



TÍTULO

**COHERENCIA MOTÍVICA Y ARMÓNICA EN LA SONATE
POUR PIANO ET VIOLON DE CÉSAR FRANCK**

AUTOR

Sergio Alonso Ortego

	Esta edición electrónica ha sido realizada en 2015
Tutora	Christiane Heine
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2013/2014)
ISBN	978-84-7993-669-3
©	Sergio Alonso Ortego
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2014



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
 - **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
 - **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
-
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
 - *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
 - *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*



Universidad de Granada

Universidad de Oviedo

Universidad Internacional de Andalucía

Máster en Patrimonio Musical

Coherencia motivica y armónica en la *Sonate pour piano et violon* de César Franck

Alumno: Sergio Alonso Ortego

Tutora: Christiane Heine

Curso 2013-2014

Índice

1. Introducción.....	5
1.1. Justificación y límites del trabajo	5
1.2. Estado de la cuestión.	8
1.3. Objetivos y metodología.....	13
2. Génesis, recepción y repercusión de la <i>Sonate pour Piano et Violon</i>	17
3. La estructura global de la <i>Sonata</i> ; relación con modelos tradicionales.....	21
3.1. Primer movimiento	22
3.2. Segundo movimiento.....	27
3.3. Tercer movimiento	32
3.4. Cuarto movimiento.....	37
3.5. Organización tonal a gran escala.....	40
4. Ulteriores aspectos cíclicos	43
4.1. El análisis de D'Indy	44
4.2. Derivaciones de A	46
4.3. Derivaciones de D'	49
4.4. Relación entre ambos complejos motivicos (A y D')	52
4.5. Problemas motivicos en el tercer movimiento	53
4.6. El tema J	56
5. Modelos armónicos	58
5.1. El modelo V-ii. Péndulos armónicos.....	58
5.2. Modelos cadenciales.....	62
5.3. El modelo I-V/V y sus variantes	66
5.4. Modelos modulantes.....	71

5.5. Dos séptimas diferentes sobre bajo común.....	75
5.6. Modelos de prolongación y elaboración.....	79
5.7. Tabla-resumen de modelos armónicos	81
6. Otros aspectos armónicos	84
6.1. Progresiones modulantes	84
6.2. Coherencia tonal a escala intermedia	88
6.3. Niveles de disonancia	89
7. Construcciones fraseológicas	91
7.1. Regularidad métrica.....	91
7.2. <i>Sätze</i>	92
8. Resumen y conclusiones.....	95
9. Bibliografía.....	101
9.1. Fuentes primarias.....	101
9.2. Fuentes secundarias	101
10. Apéndice: partitura	106

1. Introducción

1.1. Justificación y límites del trabajo

“Le gustó ya mucho ver cómo de pronto, por bajo la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte del piano, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bemolada por la luz de la luna. Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía -no sabía exactamente lo que era-, que al pasar le ensanchó el alma.”¹

La cita corresponde a la descripción que, en *Por el camino de Swann*, el primer libro de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el protagonista hace de una ficticia sonata para violín y piano. Se ha buscado con ahínco (igual que algunos buscan el “lugar de la Mancha” del que partió don Quijote, o la sombra de Schönberg en el Adrián Leverkühn del *Doktor Faustus* de Thomas Mann²) la contrapartida real de esta sonata, compuesta en la novela por un tal Vinteuil. Que la tradición haya consagrado, con escaso apoyo documental³, que la “sonata de Vinteuil”, y los hermosos párrafos con que la describe Proust, están inspirados en la *Sonate pour Piano et Violon* de César Franck⁴, es sintomático del papel que esta otra obra, real y no novelesca, ha conseguido en el imaginario musical colectivo.

¹ Proust, Marcel: *Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Barcelona, Salvat, 1995, p. 233.

² Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, traducción de Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 2003.

³ Proust escuchó la sonata de Franck en 1913, interpretada por Enesco y Goldschmidt. En una dedicatoria de 1918, donde enumera sus fuentes de inspiración para la sonata de Vinteuil, menciona la obra de Franck junto a otras de Wagner, Fauré, Schubert... Proust incluso ironiza con que el modelo para la frase de la cita de arriba es "la frase encantadora pero en definitiva mediocre de una sonata para violín y piano de Saint-Saëns, músico que no me gusta". Esta cita, y los datos anteriores, están tomados de Edwards, Jorge: “Antes y después de Swann”, en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/antes-y-despues-de-swann> (consultado en agosto de 2014).

⁴ Como muestra en una obra de divulgación muy conocida, ver Tranchefort, François-René (ed.): *Guía de la música de cámara*; versión española y adaptación de José Luis García del Busto, Madrid, Alianza, 1995, p. 518. En un contexto más académico, Joël-Marie Fauquet, en su biografía del compositor (Fauquet, Joël-Marie: *César Franck*, París, Fayard, 1999, p. 631), recoge la documentación aludida en la nota anterior, pero da por buena la versión popular. Incluso llama al capítulo donde se habla de la sonata “Du coté du chez Vinteuil”, jugando con el proustiano “Du coté de chez Swann” (“De la parte de Swann” o “Por el camino de Swann”), título del primer libro de la *Recherche*.

Sea como fuere, la *Sonate pour Piano et Violon*, en La Mayor, del compositor belga, naturalizado francés, César Franck (1822-1890) es una de las más importantes, interpretadas y queridas del repertorio: para muchos intérpretes, es ‘la’ sonata. Compuesta en 1886, y dedicada al célebre violinista Eugene Ysaÿe, éste la interpretará repetidas veces por toda Europa, dando la obra a conocer con general éxito de público. En la última década del siglo XIX, “la sonata [de Franck] [...] será, gradualmente, tomada por asalto”⁵: Ysaÿe será el primero de una larga lista de afamados intérpretes que harán suya la pieza; la sonata es, desde entonces, y de manera ininterrumpida, uno de las principales obras del canon camerístico. Y si la carrera de la sonata ha sido importante desde el punto de vista de la recepción, no menor ha sido su trascendencia desde el de la composición. El magisterio de Vincent D’Indy, alumno de Franck, constituyó la obra en paradigma de la llamada “forma cíclica”⁶, quedando la sonata como modelo compositivo de extensa influencia posterior⁷.

Dando, pues, por sentada la importancia de la obra, examinaremos con el presente estudio los diversos aspectos que le confieren unidad y coherencia. Responderemos con ello a la pregunta de Clemens Kühn, casi un manifiesto sobre la utilidad del análisis: “¿A qué se debe que una obra musical no se desmorone hasta mera acumulación de ideas, [...] sino que produzca la impresión de un todo compacto y congruente?”⁸. La cuestión tiene especial pertinencia en la presente sonata, de carácter aparentemente rapsódico y desorganizado, que “asombra a numerosos músicos por la libertad de sus aires, que juzgan anárquicos”⁹.

⁵ “La *Sonate* [...] va être progressivement prise d’assaut”; Stockem, Michel: “La sonate de César Franck: interprétation et tradition”, en *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1991, p. 148 (todas las traducciones al castellano son propias).

⁶ Según el diccionario *New Grove*, “forma cíclica” se refiere a aquella que tiene la “música en la que algún movimiento posterior introduce material temático de uno previo” (“music in which a later movement reintroduces thematic material of an earlier movement”, Macdonald, Hugh: “Cyclic form”, en *Grove Music Online*, ed. Deane Root, Oxford University Press [consultado en agosto de 2014]); para el *Harvard*, cíclica es “cualquier forma musical que conste de movimientos independientes en dos o más de los cuales se utilice el mismo material temático u otro muy semejante” (Randel, Don Michael [ed.]: *Diccionario Harvard de la música*, 4ª ed., versión española de Luis Gago, Madrid, Alianza, 2009, p. 299).

⁷ La sonata se trata en D’Indy, Vincent: *Cours de composition musicale. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx*, libro II, 1ª parte, París, Durand, 1909, pp. 423-426.

⁸ Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*, versión castellana de Miguel Ángel Centenero, Barcelona, Labor, 1992, p. 17.

⁹ “[La sonata de Franck] étonna nombre de musiciens par la liberté de ses allures, qu’ils jouaient anarchiques”; Emmanuel, Maurice: *César Franck*, H. Laurens, 1930, p. 59. Cita este autor también las protestas de Ernst Reyer, compositor de ópera y crítico francés, al escuchar la obra: “¡Esto no es una sonata!” (“Ce n’est pas une sonate!”, Reyer, citado en *ibidem*, p. 63).

En la delimitación de los factores que sostienen como obra unitaria la sonata, los aspectos temáticos y motivicos han sido los más estudiados, y será inevitable tratarlos también aquí: discutiremos para ello las aportaciones de la literatura existente, resumiéndolas y aportando nuestra visión particular. Las cuestiones armónicas, por el contrario, han sido bastante negligidas, tanto en la obra en general de Franck como, en particular, en la sonata. Ésta será la parte más original del presente trabajo: mostrar cómo el material armónico es, en la obra estudiada, una fuente importante de unidad y coherencia.

La situación del lenguaje armónico en la segunda mitad del siglo XIX es especialmente interesante: la centralidad tonal clásica, principal organizadora de la forma musical en el clasicismo, va siendo gradualmente amenazada por el uso creciente del cromatismo. Cierta escuela de analistas interpreta, retomando la expresión del siglo XVII, que en la época conviven dos ‘prácticas’ tonales contrapuestas:

“No hay una simple ‘práctica común’ que se extienda desde el principio del siglo XVII hasta el fin del XIX. Más bien, la época se puede dividir en dos grandes sistemas que se superponen [...]: tonalidad diatónica clásica y tonalidad cromática decimonónica”¹⁰.

Si el lenguaje tonal era, hasta cierto punto, un lenguaje común, impersonal, compartido, los usos cromáticos van siendo cada vez más peculiares y privativos de cada compositor: “se patentiza el que los acordes y sus encadenamientos constituyen [...] un material que tiene poco de anónimo, convirtiéndose cada vez más en un objeto de la invención individual”¹¹. Un estudio completo de la armonía de César Franck queda fuera de los límites de este trabajo, pero sí dilucidaremos algunos de los usos armónicos particulares del compositor, tal como aparecen en la obra estudiada y colaboran a su sostén formal.

¹⁰ “There is not a single ‘common practice’ extending from the early seventeenth century through the end of the nineteenth century. Rather, the era can be divided into two large, overlapping style systems [...]: classical diatonic tonality, and nineteenth century chromatic tonality”; Proctor, Gregory, *Technical basis of nineteenth century chromatic tonality*, Universidad de Princeton, 1978, p. iii; citado en Swinden, Kevin J.: “When functions collide: aspects of plural function in chromatic music”, en *Music Theory Spectrum*, 27(2), 2005, p. 251.

¹¹ Motte, Diether de la: *Armonía*, versión española de Luis Romano, Barcelona, Idea Books, 2006, p. xvii. Ver también p. 156: “La armonía, otrora un simple instrumento artesanal, va convirtiéndose poco a poco [...] en un ámbito de la inspiración, en objeto propio de la invención”.

1.2. Estado de la cuestión.

La literatura analítica sobre la sonata de César Franck no es, quizá, todo lo amplia que cabría esperar dada la importancia de la obra. Está, además, bastante centrada en las discusiones acerca de la forma cíclica, y, aun dentro de ese estrecho campo, por la referencia (explícita o no) a las tesis de Vincent D'Indy sobre el tema. Un primer apartado de nuestra discusión bibliográfica reflejará las principales fuentes al respecto; seleccionaremos después, sin pretender ser exhaustivos, algunos de los diversos acercamientos alternativos existentes a la obra.

D'Indy y el 'principio cíclico'

Es D'Indy, efectivamente, alumno de Franck en el conservatorio y apóstol decidido de su maestro, el primero en escribir una biografía del compositor (1909). En la misma ya se detiene brevemente en el examen de la sonata¹², refiriéndose a la presencia de tres temas que forman “el armazón melódico de esta obra maestra”¹³. El primero de ellos actúa además de “célula generatriz” de la obra entera, pues “sirve de tema común a las cuatro piezas de que se compone esta obra”. Este muy somero examen le permite concluir que “desde este momento [el de la composición de la sonata], la forma cíclica, base del arte sinfónico moderno, estaba creada y consagrada”¹⁴.

Las mismas tesis aparecen, mucho más desarrolladas, en el *Cours de composition musicale* que D'Indy elabora con Auguste Sérieyx y que se publica en 1909¹⁵. El libro, según consta en el subtítulo, consiste en la elaboración de “los apuntes de las clases de composición de la Schola Cantorum en 1899-1900”¹⁶, en referencia a institución docente sita en París y creada, entre otros, por el propio D'Indy¹⁷. Un capítulo entero se dedica a la “sonata cíclica”¹⁸, el tercero dedicado a esa forma instrumental, tras la “sonata prebeethoveniana” y la “sonata en Beethoven”: asimilando así *tout court* la

¹² D'Indy, Vincent: *César Franck*, traducción y notas de Eduardo L. Chávarri, Valencia, Manuel Villar, 1917, pp. 137-38.

¹³ *Ibidem*, p. 137; para los tres motivos *vid. infra*, ejemplo 14.

¹⁴ *Ibidem*, p. 138; ni que decir tiene que tal afirmación es exagerada, tanto por olvidar la tradición germánica que con ella operaba como por desproporcionar el peso y la importancia de esa forma en la música de su tiempo.

¹⁵ D'Indy, Vincent: *Cours de Composition musicale. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx*, libro II, 1ª parte, París, Durand, 1909. Todas las referencias posteriores al *Cours* serán al mismo libro y parte.

¹⁶ *Ibidem*, portada: “D’après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899-1900”.

¹⁷ Así pues, el contenido del mismo sería anterior a la biografía de Frank citada.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 375-434.

sonata cíclica a la sonata después de Beethoven, se muestra la importancia que el autor le concede¹⁹.

El análisis de la sonata se extiende a lo largo de cuatro páginas²⁰. En ellas se reitera la idea de los “tres motivos generadores o conductores especiales”²¹, y se explica más detenidamente cómo del primero derivan los otros dos. Sigue la descripción formal de la sonata, movimiento por movimiento, indicándose las secciones (con subsecciones en algunos casos), las tonalidades principales y la aparición en las mismas de los tres diseños reseñados. La verosimilitud de las derivaciones temáticas planteadas es desigual, y D’Indy parece en ocasiones forzar las similitudes para salvaguardar su marco teórico; parece, en particular, dudosa la filiación común de los tres motivos generadores.

La monografía de Maurice Emmanuel (*César Franck: étude critique*, publicada en 1930) sobre el compositor contiene, asimismo, una discusión analítica en torno a la sonata²². Se tratan también en ella los aspectos estructurales y las relaciones motivicas. La descripción de la forma es menos detallada que en D’Indy, pero el tratamiento de los aspectos cíclicos, sin ser tampoco muy extenso, es más convincente, al no verse constreñido Emmanuel a reducir el material melódico de la obra a derivaciones de una única célula. Se indican sólo los diferentes temas y sus reapariciones cíclicas, pero, con todo, aparecen a lo largo del análisis sugerencias y vislumbres interesantes²³.

La *Revue belge de musicologie* dedicó en 1991 un número monográfico a “César Franck y su época”, conteniendo las aportaciones que se hicieron en el simposio celebrado el año anterior en la universidad de Lieja, conmemorando el centenario de la muerte del compositor. En la revista, dos artículos se ocupan de la sonata. En uno de ellos, Michel Stockem trata de la génesis de la obra y de la historia de su interpretación y acogida en sus primeros años; asimismo, de las tradiciones interpretativas que, desde su estreno,

¹⁹ Véase al respecto Heine, Christiane: “La enseñanza musical de Vincent D’Indy, del análisis musical a la práctica compositiva”, en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, eds. Pérez Zaldondo, Gema, y Cabrerías, M^a Isabel, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 2010, p. 90.

²⁰ D’Indy, *Cours...*, pp. 423-426.

²¹ *Ibidem*, p. 423: “trois motifs générateurs ou conducteurs spéciaux”.

²² Emmanuel, *César Franck: étude critique*, París, H. Laurens, 1930, pp. 59-71, aunque las primeras páginas resumen, sin venir mucho a cuento, la evolución de la sonata barroca y clásica.

²³ Por ejemplo, la sugerencia de la semejanza de estructura entre la sonata de Franck y la op. 101 de Beethoven (p. 70), o la observación de que Franck casi nunca se contenta con la “simple repetición” de motivos o frases (p. 62).

fueron configurándose²⁴. El segundo es más relevante a nuestro propósito, pues es propiamente analítico: “Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck”, de Herbert Schneider²⁵.

En cuanto a aspectos de forma global, Schneider resume en forma de tabla el análisis de D’Indy, indicando secciones, tonalidades y referencias temáticas principales²⁶, y aporta una segunda tabla propia, de estructura similar²⁷. El resumen formal de Schneider es más detallado y sistemático que el de D’Indy, cubriendo secciones que habían sido soslayadas por el primero, pero su formato de tabla le impide discutir y clarificar puntos relevantes, que quedan así poco justificados²⁸. Con todo, el núcleo del artículo son las relaciones motivicas. El autor parte de los tres diseños principales observados por D’Indy, discutiendo sus derivaciones y señalando otras muchas. El análisis motivico realizado es muy exhaustivo; tanto, que la pertinencia de alguno de los detalles de elaboración señalados por el autor puede ser discutible²⁹. Aspectos armónicos y tonales son también tratados por Schneider, si bien de manera más sumaria, indicando simplemente algún detalle de coherencia armónica entre los movimientos y señalando, como contrapeso de la frecuente modulación, la regularidad métrica y la presencia de notas pedales estabilizadoras.

Los aspectos cíclicos de la sonata son también los estudiados por Christiane Strucken-Paland (artículo “La ciclicità nella ‘Sonata per violino’ di César Franck...”, publicado en 2006³⁰), que se ocupa principalmente de la reaparición de temas (y no tanto de las derivaciones motivicas más de detalle, como hacía Schneider). Su artículo tiene un enfoque más amplio respecto a Schneider o D’Indy, no tratando sólo de la sonata de violín: se examina el concepto de “forma cíclica” tal cual aparece en los escritos de D’Indy y se muestran algunas de sus supuestas insuficiencias teóricas; en su lugar, se propone una descripción más precisa y circunstanciada de las técnicas cíclicas de

²⁴ Stockem, Michel: “La sonate de César Franck: interprétation et tradition”, en *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1991, pp. 145-152.

²⁵ Schneider, Herbert: “Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck”, en *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1991, pp. 127-144.

²⁶ *Ibidem*, p. 139.

²⁷ *Ibidem* p. 141.

²⁸ Por ejemplo, la división del tercer movimiento en tres partes, siguiendo a D’Indy, o algunas indicaciones de tonalidad, como el “re menor” para el inicio de ese tercer movimiento, *ibidem*, p. 143.

²⁹ Sobre todo los motivos retrogradados; ver discusión en el capítulo 4.

³⁰ Strucken-Paland, Christiane: “La ciclicità nella ‘Sonata per violino’ di César Franck: una revisione critica del concetto di ‘principe cyclique’ di Vincent D’Indy”, en *Rivista Italiana di Musicologia* 41.1, 2006, pp. 135-166.

