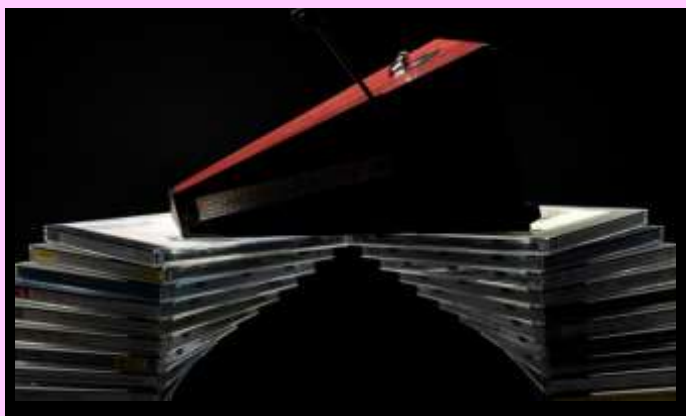


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nomnick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



INVESTIGACIÓN MUSICAL

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Schenker no ha muerto

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Univesitat de València

Resumen. El presente artículo es una reflexión sobre el estado del análisis schenkeriano en la actualidad y sobre las razones principales para su aceptación o para su rechazo: las reflexiones extramusicales y la elaboración de los gráficos. A partir de algunos de sus detractores y de ciertos comentarios y gráficos de exalumnos y seguidores de Schenker, abordo desde otro punto de vista la parte considerada más abstracta o metafísica de sus escritos, así como devuelvo el orden original de los niveles estructurales concebido por el teórico. Para comprender los conceptos físicos y biológicos usados por Schenker, utilizo la transdisciplinariedad para ir más allá en la idea de función representacional de la organización sistémica que surge de los gráficos y de la concepción de niveles estructurales recursivos en la composición tonal.

Palabras clave. Análisis schenkeriano, reflexiones extramusicales, gráfico, teoría, representación, transdisciplinariedad, organización, sistema.

Abstract. This article is a reflection on the state of Schenkerian Analysis at present and about the main reasons for its acceptance or for its rejection: extramusical reflections and the elaboration of graphics. From some of his detractors and certain comments and graphics of students and followers of Schenker, I approach from another point of view the part considered more abstract or metaphysical of his writings, as well as return the original order of the structural levels conceived by the theoretical. To understand the physical and biological concepts used by Schenker, I use transdisciplinarity to go further in the idea of representational function of the systemic organization that emerges from the graphics and from the conception of recursive structural levels in the tonal composition.

Keywords. Schenkerian analysis, extramusical reflections, graphic, theory, representation, transdisciplinarity, organization, system.

Introducción

Sería inútil negarlo: el -caso- Schönberg es, ante todo, irritante, por lo que contiene de flagrantes incompatibilidades.

Paradójicamente, la experiencia esencial que constituye su obra es prematura en el sentido mismo en que carece de ambición. De buen grado se podría invertir esta proposición diciendo que se manifiesta la ambición más exigente allí donde aparecen los índices más caducos. Habrá que creer que en esta ambigüedad mayor

reside un malentendido lleno de malestar en el origen de las reticencias más o menos conscientes, más o menos violentas, experimentadas frente a una obra de la cual, a pesar de todo, se percibe la necesidad.

Pues con Schönberg asistimos a uno de los trastornos más importantes que haya sufrido el lenguaje musical. Indudablemente, el material propiamente dicho no cambia: los doce semitonos. Pero es cuestionada la estructura que organiza este material: de la organización tonal pasamos a la organización serial. ¿Cómo surgió esta noción de serie? ¿En qué momento de la obra de Schönberg se sitúa? ¿Es el resultado de qué tipo de deducciones? Siguiendo esta génesis, parecería que nos acercamos a la revelación de algunas divergencias irreductibles.

“Schönberg ha muerto”¹
Pierre Boulez

Es evidente que el título de este artículo surge de aquel que redactó Pierre Boulez: “Schönberg ha muerto”, al que pertenece el exergo. Me lo sugirió una mente brillante y me pareció que, más o menos sutilmente, hay una relación entre aquel artículo y gran parte de la idea que trataré de plasmar en las páginas siguientes, pero no con Schönberg ni Boulez como protagonistas, sino con Heinrich Schenker (1868-1935)² y el estado actual en el que se encuentra el análisis schenkeriano, a partir de sus continuadores y, especialmente, de sus detractores.

Sin duda, en España, apenas conocido de oídas o de reojo el postulado schenkeriano, el detractor más relevante, hasta la fecha, ha sido el polifacético compositor Ramón Barce (1928-2008). Traductor de los tratados de Armonía de Arnold Schönberg y Alois Hába, le pareció oportuno traducir también el de Schenker y completar así una trilogía de la que opinaba que solo tenían en común su “genialidad”. En el prólogo del *Tratado de Armonía* de Schenker, dice Barce:

Puedo identificarme fácilmente en algunos aspectos con el espíritu a menudo progresivo de Schönberg y de Alois Hába. No podría decir lo mismo del de Schenker, verdaderamente retrógrado y casi patológicamente tradicionalista. El impulso básico que movió a Schenker a escribir este tratado (titulado originalmente, en su primera edición, *Nuevas teorías y fantasías musicales [Neue musikalische Theorien und Phantasien]*, Viena 1906, fue sin duda su irritación al constatar que la música alemana, de

* Fecha de recepción: 19-2-2020 / Fecha de aceptación: 28-3-2020.

¹ Una de las víctimas del implacable sentido crítico de Boulez fue Schönberg, quien murió en 1951. Ese mismo año, Boulez publicó, en el número especial de la revista inglesa *The Score*, “Schönberg ha muerto”, texto en el que señala que el compositor vienés, pese a su intención revolucionaria, había «desperdiciado» los cuarenta últimos años de su vida, intentando conciliar el dodecafonismo con los criterios estructurales del posromanticismo. Agradecemos aquí la sugerencia del título del presente artículo a Ramón Sánchez Ochoa.

² Heinrich Schenker nace en Wisniowczyk, Galitzia (Polonia), en 1868. Estudió con Anton Bruckner y trabajó como pianista acompañante de cantantes de lieder y como intérprete de música de cámara. Impartió clases particulares de piano y teoría de la música, contando a Wilhelm Furtwängler, Anthony van Hoboken y Felix Salzer entre sus alumnos. Las ideas de Schenker fueron expuestas en su *Tratado de armonía [Harmonielehre]*, 1906, y *Contrapunto [Kontrapunkt]*, 2 vols., 1910 y 1922, y fueron desarrolladas en los dos periódicos que publicó con sus escritos: *Der Tonwille* (1921-24) y *Das Meisterwerk in der Musik* (1925-30). En 1932, Schenker publicó *Cinco análisis musicales gráficos [Fünf Urlinie-Tafeln]*. Tras la muerte de Schenker, se publicó su obra teórica incompleta, *Composición libre [Der freie Satz]*, 1935.

gloriosa tradición, se precipitaba –según él- en un abismo de confusión, gratuidad e ignorancia [...].³

Lo que predicaba Schenker [...] era, si bien se examina, el absurdo habitual de todos los nostálgicos que al mismo tiempo desean la prosecución de la historia artística.⁴

Pero Schenker y los que piensan como él (que fueron, son y seguirán siendo muchos, ya que ese planteamiento corresponde al raciocinio más vulgar, lego, fetichista y acrítico) no solo aniquilan el futuro, sino también la mayor parte del pasado.⁵

[...] toda institucionalización de la teoría (por ejemplo, la de Schenker mismo) parece siempre (y quizá lo sea) una «congelación» de una praxis ya muy estabilizada.⁶

Transitando por la analogía, tan exasperante resulta Schönberg para Boulez, como Schenker para Barce, aunque ninguno está solo en su empresa de desacreditar a sus respectivos objetivos⁷. Después de defender mi tesis doctoral⁸, en 2009, encontré un artículo del mismo año, sobre el que he vuelto a reflexionar una década después. “Why I am not a Schenkerian”⁹ desea ser un alarde de por qué el autor, Lodewijk Muns, considera que en Schenker no encontramos otra cosa que inconsistencias, errores, falta de rigor y obviedades re-enunciadas a modo de “divagación fantástica”. Muns establece una comparación entre la teoría tradicional (T) y la schenkeriana (S), glosando los comentarios del teórico y el singular uso que hizo de las grafías, como argumento para declarar “no ser schenkeriano”¹⁰.

Para empezar, vamos a calificar de absurda dicha comparación: no solo el análisis schenkeriano toma como punto de partida la armonía tradicional, sino que, además, la integra en su análisis del mismo modo que lo hace con el contrapunto de Fux¹¹. Schenker publica en 1906¹² su *Tratado de Armonía*. Su objetivo es relacionar las partes con el todo, tras haber observado lo observable posible desde la interacción de lo horizontal y lo vertical. Su primer foco de atención fue considerar que la armonía de una obra es el resultado del

³ BARCE, Ramón: Prólogo de la traducción al español de SCHENKER, Heinrich: *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1990, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ Es cierto que a Schenker solo le interesaban los grandes maestros alemanes de la música tonal.

⁸ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2011.

⁹ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, 2008. Traduzco yo. Disponible en: <https://lodewijkmuns.nl/WhyIamNotaSchenkerian.pdf>

¹⁰ Debo reconocer que, incluso tramando desacreditar a todo aquel que elija analizar a partir del ideario schenkeriano, por ser prácticamente una locura, Muns realiza un estudio de los conceptos y nociones que propuso nuestro teórico, de los más exhaustivos que he visto. A pesar de eso, el sarcasmo invade el relato de Muns.

