplean en la disposición del primer verso? Parece probable que algún principio consciente guiase tal elección, dado que hay 29 series de 4 clases de alturas posibles, sólo 6 de las cuales abarcan la clase de intervalo 6 (Webern empleó 5 de las 6). No tenemos espacio para tratar aquí el tema en toda su extensión, ni para mostrar cómo Webern "desarrolla" las clases de alturas elegidas para formar frases melódicas que parecen flotar en el espacio musical en un exquisito equilibrio entre elevación y descenso en torno al centro de simetría, el *sol* situado encima del *do* medio -una altura a la que no se da especial énfasis en la superficie musical en sí-. Pero hay algo que destaca y merece ser tratado. Si Webern eligió para el verso 1 series que abarcaban la clase de intervalo 6 (dejemos al margen la "cadencia") para reflejar la relación de la clase de intervalo 6 existente entre las voces del canon, ¿por qué varió tal principio en el verso 2, en el que se mantiene la relación canónica general mediante la clase de intervalo 6, y con los grupos de 4 notas (salvo el tricordo final) que abarcan siempre la clase de intervalo 5? ¿Fue quizá la predilección de Webern por las relaciones octáfonas -a menudo ocultas-, recientemente analizadas a fondo por Allen Forte,[29] lo que propició un cambio de una clase de intervalo que bisecaba el conjunto octátónico simétrico a la clase de intervalo que abarca los dos tetracordos que componen dicha colección?

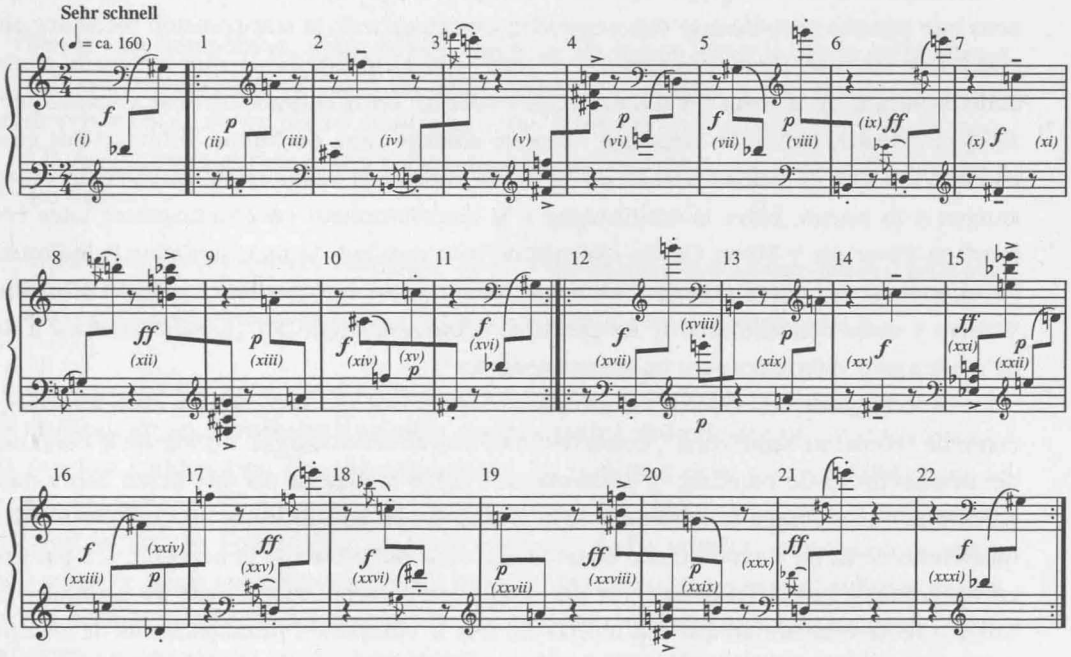
Por si estas preguntas dieran poco que pensar, también nos vemos ante el asunto -no menos fundamental- de las alturas escogidas por Webern para llenar sus series de cuatro notas que abarcan las clases de intervalos 6 y 5, las cuales, representadas en una notación númerica, no establecen prescripción alguna en cuanto a la identidad en altura de ningún "0" (véanse las anotaciones del ejemplo 12). El mundo pre-dodecafónico ofrecía en este aspecto una inmensa libertad -quizá excesiva-, y aquí no se da ningún intento de ofrecer un principio coherente acerca de la elección de alturas en el caso del op. 16/2. Forte ha señalado ciertos esquemas de repetición y variación, ofreciendo posibles alusiones textuales cifradas o conectadas de otro modo. Pero no es menos importante indicar que la esencia moderna de esta pieza -por lo demás sumamente coherente y apacible- está inserta en la oposición entre aquellos aspectos que Webern asocia con la disciplina (lo fijo, las reglas y restricciones) y aquéllos que percibe como asociados a la libertad.