Franck, que la autora ejemplificará en la sonata. Repasado, de manera muy crítica, el análisis de D'Indy de la sonata (y también su “reproducción dogmática”³¹ en parte de la literatura posterior), llega la autora a su punto central: lo que le parece manifiestamente insuficiente al tratar la forma cíclica es simplemente enumerar las citas entre movimientos; su tesis es que hay que atender al grado y tipo de transformación que se produce. Distingue de esta manera varias categorías de relación cíclica, las cuales “hacen referencia al diferente concepto temporal que está en la base de la forma de Franck”³², contraponiéndose la estaticidad de los recuerdos cíclicos al desarrollo teleológico, lineal, de los habituales procesos de desarrollo motivico-temático.

Otros enfoques

Como comprobamos, no hay en estos estudios referentes a la sonata mucha consideración del aspecto armónico. Se podría esperar de la obra de Amy Dommel-Diény, *L'analyse harmonique en exemples*, en su undécimo fascículo, dedicado a César Franck (1973)³³, aún referida específicamente a otras obras del autor y no a la sonata, un tratamiento extenso del tema. Sin embargo, el libro consiste casi por completo en descripciones formales, y son pocas las referencias concretas a técnicas armónicas.

La escuela de teóricos denominados ‘neoriemannianos’ se ha ocupado bastante de la armonía en la segunda mitad del s. XIX, y, en particular, de César Franck³⁴. Actualizando las teorías de función armónica de Hugo Riemann (básicamente, considerándolas como relaciones entre acordes, y no como acordes concretos), tratan de dar cuenta del uso del cromatismo en un marco independiente de toda centralidad tonal. La conducción de voces por grado conjunto (“transformaciones parsimoniosas”, como son bautizadas³⁵) es uno de sus conceptos centrales, y les permite formalizar matemáticamente la relación entre triadas. El artículo de Richard Bass “Enharmonic position finding...”, de 2007, aborda ciertos detalles técnicos de la sonata de Franck³⁶.

³¹ *Ibidem*, p. 136: “riprodotte, perfino in maniera acritica”.

³² *Ibidem*, p. 165: “Tali categorie accennano contestualmente al diverso concetto di tempo che sta alla base della concezione della forma di Franck”.

³³ Dommel-Diény, Amy: *L'analyse harmonique en exemples. Fascicule 11, César Franck*, París, ed. A. Dommel-Diény, 1973.

³⁴ Una presentación y crítica de esta corriente aparece en Hascher, Xavier: “Nuevas perspectivas para un formalismo musical. El neo-riemannismo americano”, en *Doce notas preliminares 19-20. El análisis de la música*, ed. Doce notas, Madrid, 2007, pp. 108-120.

³⁵ *Ibidem*, p. 112. Consultar también Cook, Robert C.: “Parsimony and extravagance”, en *Journal of Music Theory*, vol. 46 nº 1, Duke University Press, 2005, pp. 109-140.

³⁶ Bass, Richard: “Enharmonic position finding and the resolution of seventh chords in chromatic music”, en *Music Theory Spectrum*, vol. 29, nº 1, 2007, pp. 73-100.

El autor intenta de redefinir de nuevo en ese contexto teórico las posibilidades de resolución de los acordes disonantes, y aplica sus resultados al tratamiento de las sextas aumentadas en el primer movimiento de la sonata. En contraste con el gran aparato teórico, las conclusiones alcanzadas son limitadas: apenas que el compositor va resolviendo, en el curso del movimiento, los acordes de sexta aumentada de forma cada vez más sofisticada³⁷.

Un poco antes (1993), y desde una perspectiva mucho menos formalista, Gregory Karl examina en su tesis doctoral, titulada *Music as plot*³⁸, cómo distintas obras cíclicas encarnan “argumentos arquetípicos” según algunos modelos beethovenianos. Estos paradigmas dramáticos, extraídos de la teoría literaria, suelen consistir en conflictos (tonales o temáticos) planteados en los primeros movimientos de la obra, y que se resuelven ulteriormente. En cuanto a la sonata de Franck, llega a la conclusión de que escenifica un drama, en el que

“las líneas generales [...] coinciden con un patrón arquetípico, conteniendo: (1) la introducción de un problema o conflicto a través de contraste y divergencia temáticos en un movimiento en forma sonata, en este caso, el segundo; y (2) una reapertura de este conflicto en el desarrollo del final antes de la resolución final”³⁹.

La descripción de la sonata es detallada, y muchas de las interpretaciones (del papel jugado por los diversos temas y su sucesión, de los ‘estados de ánimo’ que se van recorriendo en la obra) son bastante plausibles; queda, no obstante, la impresión general de que la argumentación va dirigida a un fin preestablecido, el del “patrón arquetípico”, modelo donde, además, por su flexibilidad, parece que todo encaja.

El tratamiento de la sonata en la biografía de Jean Clause⁴⁰, de 1980, es más literario que musicológico, y lo citamos aquí sólo como muestra de cierta divulgación casi hagiográfica bastante abundante. La expresión del supuesto programa, muy genérico, para la obra, nos dará el tono del discurso:

³⁷ Limitadas, y algo discutibles: el último ítem de resolución de sexta aumentada que contempla el autor se refiere a una séptima de dominante (*ibidem*, p. 90). Efectivamente, ésta es enarmónica con una sexta alemana, pero se podían haber considerado así multitud de otras séptimas, cosa que no se hace.

³⁸ Karl, Gregory: *Music as plot: a study on cyclic forms*, tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 1993.

³⁹ *Ibidem*, p. 178: “The broad outlines of this drama conform to the archetypal pattern, featuring (1) the introduction of a dramatic problem or conflict through thematic contrast and divergence in a sonata-form movement, in this case the second; and (2) a reopening of this conflict in the development of the finale before the final resolution”.

⁴⁰ Clause, Jean: *César Franck*, traducción de francés Víctor Andresco, Madrid, Espasa-Calpe, 1980. La sonata se trata en las páginas 110 y siguientes.

“Lo humano recupera sus derechos, y encuentra su justificación en la alternación de un sueño lleno de amor (primer movimiento), de tormentos (segundo movimiento) y de la esperanza (tercer movimiento) hasta la feliz unión tan ardientemente deseada (cuarto movimiento)”⁴¹.

La discusión técnica que acompaña es bastante imprecisa: por ejemplo, coincidiendo con D’Indy en la tesis del único tema (suponemos que la melodía inicial del violín), no parece evidente ni siquiera a qué se refiere con la división del mismo en dos elementos, “el uno, ascendente e impulsivo; el otro, descendente y cándido”⁴²: ¿se trata de la tercera ascendente y luego el arpeggio descendente del compás 5?

1.3. Objetivos y metodología

De la idea de examinar elementos de coherencia en la *Sonata para piano y violín* de César Franck se desprende una lista de objetivos: en primer lugar, realizar un estudio de la forma global de la sonata, examinando las relaciones temáticas y armónicas entre las diferentes secciones, con el fin de discernir la dependencia (o independencia) de la obra respecto a los modelos formales usuales. También describir los aspectos cíclicos temáticos y motivicos presentes en la obra, tratando tanto las evocaciones más evidentes y francas (las referidas a temas completos) como las semejanzas y parentescos motivicos más remotos; el propósito será hacer explícito un primer factor de coherencia en la obra. Estos dos objetivos llevarán aparejados el de discutir de manera crítica, mediante el examen de la historiografía publicada, los resultados analíticos obtenidos hasta la fecha sobre el asunto.

Otro de los objetivos será llevar a cabo un análisis detallado de la armonía en la sonata, con el fin de averiguar qué formaciones, enlaces y procedimientos armónicos son los más utilizados, y observando tanto sus aspectos más conservadores o clásicos como los más novedosos o progresivos; trataremos así de caracterizar el lenguaje armónico del compositor, y de mostrar de qué manera la armonía ayuda a la percepción unitaria de la obra. Por último, consideramos estudiar la forma a pequeña escala, observando qué tipos fraseológicos aparecen y relacionándolos con los procedimientos armónicos, tratando de averiguar si este ámbito colabora también a la coherencia de la sonata.

En cuanto a organización metodológica, dedicaremos un capítulo preliminar, el segundo, a resumir sucintamente las circunstancias de composición de la sonata, así

⁴¹ *Ibidem*, pp. 111-112.

⁴² *Ibidem*, p. 111.

como la posterior recepción y repercusión de la misma; tendremos de esta manera una orientación histórica básica acerca de la obra.

Ya entrando en el estudio analítico, seguirá prácticamente un capítulo por cada objetivo propuesto, con el fin de examinar individualmente cada uno de los aspectos que aportan unidad y coherencia a la partitura. El tercer capítulo se dedicará a la forma global de la obra, examinando las relaciones temáticas y armónicas al modo de la tradicional *Formenlehre*; estudiaremos la sucesión de secciones temáticas, los centros tonales, modulaciones, y plan armónico y la adecuación (o falta de la misma) a esquemas formales tradicionales, sobre todo la forma-sonata. Tratamos con una sonata cíclica, es decir, hay temas que reaparecen en movimientos posteriores; nos limitaremos en el capítulo, sin embargo, a los aspectos cíclicos más claros y directos (las citas que se reconocen sin dificultad como tales), dejando los fenómenos ‘subtemáticos’ (las derivaciones más sutiles, sobre todo en forma de semejanza de perfiles melódicos entre motivos) para su discusión completa en el capítulo siguiente.

Efectivamente, el cuarto capítulo tratará estos elementos cíclicos menos obvios, los que podíamos denominar ‘subtemáticos’ o ‘submotívicos’. Es este aspecto el más recogido en la literatura sobre la sonata, luego nuestro trabajo en este capítulo (también en cierta medida en el anterior) será de recopilación y discusión de fuentes secundarias, que completaremos con nuestras propias observaciones y conclusiones.

Frente a esta revisión historiográfica de los capítulos 3 y 4, el quinto capítulo, que versará sobre la armonía de la sonata, representa la aportación menos tratada anteriormente, más original, del trabajo; su metodología también requiere de una breve elucidación. Para este estudio armónico individualizaremos pequeños fragmentos del discurso, en su mayoría en forma de grupos de dos o tres acordes, que nos servirán a modo de ‘modelos’ o ‘patrones’ armónicos. Esos modelos, a su vez, se clasificarán en unas cuantas ‘categorías’ o ‘paradigmas’. La enumeración de las mismas no tiene el propósito de ser completamente exhaustiva, agotando todo el material armónico de la sonata; tampoco los tipos básicos serán excluyentes entre sí, siendo factible que algún modelo pertenezca a más de una categoría: simplemente, serán útiles para mostrar características comunes a algunos de los modelos estudiados

La fragmentación del discurso en pequeñas células podría parecer, a priori, arbitraria. Sin embargo, la propia construcción melódica en la sonata (y la armónica que la apoya)

parece sugerirla: en la expresión de Trevitt y Fauquet en el *New Grove*, “Franck desarrolla complejas estructuras fraseológicas utilizando una especie de mosaico de variantes de uno o dos motivos germinales”⁴³. Son justo las teselas armónicas que forman el tal mosaico, los pequeños fragmentos que se van a ir engarzando en el discurso, iguales o variados, los que vamos a extraer y estudiar.

El procedimiento descrito (fragmentación y clasificación) es cercano de lo que se ha dado en llamar ‘análisis paradigmático’ o ‘semiótico’⁴⁴. Tal tipo de análisis “ha sido especialmente útil [...] en el estudio de repertorios cuyas premisas estilísticas no han sido del todo establecidas”⁴⁵; en nuestro caso, podíamos argumentar que la sonata de Franck (y, en general, gran parte del *corpus* romántico), con su armonía oscilando entre la centralidad tonal y la disgregación cromática, forma parte de esos repertorios para los que el análisis paradigmático es útil; en este caso, nos servirá para comprobar la coherencia del material armónico y extender a la armonía el ámbito del principio cíclico. Con todo, sólo se tomará de este tipo de análisis la extracción de modelos (que, además, no será sistemática) y su clasificación; el estudio ulterior de la repetición y sucesión de paradigmas no nos será de tanta utilidad.

Un sexto capítulo tratará los de aspectos armónicos que no son susceptibles de estudiarse con la metodología de ‘modelos’ del capítulo quinto; los modelos operaban a pequeña escala, y en este capítulo observaremos usos y configuraciones a una escala mayor: progresiones y otros aspectos de coherencia a nivel intermedio.

Ya estudiados en el capítulo tercero los grandes aspectos formales, el séptimo capítulo abordará las configuraciones formales a pequeña escala. Se comenzará discutiendo la cuestión de la regularidad o irregularidad métrica de las frases, y se observarán después los principales tipos fraseológicos; se tratará de identificar los más comunes, su relación con la armonía ya descrita, y su posible contribución a la coherencia formal.

Un último capítulo sintetizará los resultados obtenidos en todos los capítulos anteriores. Éstos han examinado por separado aspectos motívicos, formales, cíclicos y armónicos;

⁴³ Trevitt, John, y Fauquet, Joël-Marie, “Franck, César”, en *Grove Music Online*, ed. Deane Root, Oxford University Press (consultado en agosto de 2014): “Franck developed complex phrase structures using a kind of mosaic of variants of one or two germinal motifs”.

⁴⁴ Para una descripción sencilla del sistema, aplicaciones y bibliografía, ver Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, 2009, pp. 163-207. Por ejemplo, la tabla de modelos presentada en 5.7. (p. 78) sería una “tabla paradigmática” (*ibidem*, p. 168).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 165: “its most noted applications [...] have been to repertories the premises of whose languages have not been fully stabilized”.

aquí todos estos elementos se integrarán, obteniéndose una visión de conjunto del funcionamiento de la *Sonata*. Evaluaremos el cumplimiento de los objetivos, y estableceremos las conclusiones que del examen de los mismos se desprendan.

Como se observa de toda esta descripción, el análisis desarrollado será básicamente formalista, sin entrar a discutir las siempre difíciles cuestiones del ‘significado’ externo (aunque nos permitiremos, eso sí, pequeños comentarios más interpretativos, tanto propios como extraídos de la literatura acerca de la sonata, cuando sea necesario o parezca conveniente). La forma cíclica, con su juego de citas, recuerdos y transformaciones, invita de forma particular a interpretaciones de la música en términos narrativos; es difícil sustraerse a la impresión de que los temas que van reapareciendo a lo largo de la obra son el equivalente a ‘personajes’ de algún tipo. No implica la restricción de nuestro punto de vista que no consideremos útiles otros enfoques más interpretativos⁴⁶, pero sí creemos que éstos son tanto mejores y más fundados en tanto en cuanto se basen en un análisis profundo de los datos factuales presentes en la música: éstos son los que aportaremos en el presente trabajo.

⁴⁶ Por ejemplo, el mencionado de Gregory Karl (Karl, *op. cit.*).

2. Génesis, recepción y repercusión de la *Sonate pour Piano et Violon*

No está clara la motivación que lleva a Franck a la composición, en 1886, de la sonata para violín y piano. El compositor, nacido en Lieja en 1822, contaba en el momento con más de sesenta años, y estaba en el cénit de su carrera; de producción muy parca en sus primeros años, desde 1875 “Franck estaba entrando en una fase creativa de tremenda intensidad, que no disminuiría hasta su muerte”⁴⁷. En esos años compone obras sinfónicas de desigual recepción, pero también sus grandes obras de cámara: además de la *Sonata para piano y violín* de la que tratamos, el *Quinteto con piano* (1880) y el *Cuarteto de cuerda* (1890). Obras todas de calurosa acogida, para Tranchefort “con sólo ellas, Franck figura como uno de los principales pioneros del renacimiento de la música instrumental francesa”⁴⁸.

Este ‘renacimiento’ de la música instrumental en Francia, y, en particular, de la música de cámara, se vehicula en gran parte a través de la *Société Nationale de Musique*⁴⁹. Esta sociedad aparece en 1871 “al calor de las humillaciones de la Guerra Franco Prusiana, [...] con el propósito expreso de interpretar música no-operística, compuesta por autores franceses”⁵⁰, esto es, de tratar de compensar la predilección por la ópera en la vida musical francesa, intentando disputar a los alemanes (vencedores de la guerra) la hegemonía en el campo de la música instrumental, en lo que se ha interpretado como una suerte de revancha de carácter nacionalista⁵¹. Franck fue activo miembro fundador de la institución, y en 1886 se le promueve (por parte del combativo círculo de sus alumnos, y en agria disputa con Saint-Saëns) a presidente de la misma.

⁴⁷ Trevitt y Fauquet, *op. cit.*: “Franck was entering upon a creative phase of tremendous intensity which lasted unabated until his death”.

⁴⁸ Tranchefort, *op. cit.*, p. 515.

⁴⁹ Véase Le Guen, David R.: *The Development of the French Violin Sonata (1860-1910)*, Universidad de Tasmania, 2006, pp. 28 y ss.

⁵⁰ Plantinga, León: *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, traducción Celsa Alonso, Madrid, Akal, 2002, p. 472.

⁵¹ Aunque el supuesto carácter antigermánico de la *Société* ha sido recientemente puesto en duda: ver Strasser, Michael: “The Société Nationale and its Adversaries”, en *19th-Century Music*, vol. 24 nº 3, 2001, pp. 225-251.

En cuanto a motivaciones más concretas para la elección del género de la obra, puede que con ella retomara el viejo proyecto de una sonata que había prometido a Cosima von Bülow en 1861, o que influyeran las sonatas de Castillon (1868) o de Fauré (1876), con la que comparte tonalidad⁵². Michel Stockhem añade a estos posibles estímulos el estreno el año anterior de la sonata op. 75 de Saint-Saëns, con el que, a cuenta de la presidencia de la *Société Nationale*, se podía interpretar que había cierta rivalidad⁵³.

Franck escribe la sonata en el verano de 1886, “en el plazo de tres semanas”⁵⁴. La dedicatoria al violinista belga Eugène Ysaÿe fue hecha con la obra acabada, según muestra la carta de Franck a Marie Léontine Bordes-Pène⁵⁵:

“Usted me pide, querida señora, dedicar la sonata a Ysaÿe. Lo haré con gusto, no habiéndoselo prometido a nadie, y seré feliz de ponerla bajo el patrocinio de tal artista [...]”⁵⁶

Así pues, la elucubración de que la sonata fue compuesta con las características del intérprete en mente, mantenida por algunos antes de la publicación de la carta citada, no se sostiene⁵⁷.

La sonata le llega a Ysaÿe como regalo de boda en septiembre, y es estrenada por éste y Bordes-Pène en Bruselas en diciembre del mismo 1886; el año siguiente se interpretará, en dos ocasiones diferentes (la segunda de ellas en la *Société Nationale de Musique*), en París. También ese 1887 aparece la primera edición de la obra, a cargo de la editorial parisina Hamelle. Las primeras interpretaciones son bien acogidas por el público; sin embargo, “después de la muerte de Franck (8 de noviembre de 1890), las interpretaciones de la *Sonata* son, en principio, escasas”⁵⁸. Stockhem atribuye el hecho a los derroteros virtuosísticos de la carrera de Ysaÿe y a la indisponibilidad de sus acompañantes habituales⁵⁹.

Pero la sonata se irá imponiendo poco a poco: Ysaÿe la vuelve a interpretar (1893) en la *Société Nationale de Musique*, con D’Indy al piano (concierto en el que se estrena el

⁵² Fauquet, *op. cit.*, p. 632.

⁵³ Stockhem, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁴ Fauquet, *op. cit.*, p. 639.

⁵⁵ La pianista que estrenaría la obra, cuñada de Charles Bordes, alumno de Franck y cofundador de la *Schola Cantorum*.