¹¹ FUX, Johann Joseph: *The Study of Counterpoint*, Norton, New York, (1725) 1943.

¹² STACHEL, John (ed): *Einstein 1905: un año milagroso*, Crítica, 2004, p. 17: “[Un año antes], Albert Einstein no sólo llevó a su culminación parte del legado de Newton, sino que también sentó las bases para una ruptura con dicho legado que ha revolucionado la ciencia del siglo XX”.

contrapunto, algo que se sustenta con facilidad, a través del argumento histórico. Según el profesor Robert Keller, al hablar del análisis schenkeriano: “Para apreciar los puntos señalados aquí, uno debe conocer el Contrapunto por Especies”¹³.

Muns inserta en su artículo citas de profesores e investigadores de habla inglesa, algunos más, otros menos schenkerianos, que pueden dar lugar a una interpretación negativa y construir así un argumento de desprestigio contra el teórico. Respecto a la concentración del schenkerianismo en Estados Unidos, Muns considera que en Europa es un hilo perdido, algo que ha viajado transoceánicamente y solo ha dejado una débil huella. Dice Muns: “La expatriación de los schenkerianos (entre ellos Felix Salzer, Ernst Oster, Oswald Jonas) ha sido sin duda un factor importante en este proceso de ‘purificación’¹⁴. El curioso resultado ha sido la división atlántica entre un schenkerianismo institucionalizado en los Estados Unidos y la resonancia marginal en Europa”¹⁵.

En realidad, Muns tiene toda la razón al escribir estas palabras. Salvo en Bélgica y en Francia, el análisis schenkeriano no ha encontrado ninguna institucionalización. En España, no es más que una anécdota; aparece de forma esporádica y no ha tenido arraigo. En Estados Unidos se encuentran los estudios más relevantes, aunque esto no quiere decir que algunos seguidores no hayan criticado ciertos aspectos de la teoría schenkeriana y de su forma de ver el mundo, algo que aprovechan investigadores como Barce o Muns para argumentar que ni siquiera los seguidores están del todo de acuerdo con algunos de los postulados del maestro.

En honor a la verdad, Barce es capaz de ver más allá. En su prólogo a la armonía de Schenker, no disimula que es irritante un pensamiento tan retrógrado y cerrado. Verdaderamente, el teórico defiende la música tonal con todo tipo de argumentos, a veces innecesarios, en ocasiones sobrepasados o incomprensibles a primera vista. Gran conocedor de la obra de Schenker, Barce no aborda el tema de los gráficos, que no aparecen todavía en el *Tratado de Armonía*, pero acaba pronunciándose sobre el trabajo del teórico con cierta objetividad:

Schenker, obcecado con unos objetivos coyunturales erróneos o baldíos, trabaja su materia –la especulación armónica– con tal hondura y agudeza que convierte de por sí su trabajo en una investigación magistral independientemente de esos objetivos [...] puede uno, por lo tanto, no estar de acuerdo con muchas cosas del libro de Schenker –sobre todo, como

¹³ KELLER, Robert: “Introducción al análisis schenkeriano: ‘El efecto de pasar’. Una base filosófica para la importancia del análisis”, en *Resources for Practicing Musicians*, 2014. Disponible en: <http://robertkellyphd.com/home/teaching/music-theory/introduction-to-schenkerian-analysis/> Tras estas líneas, Keller continúa diciendo: “Para obtener una guía para principiantes del análisis schenkeriano y un resumen de la panorámica schenkeriana del Contrapunto por especies, consúltese la *Guía Schenker* de Tom Pankhurst”. Disponible en: <http://www.schenkerguide.com>

¹⁴ Volveremos sobre este tema después.

¹⁵ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 2.

decimos, con su motivación inicial y los supuestos históricos que la sustentan- y valorar los formidables hallazgos que hay a cada paso, y también el sesgo transcendental que da a la disciplina armónica, que no es ya aquí un utillaje accesorio para componer, sino que constituye *la composición misma*. Y a propósito de mi propia actitud a este respecto, que quiero que se entienda en su natural y justa ambivalencia, viene bien recordar una carta de Schönberg en 1938 a Hugo Leichtentritt, que le había preguntado qué libros de música le interesaban especialmente. La lista que hace Schönberg (en la que figura el *Nuevo tratado de armonía* de Alois Hába) comienza así: “Ante todo (y aunque estoy en desacuerdo con casi todo), los escritos completos de Heinrich Schenker”.¹⁶

Mientras que Muns opina:

Para los incrédulos, estudiar la escritura schenkeriana es un camino difícil: más bien como un ateo que lee la teología, uno tropieza con un juicio contraintuitivo tras otro, sin una visión gratificante al final del camino. Las intuiciones frustradas no son un argumento en contra de una teoría: todo avance científico importante ha involucrado precisamente eso. Sin embargo, la percepción que ofrece un análisis schenkeriano parece inadecuada para ganarse a quienes dudan de sus fundamentos; y el razonamiento involucrado no lo califica como ciencia.¹⁷

Por mi parte, estoy mucho más cerca de Barce que de Muns. Cualquiera que estudie con profundidad el análisis schenkeriano conocerá el funcionamiento de la armonía tonal, aunque desde una perspectiva diferente: a través de los gráficos, se logra visualizar, además y al mismo tiempo, las partes y el todo de la composición (ejemplo 1). En este punto radica la innovación que supone el análisis schenkeriano, frente al tipo de análisis que ofrece la armonía tradicional: esta última separa acordes, cadencias, frases, temas, modulaciones..., pero no encuentra el camino de la interacción de los agrupamientos y clasificaciones que se efectúan. En el gráfico schenkeriano, lo que la armonía tradicional separa se ve integrado en la organización del todo por niveles¹⁸. Incluso Muns reconoce que: “El principal atractivo del schenkerianismo es probablemente su enfoque jerárquico. La organización jerárquica de la música tonal como tal no ha recibido suficiente atención dentro de T”¹⁹.

Las razones por las que se rechaza en la actualidad el análisis schenkeriano son fundamentalmente dos: la incompreensión de sus *reflexiones extramusicales* y la *elaboración de los gráficos*, consideradas ambas como muy complicadas y como las dos cuestiones que se encuentran en el centro del denominado “proceso de purificación” del análisis schenkeriano.

¹⁶ BARCE, Ramón: “Prólogo”, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁷ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁸ Muns separa lo *jerárquico* de lo *recursivo* (*Ibíd.*, p. 22 y ss.), algo que yo considero como dos nociones *antagonistas, complementarias y concurrentes*, propiedades del Paradigma de la Complejidad moriniana. Véase MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994.

¹⁹ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 27.

1. El proceso de purificación

¡Triste época la nuestra! Es más fácil
desintegrar un átomo que un prejuicio.
Albert Einstein

Debo aclarar que el proceso de “purificación” que Muns alude en su texto hace referencia, en primer lugar, a la eliminación y/o modificación de los contenidos extramusicales en la segunda edición en inglés de *Free Composition*²⁰. Estas reflexiones extraídas del original, por ser consideradas divagaciones fantasiosas, en torno a la organización de la Naturaleza y sus relaciones isomorfas con la organización tonal, fueron recogidas la mayoría, aunque no todas, en un anexo al final del libro: los llamados “aforismos schenkerianos”. Pongamos algunos ejemplos:

The fundamental structure is always creating, always present and active; this 'continual present' in the vision of the composer is certainly not a greater wonder than that which issues from the true experiencing of a moment of time: in this most brief space we feel something very like the composer's perception, that is, the meeting of the past, present and future.²¹

The astronomer knows that every system is part of a higher system.²²

All that is organic, every, relatedness belongs to God and remains His gift, even when man creates the work and perceives that is organic.²³

Schenker concibe la composición de una obra tonal, a partir de un primer nivel estructural denominado *background* (I-V-I), que el compositor hace crecer hacia un segundo nivel, *middleground*, y de ahí a un tercero, *foreground*²⁴, territorio de las relaciones de las que surge la obra acabada. A pesar de la idea jerárquica que parece gobernar esta concepción, se da junto a ella un principio

²⁰ *Der freie Satz*, de 1935, fue traducida al inglés por su alumno Ernst Oster, a partir de la segunda edición alemana, revisada por Oswald Jonas, aparecida en 1956. Véase SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, American Musicological Society, New York, 1979. La traducción al francés del profesor de Análisis schenkeriano, ya emérito, de la Universidad de la Sorbona, Nicolas Meeús, la efectúa directamente de la segunda edición alemana, pero restablece aquellos pasajes que Jonas extrajo del texto y recopiló en un apéndice. Véase SCHENKER, Heinrich: *L'écriture libre*, Mardaga, Paris, 1993.

²¹ SCHENKER, Heinrich: *Free composition*, *Op. Cit.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. XXIII.