El método dodecafónico extendió el imperio de la disciplina en el proceso compositivo, haciendo tanto más estimulante y gratificante el reto al que se enfrentaban aquellos com-

29. Allen Forte, *The Atonal Music of Anton Webern*, New Haven y Londres, 1998; págs. 351-353.

positores que tratan de buscar ciertas libertades compensatorias. El canon por inversión en la clase de intervalo 2 que sostiene el breve segundo movimiento de las *Variaciones para piano* op. 27 de Webern (1936, ejemplo 13) se defiende de los peligros del constructivismo meramente mecanicista mediante un orden impredecible de los acontecimientos motívicos. Desde luego, este carácter "impredecible" es inherente al hecho de que cada una de las formas transpuestas de los pares de series empleados por Webern presente aquí inevitablemente sus díadas integrantes, junto con las 31 presentaciones motívicas que comprenden, en diferentes órdenes.[30]

Ejemplo 13 Webern, *Variaciones para piano*, op. 27/2



Pero si todo lo que el compositor hace aquí es ajustarse a lo que pone a su disposición el sistema por él elegido, muchos de los restantes cánones dodecafónicos son más complejos e implican una mayor intervención por parte de Webern para alterar las relaciones rítmicas entre las líneas, así como para modificar las formas motívicas constitutivas (véase por ejemplo el primer movimiento del *Cuarteto de cuerda* op. 28). La obra de Kathryn Bailey ha sido

30. Para un estudio más detallado, véase Jonathan Dunsby y Arnold Whittall, *Music Analysis in Theory and Practice*, Londres 1988; págs. 192-200.

especialmente útil a la hora de describir estas técnicas de un modo que equilibren los grados de rigor y libertad existentes.[31] Pero al breve y explosivo Scherzo de la op. 27 le basta con un patrón de contrastes que no necesita para producir su efecto estético una reformulación o realineación posterior.

Del mismo modo que en el siglo XX la musicología se ha hecho cada vez más polivalente en su análisis de las implicaciones de la teoría tonal que culmina con Schenker y de la teoría post-tonal que arranca de Schönberg, siempre desde la perspectiva de las percepciones acerca de los puntos fuertes y débiles de una cultura esencialmente modernista, también los propios compositores -¡de quienes dependen al fin y al cabo los teóricos!- han tendido a preferir la libertad a la restricción, lo plural a lo singular. Hay muchos compositores contemporáneos que pueden considerarse con seguridad exponentes de la composición mediante pitch-classes (e incluso mediante grupos -"sets"- de alturas), pero que evitan la técnica dodecafónica llevada hasta sus últimas consecuencias; estos compositores se encarnan desde 1970 principalmente en la magnífica -aunque aislada- obra de Milton Babbitt.[32] Por ello es conveniente que el análisis basado en la teoría explore la apasionante interacción entre lo antiguo y lo nuevo, entre la continuidad y la discontinuidad en compositores tales como Harrison Birtwistle y Elliott Carter, quienes no sólo resultan de una importancia indiscutible en el panorama contemporáneo, sino que demuestran que las lecciones de Schönberg, Webern y otros compositores de las primeras décadas del siglo XX pueden conducir a tipos de música muy diferentes pero no menos notables.[33]

A lo largo de esta disertación he tratado de ser una voz subjetiva -y clara, espero-, así como de "construir significado", como decimos hoy en musicología, a partir de la conjunción de diversas líneas de escritura -y pensamiento- sobre la música. Lo que deseo haber dejado patente es que sostengo la existencia de la más básica de las tensiones -la que existe entre la función histórica de la teoría como encarnación de la necesidad de generalizar, sea por imperativos pedagógicos o filosóficos, y la necesidad que la composición tiene de particularizar-. Cuando Schönberg afirmó que "las teorías del arte se componen principalmente de excepciones",[34] seguramente condensaba más allá de lo comprensible la idea de que el material del que

31. Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern*. Cambridge, 1991.