⁵⁶ “Vous me demandez, chère Madame, de dédier la sonate à Ysaÿe. Je le ferai avec plaisir ne l’ayant promise à personne et serai très heureux de la mettre sous le patronage d’un artiste tel que lui [...]”, M. Barthélemy, “Ysaÿe et Armand Parent – Extraits des souvenirs de celui-ci”, *La Vie Wallone*, XLVII, 1973, p. 106. Citado en Stockhem, *op. cit.*, p. 146

⁵⁷ Stockhem, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 148: “après la disparition de Franck [...], les exécutions de la *Sonate* sont d’abord rares”.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 148.

cuarteto de Debussy), en una interpretación que impresiona a los jóvenes violinistas Thibaut y Flesch⁶⁰. Éstos, y otros muchos (Parent, Rivarde, Marteau) la irán incorporando a su repertorio; Ysaÿe forma además, a partir de 1896, con el pianista Raoul Pugno “una de las más prestigiosas e influyentes uniones musicales de la época”⁶¹, cuya interpretación de la sonata, en la expresión de Stockem, “se erige en palabra divina”⁶².

Durante todo el siglo XX, el éxito de la sonata ha sido rotundo, tanto en Europa como en América. Un crítico inglés se podía quejar ya en 1915 de que la obra “se ha tocado quizá demasiado a menudo”⁶³; en su examen de la recepción de Franck, dando cuenta de los altibajos en la consideración de otras obras, R. J. Stove afirma que “sólo la sonata de violín y un puñado de obras de órgano continuaron siendo ampliamente aceptadas”⁶⁴: valgan estos dos testimonios de la misma publicación británica, separados casi por un siglo, para dar fe de la aceptación prácticamente unánime de la obra.

La popularidad de que goza la sonata ha dado pie también a multitud de transcripciones para diversos instrumentos⁶⁵. Ya en vida de Franck y con, al parecer, su beneplácito, Jules Delsart, violoncellista amigo del compositor, realiza una transcripción para su instrumento, que Hamelle publica junto con la versión de violín en 1888⁶⁶. Sin embargo, la verdadera repercusión de la sonata estará en el plano compositivo, pues quedó como modelo de referencia para varias generaciones de compositores.

La sonata aparece en el *Cours de composition* de Vincent D’Indy como el modelo más perfecto y acabado de ‘sonata cíclica’, dispositivo técnico por el cual Franck y sus alumnos serían los verdaderos herederos de los logros beethovenianos: “la escuela [...]

⁶⁰ *Ibidem*, p. 148.

⁶¹ *Ibidem*, p. 149: “une des plus prestigieuses et influentes unions musicales de l’époque”.

⁶² *Ibidem*, p. 149: “est erigée en parole divine”.

⁶³ Colles, H. C.: “César Franck and the Sonata”, en *The musical Times*, 56, 1915, p. 206: “The Violin sonata has been played perhaps too often”.

⁶⁴ Stove, R. J.: “Franck after Franck: the composer’s posthumous fortunes”, en *Musical Times*, 2011, p. 59: “only the violin sonata and a handful of the organ pieces continued to be widely taken up”.

⁶⁵ William Todd menciona violonchelo, contrabajo, flauta y añade una versión propia para saxofón barítono (Todd, William: *A transcription of César Franck’s Sonata in A Major for the Baritone Saxophone*, Universidad de Tejas, 2001).

⁶⁶ Sobre la historia de esta edición, ver Jost, Peter: “‘Pour Piano et Violon ou Violoncelle’ – Is there a cello sonata by César Franck?”, en <http://www.henle.de/blog/en/2013/11/11/%E2%80%98pour-piano-et-violon-ou-violoncelle%E2%80%99-%E2%80%93-is-there-a-cello-sonata-by-cesar-franck/> [consultado en agosto de 2014]. Ver también el prefacio a la edición Henle de esta versión, editada por el mismo autor: Jost, Peter: “Preface”, en Franck, César: *Sonate für Klavier und Violine A-dur. Fassung für Violoncello*, Múnich, Henle Verlag, 2013, pp. iii-iv.

francesa [...], que ocupa hoy el primer puesto en la vanguardia del arte musical”⁶⁷. Ésta sería la enseñanza impartida en la *Schola Cantorum*, institución creada por el mismo D’Indy (junto con Charles Bordes y Alexandre Guilmant) para la enseñanza de la música, donde la composición ocupaba un lugar destacado. El modelo cíclico de la sonata de Franck influiría pues, a través de esta escuela, en multitud de compositores. Las características cíclicas del cuarteto de Debussy (estrenado, recordamos, en una sesión de la *Société Nationale de Musique* junto con la misma sonata de Franck) se podrían deber a este ascendiente, según Marianne Wheeldon⁶⁸; Joaquín Turina, alumno de la *Schola*, aplica, como muestra Christiane Heine⁶⁹, los principios cíclicos en su *Sonata para violín* de 1908, para no abandonarlos ya, sobre todo en la producción camerística⁷⁰. Hasta en algunos alumnos españoles de Turina se podría trazar esta influencia (quede esto para ulteriores estudios): véase la *Sonata para violín* de Jesús García Leoz, compuesta en 1931, donde siguen concurriendo similares procedimientos cíclicos.

⁶⁷ D’Indy, *Cours...*, p. 422: “l’École [...] française, [...] occupant aujourd’hui la première place à l’avant-garde de l’art musical”). Recuérdese (nota 16) que todas las citas de esta obra se referirán a la primera parte del libro segundo.

⁶⁸ Wheeldon, Marianne: “Debussy and ‘La Sonate cyclique’”, en *The Journal of Musicology*, 22(4), 2005, pp. 644-679.

⁶⁹ Heine, Christiane: “La enseñanza musical de Vincent D’Indy...”, en *op. cit.*, pp. 79-137.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 128.

3. La estructura global de la *Sonata*; relación con modelos tradicionales

La *Sonate pour piano et violon*⁷¹ consta de cuatro movimientos, cuando lo más frecuente para el género es el modelo clásico de tres (aunque esta obra, entre otras, colabora precisamente en la redefinición de ese estándar)⁷². Los cuatro tiempos, además, no responden a la distribución ‘allegro en forma sonata-movimiento lento-scherzo-presto final’, la más frecuente en la sinfonía clásica. Aquí, el movimiento rápido con forma-sonata completamente desarrollada aparece en segundo lugar, en lugar de en primero, y el tercer movimiento es moderado; el conjunto, pues, tendría algo en común con “el esquema tradicional lento-rápido-lento-rápido de la *sonata da chiesa* del barroco”⁷³.

El primer movimiento lo ocupa también una forma-sonata, pero carente de desarrollo⁷⁴ y en un tempo menos rápido, lo que le da cierto carácter de preámbulo o introducción al segundo. No hay *scherzo*, y el tercer movimiento, que cumpliría la función de movimiento lento, tiene una forma rapsódica, episódica, de apariencia improvisatoria. La forma del último movimiento, combinación de rondó y sonata, sí es más conforme a la tradición⁷⁵, si bien la acumulación de referencias a los movimientos anteriores lo hace un poco especial.

⁷¹ El título original, efectivamente, antepone “piano” a “violín”, frente al uso más habitual en el romanticismo (y el que utiliza alguna edición moderna, como la Schott). No teniendo la textura de esta sonata nada que ver con las sonatas instrumentales del XVIII, donde el instrumento de cuerda era facultativo (y, en consecuencia, se antepone en el título el instrumento de tecla), ignoramos la razón de Franck para proceder así.

⁷² Ver Heine: “La enseñanza musical de Vincent D’Indy...”, en *op. cit.*, p. 98.

⁷³ Gamma, Lorenz Amadeus: *The Sonata by Cesar Franck: A Critical Edition for Violinists*, Los Angeles, Universidad de California, 2005, p. 17: “the traditional scheme of slow-fast-slow-fast for the overall form of a sonata da chiesa of the baroque period”.

⁷⁴ Algunos comentaristas sí creen que aparece una breve sección de desarrollo; véase la discusión a continuación.

⁷⁵ Véase Caplin, William E.: *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, 1998, p. 235 y ss., para el uso del rondó-sonata en el clasicismo, o también Rosen, Charles: *Formas de Sonata*, traducción de Luis Romano, Barcelona, Idea Books, 2005, p. 134 y ss.

3.1. Primer movimiento

El movimiento inicial, *Allegretto ben moderato*, en la tonalidad principal de la sonata, La Mayor, no es el acostumbrado primer movimiento enérgico, en una forma-sonata completa. En primer lugar, no aparece sección de desarrollo (o, si se interpreta que la hay, ésta es breve y atípica), con lo que la forma del movimiento es la a veces llamada “Lied-Sonata”, o forma-sonata sin desarrollo⁷⁶, más frecuente en los movimientos centrales, lentos, que en el inicial. Y en segundo, en coherencia con la falta de la sección más agitada armónicamente de la forma, la indicación agógica complementa el tempo “Allegretto” con la calificación “ben moderato”, teniéndose así un carácter bastante tranquilo. Esta indicación fue además modificada por el propio Franck; la original, tal cual aparece en el manuscrito⁷⁷, era “Allegretto moderato”, y fue cambiada introduciendo el “ben” para la edición⁷⁸. La razón parece ser la interpretación de Ysaÿe y Bordes-Pène en el estreno; Armand Parent, violinista amigo del compositor, comentó a Franck que el tiempo tomado por los intérpretes no correspondía al indicado en la partitura, a lo que el compositor respondió que “creía que él [Ysaÿe] tenía razón”⁷⁹.

La tabla siguiente describe las principales secciones, temas y tonalidades⁸⁰ del movimiento.

Compases	Secciones		Temas	Tonalidades
1	Exposición	Intro		V de La
5		Primer grupo	A	La→Do#→Mi+
31		Segundo grupo	B	Mi→fa#*→do##+
47		Grupo final	C (mat. de A)	do#→Mi(+)->Re(+)->Do(+)
59	Transición			Do→V de La
63	Reexposición	Primer grupo	A	La→Re→Fa#→La+
89		Segundo grupo	B	La
97		Grupo final	C	La+
101	Coda (¿?)		B	La→?

⁷⁶ Caplin, *op. cit.*, p. 216, o Rosen, *op. cit.*, p. 120 y ss.

⁷⁷ Gamma, *op. cit.*, aporta copia de parte del manuscrito original en las pp. 75 y ss. de su estudio. Ver p. 76 para el primer movimiento.

⁷⁸ Ver Fauquet, *op. cit.*, pp. 643-644.

⁷⁹ “Je crois bien que c’est lui qui a raison”, citado en *ibidem*, p. 643.

⁸⁰ Sólo aparecen en la tabla las principales tonalidades; se indican en mayúscula y minúscula, respectivamente, las mayores y menores. Señalo también en la misma columna dónde un tono es confirmado por una cadencia: una cruz, +, vale por alguna cadencia conclusiva (perfecta normalmente), y la misma entre paréntesis, (+), por otra menos definitiva (por ejemplo, plagal, aunque hay otras posibilidades).

108			C	→Re(+)
112		Transición final y cadencia		La+

Tabla 1. Esquema formal del primer movimiento

Tras cuatro compases introductorios del piano sobre el acorde de dominante, comienza el primer grupo temático, en La Mayor (designado en lo sucesivo por la letra A⁸¹).

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It begins with a rest for four measures, then plays a melodic line starting on G4. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It begins with a rest for four measures, then plays a harmonic accompaniment starting on G4 in the right hand and D3 in the left hand. The tempo/mood marking is 'molto dolce' for the violin and 'pp' for the piano.

Ejemplo 1: tema A (I, cc. 5-8)

Tras tocarse brevemente la medianta mayorizada (Do# Mayor, c. 13), se realiza la habitual modulación al tono de la dominante, Mi Mayor, donde se cadencia en el compás 31. Comienza ahí, sin que haya habido antes apenas nada que podamos considerar como zona de derivación, el segundo bloque, B.

The image shows a musical score for Piano. The score is written on three staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (D major). It begins with a rest for four measures, then plays a piano solo starting on G4 in the right hand and D3 in the left hand. The tempo/mood marking is 'sempre forte e largamente'.

Ejemplo 2: tema B (I, cc. 31-33)

Si el primero había sido confiado al violín, con el piano en funciones de acompañamiento, éste lo expone el piano en solitario. No permanece este bloque en Mi

⁸¹ Me referiré a las secciones formales con letras mayúsculas. Éstas se referirán indistintamente a la sección propiamente dicha (el primer grupo temático, por ejemplo) o a la sustancia rítmico-melódica que solemos designar como 'tema'; la pequeña ambigüedad resultante se aclarará en el contexto concreto.

Mayor, sino que modula y cadencia, sucesivamente, en fa# menor (c. 39) y en do# menor (c. 47).

La nueva entrada del violín marca justo en ese compás lo que podíamos considerar “grupo final” de la exposición (le asignaremos la letra C⁸²): efectivamente, se recicla material ya aparecido (el violín recupera el primer tema) y la música se encamina a la cadencia. Sin embargo, ésta no confirma, como podíamos esperar, Mi Mayor, y ni siquiera es, en cualquier tono, una cadencia ‘fuerte’: no es cadencia perfecta, sino plagal. La primera de estas cadencias ‘débiles’ es, efectivamente, en Mi Mayor (c. 52), pero enseguida, en progresión, se baja a Re Mayor (c. 54) y Do Mayor, con cadencia reiterada en c. 57 y ss., la del siguiente ejemplo:



Ejemplo 3: cadencia en C (I, cc. 55-57)

Es esta inestabilidad armónica la que hace que algunos comentaristas consideren esta sección como un breve desarrollo: por ejemplo, Strucken-Paland, aunque no es explícita al respecto⁸³, o David Tubergen, que habla de “cuasidesarrollo” y “minidesarrollo”⁸⁴. Prefiero sin embargo interpretar esta sección como cierre de la exposición; así también lo harían, al menos implícitamente, quienes efectivamente consideran esta forma-sonata carente de desarrollo: así D’Indy⁸⁵ o Emmanuel⁸⁶. Efectivamente: por un lado, la reaparición de A tiene más carácter de resumen conclusivo que de verdadero desarrollo (que supondría normalmente una mayor desfiguración); por otro, está la llegada

⁸² Como esta sección es cierre del segundo grupo podría preferirse la etiqueta B₂; por razones de claridad en las referencias (y porque no comparte tonalidad con B), prefiero utilizar una letra nueva.

⁸³ Strucken-Paland: “La ciclicità...”, en *op. cit.*, p. 161.

⁸⁴ Tubergen, David Gene: *A stylistic analysis of selected violin and piano sonatas of Faure, Saint-Saents, and Franck*, Universidad de Nueva York, 1985, pp. 129 y 131 respectivamente: “quasi-development”, “minidevelopment”.

⁸⁵ D’Indy: *Cours...*, p. 424.

⁸⁶ Emmanuel: *César Franck...*, p. 64.

cadencial (aunque ésta no sea nada enfática) y el apaciguamiento general de los compases 55 y siguientes (valores rítmicos largos, tesitura más bien grave, reiteraciones melódicas); por último, la continuidad de la textura entre las secciones B y C.

Una breve transición (cc. 59-61) recupera la dominante de La para efectuar la reexposición. Reaparece A, con alguna modificación no muy sustancial (acordes en el acompañamiento en el c. 63). En el compás 71, a la vez que la melodía se varía respecto a la de la exposición, se gira a la subdominante, Re Mayor. Ésta es la frecuente estrategia en las reexposiciones de forma-sonata para que la modulación a la quinta superior, la que llevaba de La Mayor a Mi Mayor en la exposición (cadencia en el c. 31), nos deje ahora, partiendo de Re Mayor, en La Mayor, la tonalidad de la tónica. Y así ocurre, iniciándose el segundo grupo en La Mayor en el compás 89.

Éste es de nuevo expuesto por el piano, pero ahora, casi inmediatamente, y sin llegar a cadenciar como en la exposición, una pequeña zona de ambigüedad armónica (cc. 95-96) da pie a la entrada del violín con el material de C (que, recordemos, estaba a su vez extraído del primer tema); y, con él, se cadencia en La Mayor (c. 100). Reexpuesto en lo esencial todo el material de la exposición (primer y segundo grupos, incluyendo el grupo final), y alcanzada la cadencia en la tonalidad de la tónica, podríamos interpretar lo que sigue como coda.

También se puede considerar que el segundo grupo no ha llegado a término aún: favorece esta interpretación la escasa longitud de segundo tema y grupo final (aquí apenas once compases, del 89 al 100; en la exposición eran casi treinta, de c. 31 a c. 69), la posición rítmicamente débil de la cadencia (por el acorde de sobretónica, que retarda al segundo tiempo la tónica del c. 100) y que se continúe con el segundo tema en el c. 101, en lugar de aparecer algún material diferente. Sea como fuere, esta nueva aparición del segundo tema conduce de nuevo a otra zona tonalmente ambigua (acorde de quinta disminuida y séptima menor en cc. 105-108). Aparece aquí de nuevo el violín con la melodía de C, cerrando en esta ocasión de nuevo hacia la subdominante, Re Mayor (cc. 110-112). El material que, antes de la reexposición, había servido de transición a la misma (cc. 59-62) es utilizado ahora para llegar a la dominante de La Mayor (cc. 112-114), y desde ella se oficia la cadencia final del movimiento.

El plan tonal es, como se puede apreciar, completamente clásico: segundo grupo en el tono de la dominante y reexposición recuperando la tónica, con flexiones hacia la

subdominante. Como peculiaridad de este primer movimiento, y como mayor divergencia respecto del esquema habitual de la forma-sonata, se señala la carencia de desarrollo (así lo hace, por ejemplo, D'Indy⁸⁷); sin embargo, es más reseñable, por más atentatorio contra el funcionamiento habitual de la forma, la falta de un cierre categórico de la exposición. Expuesto el tema B en la tonalidad de la dominante, se espera la ratificación, por una o varias cadencias, normalmente muy enfáticas, de esa tonalidad (por ejemplo, el tratado de forma clásica de Caplin afirma que “la tonalidad secundaria debe ser completamente confirmada por una cadencia perfecta auténtica”⁸⁸; Hepokoski y D'Arcy hacen de esa cadencia “la más importante meta tonal de la exposición”⁸⁹. Sin embargo, aquí se abandona el tono enseguida, para recuperarlo solamente de paso (c. 52), se cadencia en progresión, esto es, llegando a varios tonos en lugar de a uno solo y, finalmente, las cadencias alcanzadas son bastante débiles. Aun interpretando la sección C como pequeño desarrollo, el problema sigue intacto, siendo la cadencia justo anterior (en do# menor, compás 47) bastante poco enfática (además de no confirmar la tonalidad esperada, Mi Mayor).

Esta falta de direccionalidad presente en la exposición colaboraría, desde el punto de vista formal, a conferir el carácter peculiar, ensoñador, señalado por algunos comentaristas (Paul Tulloch⁹⁰, Gregory Karl⁹¹) como propio del movimiento. Consecuentemente, también el cierre de la reexposición es inhabitual, constando apenas de un par de cadencias, la primera de ellas bastante temprana e inesperada y ambas, aun siendo armónicamente fuertes (dominante y tónica en estado fundamental, 1[^] en la melodía), rítmicamente débiles (retardo hacia el segundo tiempo del compás). Todo ello también ayuda a configurar el carácter antes descrito, y a la vez dota al movimiento de cierto carácter introductorio⁹². Conclusiones más enérgicas deberán esperar a los movimientos siguientes, y ello es parte de la configuración unitaria del ciclo de la sonata: plantear en el movimiento inicial unas expectativas que sólo tendrán cumplimiento posteriormente es otra forma (como también lo es la más obvia de

⁸⁷ D'Indy, *Cours...*, p. 424.