²⁴ La búsqueda de Schenker se produjo al encuentro de una visión del Sistema Tonal, que ayudara a comprender cómo las Partes, que la teoría tradicional separa en su análisis, pueden restaurarse como Todo, sin perder en el proceso de disgregación la unidad de la obra, a través de un vínculo que todo lo una. A través de la confección de unos gráficos, puede verse la obra tonal como si hiciésemos una radiografía de un cuerpo humano. Si imaginamos la situación, a través del descubrimiento de las relaciones e interacciones entre los acontecimientos melódicos, armónicos, rítmicos y formales, que se producen en un discurso musical, podremos visualizar los tres niveles básicos en los que se organiza tanto el cuerpo humano como una obra tonal: esqueleto (*background*, estructura fundamental I-V-I: base subyacente), musculatura (*middleground*, modulaciones, otras prolongaciones: base media) y la piel (*foreground*, conexiones entre todos los sonidos. Se denomina también como “base generatriz de la superficie”, es decir, generatriz de la composición acabada).

no jerárquico: los niveles se insertan unos dentro de otros, a modo de muñecas rusas, concepción recursiva (estructuras dentro de estructuras) que va mucho más allá de la sucesión de progresiones en el sentido de la flecha del tiempo, que ofrece la armonía tradicional, pero que, por supuesto, no varía en su contenido en ningún tipo de análisis.

En segundo lugar, queriendo facilitar la elaboración de los gráficos a sus alumnos y la difusión de las teorías de Schenker, los tres niveles de organización/transformación del crecimiento orgánico de la composición, que representan los *gráficos*, fueron invertidos visualmente²⁵, de modo que el primer nivel es el último en aparecer, al contrario de lo que sucede en los escritos de Schenker. En el ejemplo 1, puede verse un gráfico original de Schenker, perteneciente a *Free Composition*. El primer nivel es expuesto en el primer pentagrama; en el de abajo, puede apreciarse que aparece más información y transferencias de registro que organizan el *middleground* y el detalle final correspondiente al *foreground*. Visualmente, en los gráficos originales de Schenker, la obra crece orgánicamente desde el primer nivel o *background*. Debajo, la obra de Hassler.

Ejemplo 1. Fig. 116 H.I. Hassler, *Lustgarten*, núm. 24 (1601), segundo tomo (ejemplos) de *Free Composition* de Schenker

Para el ejemplo 2, he tomado un gráfico elaborado por Forte y Gilbert, en *Introducción al análisis schenkeriano*²⁶. Se trata del análisis únicamente de cuatro compases, pero se aprecia con claridad cómo se desciende hacia la estructura fundamental. La percepción visual es totalmente reduccionista.

²⁵ Véase, por ejemplo, los emblemáticos libros traducidos al español: FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Introducción al análisis schenkeriano*, Labor, Barcelona, 1992 y SALZER, Felix: *Audición estructural*, Labor, Barcelona, 1990.

²⁶ FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Introducción al análisis schenkeriano*, Op. Cit., Ejemplo 321, p. 439.

Ejemplo 2. Mozart, *Serenata en Sol mayor*, II: Segunda copla. Allen Forte y Steven E. Gilbert

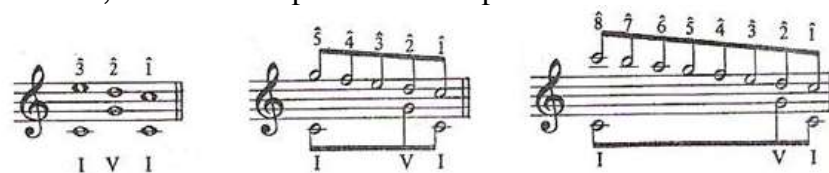
Este hecho es el que, en mi opinión, más confusión ha generado entre los detractores de Schenker, al mismo tiempo que no comprendo cómo ha podido producirse la inversión-“purificación” y mantenerse viva la noción de “crecimiento orgánico” entre muchos de sus seguidores²⁷. Unos y otros tienen ahí la oportunidad de calificar a la teoría como *reduccionista*²⁸, lo que está muy lejos de la intención schenkeriana, tanto en la idea *representacional* como en la de *crecimiento*. Insistiré. En sus análisis, Schenker comienza los gráficos desde la base más simple y prosigue representando lo que él denomina “crecimiento orgánico” de la obra tonal, tomando la dirección que va *de lo simple a lo complejo*, o lo que es lo mismo, desde el primer nivel hacia el tercero, y de ahí a la obra. No obstante, a la hora de observarlos, podemos establecer las dos direcciones en nuestra contemplación, pero sin perder nunca la conciencia de que el *background* es la estructura fundamental: primer nivel de organización.

The concept of the fundamental structure by no means claims to provide specific information about the chronology of creation; it presents only the *strictly logical precision in the relationship* between simple tone-successions and more complex ones. Indeed, it shows this precision of

²⁷ En otra parte aclaro: “Desafortunadamente, el término alemán de Schenker « *zurückführen* » es traducido normalmente como reducción, a pesar de la clara expresión de *regreso* que ofrece el término (*zürück-*) y que señala el camino de vuelta desde el *foreground* al *background*; en mi opinión, el término original de Schenker está más acorde con un sentido recursivo-retroactivo que con un sentido reduccionista”: INIESTA MASMANO, Rosa: “Re-articulación de las nociones schenkerianas desde el pensamiento complejo de Edgar Morin”, en *Revista de Musicología*, vol. XXXIV, núm. 1, 2011, pp. 233-269, p. 241.

²⁸ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La epistemología de la Complejidad y el análisis schenkeriano. Un estudio sobre el Sistema Tonal”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, núm. 3, Año 2007-2008, pp. 229-246.

relationship not only from the simple to the more complex, but also in reverse, from the complex to the simple.²⁹



Ejemplo 3. Los tres posibles *background* que propone Schenker como estructura fundamental a gran escala de la obra tonal

Todas las elisiones y modificaciones fueron efectuadas cuando los alumnos de Schenker se instalaron en Estados Unidos, huyendo de la Alemania nazi, al estallar la II Guerra Mundial. El asunto de los gráficos, que retomaré más tarde, es un tema delicado, en tanto que ante su visión, algunos analistas suelen sufrir una especie de colapso que les lleva directamente al rechazo, incluso a la burla y al insulto. Salvo en Estados Unidos, pocos son los que se acercan y profundizan en su elaboración, muchos menos aquellos que abren su mente a nuevas perspectivas, a partir del postulado schenkeriano.

1.1. Las reflexiones extramusicales de Schenker

Lo que me parece más sorprendente de todo es, en 2020, pensar que se pueda comprender un ámbito de conocimiento desde dentro de ese ámbito, cerrado, sin salida, dando vueltas sobre sí mismo, generando un círculo vicioso.

Las reflexiones extramusicales de Schenker sufren un rechazo abrupto. Principalmente, se le reprocha que utilice conceptos de otros campos del saber, la enervación de sus creencias particulares y no darse cuenta de que era judío y se sintiese profundamente alemán, a las puertas de la II Guerra Mundial³⁰. Schenker muere en 1935, antes de que se publicara *Der freie Satz*³¹. Es cierto

²⁹ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 18.

³⁰ EYBL, Martin: "Heinrich Schenker's Identities as a German and a Jew", en *MA Musicologica austriaca*, 2018, p. 2. Disponible en <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/54> "Como reacción al antisemitismo de Richard Wagner, Schenker se considera más alemán que los alemanes. Él, el judío, quiere ser el mejor alemán. Su enfático compromiso con la germanidad contrasta fuertemente con su tranquila identidad judía y subraya su clara decisión de participar en la cultura alemana, su misión de salvar a la música alemana como músico y teórico musical, y su asimilación –todo esto, sin embargo, sin abandonar su posición autoimpuesta de forastero y sin recordar su identidad judía, cuyas prácticas rituales cotidianas desaparecerán por completo". Para más información sobre los comentarios de Schenker sobre judíos y no judíos, véase FEDERHOFER, Hellmut: *Heinrich Schenker: Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, Olms, Hildesheim, 1985, pp. 310–20 y REITER, Andrea: "A Literary Perspective on Schenker's Jewishness", en *Music Analysis*, 34, 2, 2015, pp. 280–303, pp. 281–86.

³¹ Debemos subrayar algunos estudios de gran importancia publicados en esta última década, que aportan conocimientos interdisciplinares para el estudio y la comprensión del pensamiento schenkeriano. Existe una plataforma con los diarios del teórico y una gran colección de cartas, no carentes de interés: SCHENKER, Heinrich: *Selected Correspondence*, (ed. Ian Bent, David Bretherton, William Drabkin), Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2014. EYBL, Martin: "Heinrich Schenker's Identities as a German and a Jew", *Op. Cit.*, nota 1, p. 18: "El texto fue transcrito por Marko Deisinger. El Austrian Science Fund (FWF) financió la publicación de los diarios de Schenker de 1918–25 (2007–11) y de 1912–14 y 1931–35 (2014–18). La publicación de

que la mayoría de las veces se dejaba llevar demasiado en su defensa de la superioridad de la música clásica alemana, llegando a extremos poco defendibles si no se sitúa uno en contexto. Nuestro teórico vivió en una época convulsa, influida tanto por el conservadurismo decimonónico, como por las innovaciones y descubrimientos de principios del siglo XX. La organización de los eventos musicales y la función de los constituyentes que observaba en las composiciones tonales le sugerían isomorfismos o ciertos parecidos de comportamiento con el “orden natural” de la “creación”, pues, al fin y al cabo, de crear se trataba.