32. Para una introducción técnica general, véase el libro de Andrew Mead *An Introduction to the Music Of Milton Babbitt*, Princeton, 1994.

33. Amplío estos comentarios en varias publicaciones recientes, entre las que se incluyen "*Modernist Aesthetics, Modernist Music: Some Analytical Perspectives*", en James M. Baker et al. (eds.), *Music Theory in Concept and Practice*, Rochester, Nueva York, 1997, págs. 157-180; "*Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology*" (véase la nota 17); "*Fulfilment or Betrayal? Twentieth-Century Music in Retrospect*", Musical Times, Winter, 1999, págs. 11-21.

34. Arnold Schönberg, *Theory of Harmony*, (3ª edición, 1922), trad. Roy E. Carter, Londres, 1978, págs. 9, 11. Traducción al castellano: *Armonía*; Madrid, 1979; de. Real Musical; la cita se encuentra en la pág. 5.

se ocupan las teorías del arte no aporta sino excepciones, por cuanto las reglas y leyes del proceso compositivo se interpretan de modo distinto en todas y cada una de las composiciones. Schenker no coincidía en esto, naturalmente: para él, aquello que es excepcional en una obra surge cuando el compositor trabaja a partir de este ineludible acorde de la naturaleza, y de los ineludibles modelos de la estructura fundamental, hacia el irrepetible primer plano, e incluso hacia la superficie aún mas irrepetible de la obra en cuestión. Pero hasta Schenker podría haber coincidido en la frase de Paul Klee según la cual

> la obra surge a su manera, según reglas universales comunes; pero no es la regla, no es universal ni *a priori*. La obra no es la ley, está por encima de la ley.[35]

Desde esta perspectiva, pues, la posición ideal en la que situar la teoría de la música durante la era contemporánea -esto es, desde alrededor de 1800, y que quizá sea pronto superada por la época de un nuevo clasicismo - fue subrayada por el compositor Henri Pousseur en la revista musical más activa en la investigación musical de los años que siguieron a 1945, Die Reihe:

> La teoría es dinámica y dialéctica, está abierta a todos los nuevos esfuerzos racionales propuestos por la práctica. No es una colección de recetas y prescripciones, sino un instrumento de investigación que se pone en duda a sí mismo tan pronto como las experiencias concretas no pueden ser integradas en él.[36]

Algunas sutilezas de la "nueva musicología" podrían inducir a la réplica según la cual la teoría musical, en su aspecto pedagógico, pueda ofrecer prescripciones y recetas para la buena práctica compositiva. Ésta, históricamente, ha sido su fuerza: una versatilidad que le permite aconsejar con eficacia a los estudiantes, aunque también glosar, como el "instrumento de investigación" de Pousseur, la obra "excepcional" de los grandes compositores. Espero de todo corazón que la investigación de mis propias "experiencias concretas" sobre la música y la teoría musical que he llevado a cabo en estas páginas entronquen de manera positiva con las experiencias propias del lector, animándole con ello a proseguir con sus propias investigaciones. ■

Traducción: **Paul S. McLaney**

35. Paul Klee, *Notebooks*, vol. 1, *The Thinking Eye*, ed. J. Spiller; trad. R. Manheim. Londres, 1961; pág. 59.

36. Henri Pousseur, "*Outline of a Method*", *Die Reihe*, vol. 3, ed. H. Eimert y K. Stockhausen, Bryn Mawr, 1959 (original alemán, Viena, 1957); pág. 44 [traducción modificada].