⁸⁸ Caplin, *op. cit.*, p. 97: “The subordinate key must be fully confirmed by a perfect authentic cadence”.

⁸⁹ Hepokoski, James Arnold, y D'Arcy, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, 2011, p. 117: “this is the most important generic and tonal goal of the exposition”. Recibe esta cadencia en su teoría sobre la sonata una denominación técnica específica: “Essential expositional closure”.

⁹⁰ Tulloch, Paul: *Extended Program Notes for Thesis Violin Recital*, Universidad de Florida, 2012, p. 4.

⁹¹ Karl, *op. cit.*, p. 180.

⁹² Ver más adelante, nota 97.

introducir referencias cíclicas) de conseguir la interconexión del discurso entre movimientos.

3.2. Segundo movimiento

Tras la especial forma-sonata del primer tiempo, este segundo movimiento, denominado “Allegro” (ahora sin calificativos que relativicen la velocidad; bien al contrario, “passionato” es la primera indicación de carácter en el compás 4), cumple de manera íntegra con las expectativas de la citada forma. Está en re menor, subdominante minorizada de la tonalidad global de la sonata.

Añado aquí otra tabla-resumen de la forma del segundo movimiento⁹³:

Compases	Secciones		Temas	Tonalidades
1	Exposición	Intro		V de re
4		Primer grupo	D	re+
44		puente	<i>A'</i>	→Fa
48		Segundo grupo	E	Fa→La→si→re→la→
67		Grupo final	F	fa+
80	Desarrollo	1 ^{er} episodio	D'+F	fa→la+; la→do#+
89		2 ^o episodio	D	do#→sol#→
97		3 ^{er} episodio	E+ D(<i>incipit</i>)	Fa# →Mib→cromático
138	Reexposición	Primer grupo	D	re+
168		puente	<i>A'</i>	→Re
172		Segundo grupo	E	Re→Fa#→sol#→si→fa#→
191		Grupo final	F	re+
202	Coda		D+A'	re→Re+

Tabla 2 Esquema formal del segundo movimiento

Tres compases de introducción del piano (como en el primer movimiento, sobre la dominante del tono) dan paso al primer grupo temático, en re menor, que etiquetaremos para referencia posterior como D:

⁹³ Para dar cuenta de las referencias entre los movimientos, la asignación de letras etiquetando los diversos temas se hará de manera continua para los cuatro movimientos; esto es, el primer tema del segundo movimiento no se indicará como 'A', sino, habiéndose ocupado las letras A, B y C en el primero, se denominará como 'D'. Esto puede resultar, en primera instancia, poco natural para el lector (los temas de la forma-sonata del segundo movimiento no serán A y B, sino D y E), pero revelará las referencias cíclicas y permitirá una mejor visión de conjunto. Precisamente estas referencias cíclicas se indican en la tabla por la letra correspondiente en cursiva.



Ejemplo 4: tema D (II, c. 14-15)

Está expuesto primero por el piano solo, y repetido por el violín (c. 14; es éste el que mostramos en el ejemplo 4), rematado por sendas cadencias. En el compás 24, la música deriva a otras tonalidades, e incluso aparece un esbozo de nueva melodía en el violín (c. 30). Parecería entonces que entramos en la zona de derivación hacia el segundo grupo temático; sin embargo, se expone de nuevo el tema inicial, reforzado dinámicamente (*fortissimo*, c. 34), con lo que la sección D sólo termina con la nueva cadencia, en el c. 43. El tema completo tendría entonces forma de lied tripartito ampliada, aaba (la parte b, ligeramente contrastante, localizada en los cc. 24-33), a veces también denominada ‘quatrain’⁹⁴.

Tras el cierre cadencial del primer grupo, sigue un breve puente, con material del primer movimiento: es el primer tema, A, en una variante a la que llamaremos A’⁹⁵.



Ejemplo 5: variante A’, transición entre D y E (II, c. 44-48)

⁹⁴ Por ejemplo, en Karl, *op. cit.*, p. 187.

⁹⁵ Escojo a pesar de esto la letra A’ para enfatizar la relación con el primer tema, no tan obvia si utilizáramos C’.

Esta referencia al primer movimiento se asemeja más a la aparición de A en el cierre de la exposición, lo que llamábamos C, que a la versión inicial: como podemos observar comparando con el ejemplo 3, esta variante A' consiste en una versión en subdivisión binaria (y transportada, claro está) de los compases 50 y 51 del primer tiempo, con el primero de ellos repetido.

Tenemos pues aquí la primera referencia cíclica de la sonata. Ésta entraría en la categoría que Strucken-Paland define como “cita”⁹⁶: el material recuperado está integrado en el desarrollo del nuevo movimiento (en este caso, como transición entre los dos grupos temáticos), pero se reconoce fácilmente su identidad.

Este puente conduce, como es regular, a Fa Mayor, el relativo mayor del tono principal, la habitual meta para el segundo grupo temático en las sonatas en modo menor. Éste se inicia en el c. 48 (lo llamamos E), sobre la dominante del tono:



Ejemplo 6: tema E (II, cc. 48-51)

Tras varias modulaciones (La Mayor c. 52, si menor c. 56, re menor c. 60; éstas no son nada ‘clásicas’), la música parece asentarse en la menor (c. 63), sólo para volver a fa en el grupo final (lo nombramos F, c. 67):

⁹⁶ Strucken-Paland, “La ciclicità...”, en *op. cit.*, pp. 154-159.



Ejemplo 7: tema F (II, cc. 67-70)

Éste consiste en un tema nuevo, que en lugar del esperado Fa Mayor, está en fa menor, tonalidad en la que termina la exposición (c. 79); incluso el \wedge^2 rebajado que aparece, *solb* (c. 69, c. 73, etc.) ‘minoriza’ aún más la tonalidad, que sería entonces una especie de fa frigio.

El desarrollo elabora, también como es costumbre, los materiales aparecidos en la exposición en un marco tonal inestable. Se pueden distinguir en el mismo tres episodios sucesivos. En el primero (c. 80) aparece una versión simplificada del tema inicial del movimiento, pero rítmicamente muy libre, casi con carácter improvisatorio; se muestra éste en la nueva indicación de tempo, “Quasi lento”, en los cambios agógicos, y en los calderones que interrumpen el discurso. Aludiremos en lo sucesivo a esta versión ‘desnuda’ de D como D’; veamos la relación entre ambas:



Ejemplo 8: tema D (II, cc. 14-15, piano simplificado) y D’ (II, cc. 80-81, transportado)

En el ejemplo aparece D’ trasportado al mismo tono que D, para más fácil comparación. Como observamos, eliminando notas de paso y apoyaturas de la melodía de D, es posible llegar a la forma D’, con lo que tiene sentido denominar a este segundo diseño

‘versión simplificada’ del primero (o, tanto da, al primero ‘variante ornamentada’ del segundo). La relación es inequívoca, al estar apoyada por una armonía idéntica en las dos instancias. El diseño de cuatro notas resultante se nombra como *dl* (el capítulo siguiente entrará a fondo en las derivaciones y elaboraciones de este motivo melódico).

Sigue a esto el tema de cierre, F (c. 88), ahora en la menor. Se repite la secuencia D'-F (compases 94 y 102 respectivamente), ahora ya en el *tempo* inicial y alcanzándose do# menor. Un segundo episodio, localizado en c. 109 lleva el tema principal del movimiento, D, ahora con su textura original, por do# menor y sol# menor. Un tercero y último (c. 123) contrapone, en un contexto armónico cada vez más cromático e inestable, el segundo tema, E, con el *incipit* de D, que anuncia la inminente reexposición.

Ésta se produce en el compás 138. Se prescinde ahora de los tres compases iniciales de introducción del piano y de la doble enunciación del tema por parte de piano y violín, quedando sólo esta última. La digresión interna en este primer bloque es ahora un poco diferente (comparar cc. 24-32 con cc. 148-156), pero se alcanza igualmente la cadencia de cierre en re menor (c. 167). Ahora sí, el puente reminiscente del primer tiempo (c. 168) está transportado para conducir, no al Fa Mayor de la exposición, sino, como es normativo en la estructura de forma-sonata, a Re Mayor, tonalidad ahora del segundo grupo (c. 172). Éste, E, y el tema de cierre, F (c. 191), transcurren en absoluto paralelo con la exposición (cambiándose, claro, la relación Fa Mayor→fa menor por Re Mayor→re menor).

Y tras el grupo final, sólo resta una coda (c. 202). Ésta, que supone un continuo *crescendo* de registro y volumen, recupera el tema inicial del movimiento, D, si bien, a modo de sorprendente punto culminante (c. 217, interrumpiendo la cadencia del tema sustituyendo la esperada tónica), reaparece el motivo de la transición del compás 44; esto es, el extraído del primer movimiento, A'. Ésta es la única referencia cíclica explícita del movimiento, como hemos visto (el capítulo siguiente, no obstante, mostrará la existencia de vinculaciones más sutiles). La conclusión final es en re Mayor, con pedal de tónica desde el compás 222.

Queda de manifiesto de toda la descripción anterior la regularidad de la forma-sonata de este segundo movimiento, en contraste con la del primero. Las a veces amplias modulaciones dentro de los temas (cc. 24-32 dentro del primero, o cc. 52-64 en el

segundo) no obstruyen la solidez de los pilares tonales (tónica y relativo mayor), absolutamente tradicionales; la distribución temática es también completamente regular. Esta claridad formal, la acostumbrada en un primer tiempo de sonata, puede corroborar el carácter introductorio del primer movimiento; en palabras de Emmanuel “cuando el *Allegro* [segundo movimiento] se acaba, percibimos que el *Allegretto* precedente [primer movimiento], más calmado y menos desarrollado, sirve de frontispicio a la poderosa construcción que le sigue”⁹⁷.

La nota más especial en este segundo movimiento sería la referencia cíclica al tema A del primer tiempo. Incluso ésta sólo aparece en puntos formalmente secundarios: el puente entre grupos temáticos y la coda. Tenemos, curiosamente, que esa sección de transición, tradicionalmente atemática, cobra aquí una nueva relevancia: es la que, con una especie de función ‘recordatoria’, mantiene el vínculo con el primer movimiento, a la vez que anuncia procedimientos cíclicos más extensos y complejos, los que aparecerán en los movimientos sucesivos.

3.3. Tercer movimiento

Llamado *Recitativo-fantasia*: como indica el apelativo “fantasía”, el movimiento no tiene una distribución conforme a formas tradicionales. Sí podemos distinguir dos partes en el mismo: una primera llegaría hasta el compás 53, más episódica, donde los instrumentos se alternan, hay frecuentes cambios de tiempo y tonalidad (de hecho, el compositor no indica armadura) y secciones de apariencia improvisatoria. En la segunda, a partir de la aparición de la armadura de tres sostenidos en ese compás, la textura se estabiliza (violín melódico con acompañamiento de tresillos en el piano) y la tonalidad también (a pesar de las modulaciones internas existentes, la sección comienza y termina en fa# menor, justo la correspondiente a la armadura mostrada por Franck).

D’Indy⁹⁸ indica tres partes en lugar de dos, subdividiendo la segunda de las que consideramos. Otros concuerdan en esta interpretación: Schneider⁹⁹, o Clause, que habla de “lied en tres secciones”¹⁰⁰ (la posibilidad de que ambos autores recojan simplemente el análisis de D’Indy, sin reconsiderarlo, parece plausible). La forma lied

⁹⁷ Emmanuel, *op. cit.*, p. 67: “Et lorsque l’*Allegro* s’achève, on perçoit que l’*Allegretto* précédent, plus calme et moins développé, sert de frontispice à la puissante construction qui le suit”.

⁹⁸ D’Indy, *Cours...*, p. 425.

⁹⁹ Schneider, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁰ Clause, *op. cit.*, p. 111.

ternaria más frecuente suele simbolizarse por aba'; sin embargo, en este caso de este movimiento nos cuadraría más una expresión como abb', que ciertamente no es muy común. Esto, y la unidad tonal y de textura a partir del c. 53, hace que nos decantemos por la interpretación binaria.

La distribución formal del movimiento sería la siguiente:

Compases	Secciones	Temas	Tonalidades	
1	1ª sección	Intro+cadencia	G (<i>D'</i>)	V de sol; sol
11			A	sol→mi→do#
17		transición1		→V de re
22		Intro+cadencia	G	V de re; re
32		transición2		cromático
41		Intro+cadencia	G	V de do#; do#; progresión
33		2ª sección		<i>D'</i>
59	tema <i>dolciss.</i>		H	fa#(+)
71	tema dramático		I	fa#→do#+
81	tema <i>dolciss.</i>		H	do#(+)
93			A	V de Fa#
101	tema dramático		I	si→fa#+
111	Coda	transición1		fa#(+)

Tabla 3: Esquema formal del tercer movimiento

El movimiento comienza con un breve preludio del piano, sobre pedal de dominante de sol menor; evoca, con sus tres notas en secuencia, parte del tema *D'*¹⁰¹. Responde el violín (c. 5) con un pasaje a solo semejante a una cadencia (probablemente el “recitativo” del título); llamo G a estas dos ideas en sucesión¹⁰². Se intercala ahora un recuerdo de A (c. 11) que lleva a mi menor, y que se repite en progresión (c. 14), alcanzándose ahora do# menor. Los dos instrumentos se unen por primera vez en este movimiento en el pasaje marcado “Molto lento” (c. 17), transición que lleva a la dominante de re menor, punto éste (c. 22) en el que se repite en esta nueva tonalidad la sección inicial G. Otra transición bastante libre, a dúo, sigue (c. 32), con una armonía bastante cromática y ambigua, que sólo se centra en el compás 41, donde se oye, inequívocamente, una dominante de do# menor coincidiendo con una nueva aparición de G. En ésta colaboran los dos instrumentos, y la cabeza de la cadencia del violín se

¹⁰¹ Más sobre esta relación en el capítulo siguiente.

¹⁰² Existen aquí referencias motivicas sutiles a temas anteriores que se discutirán en el siguiente capítulo; por el momento sólo hablaremos de las citas más abiertas entre movimientos (la siguiente en el c12, por ejemplo).

trata ahora en progresión cromática (acorde de La₃ en c45, Sib₃ en c48, Si₃ en c51), desembocándose en la sección en fa# menor.

El inicio de esta sección más estable (c. 53) contiene, como alusión al segundo movimiento, la versión simplificada de D, lo que llamamos D', ahora completo.



The image shows a musical score for two staves. The top staff is a violin line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a *pp* dynamic marking and contains a melodic line with a long slur. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with the same key signature. It starts with a *pp* dynamic and includes a triplet of eighth notes marked *legatiss.* and a slur over the subsequent notes.

Ejemplo 9: aparición de D' en el tercer movimiento (III, c. 53-54)

Aparece esta referencia cíclica en el violín (comparar la melodía de este ejemplo 9 con la presentada en el 8). El acompañamiento con figuración de tresillos en el piano (que cohesionará toda esta segunda parte), tampoco es nuevo: en un nexo que al parecer ha pasado desapercibido a los distintos comentaristas, retoma justamente una de las secciones de la cadencia a solo del violín, la del compás 8 (siguiente ejemplo; compárese con la parte del piano del ejemplo 9)¹⁰³.



The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over the following notes.

Ejemplo 10: motivo de tresillos en G (III, cc. 8-10)

Se inicia, tras esta a modo de introducción, y siempre sobre el acompañamiento de tresillos, un nuevo tema en el compás 59 que denotaremos por H:

¹⁰³ Relación que podía enfatizarse en la interpretación no dejando que las ligaduras del compás 8 suenen ‘al dar’, como algunas veces sucede. La libertad del pasaje cadencial (indicación “*con fantasia*” y cambios agógicos) no debería llegar a la desfiguración del perfil rítmico.

Ejemplo 11: tema H (III, c59)

El tema modula internamente a Re Mayor, pero retorna a cadenciar en fa# menor (con una cadencia plagal, c. 68). Sigue una nueva idea temática, marcada “dramático” (c. 71, le asignamos la letra D); los amplios saltos melódicos (que delinean séptimas), la inexorabilidad del ascenso progresivo (*fa* en el c.71, *sol* en el siguiente,...), y el *crescendo*, colaboran a ese carácter:

Ejemplo 12: tema I (III, cc. 71-79)

El tema parte de fa# menor para cadenciar en do# menor (c. 79) de manera muy concluyente: cadencia perfecta preparada con dominante de la dominante y sexta-cuarta

cadencial, con $\wedge 1$ en la melodía; es ésta, con diferencia, la cadencia más enfática del movimiento hasta aquí. Una de las críticas de Strucken-Paland al análisis de la obra de D'Indy es, precisamente, que ignore el tema I (o, al menos, que no lo considere temático ni le dé la importancia debida)¹⁰⁴: el especial (y pregnante) perfil melódico, el cierre tonal que aporta, y la misma utilización que hará Franck del mismo en lo sucesivo son razones todas para estar de acuerdo con la citada autora.

Reaparece H en el compás 81, con su 'ida y vuelta' tonal, ahora en do# menor. Éste muta en Do# Mayor en c. 93, convirtiéndose en dominante de Fa# Mayor, sobre la cual se recuerda A, el tema inicial del primer movimiento (otra referencia cíclica). Y reaparece finalmente I; como este tema efectuaba una modulación de quinta ascendente, ahora parte de si menor (c. 101) para cadenciar en fa# menor (c. 109).

Lo que resta, habiéndose alcanzado ya la cadencia en el tono básico de la sección, se puede considerar una coda: reaparece simplemente la transición de los compases 17 a 21, terminando con ella, y con el acorde de fa# menor, el movimiento.

Hay, en suma, una primera sección tonalmente abierta, que desarrolla su idea principal G (o, mejor dicho, su combinación de ideas) intercalándola con pequeños episodios de transición, algunos extraídos de movimientos anteriores, que parecen interrumpir el discurso. Aquí sería pertinente la categoría de "reminiscencia" utilizada por Strucken-Paland¹⁰⁵, pues las apariciones de A no se integran en el curso del movimiento (como lo hacían en el segundo), sino que funcionan a modo de paréntesis en el flujo musical. Flujo, además, interrumpido y entrecortado, con los instrumentos a solo dando la impresión de improvisación; véanse, por ejemplo, las vacilaciones del piano a la hora de introducir el recuerdo de A en los compases 11 y 12. En la sugerente interpretación de Karl, parece que, en el diálogo piano-violín, el primero va proponiendo los temas de anteriores movimientos (primero D', luego A) y que el violín los comenta bastante libremente: "El violín, en pasajes de recitativo compuestos de nuevas, [...] comenta los recuerdos evocados por el piano"¹⁰⁶.

La segunda sección, más centrada armónicamente, repite dos ideas temáticas, H e I, también conjugadas con reminiscencias cíclicas. Pese a la aparente libertad de la forma,

¹⁰⁴ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 153.

¹⁰⁶ Karl, *op. cit.*, p. 193: "the violin, in recitative passages which are newly composed, [...] comments upon the memories conjured up by the piano".

la lógica de esta segunda sección es bastante clara: una doble enunciación de H e I se ve acompañada por el efecto armónico de ‘abrir-cerrar’, partida de la tónica y llegada a la misma: H se enuncia en fa# menor e I modula a do# menor (cc. 59-80), y después, H aparece en do# menor e I lleva de vuelta a fa# menor (cc. 81-101).