En estas reflexiones, se percibe que el objetivo de Schenker de comprender la red de relaciones que se establece en una composición tonal es indisoluble de un intento de trascender lo musical, al tomar conceptos extramusicales para explicar la composición más allá de lo tradicional. Si se eliminan los prejuicios, conocer esas nociones propias de la física o la biología se presenta como una innovadora oportunidad para generar conocimiento y, según Schenker, conocimiento musical. Para Muns, no está tan claro:

[...] sus ideas teóricas y analíticas [de Schenker] son tan separables de las cuestiones extramusicales como lo es el trabajo creativo de un gran matemático de sus afiliaciones políticas [...]. Una gran diferencia entre las matemáticas y el análisis musical es, evidentemente, que este último no ofrece ningún teorema de interés que se pueda demostrar. En cambio, se basa en y promueve juicios estéticos; estos están inevitablemente ligados a la ética y la epistemología.³²

Se considera la belleza matemática como fundamento indiscutible y estético para la ciencia y que la creatividad no solo es atributo de las grandes mentes: es esencial incluso en la vida cotidiana. De este modo, en la cita anterior solo le resta a Muns separar al matemático de sus ideas políticas y aseverar que el análisis musical no puede proporcionar ningún teorema. Sin embargo, Schenker ofreció uno de gran relevancia: *semper idem sed non eodem modo*. Algunos

sus diarios de 1926–30 fue apoyada por el Arts & Humanities Research Council, Gran Bretaña (2011–14)”. Véase también Schenker Documents Online (SDO) Disponible en <http://www.schenkerdocumentsonline.org/index.html>

EYBL, Martin: “Heinrich Schenker’s...”, *Op. Cit.*, apunta tres estudios importantes que han aparecido en los últimos años y confiesa que le fue permitida la lectura de uno de ellos por el autor, Lee Rothfarb, antes de su publicación. Lo describe como “un estudio exhaustivo sobre la juventud de Schenker en Galitzia, que reveló detalles biográficos sorprendentes y ofreció abundante información sobre la vida judía del siglo XIX en esta provincia austriaca”: Se trata de ROTHFARB, Lee: “Henryk Szenker, Galitzianer: The Making of a Man and a Nation”, en *Journal of Schenkerian Studies*, N. 11, 2018, pp. 1–50. Otro de los estudios que menciona Eybl, ya no tan reciente, pero de suma relevancia, es *The Schenker Project*, de Nicholas Cook, quien se centra en las relaciones entre la teoría de la música y la identidad social: COOK, Nicholas: *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford University Press, Oxford, 2007. Del trabajo de Cook, dice Eybl: “Combina la comprensión de Schenker de la música y sus ambiciones teóricas con su visión del mundo, su identidad judía y su autopercepción conservadora para formar un complejo que él llama ‘proyecto’ Schenker y lo contextualiza, basándose en un amplio conocimiento de las fuentes y la literatura secundaria de la Viena de principios de siglo”. Véase EYBL, Martin: “Heinrich Schenker’s...”, *Op. Cit.*

³² MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 5.

consideran que el análisis schenkeriano se basa en una reducción de la obra musical a una cadencia I-V-I; otros lo vemos desde la perspectiva de que toda obra tonal tiene la misma estructura a gran escala, pero el resto de niveles inserta nueva información armónica, contrapuntística y rítmica, creciendo así orgánicamente de tantas maneras diferentes como composiciones tonales existen, guiadas por la coherencia inicial entre el “motivo” y la “estructura fundamental”:

The principles of *voice-leading*, organically anchored, remain the same in background, middleground, and foreground, even when they undergo transformations. In the motto of my work is embodied, *semper idem sed non eodem modo* (“always the same, but not in the same way”).³³



Imagen 1. Jeanette y Heinrich Schenker

En su última obra, *Free Composition* (1936), tomada al dictado por su paciente esposa Jeanette, aparecen pensamientos en voz alta, paseando por la estancia, sobre la relación de las creaciones musicales de los *grandes maestros alemanes* con las fuerzas de la Naturaleza y la manera en que Schenker intuía que ambas se organizaban. Al tratarse de cuestiones extramusicales, se tomaron desde un principio como algo metafísico o, aún peor, como “divagaciones extrañas e indescifrables”³⁴. En la traducción al inglés, cosa que lejos de ayudar empeoró la situación, fueron tan incomprensibles estas reflexiones, que su antiguo alumno

³³ SCHENKER, Heinrich: *Free composition*, *Op. Cit.*, pp. 5-6.

³⁴ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 1.

Oswald Jonas agrupó muchas de ellas como *aforismos* en un anexo, al final de la segunda traducción en inglés de *Free Composition*.

Muns ha recabado mucha información para tomar la decisión de no ser schenkeriano. De forma inteligente, considera a Schenker su peor defensor, al ridiculizar los contenidos extramusicales y las grafías de sus esquemas, pero sobre todo, le tilda de loco al señalar el título otorgado por el propio Schenker al conjunto de los tratados de Armonía, Contrapunto y Composición: *Nuevas Teorías y Fantasías Musicales*³⁵. Para desacreditar y rechazar de pleno el pensamiento schenkeriano, Muns toma como argumento ciertos comentarios de sus alumnos y seguidores. Véase un ejemplo de cómo aprovecha la queja del schenkeriano William Rothstein, de que los aforismos hayan sido extraídos del texto en contra del teórico: “Hasta la publicación de la reciente biografía de Hellmut Federhofer, el repositorio más concentrado de las opiniones objetables de Schenker fue probablemente el infame Apéndice 4 de *Free Composition* [1979], la traducción de pasajes cortados por Oswald Jonas o por Ernst Oster de *Der Freie Satz*”³⁶. Veamos, como ejemplo, dos de esos aforismos:

[...] even while they make such statements, they assert and extol the organic life of form.³⁷

Between fundamental structure and foreground there is manifested a rapport much like that ever-present, interactional rapport which connects God to creation and creation to God. Fundamental structure and foreground represent, in terms of this rapport, the celestial and the terrestrial in music.³⁸

En realidad, cada reflexión extramusical no lo es del todo, pues solo tiene de “extra” algunos conceptos relacionados con las fuerzas de la Naturaleza. Tampoco sería una rareza que Schenker se hubiese dejado influir por su contexto histórico, en el que surgen nuevas corrientes científicas, artísticas y filosóficas, que transformarán el pensamiento y la visión del mundo en el siglo XX, pues, en palabras de Edgar Morin, “se trata también, pero no solamente, de concebir los conceptos [...], sino también de la organización de nuestra mentalidad, lo que remite no solamente a la organización del entendimiento humano, sino también a la sociología del conocimiento”³⁹. Así, para comprender las teorías de Schenker, aceptando sus presupuestos de isomorfismo entre la organización de la Naturaleza y del sistema tonal, se hace necesaria una mirada

³⁵ Schenker presenta *Harmonielehre, Kontrapunkt y Der freie Satz* con el subtítulo de *Nuevas Teorías y Fantasías Musicales [Neue musikalische Theorien und Phantasien]*. Estos tratados fueron desarrollados a través de toda su carrera, pero es en *Free Composition* donde culminan, efectuando revisiones constantes a los escritos anteriores, especialmente a *Der Tonwille* y *The Masterwork in Music*.

³⁶ ROTHSTEIN, William: “The Americanization of Heinrich Schenker”, en SIEGEL, Hedi (ed.): *Schenker studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 193-203. Citado en MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 2, nota a pie nº 5.

³⁷ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 160.

³⁹ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 311.

transdisciplinar⁴⁰, es decir, un proceso en el que atravesando profundamente un campo de estudio, comprendiendo sus conceptos y nociones, lo transcendamos para llegar a la comprensión de otro campo del saber, en su articulación correspondiente, dependiendo de los componentes que configuran el sistema y de su relación entre ellos⁴¹. De acuerdo con Muns⁴², por una vez, aunque con una visión opuesta por mi parte, al citar al schenkeriano Ian Bent:

Donde este proceso puede llevarnos a su debido tiempo es a la comprensión de que cada expresión en sus escritos teóricos y analíticos sobre música está saturada con sus ideas en estos otros reinos, que, en lo que concierne a su mundo de ideas, no hay márgenes: es solo una red de pensamiento única e integrada. Este proceso puede mostrarnos que sus escritos musicales no pueden entenderse por completo independientemente de la reflexión extramusical.⁴³

Los aforismos que aluden a la Física, la Biología y la Filosofía significan para mí todo lo contrario que para los detractores de las reflexiones extramusicales de Schenker o para quienes las obvian de forma condescendiente. Durante más de treinta años, mi investigación se viene centrando en la conformación de una nueva epistemología del sistema tonal⁴⁴, a partir, musicalmente hablando, del análisis schenkeriano, pero, sobre todo, en una extrapolación de lo que se ha considerado *la parte más abstracta de su teoría*⁴⁵ –y/o prescindible–, buscando el significado de las reflexiones extramusicales en la Filosofía de la Ciencia. Así mismo, definiendo la restauración visual de los gráficos, atendiendo a los

⁴⁰ La transdisciplinariedad supera la noción de interdisciplinariedad. Este último concepto hace interactuar unos campos con otros. La transdisciplinariedad hace que un campo explique otro campo. NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., México, 1996, p. 39: “La disciplinariedad, la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad son las cuatro flechas de un único y mismo arco: el del conocimiento”. Para más información, véase MORIN, Edgar: « Sur l’interdisciplinarité », en *Carrefour des sciences. Actes du colloque du Comité National de la Recherche Scientifique : « Interdisciplinarité »*, Éditions du CNRS, Paris, 1990, pp. 21-29, así como OSORIO GARCÍA, Sergio Néstor: “El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad: fenómenos emergentes de una nueva racionalidad”, en *Revista Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión*, XX, N. 1, junio 2012, pp. 269-291.