3.4. Cuarto movimiento

El último movimiento, *Allegretto poco mosso*, vuelve, como esperaríamos, a la tonalidad principal de la sonata, La Mayor. Su estructura formal es un rondó con elementos de sonata, bastante frecuente en los finales¹⁰⁷. Peculiar es, sin embargo, el estribillo de este rondó, que aparece tratado imitativamente; la mayor parte de las veces, como en su primera aparición, incluso como un canon estricto. Este tratamiento contrapuntístico goza de larga tradición en los últimos movimientos, desde las gigas barrocas a muchos finales clásicos o románticos; Paul Tulloch recuerda los últimos movimientos de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart, la *Novena* de Beethoven, la *Sonata* op. 38 de Brahms y, más cercana a Franck, la *Sinfonía n.º 3*, con órgano, de Saint-Saëns¹⁰⁸.

Schneider habla entonces de este final como “genial combinación de canon, rondó y sonata”¹⁰⁹. Con todo, podríamos decir que la principal novedad del movimiento es la mezcla de todo ello con el concepto cíclico: todas las coplas entre los estribillos harán referencia a melodías de movimientos anteriores, lográndose así una ingeniosa combinación entre la alternancia contrastante que es la base del rondó con la recuperación de temas que constituye la forma cíclica.

Un resumen formal del movimiento aparece en la siguiente tabla:

Compases	Secciones		Temas	Tonalidades
1	1ª sección	Estribillo	J	La+
38	(¿exposición?)	Episodio 1	H	La→do#(+)
52		Estribillo	J	Do#→fa#+
65		Episodio 2	H	fa#→mi(+)
80		Estribillo	J	Mi
87		(conclusión)	J	Mi+

¹⁰⁷ Ver nota 755.

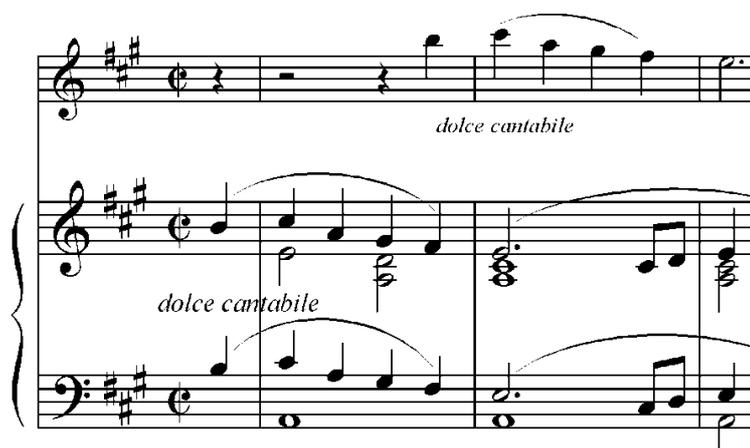
¹⁰⁸ Tulloch, *Extended program notes...*, p. 6.

¹⁰⁹ Schneider, “Analyse...”, en *op. cit.*, p. 139: “geniale Kombination von Kanon, Rondeau und Sonatensatz”.

99	2ª sección (¿desarrollo?)	Episodio 3	A'	Mi
109			cromático	
138			J (1er motivo)	sib→mib
133			J (2º motivo)	lab→mib
143			I	re#→sib+
151			J (2º motivo)	sib→fa
161			I	fa→do+
170			H	Do→la(+)
185	3ª sección	Estribillo	J	La+
222	(¿reexposición?)	(conclusión)	J	La+
236	Coda		J (2º motivo)	La+

Tabla 4: esquema formal del cuarto movimiento

El tema principal del movimiento, al que designamos por J, aparece como un canon:



Ejemplo 13: tema J (IV, cc. 1-3)

El violín sigue al piano a distancia interválica de octava y rítmica de un compás completo; la imitación es estricta hasta el fin de la sección, que acaba con la cadencia perfecta del compás 38. Comienza ahí un primer episodio, que retoma el tema H del movimiento anterior añadiéndole un contrapunto. Como esta referencia cíclica aparece integrada en el curso del movimiento, en función de primera copla, correspondería al concepto de “cita” según lo define Strucken-Paland¹¹⁰. Del La Mayor en que empieza esta aparición de H se deriva hacia do# menor.. El tono se transforma en Do# Mayor para una nueva aparición del estribillo (c. 52), bastante abreviado; y este acorde, Do# Mayor, se convierte en dominante de fa# menor, donde vuelve a aparecer, como

¹¹⁰ Ver nota 96.

segunda copla, el motivo H (c. 65). En los compases 76 y siguientes se repite la estrategia de c. 50 y ss.: se llega a mi menor (c. 76), que se convierte en Mi Mayor, facilitando la vuelta del estribillo en este tono, dominante del La Mayor inicial, en el compás 79. Ahora el canon se estrecha a medio compás en una sección (“brillante”, indica el compositor, c. 87) de carácter conclusivo; la esperada cadencia de cierre se ve truncada en c. 99 por la irrupción de la sección siguiente.

Que tengamos hasta aquí un trayecto tonal muy nítido, de tónica (La Mayor) a dominante (Mi Mayor), y cierta uniformidad de carácter, sobre todo en contraste con las secciones siguientes, hace que podamos considerar hasta aquí una primera gran sección del movimiento; sería, al menos en cuanto a tonalidades, semejante a la exposición de una forma-sonata. Precisamente, la fragmentación temática y la inestabilidad armónica que a partir de aquí vienen serían las características de la sección de desarrollo.

Aparece ahora, interrumpiendo la finalización del estribillo en canon (c. 99), el tema del primer movimiento, pero no en su forma original, sino en la versión que servía de transición entre secciones en el segundo tiempo, esto es, A'. Sin embargo, está bastante modificado: textura y armonía son diferentes, y el pasaje “se expande y transforma por completo de acuerdo a su propio carácter”¹¹¹; Strucken-Paland asigna a esta referencia cíclica, más alejada del original, la categoría de “metamorfosis temática”¹¹²; en ésta, las modificaciones son más radicales que en la “cita” y el tema derivado tiene aspecto de ser un tema nuevo, con nueva función formal.

La reaparición de A' es seguida por un fragmento inestable de arpegios (cc. 109 y ss.) que nos lleva a una nueva aparición de la melodía J, en sib menor, en c. 117. Sólo aparece la cabeza del tema, el canon se ve sustituido por una imitación más libre, y la sección se trata en progresión (c. 125 repite lo mismo en mib menor): éstas son algunas de las características ‘de desarrollo’ que caracterizan esta sección. Y continúan éstas en el episodio siguiente, en el compás 133, donde se elabora el segundo motivo de J, comenzando en lab menor y llevando a mib menor. Se añade a éste un nuevo motivo del movimiento anterior, el tema dramático I, que aparece en el compás 143 en re# menor (enarmónico, claro, del mib menor anterior). Esta asociación “2º motivo de J + tema I” se repite en los compases siguientes, pasándose por sib menor (c. 151), fa menor (c.

¹¹¹ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 163.

¹¹² *Ibidem*, pp. 159-164.

161) y do menor (c. 168). Doble sorpresa ahora en la resolución de I: la caída del c. 169 no es el do menor esperado, sino Do Mayor; en el compás siguiente, reaparece H, que hacía tiempo no escuchábamos (aunque el 2º motivo de J todavía se resiste a desaparecer, c. 173). La frase modula hacia la menor, y las cadencias en ese tono de los compases 177 y siguientes sirven, con un procedimiento ya repetido en este movimiento, para preparar la entrada del estribillo cambiando el modo a mayor (c. 185).

Lo que resta de movimiento es una suerte de recapitulación: los compases 185-221 son idénticos a los 37 iniciales (salvo alguna indicación dinámica, que se puede entender como intensificación: el *poco a poco cresc.* de c. 205), incluida la cadencia final, y en el compás 222 se recupera el *stretto* del canon. Éste se trasporta del Mi Mayor de su primera aparición (c. 87) a La Mayor; por supuesto, el que esta sección conclusiva, que antes confirmaba el tono de la dominante, se lleve ahora a la tónica, es el timbre de definición del rondó-sonata. Sólo queda, como coda, una última aparición autónoma del 2º motivo de J (c. 236) llevando a la cadencia final.

Asegurado por el armazón formal de la estructura de rondó-sonata, lleva este último movimiento al máximo la densidad de aparición de relaciones cíclicas. Apenas hay un tema propio, aún no escuchado en movimientos anteriores: el estribillo del rondó, del cual se extraen también un par de motivos que formarán pasajes autónomos. Todo el resto de la sustancia temática del movimiento consiste en la reaparición de temas anteriores, en cuya recuperación tenemos una amplia gama de posibilidades de respeto al original: desde la repetición casi idéntica (como pasa con I, c. 143), pasando por el añadido de una contravoz acompañante (H en las coplas, c. 38), hasta el cambio más radical de fisonomía (A' en el principio del desarrollo, c. 99). Ésta reutilización cíclica masiva es la particular solución de Franck al problema que se plantean los compositores en la segunda mitad del siglo XIX: cómo articular de manera satisfactoria el final, ahora sentido como clave en la concepción unitaria de la obra; en la expresión de Clemens Kühn, el *finale* es en la época “una piedra de toque y un desafío”¹¹³.

3.5. Organización tonal a gran escala

Otro aspecto de la ‘forma cíclica’, tal cual la entiende D’Indy, esto es, en el sentido amplio de creación de coherencia entre todas las partes de una obra en varios

¹¹³ Kühn, *Tratado...*, p. 219.

movimientos, se refiere a la disposición tonal a gran escala, a las relaciones entre las tonalidades de las diversas partes o movimientos: “la misma *tonalidad* es susceptible de cooperar a la unidad cíclica de una obra [cursiva de D’Indy]”¹¹⁴. Strucken-Paland considera problemática esta inclusión de aspectos tonales en el concepto cíclico; para ella, el intento de D’Indy de explicar en estos términos la disposición tonal del *Quinteto* de Franck “necesitaría todavía de alguna explicación adicional”¹¹⁵; efectivamente, D’Indy apenas nombra algunas tonalidades que parecen reaparecer sistemáticamente a lo largo de la obra, creando vínculos entre movimientos¹¹⁶. Sea como fuere de la inclusión de este aspecto en el llamado ‘principio cíclico’, abordamos aquí alguna reflexión al respecto.

Recordemos el plan general de la sonata: el primer movimiento está en La Mayor; el segundo, en re menor; en el tercero, tenemos varias tonalidades conduciendo finalmente a fa# menor; por último, se vuelve a La Mayor en el cuarto movimiento. Por supuesto, se cumplen los requisitos fundamentales para un ciclo de sonata: terminar en la tonalidad de inicio, y contrastar los movimientos centrales con otras tonalidades. El esquema es, además, como indica Emmanuel, casi idéntico al de la sonata op. 101 de Beethoven¹¹⁷: ésta tiene un primer movimiento en La Mayor, de subdivisión ternaria y que comienza con una dominante; el segundo tiene un bemol en la armadura (eso sí, por Fa Mayor, no por re menor como en la obra de Franck) y no es lento. El tercero no tiene armadura (si bien es porque está en la menor, no porque oscile tonalmente como en Franck) y el cuarto vuelve a La Mayor, existiendo además en el mismo juegos canónicos. Además, la sonata de Beethoven es incipientemente cíclica, recordándose el tema inicial en el tránsito al último movimiento.

Pero además de esta posible influencia beethoveniana, podemos notar que la disposición tonal general de la *Sonata* de Franck muestra bastante lógica de conexión entre movimientos. Efectivamente, el primer tiempo termina con un acorde de La Mayor (la tónica del movimiento, claro está); el segundo se inicia exactamente con ese mismo acorde, pero ahora con la función de dominante de re menor (como aclaran la séptima y novena que se le añaden). Idéntico juego ocurre entre segundo y tercer tiempo: el

¹¹⁴ D’Indy, *Cours...*, p. 386: “la *tonalité* elle-meme est susceptible de coopérer a l’unité cyclique d’une oeuvre”.

¹¹⁵ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 148.

¹¹⁶ D’Indy, *Cours...*, p. 387.

¹¹⁷ Emmanuel, *César Franck...*, p. 70.

segundo acaba con un acorde de Re Mayor (versión mayor de la tónica, a modo de tercera de picardía), que es justo, ahora en función de dominante de sol menor, el que abre el tercer movimiento. Y también el tránsito al último movimiento puede verse legitimado de este modo. Ahora los acordes no son iguales (fa# menor al final del *Recitativo-Fantasia*, La Mayor para empezar el *Allegretto*), pero comparten los sonidos *la* y *do#* (precisamente los que aparecen en la mano derecha del piano, en la posición más prominente, al final del tercer movimiento); el *do#* melódico con que acaba el violín el tercer movimiento es justo la primera nota de la melodía del canon tras la anacrusa.

En el propósito romántico de ‘unificación’ de la obra musical, algunos compositores obligan a los diferentes movimientos a sucederse sin cesura alguna; así en el *Concierto para violín* de Mendelssohn, o en la *Cuarta sinfonía* de Schumann. La estrategia de Franck es parecida: aunque cada uno de los movimientos acaba, y le sigue una pausa, cada nuevo comienzo está sutilmente vinculado al final anterior, creándose una suerte de continuidad por estos medios armónicos.

4. Ulteriores aspectos cíclicos

El primer aspecto a considerar en una composición cíclica consistiría en la repetición abierta, franca, de temas entre movimientos:

“D’Indy confía a los temas cíclicos la función de reforzar la coherencia entre los movimientos individuales de una composición en varios movimientos [...]. Tal unidad debería ser portada por *signes extérieurs* [signos exteriores] fácilmente reconocibles por el oyente”¹¹⁸.

Estas evocaciones de temas anteriores, frecuentemente completos, y, en todo caso, perceptibles sin problemas por cualquier oyente, constituirían un primer nivel de referencias cíclicas. Para nuestra sonata, es el nivel que se delineó en el capítulo anterior; repásense la tablas 2-4 del mismo, donde los temas ya aparecidos en movimientos anteriores se indican en cursiva.

Las reapariciones, como se comprueba inmediatamente, no suponen cambios sustanciales en la fisonomía temática; ésta aparece simplemente variada en términos de textura y adaptada rítmicamente, (y adaptada tonalmente al nuevo contexto, claro). No aparecen apenas elaboraciones más alejadas del modelo, como las del desarrollo de una forma-sonata (fragmentaciones o recombinaciones). En la lista de temas cíclicos descrita, el mayor grado de distancia transformativa es el que sufre A en el desarrollo del último movimiento (el que hacía a Strucken-Paland catalogarlo como “metamorfosis”, más allá de la mera “cita”¹¹⁹). Cuando llamamos con una nueva letra, A’ y D’, a las variantes de A y D, no es tanto porque supongan configuraciones muy diferentes, sino porque su utilización posterior hace conveniente que tengan etiqueta propia.

Con este ‘nivel temático’, el préstamo y repetición de temas, el que recogen básicamente los manuales al definir la forma cíclica¹²⁰, queda asegurada cierta coherencia básica de todos los movimientos. Y tanto más cuanto, como aquí es el caso con el tema A, alguno de esos temas aparece en todas las partes de la forma: “[la] frase

¹¹⁸ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 142: “D’Indy affida ai temi ciclici la funzione di rafforzare la coerenza tra i singoli movimenti di una composizione in più movimenti [...]. Tale unità deve essere portata alla luce da *signes extérieurs* facilmente riconoscibili dall’ascoltatore”.

¹¹⁹ *Vid. supra*, p. 39.

¹²⁰ Consultar nota 6.

temática inicial aparece, como un hilo rojo, en todos los movimientos individuales de la composición”¹²¹. Tendríamos así una especie de ‘hilo conductor’ a través de la presencia sistemática de un mismo elemento temático a través de toda la obra.

Sin embargo, otro tipo de coherencia se despliega en forma de parentesco, más o menos lejano, de los perfiles de las diferentes melodías: ciertas configuraciones interválicas aparecen sistemáticamente tanto en los temas cíclicos como en los que no lo son, otorgando un carácter unitario al material musical más allá de lo inmediatamente audible. En palabras de Emmanuel, “pequeños diseños, elegantemente transformados, circulan a través de la sonata, añadiendo vinculaciones de detalle a las relaciones más visibles que tienen los temas entre ellos”¹²². Éstas serán relaciones ‘subtemáticas’, en cuanto que se refieren a fragmentos de tema, y no a temas completos, y aún se podían denominar ‘submotívicas’, en cuanto que, en la mayor parte de los casos, no respetan la integridad rítmica de los motivos, suponiendo simplemente adaptaciones de un mismo núcleo interválico.

4.1. El análisis de D’Indy

Es D’Indy el primero que, al tomar como esta sonata como modelo de la ‘unidad sintética’ que representaba su ideal estético, trata de perseguir estas sutiles relaciones. Para él, “el armazón melódico de esta obra maestra está formado por tres temas”¹²³, los siguientes:



Ejemplo 14: motivos x, y, z de D’Indy¹²⁴ (I, c. 5; III, cc. 33-34; III, cc. 59-60)

Esto es, los que, por su orden de aparición en los movimientos, nosotros hemos designado como A, D’ y H respectivamente. Refiriéndose al primero, afirma que “dicho

¹²¹ “[la] frase temática iniziale si protrae come un filo rosso in tutti i singoli movimenti della composizione”, *ibidem*, p. 161.

¹²² Emmanuel, *op. cit.*, p. 69 : “Il serait aisé de mentionner d’autres rappels thématiques; de montrer que de menus dessins, élégamment transformés, circulent a travers la sonate, ajoutant des soudures de détail aux liens plus apparents que forment les thèmes entre eux”.

¹²³ D’Indy, *Franck*, p. 137.

¹²⁴ *Ibidem*. Ver también D’Indy, *Cours...*, p. 423

tema sigue [*sic.*], mediante múltiples variaciones, todo el contenido orgánico de la composición”¹²⁵. Ello se justifica porque interpreta D’Indy que sus otros dos temas están derivados de *x*: “la célula *x*, generatriz de toda la obra, se encuentra en los diseños *y* y *z*, en tanto que neumas melódicos: consiste en un *torculus*”¹²⁶, refiriéndose al neuma gregoriano que comportaba un ascenso y un descenso. Así, *x* consta de ese subir y bajar melódicos, y lo contiene, modificado, en sus últimas tres notas, y *z* lo repite, ampliado sucesivamente, dos veces. La interpretación es un poco rebuscada, y viene forzada quizá por la exigencia teórica del propio D’Indy de considerar cíclicos sólo los temas que aparecen “en todos los movimientos de la obra”¹²⁷. Así, si no logra retrotraer la aparición de los diseños *y* y *z* al primer movimiento, no serían éstos, de acuerdo con su propia definición, cíclicos. Strucken-Paland refuta bastante eficazmente la presunta relación:

“Parece insostenible la tesis [de D’Indy] según la cual la *célula x*, compuesta de una tercera oscilante, es la generadora de toda la obra, y de los motivos *y* y *z*: el motivo *y* contiene una tercera ascendente y ninguna descendente, mientras que el motivo *z* se compone de oscilaciones de cuarta y quinta en lugar de tercera (también falta completamente el ritmo yámbico característico del primer motivo[...])”¹²⁸

El intento de D’Indy de derivar todo el material temático de la sonata de una única célula puede verse parte de la visión organicista de la música tan valorada en la segunda mitad del siglo XIX; para Karl, “es un ejemplo excelente del grado en que la doctrina puede colorear la percepción del analista”¹²⁹. Además, como veremos, hubiera sido mejor considerar *y* como la tal célula germinal. La misma visión unificadora pretende Luis Ángel de Benito al tratar la sonata en su programa de radio “Música y significado”¹³⁰; para él, todo deriva de una célula todavía más pequeña, la tercera menor

¹²⁵ D’Indy, *Franck*, p. 138; en cuanto al *sic.*, lo atribuimos a *lapsus calami* del traductor.

¹²⁶ D’Indy, *Cours...*, pp. 423-4: “la cellule *x*, génératrice de toute l’oeuvre, se retrouve même dans les dessins *y* et *z*, en tant que neumes mélodiques: elle consiste en un *torculus*”.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 375: “dans chacune des pièces constitutives de l’ouvre”.

¹²⁸ Strucken-Paland, “La ciclicità...”, en *op. cit.*, p. 146: “sembra inspiegabile la sua tesi secondo cui la cellule *x*, composta de una terza oscilante, si trova come generatrice dell’intera opera anche nei due motivi *y* e *z*: il motivo *y* contiene soltanto una terza ascendente y nessuna terza discendente, mentre il motivo *z* e’ composto da oscillazioni di quarta e di quinta anziché di terza (manca completamente anche il ritmo giambico caratteristico del primo motivo[...])”.

¹²⁹ Karl, *op. cit.*, p. 176: “is an excellent example of the degree to which doctrine can color the perception of the analyst”. Probablemente sea malicioso aplicar a este autor sus mismas palabras, en su intento por reducir todo el material de la obra a “dos ideas diametralmente contrastantes cuyas derivaciones se yuxtaponen violentamente durante todo el ciclo” (“two diametrically contrasting ideas whose derivatives are sharply juxtaposed throughout the cycle”, p. 178), para lograr interpretarla como un argumento de oposición arquetípico.

¹³⁰ Benito, Luis Ángel de: “Música y significado. Franck: Sonata para Violín y Piano - 13/03/11”, programa de Radio Clásica. Podcast en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-y-significado/musica-significado-franck-sonata-para-violin-piano-13-03-11/1044154/> [consultado en agosto 2014]

ascendente del compás 1. El carácter divulgativo de la exposición hace que no se pueda discutir en profundidad su propuesta.

Propondremos en lo sucesivo, siguiendo en parte a Herbert Schneider, una consideración alternativa, menos unificadora, de las relaciones motílicas y submotílicas que pueblan la sonata, con el fin de mostrar de qué manera, al margen de las citas abiertas entre temas, hay aspectos melódicos que refuerzan la coherencia formal de la obra.

4.2. Derivaciones de A

Strucken-Paland también critica que D'Indy, para su análisis, haya aislado la primera célula de A: “en contraste con el fraseo indicado por Franck (una sola ligadura sobre el primer compás), D'Indy separa sin justificación la célula x de la figura sucesiva”¹³¹. El argumento de la ligadura del compositor no nos parece muy definitivo, pues no sería imposible que éste fragmentara su propio tema para ulteriores elaboraciones (como hará, por ejemplo, con el tema D en el desarrollo del segundo movimiento). Pero el hecho es, en este caso, que no lo fragmenta: “la frase inicial entera [...] se repite [...] como unidad completa en todos los movimientos sucesivos”¹³².

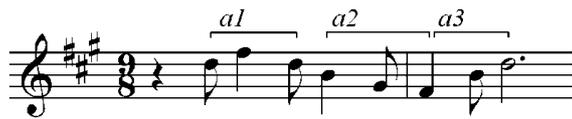
Más importante es el hecho de que la supresión de D'Indy deja fuera un par de motivos que tendrán consecuencias compositivas importantes: “La idea principal de dos compases del primer tema consiste en tres motivos, que más tarde aparecerán por separado y desempeñarán diversas funciones”¹³³. Indico estos tres motivos con las etiquetas $a1$, $a2$ y $a3$ ¹³⁴:

¹³¹ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 145: “in contrasto con il fraseggio segnato da Franck (un'unica legatura sopra la prima battuta), D'Indy separa senza giustificazione la cellula x dalla figura successiva”.

¹³² *Ibidem*: “l'intera frase iniziale [...] viene ripresa [...] come unità completa in tutti i movimenti successivi”.

¹³³ Schneider, “Analyse...”, en *op. cit.*, p. 131: “Der zweitaktige Hauptgedanke del 1. Themas besteht aus drei Motiven, die im weiteren Verlauf separat auftraten und verschiedene Funktionen einnehmen”.

¹³⁴ Indicaré los motivos melódicos con letra cursiva. La letra que los señala indicará el tema al que pertenecen (o con el que más relacionados están); así estos $a1$, $a2$, $a3$, extraídos de A.



Ejemplo 15: células melódicas de A (I, cc. 5-6)¹³⁵

Por ejemplo, la zona cadencial de este tema inicial (c. 25 y ss.) propone el tema completo para luego secuenciar su última parte, el arpeggio *a3*.

Sin embargo, es *a2* la célula que más elaboraciones sufrirá, tanto a corto como a largo plazo. En el contexto más inmediato, la frase que en el compás 9 continúa con el tema inicial contiene una variante cromática de *a2*; de hecho, ésta no sólo aparece en la melodía, sino también, simultáneamente, en el bajo:



Ejemplo 16: continuación de A (I, c. 9)

En la frase que sigue a ésta (transportándose la armonía, en secuencia, una tercera mayor ascendente), el primer intervalo de *a2* está invertido; la tercera descendente pasa a ser una sexta ascendente¹³⁶:



Ejemplo 17: ‘inversión libre’ de *a2* (I, c. 13)

¹³⁵ Adaptado de *ibidem*, p. 131. Schneider nombra a las células *x* (respetando la denominación de D’Indy), *a* y *b*.

¹³⁶ Podemos señalar esta ‘inversión libre’, esto es, no necesariamente exacta, de los temas, como una característica del estilo de Franck. *Cf.*, por ejemplo, el tema cíclico del *Quinteto*, o las dos frases que inician el segundo tiempo de la misma obra. A procedimientos similares se refiere Emmanuel al observar que Franck casi nunca repite exactamente (ver nota 23).

La identidad rítmica y, sobre todo, la vecindad, hace que las diversas variantes se presenten como naturalmente derivadas. Esta lógica de evolución de las ideas musicales, que conducen unas a otras, es un buen ejemplo de la técnica de “variación en desarrollo” o “variación progresiva”¹³⁷.

Siguiendo con la importancia del motivo *a2*, en las variantes que sufrirá A en la sección C (cierre de la exposición del primer movimiento) y en la A' (transición entre temas en el segundo movimiento), no sólo aparece *a1* como el inicio que permite reconocer el tema, sino que también *a2* está presente como cierre. Extrayendo la melodía de los ejemplos 3 y 5, y anotando la aparición de estos motivos, tenemos:

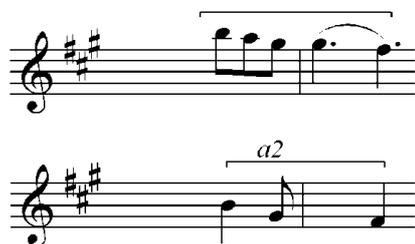


Ejemplo 18: cadencia de C (I, cc. 56-57)



Ejemplo 19: transición A' (II, cc. 44-47)

Estas relaciones motivicas no se limitan al primer grupo temático y sus derivados; también, en el segundo grupo, la cabeza del tema B está elaborada con el mismo *a2*. Con idéntico perfil rítmico de anacrusa, se inserta una nota de paso rellenando el salto de tercera y se aplica una apoyatura a la última nota:



Ejemplo 20: variante de *a2* en el tema B

Y aún continúa el motivo *a2* apareciendo en otras zonas del segundo movimiento:

¹³⁷ Sobre el concepto, aplicado sobre todo a la música de Brahms, ver Kühn, *op. cit.*, p. 101 y ss.



Ejemplo 21: apariciones de a2 en II, cc. 30-32, y II, cc. 102-103¹³⁸

Así como, bonito detalle de textura, junto con *a1* (enunciado casi completo de A, pues) en el final del contrapunto que el violín hace al tema H que forma la primera copla del cuarto movimiento:



Ejemplo 22: acompañamiento del violín en IV, c. 49

Este detalle motivico apoya, por cierto, la opción que la editora Monica Steegmann toma en cuanto a la última nota del compás 48, *fa* o *mi* según las fuentes, y que basa su decisión en el paralelismo con el compás 76, donde ocurre en el piano idéntica desinencia final de frase¹³⁹.

4.3. Derivaciones de D'

Con todo, será el tema D, o, más exactamente, su versión simplificada D', la célula y de D'Indy, el más importante como fuente de coherencia en la sonata (y un mejor candidato al rol de 'célula generatriz' de la composición, caso de buscarse tal cosa): Schneider, corrigiendo a D'Indy, indica que "el motivo y es considerablemente más significativo que *x* [*a1*], ya que produce toda una red de relaciones entre los movimientos y sus temas"¹⁴⁰. Como tema propiamente dicho, este D' no tiene demasiada presencia. Aparece al principio del desarrollo del segundo movimiento en el piano, y es inmediatamente repetido en eco por el violín (cc. 80-83, repetidos en progresión); vuelve a aparecer, como cita cíclica, en el arranque de la segunda sección del tercer movimiento (cc. 53-56). Pero, a nivel subtemático, su contenido interválico,

¹³⁸ La primera parte de este ejemplo es propia; la segunda aparece en Schneider, *op. cit.*, p. 133.

¹³⁹ Franck, César: *Sonate für Klavier und Violine*, ed. Monica Steegman, Múnich, Henle Verlag, 1993. Ver p. 34 para el pasaje en cuestión y p. 2 para la decisión editorial.

¹⁴⁰ Schneider, *op. cit.*, p. 131: "das Motiv y erheblich bedeutungsvoller als *x* ist, da es ein Beziehungsnetz zwischen den Sätzen und ihren Themen herstellt".

su perfil melódico, “constituye la esencia de casi todos los motivos y temas que aparecen en la obra entera”¹⁴¹; comprobémoslo.

Queda visto en el capítulo anterior (ejemplo 8) cómo derivaba el tema D’ a partir de D; allí nombrábamos con *d1* a sus cuatro notas constitutivas. Es conveniente también considerar como fórmula independiente las tres últimas notas de *d1*, pues, como veremos, actúan de manera independiente en muchas ocasiones¹⁴². Denominándolas *d2*, observamos que hay nada menos que tres instancias de este motivo en los compases 14 y 15:



Ejemplo 23: motivos *d2* anidados (II, c. 14, piano simplificado)

Como en el compás 9 del primer movimiento (ejemplo 16), un mismo motivo aparece simultáneamente en la melodía y el bajo, a velocidades diferentes¹⁴³; Luis Ángel de Benito propone al pianista hacer manifiesta la aparición de *d2* en el bajo de este pasaje, de manera que la relación motívica no pase desapercibida¹⁴⁴.

Se pueden señalar varias ‘anticipaciones’ de este diseño característico en el primer movimiento: Schneider lo encuentra en un giro secundario del primer bloque temático¹⁴⁵ (c. 11; la aparición que señala de *d1* necesita de un cambio de octava; indico por mi cuenta la presencia también de *d2*, que no necesita de este artificio):

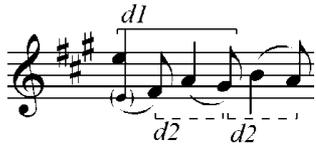
¹⁴¹ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 145: “costituisce l’essenza di quasi tutti i motivi e i temi che compaiono nell’intera opera”.

¹⁴² Schneider llama y a este motivo indistintamente, bien contenga los cuatro sonidos, bien sólo los tres últimos: Schneider, *op. cit.*, pp. 131-133.

¹⁴³ Schneider (*op. cit.*, p. 132) observa esto, y otro ejemplo similar en los compases 93 y ss. del tercer movimiento. La misma técnica, ampliada a un verdadero canon por aumentación, ocurre en el *Preudio, coral y fuga* (c. 332; ver Dommel-Dieny, *op. cit.*, p. 38)

¹⁴⁴ Benito, “Música y significado...”.

¹⁴⁵ Schneider, *op. cit.*, p. 131.



Ejemplo 24: I, c. 11

Y Emmanuel lo ve en el compás 19¹⁴⁶:



Ejemplo 25: I, c. 19

Asimismo, también se encuentra en la desinencia de la frase que abre el tema B:



Ejemplo 26: tema B (I, cc. 31-32)

La primera interpretación es la Schneider, con los desplazamientos de octava¹⁴⁷. Si nos conformamos con distinguir sólo *d2*, y recordamos la inversión de tercera a sexta que operaba *a2* en el compás 13 (ejemplo 17), la segunda opción parece más coherente con el fraseo.

Siguiendo a Schneider, estas serían algunas epifanías más de los ubicuos motivos en el segundo movimiento¹⁴⁸:



Ejemplo 27: II, compases 48-9, 56-7

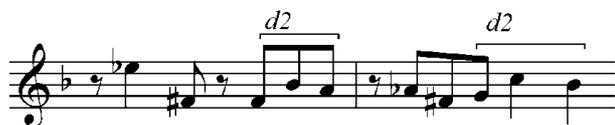
A las que añadir la aparición de *d2* en el compás 32 (ejemplo 21). Aparición esta última preparada por la melodía que inicia esa misma subsección contrastante dentro de D (c.

¹⁴⁶ Emmanuel, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁷ Schneider, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 133.

24); ahora, el intervalo del salto es una cuarta, pero se mantiene el carácter de apoyatura típico de la segunda nota del diseño:



Ejemplo 28: II, cc. 24-25

4.4. Relación entre ambos complejos motivicos (A y D')

Para culminar esta plétora de derivaciones y semejanzas, aún se pueden relacionar las dos familias de motivos examinadas en 4.2 y 4.3. Efectivamente, Schneider nota que es posible vincular *d1* y *a2* (los principales motivos de esas familias) por medio de la retrogradación¹⁴⁹:



Ejemplo 29: relación retrógrada *a2-d1*

De esta manera se relaciona *a2* con las tres primeras notas de *d1*. Pareciendo las tres últimas notas de *d1* (justamente lo que hemos llamado *d2*) las más significativas por su utilización independiente, no las tres primeras, y siendo la retrogradación una transformación temática bastante difícil de seguir, la interpretación parece un poco atrevida. Una lectura alternativa consideraría que *a2* está relacionado no tanto con *d1* como con su versión incompleta *d2* (que como hemos visto, aparece con frecuencia sola). Ambas consisten en tres notas, habiendo entre las dos primeras un salto de tercera (descendente en *a2*, ascendente en *d2*) y una segunda descendente entre las dos últimas.

La verosimilitud de ambos intentos de interpretación queda, en última instancia, en el juicio del oyente. En contraste con las abiertas evocaciones temáticas, donde junto al perfil melódico la rítmica es decisiva a la hora de trazar parentescos, las relaciones submotívicas dependen apenas de semejanzas diastemáticas. Cuando la célula perseguida consiste apenas en tres sonidos, como es el caso de *a2* y *d2*, con intervalos,

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 131.

además, sencillos, se puede correr el riesgo de ‘sobreanalizar’ y ver relaciones en todas las partes¹⁵⁰. Sea como fuere, estamos ante una multiplicidad de configuraciones melódicas que forman una tupida red de relaciones; una “afinidad de substancia subcutánea”, en la expresión de Strucken-Paland¹⁵¹. Siendo problemático, o incluso ocioso destacar una de ellas como la primaria (“germinal”, se diría en el paradigma organicista), no cabe duda de la coherencia temática que ofrece el conjunto.

4.5. Problemas motivicos en el tercer movimiento

Análogos problemas se plantean a la hora de perseguir relaciones subtemáticas en el tercer movimiento. Hay un puñado de claras derivaciones, algunas ya comentadas en el capítulo anterior: así el inicio, con el motivo que abre G en el piano (c. 1), que es, claramente, *d2*¹⁵², o la recuperación del tema A primero en el compás 11 y luego hacia el final del movimiento (c. 93). Más sutil es el asunto de la aparición de D’ al comienzo de la segunda sección (c. 53, ver ejemplo 9). Los tresillos que sirven de acompañamiento a la melodía (y que luego se utilizarán como figuración pianística en otros pasajes de enlace: c. 62, c. 69) están extraídos de la cadencia del violín (c. 8, ejemplo 10). Pero como a la vez van doblando (un tanto libremente) las notas del violín, es posible interpretarlos como derivados de *d1*. Repito los ejemplos 9 y 10, haciendo explícita esta conexión motivica:

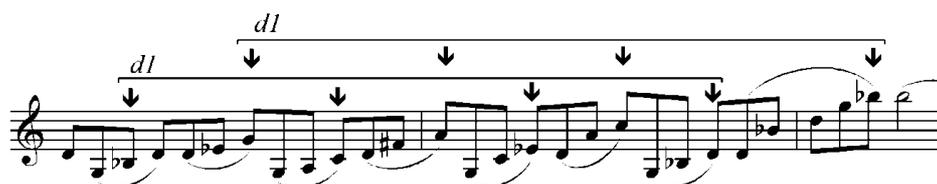
¹⁵⁰ Así, por ejemplo, se puede considerar abusiva la derivación planteada en el ejemplo 28 (también en alguno de los anteriores), donde la tercera se convertía en cuarta. Similar crítica cabe hacerle a Schneider: en *op. cit.*, p. 136, tabula ejemplos de cromatismo en la sonata. Considerarlos significativos en el contexto de la armonía romántica, y constando algunos de ellos de sólo dos sonidos parece, cuando menos, problemático.

¹⁵¹ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 149: “affinità di sostanza sottocutanea”.

¹⁵² Seguimos aquí a Schneider (*op. cit.*, p. 133), que prefiere esta interpretación a la de D’Indy, que hace derivar el pasaje de su ubicuo *x*.



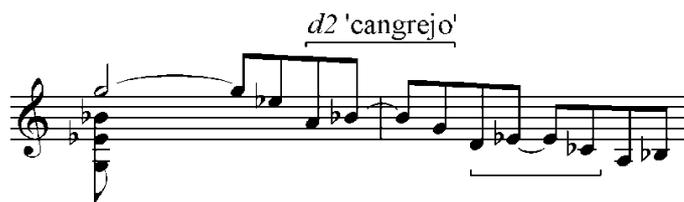
Ejemplo 30: relación acompañamiento/melodía en III, cc. 53-54



Ejemplo 31: aparición de *dl* en III, cc. 8-10

He señalado en el último ejemplo, aparte del motivo *dl* que se deduce de la comparación con el ejemplo anterior (corchete inferior), otra instancia del mismo obtenida uniendo las cumbres melódicas de la frase.

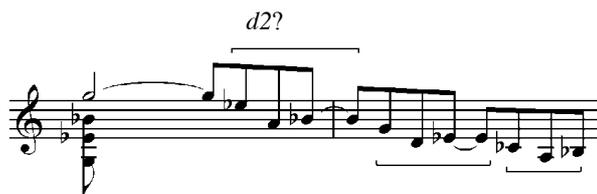
Sin embargo, los intentos de encontrar nexos motivicos en otros de los episodios del movimiento parecen bastante más problemáticos; por ejemplo, en la primera parte del recitativo del violín. Schneider vuelve a ver una retrogradación (“Krebs”)¹⁵³:



Ejemplo 32: III, c5, con la interpretación de Schneider, p. 134

La lectura parece otra vez discutible, pues, además de la artificiosidad de la retrogradación, se coloca el motivo *d2* en una posición rítmica bastante extraña. Una interpretación alternativa respetaría mejor la articulación natural de la frase:

¹⁵³ Schneider, *op. cit.*, p. 134.