⁴¹ NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinariedad. Manifiesto, Op. Cit.*, p. 106: “Artículo 3: La transdisciplinariedad es complementaria al enfoque disciplinario: de la confrontación de las disciplinas, hace surgir nueva información que las articula entre sí, y nos ofrece una nueva visión sobre la Naturaleza y la Realidad. La transdisciplinariedad no busca el dominio de varias disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas a aquellos que las atraviesan y las trascienden”.

⁴² MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 3.

⁴³ SCHENKER, Heinrich: *The masterwork in music: a yearbook*, Vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1994 (1925), p. x. William Drabkin (ed.), *transl. by Ian Bent [et al.]*

⁴⁴ El Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin me explicó, desde fuera del campo musical, lo que pasaba dentro de una composición, visualizada a partir del análisis schenkeriano. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich, Op. Cit.*

⁴⁵ COOK, Nicholas: *The Schenker Project. Culture, race, and music theory in fin-de-siècle Viena*, University Press, Oxford-New York, 2007, p. 30: “The difficulty for us comes rather in Schenker’s extremely abstract, or metaphysical, conception of the pure, eternal idea, an idea that would exist even if there were nobody to conceive it, and the problem is made worse by the way in which Schenker goes on to link this on the one hand with his theory of music”.

originales de Schenker y al orden dispuesto por él. La herramienta que me permitió transcender la música y situarme en otros campos del saber, en los que se explicaban las nociones –tan metafísicas para muchos- de orden, desorden, caos, organización o sistema, entre otros conceptos utilizados por Schenker, fue el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin⁴⁶, así como el aliento de otros investigadores transdisciplinares:

La coherencia, la simetría y el orden eran atributos necesarios de la belleza musical. La elaboración de materiales temáticos, patrones rítmicos y, sobre todo, la integración de estructuras a pequeña y gran escala se entendía como gobernada por leyes claras y distintas. Estos atributos eran necesarios para la belleza y el significado musical. Para Einstein, las afirmaciones de la estética eran a la vez normativas y racionales, a pesar del papel que desempeñaron la invención y la imaginación en la creación de la música. La ausencia de contradicciones radica en las posibilidades casi infinitas de belleza que estaban presentes dentro del universo [...]. Este aspecto de los gustos musicales de Einstein lo pone en alianza con los teóricos conservadores de la música de su época [...] particularmente Heinrich Schenker [...]. Para Schenker, la tonalidad era natural y normativa, determinó a su vez estructura y forma [...]. La comparación entre Einstein y Schenker es aún más adecuada si se tienen en cuenta los conceptos jerárquicos dentro del ala conservadora de la cultura musical durante los años de Einstein en Berlín.⁴⁷

Las nociones científicas parecen ir y venir del ámbito musical concebido por Schenker, por ejemplo, cuando dice: “The whole of foreground, which men call chaos, God derives from His cosmos, the background. The eternal harmony of His eternal Being is grounded in this relationship”⁴⁸. En las reflexiones extramusicales, se acepta con menos reparos una alusión a Dios y a la maravilla de la Creación que los conceptos propios de la Física o de la Biología. Hay que señalar que Schenker vivió en una época en la que las Ciencias Naturales estaban de moda en todos los campos del saber. Eso parece irritar a investigadores como Muns y a una gran multitud de profesores, curiosa y cómodamente apoltronados en su sillón de la Armonía Tradicional o hasta en su sillón schenkeriano, pues, en ocasiones, con la descripción lo más exhaustiva posible de los gráficos, hay quien tiene suficiente. También hay quien no.

La historia del conocimiento humano es la historia de la búsqueda de la verdad (ciencia y humanidades) o de la eficiencia (tecnología). Esta búsqueda está jalonada por sucesos de dos tipos: la separación de una nueva disciplina (o especialización o divergencia) y la fusión o integración (o convergencia). La especialización es exigida por la diversidad del mundo

⁴⁶ Véase MORIN, Edgar: *El Método I. La Naturaleza de la Naturaleza, Op. Cit.; II. La Vida de la Vida*, Cátedra, Madrid, 1983; *III. El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988; *IV. Las Ideas*, Cátedra, Madrid, 1992; *V. La Humanidad de la Humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003, y *VI. Ética*, Cátedra, Madrid, 2005.

⁴⁷ GALISON, Peter L.; HOLTON, Gerard James; SCHWEBER, Silvan S.: *Einstein for the 21st Century: His Legacy in Science, Art and Modern Culture*, Princeton University Press, Princeton, 2008, p. 174. NT.

⁴⁸ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. XXIII.

y la creciente riqueza de nuestras herramientas mentales, en tanto que la integración es requerida por la contraposición entre la fragmentación del conocimiento y la unidad del mundo.⁴⁹

Los conceptos esenciales de Schenker, en especial los de “coherencia” y “crecimiento orgánico”⁵⁰, coadyuvan a no perder de vista las *relaciones e interacciones complejas*⁵¹ entre los acontecimientos musicales, que el análisis y la armonía tradicionales disgregan y clasifican. Ya lo hemos dicho: Schenker busca la relación de las partes y el todo: analizar para separar, pero restituyendo el orden del conjunto, al descubrir las relaciones que interactúan en y entre los niveles de organización. Morin ofrece una excelente reflexión sobre el concepto de organización en el seno de un sistema⁵², sea el que fuere –también el tonal-, tras la consideración de Ludwig von Bertalanffy de que “para comprender, no se requieren sólo los elementos sino las relaciones entre ellos”⁵³. La *Teoría General de los Sistemas* de Bertalanffy comenzó como una reflexión sobre biología y se expandió en las más variadas direcciones a partir de 1950. Como explica Morin, la teoría de sistemas abarca un campo prácticamente universal: “porque en un sentido, toda realidad conocida, desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes”⁵⁴.

Acepto la idea de que lo primero al abordar un análisis es describir, pero no lo único, ni mucho menos, lo último. En todos sus trabajos, Schenker plantea la necesidad de comprender el sistema tonal desde una perspectiva nueva, que permita considerar la relación entre el análisis y la síntesis⁵⁵, sin descartar ninguno de los dos procesos. A través de las ideas fundamentales de *vínculo, asociación motivica, niveles de transformación, estructura y prolongación, coherencia y crecimiento orgánicos*, de la inseparabilidad entre la *armonía* y el *contrapunto*, así como del *análisis* y la *síntesis*, abre nuevas vías hacia la comprensión de la organización musical como sistema, y viceversa⁵⁶. Las reflexiones extramusicales de Schenker son una puerta abierta para la

⁴⁹ BUNGE, Mario: *Emergencia y convergencia. Novedad cualitativa y unidad del conocimiento*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 335.

⁵⁰ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Epistemología compleja del sistema tonal (II) -El crecimiento orgánico-”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, N. 3, Año 2010, (2011) 2019, pp. 90-106. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index> (ARCHIVOS)

⁵¹ Complejas de *complexus*, lo que está tejido junto. Nada tiene que ver con lo “complicado”. Se trata de “relaciones e interacciones en red”.

⁵² Véase MORIN, Edgar: *EL MÉTODO I: La Naturaleza de la Naturaleza*, Op. Cit.

⁵³ VON BERTALANFFY, Ludwig: *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. XIII.

⁵⁴ MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Op. Cit., p. 42.

⁵⁵ “[Las Síntesis] son los resultados de la acción de ambos miembros de la pareja Análisis y Síntesis, que en sí mismos son una forma de la pareja temática general y básica Diferenciación e Integración”: HOLTON, Gerald: *La imaginación científica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 256.

⁵⁶ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Organización y Sistema en la Musical Tonal según el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin”, en *Revista Internacional de Sistemas*, Volumen 17, Año 2010-2011, 2011, pp. 28-48.

investigación y para el ingenio, para la comprensión y para el mundo imaginario en el que se desarrolla el ser creativo musical.

1.2. Los gráficos schenkerianos

En realidad, las prácticas analíticas que fueron surgiendo a lo largo del siglo XX, incluida la visión posterior de sus alumnos directos y de la mayoría de seguidores de la construcción teórico-práctica de Schenker, son descripciones de los acontecimientos que se suceden en una creación musical tonal en concreto, en este caso, a partir de unos gráficos costosos y aparentemente difíciles de elaborar, lo que centra la atención de los profesores que imparten análisis schenkeriano. Parece ser que la preocupación por una elaboración correcta de los gráficos se ha tragado la esencia del pensamiento del teórico. El profesor David Damschroder, autor del libro *Tonal analysis: a schenkerian perspective*, considera que:

Quando se ofrece [el análisis schenkeriano] como un curso optativo en el nivel superior de pregrado o posgrado, generalmente, ha habido un curso introductorio que se enfoca en el repertorio de práctica común, temas de análisis y desempeño, y temas como paralelismo motivico y forma. En su ritmo, el Análisis tonal logra un equilibrio efectivo entre las audiencias de pregrado y posgrado de nivel superior. En mi propio curso de pregrado, los estudiantes y yo pasamos aproximadamente ocho semanas, desarrollando una competencia básica en gráficos con notación completa.