Ejemplo 33: III, c5, con interpretación alternativa

pero nos obligaría a considerar otra variante más lejana de *d2*, ahora invertida (no en su primer intervalo, como *a2*, sino en su totalidad) y ampliado su salto. Pese a la semejanza que pueden ofrecer todas estas configuraciones, no parecen muy convincentes estas explicaciones motivicas; veremos en el capítulo siguiente algún nexo armónico que sí parece dar cuenta un poco mejor del pasaje.

Ídem en los compases 17 a 19: Schneider ve aquí “una clara reminiscencia del inicio del segundo tema del primer movimiento [B]”¹⁵⁴. Más allá de que ambos pasajes comparten una tercera descendente por grados conjuntos, la posición rítmica (anacrúsica en un caso y acéfala en otro) y el diferente carácter de la nota central del diseño (paso en el primer pasaje, apoyatura en el segundo) hace que la presunta relación no sea, ni mucho menos, evidente. También posteriormente mostraremos cómo la armonía sí que aporta una conexión más directa.

Ya en la segunda parte del movimiento, el tema H (c. 58) es de nueva planta, si bien se han señalado derivaciones sutiles, quizá demasiado sutiles para ser significativas: D’Indy lo hacía proceder de su célula *x*, repetida y ampliando los intervalos¹⁵⁵, y Schneider lo conecta con el recién escuchado pasaje del compás 53 (es decir, con *d1*); la relación parece tenue (perfil melódico y ritmo), y no parece mucho más clara, como argumenta el autor¹⁵⁶, con la variante de H del compás 65:



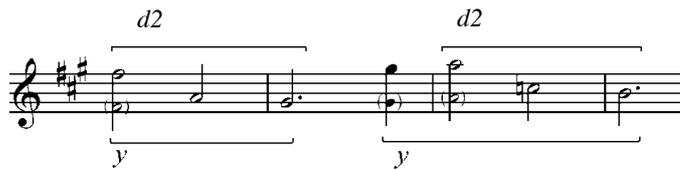
Ejemplo 34: III, compases 53-54; 58-59 y 65-66

Más convincente es la derivación que traza del tema I; aparecen aquí los saltos de sexta descendente que ya emparejamos con *d2* (cfr. ejemplo 26):

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 134: “eine deutliche Reminiszenz auf den Anfang des 2. Themas im 1. Satz”.

¹⁵⁵ Repásese la crítica de Strucken-Paland, nota 128.

¹⁵⁶ Schneider, *op. cit.*, p. 134.



Ejemplo 35: motivos en el tema I (III, c71)

Los corchetes de abajo y las notas entre paréntesis son de Schneider; mía es la interpretación de la parte superior.

4.6. El tema J

La cantidad de melodías de movimientos anteriores que aparecen explícitamente en el movimiento final hace que sea menor el margen para introducir relaciones subtemáticas (véase, no obstante, el ejemplo 22). El canon, J, es prácticamente el único tema nuevo del movimiento, y, como es de esperar, se encuentran en el mismo sutiles referencias de conexión.

D'Indy relaciona los ascensos y descensos de las melodías iniciales de primer y último movimiento¹⁵⁷:



Ejemplo 36: relación A-J

Apareciendo A sobre un acorde de dominante, y J sobre el de tónica, ve además D'Indy la relación entre ambas semejante a la que existiría entre un sujeto y una respuesta de fuga (en orden inverso aquí, primero la respuesta y después el sujeto, como en una contraexposición). Quedarían así unidos, de considerarse significativa esta relación, los extremos de la sonata, sujetos además, por su relación tonal, a “las leyes inmutables de la cadencia”¹⁵⁸.

¹⁵⁷ D'Indy, *Cours...*, p. 386.

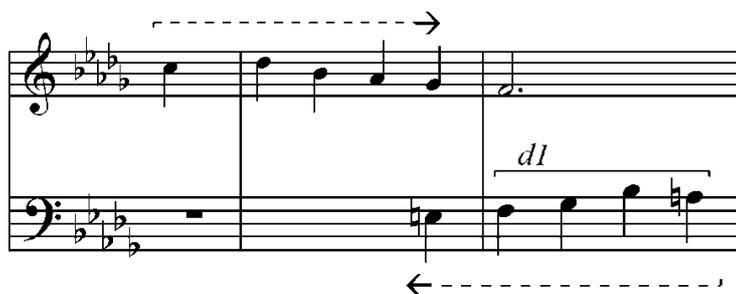
¹⁵⁸ *Ibidem*: “les lois immuables de la cadence”.

Más concreta es la derivación encontrada por Schneider¹⁵⁹, quien observa que las primeras notas del canon son *dl* retrogradado:



Ejemplo 37: relación del inicio de IV con *dl*

La interpretación cancrizante de Schneider es, en este caso, más plausible y significativa que las anteriormente anotadas. La clave para ello la da el propio Franck en el siguiente pasaje, en el desarrollo del movimiento:



Ejemplo 38: imitación retrógrada en IV, c. 117

Inequívocamente, melodía y bajo se están imitando, igual que pasaba en el inicio canónico del movimiento. Pero ahora la imitación se desvela retrógrada y, a la vez, producto de la misma, se descubre *dl* en el bajo¹⁶⁰; queda en evidencia pues la relación sugerida por Schneider.

¹⁵⁹ Schneider, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁰ D'Indy anota esta aparición de su motivo y en el bajo del c. 118, pero no llega a relacionarlo con el compás inmediatamente anterior (*Cours...*, p. 426).

5. Modelos armónicos

Tras el estudio de los aspectos formales, temáticos, y cíclicos, abordamos con éste y el siguiente capítulo un estudio armónico de la sonata, que aspira a refinar y completar los resultados que, en cuanto a coherencia de la obra, se han obtenido en los capítulos anteriores. Trataremos aquí con lo que he llamado ‘modelos armónicos’, que serían los equivalentes de los ‘motivos melódicos’ estudiados en el último capítulo. Como ahí, estudiaremos su recurrencia cíclica; además, su estudio individual será la vía por la que caracterizaremos la armonía de la obra.

5.1. El modelo V-ii. Péndulos armónicos

Comenzamos nuestro estudio de la armonía en la sonata con el primer enlace acórdico, el que se da como sostén de la melodía del primer tema en el compás 5 y 6 (ver ejemplo 1). Su esquema armónico será nuestro modelo a1¹⁶¹:



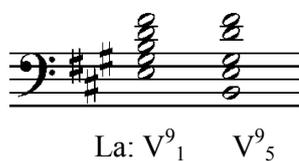
Ejemplo 39: modelo a1 (extracto armónico de I, cc. 5-6)¹⁶²

El *si* del primer acorde, no presente en el piano, proviene de la melodía del violín. Interpretándolo en La Mayor, consta de un acorde de novena de dominante al que sigue, en lo que sería un enlace tonalmente improcedente, un segundo grado. Podemos, no obstante, suavizar esta apreciación: como las notas del acorde de segundo grado ya están presentes en el de dominante con novena, podríamos considerar un único acorde

¹⁶¹ Como hicimos con la señalización de motivos melódicos (ver nota 134), también la letra minúscula que indexa los modelos armónicos corresponderá a la sección de la que están extraídos.

¹⁶² Utilizo números romanos para el análisis armónico, distinguiendo mayúsculas y minúsculas para señalar acordes mayores y menores respectivamente; señalaremos, por tanto, grados y no funciones. Sin embargo, las inversiones se indicarán mediante subíndices: el número indica la nota de la triada que está en el bajo (1 para el estado fundamental –se puede omitir–, 3 para la tercera, etc.). Los superíndices indicarán notas añadidas u ornamentales sobre la fundamental.

de dominante con novena cambiando de posición¹⁶³. En apoyo a esta interpretación, tenemos que la introducción del piano (c. 1), con un bajo análogo, sí que alterna la novena en estado fundamental con su segunda inversión:



Ejemplo 40: extracto armónico de I, cc. 1-2

Sin embargo, el hecho de que el compositor se guarde de repetir en el compás 6 las notas *mi*, *sol*, que sí están presentes en el compás 2 (son las que obligan a considerar que se mantiene el acorde de novena), la impresión auditiva de cambio de acorde en c. 6, y, sobre todo, la utilización posterior inequívoca de este modelo, nos hace preferir la lectura V⁹-ii.

Emmanuel propone la escucha de estos compases como IV⁹-i, en una especie de si menor de color dórico¹⁶⁴. Si bien esto puede dar cuenta de la especial sonoridad que tiene esta progresión, esta interpretación no es sostenible en cuanto la música avanza unos compases a un inequívoco La Mayor (y lo será menos en la reexposición, donde si menor tendría todavía menos justificación).

Péndulos armónicos

Optando, pues, por la lectura V-ii, ¿podemos explicar de alguna forma este enlace ‘plagal’ (es decir, que sigue el sentido horario en el círculo de quintas, el contrario al habitual en la tonalidad), o debemos interpretarlo como una simple anomalía? Ésta es justo la situación en el examen de mucha de la armonía romántica, donde la aplicación de los conceptos tonales tradicionales obliga en ocasiones a considerar el discurso armónico como un cúmulo de excepciones e irregularidades. En esta ocasión, sin embargo, el concepto de ‘péndulo armónico’ puede arrojar alguna luz.

¹⁶³ Así se interpreta en el tratado de armonía de Louis/Thuille: Louis, Rudolf, y Thuille, Ludwig, *Harmonielehre*, 9ª ed., Stuttgart, Ernst Klett, sin fecha, p. 100.

¹⁶⁴ Emmanuel, *op. cit.*, p. 99.

Tomo prestado el término “péndulo” de la teoría de “vectores armónicos” de Nicolas Meeùs¹⁶⁵. En la misma, “vector” se refiere al enlace de dos armonías diferentes. Distingue este autor los “vectores dominantes” (no conviene confundir el término con el concepto habitual de ‘dominante’; aquí hablamos de un tipo de enlace entre dos acordes, no de un acorde o función concretos), que son los que representan los enlaces más habituales en la música tonal: quinta y tercera descendente y segunda ascendente (ii-V, I-vi, IV-V, por ejemplo). Los enlaces opuestos son los “vectores subdominantes” (I-V, vi-I, V-IV), más infrecuentes (y, como tales, algunos de ellos prohibidos en los manuales de armonía tonal).

Consiste un ‘péndulo armónico’¹⁶⁶ en el vaivén, o movimiento pendular, entre dos acordes que se alternan. El concepto de péndulo sirve en esta teoría para dar cuenta de algunos de los vectores subdominantes, esto es, de los enlaces no habituales, que aparecen en el repertorio tonal. Efectivamente, si repetimos un enlace habitual en música tonal, p. ej., ii-V, a manera de péndulo, ii-V-ii-V-..., como consecuencia de esa repetición aparecerá un enlace mucho más infrecuente, V-ii. Así, un péndulo armónico puede producir, como vemos, vectores subdominantes; este es el principio que opera en los compases 5 a 9: el enlace problemático se subsume en un conjunto tonalmente normativo (ii-V-I) gracias a la repetición pendular del modelo, aunque ésta sea parcial.

Podemos relacionar también estos péndulos con la idea de la “pareja de acordes” que aparece en la voz “Franck” del *New Grove*: “Una característica llamativa del lenguaje armónico de Franck es su uso del ‘par de acordes’ [...], donde el segundo acorde conlleva la impresión de un *sforzando*”¹⁶⁷. El concepto se aplica bien al caso de los compases 5 y 6, donde la sorpresa armónica que supone la aparición del segundo grado sería el equivalente del *sforzando* dinámico. Los autores del artículo no hacen referencia a que este par de acordes se haya de repetir (sólo así entrarían en nuestra definición de péndulo), pero los ejemplos que proporcionan (inicio de *Las eólicas*, compás 9 de la sonata) sí repiten el modelo (íntegra o parcialmente); parece entonces que esta repetición (que es la que da cierta explicación tonal al enlace) es parte del uso habitual de Franck, y, por tanto, más apropiado para nosotros el concepto de ‘péndulo’ que el de

¹⁶⁵ Para una exposición de los principios de la teoría, algunas aplicaciones, y referencia bibliográfica ulterior, consultar Cathé, Philippe: “La teoría de los vectores armónicos de Nicolas Meeùs”, en *Doce notas preliminares 19-20. El análisis de la música*, Madrid, ed. Doce notas, 2007, pp. 96-106.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 101-103.

¹⁶⁷ Trevitt y Fauquet, *op. cit.*: “An outstanding feature of Franck’s harmonic language is his use of the ‘chord pair’ [...] where the second chord carries with it the impression of a *sforzando*”.

‘par de acordes’, del que podemos salvar la idea de que el segundo acorde suele suponer una intensificación respecto del primero.

Utilización cíclica del modelo V-ii

Este modelo a1, el enlace V-ii, aparece también hacia el culmen del primer tema (compases 25 y 26, ahora en Si Mayor, tonalidad de la dominante del Mi Mayor al que nos dirigimos), y, por supuesto, en los pasajes paralelos de la reexposición (cc. 63-64 y 83-84). Pero el modelo no sólo está presente en el primer movimiento, sino también a lo largo de la sonata, convirtiéndose en otro elemento de coherencia cíclica. Y no sólo aparece armonizando las reapariciones y citas del tema A, sino también, de manera más sutil, en temas completamente diferentes. Así en D, el tema inicial del segundo movimiento: el compás 8 introduce la alternancia entre acordes de V y ii, esto es, justo nuestro modelo a1. Las únicas diferencias con el uso del primer movimiento es que el acorde de ii contiene una séptima, y que el péndulo se presenta ahora completo dos veces; en la segunda aparición, ii⁷ lleva a lo que se puede interpretar como una sexta y cuarta cadencial, c. 10 (ver ejemplo 46). Hay pues una primera cita cíclica entre movimientos, pero no de material temático o motivico, sino de un modelo armónico.

La parte inicial del tercer movimiento citaba por dos veces el comienzo del tema A (c. 11 y ss.). La cita de la primera frase de A va acompañada, ambas veces, de su armonía característica, de nuevo V-ii. Sin embargo, ahora no tenemos la vuelta a la armonía de dominante; el acorde de ii (un acorde de mi menor, c. 13) no resuelve en absoluto, y, en la frase siguiente, parece tomarse como tónica. Podemos decir que el enlace anómalo de a1 se ha independizado de su condición de péndulo (que era, recordamos, la que le daba explicación sintáctica); ahora es, simplemente, una sonoridad característica sin implicación funcional (o mejor dicho, que subvierte las implicaciones funcionales de la tonalidad), muy de acuerdo con el carácter rapsódico, discontinuo, de la sección.

Y, para completar su condición ubicua, nuestro modelo V-ii aparece también en el último movimiento. Lo hace de manera bastante discreta, en medio de la textura canónica de J, en los compases 6 y 7, desprovisto del picante que aportaba la novena sobre el acorde de dominante.

Así, de manera no muy diferente a la forma en que la melodía de A, presente en los cuatro movimientos, actuaba como un “hilo rojo” de continuidad, en la metáfora de

Strucken-Paland¹⁶⁸, nuestro modelo también aparece estratégicamente colocado en los inicios de cada uno de los cuatro movimientos, convirtiéndose, de manera más discreta que la reiteración temática, en otro elemento de coherencia.

5.2. Modelos cadenciales

El modelo V-I⁶⁻⁵

El enlace V-ii, tratado en el apartado anterior, se modifica en los compases 7 y 8 para cadenciar en la tónica (ver ejemplo 1); V⁹-ii se transforma ahora en V⁹-I:

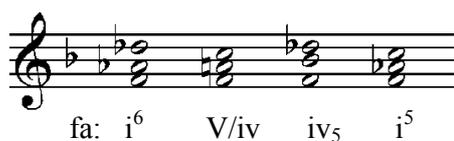
La: V⁹ I⁶⁻⁵

Ejemplo 41: a2 (extracto armónico de I, cc. 7-8)

Es una cadencia perfecta en La Mayor, y el modelo, que llamamos a2, podría considerarse como ‘cadencial’; llega con él la tónica implicada por la dominante que aparecía desde el mismo inicio del movimiento. El retardo 6-5 relativiza no obstante la estabilidad de esta tónica, y no colabora a la nitidez del proceso cadencial el que la melodía del violín no apoye a la cadencia con la resolución de alguna de las disonancias características, $\wedge 7-\wedge 8$ o $\wedge 4-\wedge 3$ (o, para el caso, ni siquiera $\wedge 6-\wedge 5$, que sí aparece en el piano). Con todo, es muy artificial intentar escuchar un sexto grado en inversión en la caída del compás 8, resultando una cadencia rota V-vi₃. Eso sí, el pequeño detalle de la cadencia, el retardo 6-5, bastante infrecuente para el acorde de tónica (frente a, por ejemplo, el típico 4-3) será un punto de referencia armónico importante en lo sucesivo.

Efectivamente, todo el tema de cierre de la exposición del segundo movimiento (F; ejemplo 7) se podría considerar como una variante ampliada de este modelo:

¹⁶⁸ Ver nota 121.



Ejemplo 42: extracto armónico de F (II, cc. 67-71)

Como vemos, el primer y el último acorde del ejemplo corresponden justo a esta resolución de retardo 6-5, en este caso sobre una tónica menor. La tónica mayor del segundo acorde se interpreta mejor como una dominante de la subdominante (procedimiento habitual en los pedales de tónica), que, conduciendo a la subdominante implicada (y siempre sobre pedal de tónica), se resuelve finalmente en la tónica menor, con cierto efecto plagal. Lo que en el primer movimiento era un simple detalle de la conducción de voces se ha desarrollado aquí hasta convertirse en el soporte armónico de un tema completo, de cuatro compases de longitud.

Y todavía más sutil es el uso del modelo en el tercer tiempo, en un pasaje donde se han buscado relaciones motívicas con movimientos anteriores, de manera infructuosa (o al menos, no del todo convincente; véase p. 54). Nos referimos a los compases 4 al 8, el inicio del recitativo del violín (ejemplo 43). Éste se abre con un potente gesto: después de los compases de introducción del piano, que prolongan una dominante de sol menor, el trino del violín sobre la nota [^]5, resolviendo además en [^]1, haría suponer una cadencia perfecta. Sin embargo, ésta se ve enturbiada por la nota *mib* en sustitución de *re*. El resultado es una especie de cadencia rota, pero debilitada por la inversión del sexto grado. El compositor podría haber eliminado el sol grave del violín para obtener un efecto más regular V-vi, que parece que no es exactamente el buscado; es más, en las repeticiones del pasaje (c. 26, c. 45), donde el violín no hace cuerdas múltiples, y el piano no tiene las constricciones del violín a la hora de hacer acordes, la armonía es la misma.

Una manera alternativa de interpretar la resolución del c5 es considerar el acorde como de tónica, pero con una sexta sustituyendo a la quinta¹⁶⁹. Efectivamente, la línea del violín termina resolviendo, indirectamente, en *re* (justo antes del cambio de escenario que aportan los tresillos del compás 8). Así, el pasaje entero elaboraría a2, la cadencia con retardo 6-5:

¹⁶⁹ Sobre la sexta sustituyendo a la quinta en acordes en estado fundamental, véase Aldwell/Schachter, *op. cit.*, pp. 299-300.

sol: V i^6 - - - - -5

Ejemplo 43: aparición de a2 en la cadencia del violín (III, cc4-8)

Cadencias plagales y ‘deslizamiento cromático’

La cadencia del tema F, como acabamos de ver, elabora el modelo i^{6-5} . Sus dos últimos acordes (ver ejemplo 42) son $iv-i$, ambos sobre pedal de tónica. La cadencia, entonces, tiene cierto carácter plagal; veamos cómo estas cadencias plagales están bastante presentes a lo largo de toda la sonata.