En el aula, el profesor de análisis schenkeriano se enfrenta al desafío de conciliar la evaluación holística de los trabajos con la presentación secuencial de contenidos de lo simple a lo complejo. A partir de las taxonomías de aprendizaje anteriores [...], propongo una adaptada para el análisis schenkeriano. Noto diferencias entre esta taxonomía y los procedimientos analíticos que se muestran en los libros de texto actuales de Schenker [...], persiguen las implicaciones de la nueva taxonomía de aprendizaje y sugiero una amplia gama de actividades en el aula que han demostrado ser efectivas en mi propio curso introductorio. Los objetivos de la nueva taxonomía incluyen la competencia de la construcción gráfica rápida de los estudiantes y motivarlos a usar el análisis Schenkeriano por su cuenta, fuera del aula.⁵⁷

Los gráficos schenkerianos dejan al descubierto las relaciones e interacciones en y entre los tres niveles recursivos de transformación-organización, a través de un uso peculiar de las figuras de nota, que nada tiene que ver con la duración, sino que sirve para establecer una jerarquía de interdependencia entre los sonidos⁵⁸.

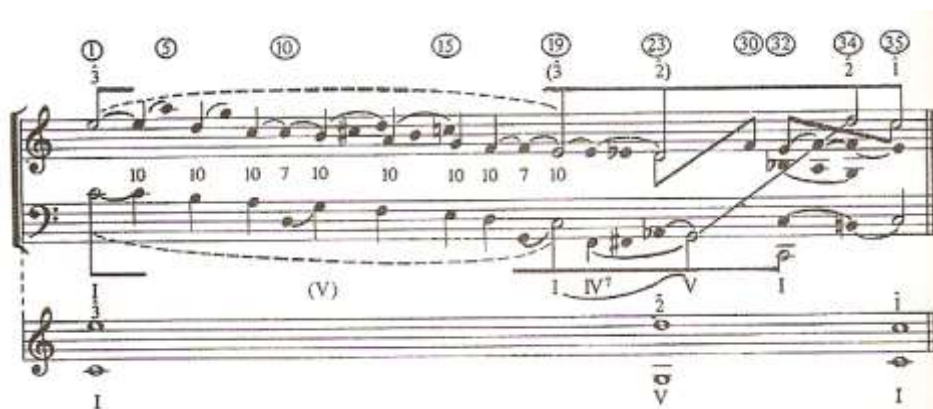
⁵⁷ WADSWORTH, Benjamin K.: “Review of David Damschroder, *Tonal Analysis: A Schenkerian Perspective*, W.W. Norton, 2017”, in *MTO a journal of The Society for Music Theory*, V. 24, N. 3, Septiembre 2018. Disponible en:

<http://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.wadsworth.html>

⁵⁸ De lo que Muns se mofa. MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 34: “Si las reducciones de Schenker se pueden tomar en serio, ciertamente no es como música: solo hay que seguir los consejos de algunos schenkerianos y reproducirlos [...]. Reducir la buena música a los malos corales no puede ser el punto de análisis”.

Para el primer nivel: blanca o redonda⁵⁹, para el segundo: negra, y para el tercero: cabeza de nota. Schenker utiliza, así mismo, ligaduras y corchetes para unir puntos estructurales o vincular acontecimientos⁶⁰. Los gráficos son los que confieren a la teoría el calificativo de lo que en ciencia se conoce como *Teoría Representacional*⁶¹, aquella en la que, a través de una herramienta para visualizar con claridad –para Schenker, el gráfico- se ve representada y puede captarse la realidad de un proceso determinado, en nuestro caso, la organización de una obra musical tonal.

Al realizar un análisis schenkeriano en su sentido estrictamente musical, interno y externo, armónico-contrapuntístico⁶², rítmico y formal, debe incidirse en la idea de *representación*: el gráfico no es la obra, es su radiografía. Cada análisis, cada conjunto de gráficos, representa la organización interna de una composición: un diálogo entre la recursividad y la jerarquía de estructuras que, a golpe de vista, hace visualizar tanto el todo como las partes. El ejemplo 4 muestra el gráfico schenkeriano del *Preludio* núm. 1, de *El clave bien temperado*, Vol. 1, de J. S. Bach, elaborado por Forte y Gilbert, en el que puede apreciarse el *background* (Primer nivel) por debajo de un gráfico que presenta el *middleground* (Segundo nivel) y el *foreground* (tercero) fusionados. En el ejemplo 5, incluyo un gráfico de la misma obra, pero de elaboración propia.



Ejemplo 4. Gráfico de Forte y Gilbert del *Preludio* núm. 1, en Do Mayor, del *Clave Bien Temperado*, Vol. 1 de J. S. Bach⁶³

⁵⁹ Las figuras de nota no tienen valor de duración, sino de nivel: a mayor nivel, menos dura la nota. Para más información sobre la grafía schenkeriana y la confección de gráficos, véase PANKHURST, Tom: *Schenker Guide*. Disponible en: <http://www.schenkerguide.com>

⁶⁰ A vuela pluma, utiliza los corchetes y ligaduras para representar relaciones a corto y a largo plazo.

⁶¹ Véase BUNGE, Mario: *Teoría y realidad*, Ariel, Barcelona, 1985.

⁶² Schenker asocia las ideas contrapuntística, melódica y rítmica con carácter organizacional y genera entre ellas el *bucle dialógico* (noción del Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin) de lo vertical y lo horizontal: “In music the horizontal and vertical dimensions embracing melodic, harmonic, contrapuntal and rhythmic events form a single though very complex continuum. Words can only explain or describe one event at a time, but even the most elementary, musical hering must grasp, for example, a melody and its counterpoints at the same times”, en SCHENKER, Heinrich: *Five Graphic Musical Analyses*, Dover Publications, New York, 1969, p. 15.

⁶³ FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Introducción al análisis schenkeriano*, Op. Cit., p. 260.

The image displays a musical score for the first prelude of J.S. Bach's *Clave Bien Temperado*, Vol. 1, annotated with Schenkerian analysis. The score is divided into four systems, each with a title in green:

- Base Subyacente:** Shows the fundamental structure with notes 3, 2, and 1.
- Base Generatriz Media:** Shows the middle layer with notes 10, 6, 4, 10, 10 and Roman numerals VI, V₆, VI, V, II₆, I₆, II, V, I.
- Base Generatriz de la Superficie:** Shows the surface layer with notes 10, 6, 4, 7, 10, 4, 10 and Roman numerals VI, V₆, VI, V, II₆, I₆, II, V, I.
- Full Score:** Shows the complete musical score with Roman numerals and other annotations.

Ejemplo 5. Gráfico del *Preludio* núm. 1, en Do Mayor del *Clave Bien Temperado*, Vol. 1 de J. S. Bach (elaboración propia)⁶⁴

La primera diferencia entre las dos versiones es que Forte y Gilbert reducen los niveles, mostrando la estructura fundamental del *background* al final del proceso, al contrario que en el gráfico del ejemplo 5. Lo más cómodo para diseñar los gráficos es, sin duda, ir quitando sonidos de elaboración y descubrir las notas estructurales. No vamos a discutir eso: los gráficos se elaboran realizando una especie de reducción. No obstante, se trata de un “mecanismo”, de una “técnica” al servicio de la visualización. La observación y la exposición schenkeriana deben seguir la lógica del crecimiento orgánico, no como una norma, sino como una muestra visual de la organización interna de la composición, que crece de forma orgánica (como lo viviente) desde el motivo y su estructura armónica correspondiente, convertida coherentemente en estructura a gran escala y en la que, de forma recursiva, se van insertando los acontecimientos que configuran el discurso musical. El siguiente ejemplo de Salzer⁶⁵ muestra la idea schenkeriana de crecimiento orgánico por recursividad. Véase cómo se inserta información sobre el IV, a través de una modulación:

⁶⁴ Debo dar las gracias a la inestimable ayuda de un exalumno mío, Ángel Toribio, que digitalizó mi trabajo.

⁶⁵ SALZER, Felix: *Audición estructural*, Op. Cit., Gráfico 309b, p. 414.



Ejemplo 6. Gráfico 309b de *Audición estructural*, de Felix Salzer

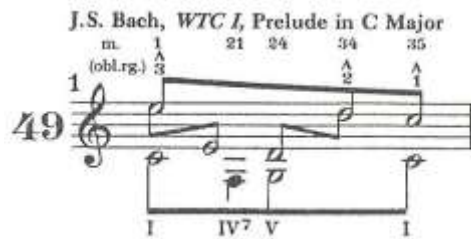
No es necesario ofrecer un análisis del *Preludio* núm. 1 del *Clave bien temperado* de J. S. Bach: los hay por todas partes. El propio Schenker publicó un gráfico de esta obra⁶⁶, pero se han sucedido numerosos análisis, por parte de alumnos y seguidores. Obviamente, ni cambian las notas, ni el contrapunto, ni la armonía, ni las estructuras, ni nada en ninguna de las versiones. Dado que el lector puede contemplar por sí mismo aquello con lo que está familiarizado (progresiones y líneas melódicas), voy a emplear este espacio para dar un paso más allá del resultado analítico y de discusiones, en mi opinión banales, sobre si hay más armonía que contrapunto o si estas entidades deben ir juntas o separadas en un análisis, desde una mirada dicotómica como la de Muns.

El *Preludio* núm. 1 no solamente se disfruta al piano o al clave a primera vista, sino que es una pieza bellísima, magníficamente organizada y fácil de analizar. Al estar constituida, menos en dos ocasiones, por arpegiaciones continuas, es fácil acceder a la belleza de su construcción al mismo tiempo armónica y contrapuntística. A pesar de que no voy a profundizar en el análisis, sí que voy a señalar un par de detalles que delatan la coherencia del crecimiento orgánico en el *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach. En el *background*, el punto estructural sobre el V debería exhibir una nota Re en el mismo registro que ha iniciado la nota Mi en el primer compás, el mismo en el que aparece el Do final, para cumplir con la primera línea fundamental, 3-2-1, de las tres propuestas por Schenker⁶⁷. Al ser eludida esta nota en el registro que le corresponde, la estructura del *background* muestra una elisión de la disonancia en la continuidad de la *Urlinie*⁶⁸, que, en lugar de 3-2-1, Mi-Re-Do, queda como el salto consonante 3-1, Mi-Do. De este modo, existe una coherencia entre la superficie de la obra (arpegiación, saltos consonantes) y la estructura a gran escala: el Re ha sido sumergido en un registro inferior, tras la prolongación contrapuntística descendente del I. Se constituye una relación-interacción entre el Todo y las Partes: la tercera Mi-Do es el elemento organizativo de la pieza, tanto a pequeña como a gran escala; tanto en el motivo como en el *background*. Véase este detalle en un gráfico de Schenker, en el que señala la transferencia de registro del Re, pero obvia su ausencia en el gráfico, dando por sentado que el 2 constituye estructura, al formarse la 5^a vertical Sol-Re: el V.

⁶⁶ SCHENKER, Heinrich: (1921-24) *Five Graphic Musical Analyses*, Dover Publications, New York, 1969.

⁶⁷ Véase el final del punto 1 de este artículo.

⁶⁸ Línea melódica de la voz superior de la estructura fundamental (*background*).



Ejemplo 7. Estructura fundamental del *background* o primer nivel de organización del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach. Schenker, *Free Composition*

Además de este salto consonante de la *Urlinie*, Mi-Do, que da coherencia a la superficie configurada por arpeggios, hay un segundo detalle que llama la atención: las dos únicas notas de paso que aparecen en el preludio: Si-Do-Re y Fa-Mi-Re. Veamos más en el epígrafe siguiente.

2. Transcendiendo el análisis schenkeriano

Lo esencial es invisible a los ojos.
Antoine de Saint-Exupéry

Retomando el prólogo de Barce con el que comenzaba este artículo, debo decir que el pluridisciplinar e innovador artista confiesa que, a pesar de las muchas contradicciones que exhibe el *Tratado de Armonía* de Schenker, hay algo especial para él en la visión schenkeriana. Para Barce, compositor profundamente vanguardista del siglo XX, es irritante el empeño obcecado de Schenker, de considerar la música tonal de los grandes maestros alemanes como modelo de perfección, en un orden superior, como la cima imposible de superar por otras músicas. No obstante, con gran sabiduría, dice Barce:

[...] todo lo que profundiza en alguna materia es para mí digno de estima y de atención. Y el libro de Schenker profundiza como ninguno [...] en la esencia de la armonía. Plantea el problema armónico de manera radicalmente distinta de la habitual, y además a una altura igualmente desusada. Toda profundización, en términos generales, yo diría que es por sí progresista independientemente de las ideas básicas del autor.⁶⁹

Aunque el compositor deja claro que la música clásica no es la “perfección”:

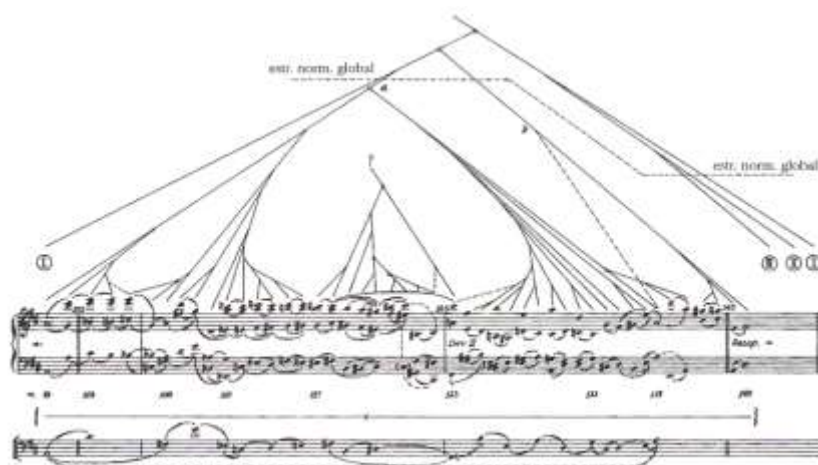
Lo que nunca es progresista es lo frívolo y superficial. Así, Schenker piensa que con sus argumentos niega y destruye la corrupta música contemporánea; y, sin embargo, encontramos aquí algunas ideas que pueden resultar a mi entender cruciales para la comprensión y valoración en profundidad de la música de nuestro siglo: tal ocurre con la fructífera noción de repetición, y con la no menos productiva del despliegue compositivo.⁷⁰

Una vez vista la utilidad del análisis schenkeriano, comprendidas las nociones extramusicales y aprendido el entramado de los gráficos, es buen momento para

⁶⁹ BARCE, Ramón: “Prologo”, *Op. Cit.*, p. 21.

⁷⁰ *Ibid.*

plantearse trascender las ideas schenkerianas y construir nuevas formas de visualizar, es decir, nuevos tipos de gráfico que permitan ver cómo se soporta la arquitectura musical, al tomar conciencia de que los niveles schenkerianos son el entramado interno por el que se organiza la composición. Mi objetivo ahora es descubrir, como dice Saint-Exupéry, algo que sea invisible a los ojos en los gráficos schenkerianos: la esencia más allá de la teoría. Por supuesto, la idea de construir otro tipo de gráficos, así como la interdisciplinariedad, la desarrollaron hace unas décadas Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, en su libro *Teoría Generativa de la Música Tonal*⁷¹. En este caso, se buscaba la interrelación entre música y lenguaje, para lo que idearon la aplicación de unos gráficos lingüísticos tipo árbol⁷²:



Ejemplo 8. Mozart, *Quinteto en Re mayor* KV. 593 (compases 102-145)⁷³

La noción de “crecimiento orgánico” es un espejo de la de “crecimiento armonioso” que se da en la Naturaleza, posible a través de un proceso en el que los seres vivos crecen de forma proporcionada, conforme a unas leyes matemáticas, constituidas como tales por la observación científica del proceso de expansión y reproducción físico y biológico. Dicho de otro modo, los crecimientos armoniosos son aquellos que efectúan un desarrollo al compás de unas proporciones matemáticas determinadas. El ojo humano percibe la desproporción en algunos objetos o seres vivos, cuando no se da la armonía matemática a la que hago referencia: *simetría* y *proporciones áureas*. Desde una flor hasta el cuerpo humano, pasando por cualquier sistema viviente en proceso de crecimiento, poseen propiedades simétricas y áureas al mismo tiempo⁷⁴.

⁷¹ LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray: *Teoría Generativa de la Música Tonal*, Akal, Madrid, 2003.

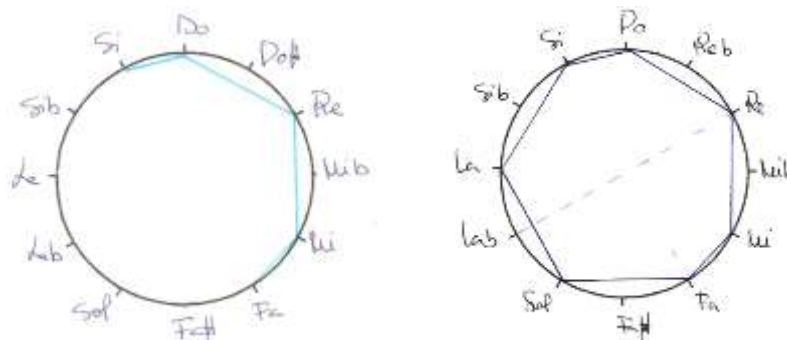
⁷² Muns defendió una tesis doctoral en la que plantea las analogías de la música clásica con el lenguaje (MUNS, Lodewijk: *Classical Music and the Language Analogy*, PhD dissertation, Humboldt-Universität, Berlin, 2014), pero ni la legendaria *Teoría Generativa de la Música* de Lerdahl y Jackendoff le parece correcta o apropiada, debido a sus genes schenkerianos.

⁷³ *Ibid.*, p. 301.

⁷⁴ Para más información, véase LIVIO, Mario: *La proporción áurea*, Ariel, Barcelona, 2006 y *La ecuación jamás resuelta*, Ariel, Barcelona, 2007. También los indispensables GHYKA, Matila C.: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1983, *El*

A la transdisciplinariedad de la que hablaba antes entre el postulado schenkeriano y la complejidad de Morin, voy a pasar a aplicar un nuevo proceso transdisciplinar, que parte de la idea de “gráfico” y de su función “representacional”. Ya que representan el mundo aritmética y geoméricamente, qué mejor que las matemáticas para comenzar a trascender los niveles de la superficie y descubrir si su utilización nos aporta nueva información sobre lo que dejamos sin aclarar del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach, en particular, y de la música tonal, en general.

Las dos únicas *disminuciones melódicas*⁷⁵ por nota de paso, que aparecen en la pieza de Bach, Si-Do-Re y Fa-Mi-Re, tienen como objetivo reforzar la nota Re en ese registro inferior, en el que queda sumergida tras los primeros diecinueve compases, dejando al descubierto el salto consonante a gran escala, Mi-Do. Se ve a simple vista, pero voy a hacerlo a través de otro tipo de gráficos. En esta ocasión, tomo un reloj y sustituyo las doce horas por los doce sonidos cromáticos de la escala temperada: el material tonal. Después, trazo rectas de unión entre los sonidos, por ejemplo de estas dos notas de paso, y, en otro reloj, entre las notas que conforman la escala de Do Mayor. Lo muestro en los ejemplos siguientes⁷⁶. En el 5, aparece una representación geométrica de las proporciones matemáticas internas de estas líneas melódicas, Si-Do-Re y Fa-Mi-Re, y otra de la escala de Do Mayor, que tienen ambas como eje de simetría la nota Re:



Ejemplo 6. Las dos disminuciones por nota de paso y la escala de Do M

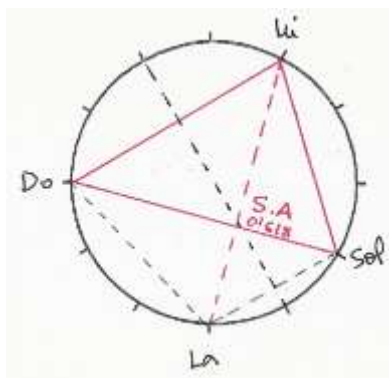
Cuando se dibuja una superposición de las tríadas de la tónica de Do M y la de su relativo La menor, puede observar el lector que, dentro de la simetría que configuran los dos acordes de tónica superpuestos, Do M y La m, se encuentra escondida la Sección Áurea de la pareja relativa mayor/menor natural. Las proporciones de la Simetría y la Sección Áurea son *concurrentes* y muestran, a

número de oro. I Los ritmos – II Los ritos, Poseidón, Barcelona, 1992 y *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.

⁷⁵ De uso schenkeriano, pero de origen renacentista, una disminución es la expresión de la nota *real* del acorde, del objetivo temporal, a través de otras notas que la identifican como tal. Existen cuatro tipos de disminuciones melódicas: nota de paso, bordadura, salto consonante y arpeggiación.

⁷⁶ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 5, Año 2009, 2010, pp. 273-290, p. 287.

través de la geometría el *antagonismo* y la *complementariedad* de los modos relativos⁷⁷.



Ejemplo 7. Superposición de las triadas de la tónica en Do M y de su relativo La menor

La simetría se percibe visualmente en estas representaciones geométricas. Todos sabemos que Re es el centro simétrico del sistema tonal y que sus escalas mayores y menores naturales están provistas de una simetría cuando están ordenadas por grados conjuntos. No obstante, al mismo tiempo, los armónicos de cada sonido en los que se ha reflejado la triada tonal, encerrada en una octava, siguen el orden de un fragmento de la serie de Fibonacci⁷⁸: 3, 5, 8 (3^a, 5^a y 8^a), por lo que conviven la Simetría y la Sección Aurea en el mundo matemático de las proporciones de las escalas de Sistema Tonal, del mismo modo que conviven en cualquier sistema de la Naturaleza.



Imagen 2. Secciones áureas en la Naturaleza y en las Artes

⁷⁷ Característica básica de todo bucle dialógico-recursivo, bajo la mirada de los principios organizadores del Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin.

⁷⁸ Recordemos que al dividir un número de la serie por el anterior, el resultado es aproximadamente 1'618, el Número de Oro, φ .

El crecimiento de lo viviente, algo de lo que el Arte ha tomado buena nota, se produce a partir de darse a la vez la interacción de estas dos condiciones de proporción matemática: simetría y sección áurea. Son las mismas proporciones que encontramos en la Naturaleza y en el Arte. Lógicamente, puesto que las obras se derivan de las escalas, también en las composiciones tonales se hallan estas proporciones, coincidiendo con compases que contienen algún elemento organizativo relevante en la composición, algo que se da de forma inconsciente en el sistema tonal y que se dará de forma consciente más tarde, en las obras atonales de compositores como Debussy, Bartók y Scriabin, entre otros. Ya no parece que Schenker estuviera tan loco.

Hemos visto la simetría en el detalle del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach. Esta pieza consta de 35 compases. La sección áurea de una obra puede encontrarse si se hace algo tan sencillo como una regla de tres, reduciendo el Número de Oro 1'618, a 618, sección aurea de 1.000. Si a 1.000 es 618, a 35 es x. Al realizar la regla de tres, $618 \times 35 \div 1000$, el resultado es 21'63. Esto significa que en el compás 22 (considerando los decimales) tenemos la sección áurea del *Preludio* núm. 1. En el siguiente ejemplo, puede verse cómo en el compás 22 aparece un Fa#, sensible aplicada a Sol, la dominante de Do. En el compás 23, aparece después Lab, que evita la modulación al V, funcionando junto a Fa# como las bordaduras cromáticas inferior y superior de Sol, dominante de Do: Fa#→Sol, Lab→Sol, pero suponiendo la armonía de la VII disminuida de Do, Si disminuida, que se convierte en el compás 24 en la armonía del V estructural del *background*. Puede verse la nota Re en la situación antes expuesta. En el ejemplo 6, ya aparece Lab-Re como el eje de simetría.

sección áurea
↓

Ejemplo 8. Compases 21-24 del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach

Como puede percibir el lector, lo esencial es invisible a los ojos. Sin embargo, una mirada desde otro ángulo puede mostrar esa esencia que mantienen las estructuras de la Naturaleza en su crecimiento biológico, orgánico, físico, sistémico, organizacional: los edificios sonoros tonales se sostienen a base de proporciones matemáticas, al igual que los arquitectónicos.

3. Por qué soy schenkeriana

Esta operación de extirpar un problema de su contexto tradicional y situarlo en otro nuevo, mirándolo a través de unas gafas de diferente color, por así decirlo, me ha parecido siempre la auténtica esencia del proceso creativo.

Joannes Kepler

Con las palabras de Joannes Kepler defino totalmente mi postura. No se trata de una teoría u otra, sino de lo que hagamos con ella. Schenker construyó un edificio teórico inmenso, con unas propiedades de apertura excepcionales que ni Muns, ni Barce, ni hasta ahora nadie que haya profundizado en el análisis schenkeriano puede dejar de reconocer. Para mí, lo más importante es haber llegado a comprender la música tonal en un camino de ida y vuelta: de las ideas schenkerianas a la “organización sistémica” que propone Morin y, desde ahí, regresar al análisis schenkeriano con nueva información. Hacia el final del último de sus cuatro cuartetos, dice el poeta T.S. Elliot: “No dejaremos de explorar/y el fin de toda nuestra exploración/será llegar a donde empezamos/y conocer el lugar por primera vez./ Tras la puerta desconocida, recordada/cuando lo último de la tierra por descubrir/ sea eso que era el comienzo”⁷⁹.

Todas las teorías carecen de vida propia. Se suele olvidar que surgen tras un largo período de práctica experimental. En realidad, mueren al nacer, pues mientras que está en imprenta, se sientan las bases de una nueva teoría que superará a la vigente. De nada vale si nuestro entendimiento propone una teoría como algo absoluto, determinantemente cerrada y sin propensión al cambio: este se dará sin remedio, pues no cesan las transformaciones en ninguna parte del Universo. El lógico-matemático, Premio Nobel de Literatura en 1950, Bertand Russell, escribió en su diario (mayo de 1920) una descripción de su entrevista con Lenin: “Nada en sus modales ni en su porte sugiere que sea un hombre poderoso. Mira fijamente a sus visitantes y entorna un ojo... Es tiránico, tranquilo, incapaz de sentir miedo, egoísta... Una teoría personificada”⁸⁰.

La teoría es un punto de partida y de llegada al mismo tiempo: una especie de mapa, una abstracción no del todo exacta, que se encuentra a merced de la comprensión y del uso de los sujetos cuando la toman como objeto. Si solo sirve para describir lo que sucede armónica, melódica, rítmica o formalmente es una gran limitación, también en el análisis schenkeriano.

Cada teoría ofrece una puerta de salida, la posibilidad de un primer paso, pero el camino está siempre por recorrer, por crear. La teoría schenkeriana, como todas las teorías, se cierra sobre sí misma, pero al mismo tiempo produce una apertura que le otorga vida, esperando más ideas que la enriquezcan y, sobre todo, que la expliquen. La gran consideración que se tiene de Schenker en Estados Unidos y la atención que le prestan algunos de sus detractores, que siempre encuentran algo que ineludiblemente la salva, hace que no pueda caer en el olvido. En mi trabajo como investigadora y como docente, el postulado schenkeriano me ha proporcionado la posibilidad de crear nuevas herramientas para mejorar la comprensión y el aprendizaje de mis alumnos, logrando siempre enriquecer el proceso pedagógico. Schenker no ha muerto: sus ideas inacabadas devienen fecundas, cuando encuentran un suelo fértil para crecer en espiral virtuosa.

⁷⁹ ELLIOT, T.S.: “The Little Gidding”, en *Four Quartets*, 1942. Tradcc. Jesús Plasencia. Disponible en <http://www.jesusplacencia.com/files/t-s-eliot-cuatro-cuartetos.pdf>

⁸⁰ CLARK, Ronald: *Russell*, Salvat, Barcelona, 1988, p. 108.