Efectivamente, el grupo final de la exposición del primer movimiento contiene varias de éstas, tratadas en progresión. La primera de ellas aparece en el compás 52 (el ejemplo 3 consiste en la misma cadencia transportada), y le llamamos $c2^{170}$:

Mi: vii^7/V iv I_3

Ejemplo 44: $c2$ (extracto armónico de I, cc. 51-52)¹⁷¹

El primer acorde no fija centro tonal, y sólo retrospectivamente le damos la interpretación propuesta, dominante de la dominante de la tonalidad objetivo (el pasaje anterior no está en Mi Mayor; *cf.* ejemplo 56). Ésta se alcanza con una cadencia plagal con el cuarto grado minorizado. La tónica está en inversión, y la cadencia plagal no posee el poder de definición tonal de la perfecta, con lo que el efecto cadencial no es nada enfático, pero está presente: el reposo melódico en el violín y la (relativa) claridad armónica tras la zona de ambigüedad anterior así lo aseguran. También colabora el ‘deslizamiento cromático’ hacia la tónica, característica que volveremos a encontrar más adelante. Este modelo de cadencia se trata en progresión, llegándose en el compás

¹⁷⁰ Posteriormente encontraremos otro modelo que abre la zona C; por ello, éste, pese a tratarse primero, lleva la etiqueta $c2$.

¹⁷¹ Los acordes sobre la sensible de la escala (séptima de sensible, séptima disminuida) no están considerados como acordes incompletos sobre \wedge^5 ; tomaremos \wedge^7 como su fundamental.

54 con idéntico medio a Re mayor, y, tras un péndulo a modo de paréntesis (*vid. infra*, ejemplo 49), a Do Mayor (c. 57).

Ya comentábamos en el inicio de este punto la presencia de la cadencia plagal como cierre del tema F (final de la exposición del segundo movimiento); además de su aparición en el compás 70, se reitera en c. 74, c. 76 y c. 78. Aparece también en el tercer movimiento: el consecuente del tema H (compás 68) la contiene junto con el efecto de deslizamiento cromático:

fa: iv i iv VI VI → → iv i

Ejemplo 45: extracto armónico de H (III, cc. 59-68, con cc. 63-64 omitidos)¹⁷²

Podía pues esta cadencia verse como una especie de ampliación de c2.

También como c2 ampliado, si bien sin la cualidad plagal, puede verse el cierre del tema principal del segundo movimiento, d2:

re: I₅ → → I₃ V⁹/V V⁷
(V⁶⁴ V⁷)

Ejemplo 46: d2 (extracto armónico de II, cc. 10-12)

El primer acorde es una tónica en posición de sexta y cuarta; estando en parte fuerte, y precedido por un segundo grado, se escucha como una sexta y cuarta cadencial (y, sorpresa adicional, en modo mayor). La resolución de la misma se dilatará un poco: tras unos acordes de paso¹⁷³, la tónica en segunda inversión conecta con la misma en

¹⁷² He omitido en el ejemplo el interludio pianístico que separa antecedente y consecuente del tema, actuando a modo de paréntesis

¹⁷³ Aparece como primero de los mismos otro acorde de sexta y cuarta. Tenemos así dos ⁶₄ seguidos; para Dommel-Dieny, ésta es una característica del estilo armónico de Franck: “el acorde de ⁶₄, reservado por los clásicos para un papel esencialmente cadencial, se utiliza muchas veces en casos no cadenciales” (“l'accord de ⁶₄, réservé par les classiques à un rôle essentiellement cadenciel, est employé maintes fois en des cas non-cadentiels”, *op. cit.*, p. 18). Que sea ésta una de las pocas instancias de acordes de ⁶₄ que hemos recogido en la sonata y que, en ella, el primer acorde sí sea cadencial (y el segundo, de paso, otra

primera inversión (interpretación en la primera línea; la primera parte del modelo se podía clasificar, pues, como de ‘prolongación’; ver 5.6), y de ahí se procede a la cadencia. Enfatizamos en la segunda línea cómo la sexta y cuarta cadencial termina procediendo, tres compases más tarde, a la dominante. Podemos entonces emparentar este modelo con el c2 del primer movimiento: si bien éste es más elaborado, ambos contienen los que hemos llamado ‘deslizamiento cromático’ hacia la cadencia.

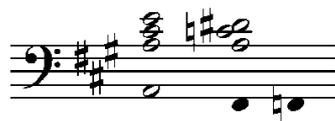
5.3. El modelo I-V/V y sus variantes

Justo después de la cadencia, elaborada con el retardo 6-5, del compás 8 del primer movimiento, aparece una nueva formación pendular, coincidiendo con el doble enunciado temático de la continuación del tema A:



Ejemplo 47: I, cc. 9-11

El esquema armónico nos ofrecerá el siguiente modelo, a3:



La: I vii⁷₃/V Al.

Ejemplo 48: a3 (extracto armónico de I, c. 9)¹⁷⁴

En este modelo a3 sigue a la tónica un acorde de séptima disminuida con función de dominante de la dominante, que se cromatiza a continuación formando una sexta

utilización típica en los clásicos), hace que, al menos para la sonata, no podamos estar de acuerdo con la observación de la autora.

¹⁷⁴ Indico los acordes de sexta aumentada con la abreviatura de la denominación tradicional: Al. para la sexta alemana, Fr. para la francesa, e It. para la italiana. Además, salvo indicación en contra, los supongo siempre en su inversión habitual, con ^6 en el bajo. Así, en el ejemplo, Al. equivale a vii⁷_{3>}/V (acorde de séptima disminuida en función de dominante de la dominante, con la tercera rebajada y en el bajo).

aumentada alemana. El balanceo es ahora entre tres acordes sucesivos, con lo que la imagen física del péndulo se pierde, pero mantenemos, creemos que con bastante propiedad, el término; además, segundo y tercer acorde del modelo son variantes cromáticas de la misma armonía.

La repetición del péndulo da lugar a la resolución irregular de esta sexta aumentada en la tónica¹⁷⁵ (caída c. 10), frente a la ‘natural’ del compás 11, en el acorde de dominante. Tenemos aquí ya la ambivalencia típica del péndulo: por un lado, entendemos el enlace inhabitual (6ªAl-I en este caso) como producto de la repetición pendular, y poniendo entre paréntesis el compás 14, el de la repetición, obtenemos la resolución funcional 6ªAl-V. Pero por otro, el acorde de sexta aumentada, colocado entre dos tónicas, se puede escuchar también como un simple acorde de floreo, carente de la direccionalidad clásica.

Efectivamente, un péndulo armónico supone cierto estatismo o indefinición armónica: potencialmente, si el proceso de alternancia se prolonga, los acordes dejan de apuntar funcionalmente a algún objetivo y se contentan con girar continuamente en torno a sí mismos. Tenemos aquí una posible vía hacia la armonía impresionista, donde frecuentemente los procesos de direccionalidad tonal quedan en suspenso, y uno de los más potentes medios para acentuar esa direccionalidad, la disonancia, deja de ser algo que ‘apunta hacia’ para disfrutarse como sonoridad autónoma, independiente de toda resolución¹⁷⁶.

Para la aparición de este enlace en el compás 9, la estudiada hasta ahora, es exagerado hablar de adireccionalidad tonal: el péndulo justifica el enlace anómalo en un contexto bastante normativo. Sin embargo, su siguiente utilización es mucho más ambigua. Ocurre en el compás 55, dentro de C, el tema de cierre de la exposición del primer movimiento. Llamamos a esta variante (pues no es exactamente igual) c3¹⁷⁷:

¹⁷⁵ Recuérdese que un acorde de sexta aumentada es un tipo especial de acorde de dominante de la dominante, cuya resolución habitual es, por tanto, el grado V; la alteración que lo define (^6 rebajado) incluso refuerza esa tendencia.

¹⁷⁶ Philip Tagg ha estudiado procesos similares en la música popular urbana del siglo XX. Su término para estos procesos pendulares es “shuttle”, ‘lanzadera’ (“loop”, ‘bucle’, para cuando están involucrados más de dos acordes). Los *riffs* del rock o del pop suponen frecuentemente el uso de estos patrones armónicos circulares y adireccionales; en palabras de este autor, los acordes dejan de implicar “un sitio al que merece la pena ir” (“somewhere worth going”) para convertirse en “un sitio donde merece la pena estar” (“somewhere worth staying”). Ver Tagg, Philip: *Everyday tonality*, Nueva York y Montréal, The Mass Media Scholars Press, 2009, p. 355.

¹⁷⁷ Sobre la etiqueta c3, ver nota 170.

Do?: vii⁷/V I⁺⁵

Ejemplo 49: c3 (extracto armónico de I, c. 55)

El análisis, siendo los dos acordes tonalmente imprecisos (la séptima semidisminuida y la triada con quinta aumentada son dos de los más comunes ‘acordes errantes’), no es sino tentativo: Do Mayor es el siguiente paso de la progresión que ha cadenciado previamente en Mi Mayor (c. 52) y en Re Mayor (c. 54); de hecho, tras de este péndulo, que actúa como un paréntesis dentro de la progresión, se cadencia en Do Mayor (c. 57). La interpretación de Do Mayor, además, muestra el parentesco de este péndulo con a3: ambos contienen la tónica yuxtapuesta con un acorde de dominante de la dominante (en orden inverso el uno y el otro, eso sí).

Otra variante del mismo modelo aparece inmediatamente después. Alcanzado Do Mayor (c. 57), un nuevo péndulo lo florea:

Do: I₃ Fl. (A₁₇)

Ejemplo 50: c4 (extracto armónico de I, c. 57)¹⁷⁸

La tónica en inversión alterna con un acorde de carácter contrapuntístico, que resulta ser (leyendo *mib* en lugar de *re#*) de nuevo de la familia de la dominante de la dominante: una sexta aumentada alemana en última inversión. Está así en relación pues, como decíamos en el párrafo anterior de c3, también con a3: los tres constan de funciones armónicas semejantes, I y V del V. Alternativamente, podemos considerar los acordes de dominante de la dominante (sean de séptima disminuida, como en a3, de séptima de sensible, como en c3, o de sexta alemana, como en a3 y c4) como acordes contrapuntísticos ‘de sonido común’: en todos ellos la tónica, ^1, pertenece a ambos

¹⁷⁸ Utilizo aquí para un acorde de elaboración contrapuntística (sin ‘contenido armónico’), la abreviatura Fl., por “floreo”. Análogamente, podrán aparecer P. (“paso”) o El. (“elaboración”); en todo caso, estas abreviaturas quedarán explicitadas en el cuerpo del texto.

acordes¹⁷⁹; esta interpretación es particularmente verosímil en el caso de c4, cuya conducción de voces por nota común y grado conjunto refuerza la idea del floreo. De una manera o de otra, el resultado es una gran similitud entre estas tres configuraciones pendulares.

Utilización cíclica de I-V/V y sus variantes

Estas tres configuraciones, y alguna variante más, seguirán apareciendo a lo largo de la sonata, tanto asociados a los temas con los que aparecieron en el primer movimiento como de manera más autónoma. Por ejemplo, la sección A' del segundo movimiento (c. 44), el puente entre primer y segundo grupo temático, primera cita cíclica entre movimientos, lleva la misma armonización que aparecía en C (primer movimiento, c. 55), el modelo c3. Ídem en la coda del movimiento: la armonización de A', que aparece bruscamente en el compás 217 interrumpiendo la esperada cadencia del tema, es la misma que en todas sus apariciones: de nuevo c3, un péndulo entre una séptima semidisminuida y un acorde aumentado situado a distancia de tritono (*vid. infra*, ejemplo 65).

La cadencia final en esa coda del segundo movimiento consiste de nuevo en la yuxtaposición de un acorde de dominante de la dominante (sexta aumentada alemana en este caso) y tónica; llamamos a este modelo d4:



re: Al. I

Ejemplo 51: d4, cadencia del segundo movimiento (extracto armónico de II, cc. 225-226)

Guarda entonces una relación obvia con a3, c3 y c4; eso sí, la alternancia pendular del primer movimiento se ha convertido aquí en proceso cadencial, sin ‘ida y vuelta’¹⁸⁰. Schneider observa el “sorprendente detalle armónico”¹⁸¹ de la reutilización de esta cadencia¹⁸²; así, al final del tercer movimiento, tenemos:

¹⁷⁹ Sobre estos acordes ‘de sonido común’, ver Aldwell, Edward, y Schachter, Carl: *Harmony & voice leading*, Thomson-Schirmer, 2003, pp. 553-558.

¹⁸⁰ Como se decía en la nota 179, puede hablarse también de ‘sexta aumentada de sonido común’.

¹⁸¹ Schneider, “Analyse der Violinsonate A-dur...”, en *op. cit.*, p. 137: “auffallendes harmonisches Detail”.

¹⁸² Es prácticamente la única observación de detalle armónico realizada por el autor.

sol: vii⁷₃
fa#: Al. i₃

Ejemplo 52: final del tercer movimiento (extracto armónico de III, cc. 115-116)

Donde, para poder leer el segundo acorde como sexta aumentada alemana, habría que interpretar *si#* en lugar de *do*. Tenemos pues casi exactamente la misma cadencia que en el final del segundo movimiento. Schneider nota esta relación, si bien no interpreta la posible enarmonía, observando que “el acorde de séptima sobre el sexto grado es llevado por Franck directamente a la tónica en estado fundamental”¹⁸³. La interpretación enarmónica (considerando *si#* y el acorde resultante de sexta aumentada alemana) es ventajosa: la relación de un sexto grado (rebajado además en el modo Mayor, esto es, como aparecía al final del segundo movimiento) con séptima de dominante con la tónica es, en principio, llamativa; leyendo la enarmonía, tenemos una sexta aumentada ‘de sonido común’, cuya relación con la tónica es más clara, y que además nos permite relacionar la cadencia con los modelos a3, c3 y c4, los del primer movimiento, cosa que Schneider no llega a hacer.

Sí toma nota ese autor de la reaparición del proceso también en el último movimiento¹⁸⁴, en el tránsito a la reexposición (compás 177, repetida además dos veces en los compases siguientes, c. 179 y c. 181, en otra inversión); un lugar más discreto por tanto que, como pasaba en los dos movimientos anteriores, el final del movimiento:

la: i → → → It. i

Ejemplo 53: extracto armónico de IV, cc.174-177

Se observa un ‘deslizamiento cromático’ desde la tónica que lleva a un acorde de sexta aumentada (italiana, en este caso) que procede sin transición a la tónica.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 137: “Den Septakkord auf der sechsten Stufe führt Franck unmittelbar in den Grundakkord der [...] Tonika”.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 138.

Terminaremos la nómina de apariciones de este modelo armónico con un pasaje del tercer movimiento, el de los compases 17 y 18, que resistía las interpretaciones de derivación motivica (*vid. supra*, p. 54). Desde el punto de vista de la armonía, el pasaje es mucho más claro: se trata de una elaboración del péndulo a3, donde los acordes de séptima disminuida dominante de la dominante y de sexta alemana, que aparecían seguidos en la utilización original del modelo (ejemplo 48), aparecen ahora primero uno y después otro, ambos alternando con el acorde de tónica:



do#: i vii⁷₃/V i Al.

Ejemplo 54: elaboración de a3 (extracto armónico de III, cc. 17-18)

(El segundo acorde y el cuarto son iguales excepto en la nota del bajo; recuérdese la equivalencia enarmónica). Si prescindimos del tercer acorde ejemplo 54, el esquema resultante es exactamente el de a3. Trevitt y Fauquet citan el pasaje como ejemplo de su ‘par de acordes’, señalando que “un par de acordes [...] puede ser repetido con una ligera alteración del segundo acorde, implicándose un *sforzando* más fuerte”¹⁸⁵. Más útil parece el concepto de péndulo, ya que el balanceo entre el acorde de tónica y el otro parece esencial en esta aparición del modelo, y el concepto de ‘par de acordes’ no lo contempla.

5.4. Modelos modulantes

El modelo a4 y la ley del ‘movimiento mínimo’

Es lugar común en la historiografía referirse a César Franck como un compositor profusamente moduladorio¹⁸⁶. Estudiaremos bajo la categoría de ‘modelos modulantes’ los patrones que son agentes de la modulación, aquellos que, partiendo de un tono bien

¹⁸⁵ Trevitt y Fauquet, *op. cit.*: “a chord pair [...] may be repeated with a slight alteration to the second chord, resulting in a stronger implied *sforzando*”.

¹⁸⁶ Son célebres, por ejemplo, las quejas de Ambroise Thomas, director del Conservatorio de París en la época, ante la *Sinfonía* (1888): “¿Qué es una sinfonía en re menor cuyo primer tema está en el compás 9 en re bemol, en el décimo en do bemol, en el 21 en fa# menor, en el 25 en si bemol menor [...]?” (“Qu’est-ce qu’une symphonie en ré mineur dont le premier thème, à la 9e mesure, s’en va en ré bémol, à la 10e en ut bémol, à la 21e en fa dièse mineur, à la 25e en si bémol mineur[.etc.]?”; citado en Emmanuel, *op. cit.*, p. 93)

definido, nos alejan del mismo y nos conducen a otro, sirviendo de piezas de enlace entre tonalidades. Los compases 11 y 12 del primer movimiento pueden ser un primer ejemplar de la categoría (ver ejemplo 70): partiendo de la dominante del tono establecido de La Mayor, terminan en la dominante de Do# Mayor, tono en el que se inicia la frase siguiente; llamamos a4 a este modelo:



La: V^7_7 $V^7_{3/IV}$

Do#: $A1_5$ V_3

Ejemplo 55: a4 (extracto armónico de I, cc. 11-12)

Desde el acorde de dominante de La Mayor (primer acorde del modelo), caemos en la tónica, *la-do#-mi*; a ésta, sin embargo, le acompaña una nota extra, *fa* \times . Leyéndolo como *sol*¹⁸⁷, la resolución es bastante habitual: al acorde mayor de tónica le acompaña una séptima menor, convirtiéndose así en una séptima de dominante, dominante entonces de su cuarto grado. Pero la dominante con séptima es, como se sabe, enarmónica de la sexta aumentada alemana, y este es el proceso de enarmonía aquí empleado: con la lectura *fa* \times , el acorde es de sexta alemana (dominante de la dominante, por tanto) en la tonalidad de Do#, y en la dominante de ese tono se resuelve.

Además de por el proceso enarmónico descrito, se puede decir que la modulación se ha producido con la inveterada técnica de aprovechar las notas comunes y el movimiento cromático. Se sigue así, en la expresión que Schönberg recordaba utilizaba Bruckner en sus clases, “la ley del camino más corto”¹⁸⁸; de la Motte habla para el caso de “enlaces de sensible”¹⁸⁹. Un tratamiento más sofisticado de estos principios se da con los teóricos neoriemannianos, bajo la rúbrica del concepto bautizado como “conducción parsimoniosa”¹⁹⁰, que es prácticamente el núcleo de sus teorías. Todas estas referencias describen la armonía romántica en general; así pues, la caracterización que hacen

¹⁸⁷ Tenemos aquí el habitual problema de la escritura de un sonido reinterpretado enarmónicamente. La nota en cuestión empieza actuando, en el contexto de La Mayor, como sol natural, pero resuelve como fa doble sostenido. Un libro de texto indicaría ambas lecturas; el compositor, evidentemente, indica sólo la que le parece más cómoda para el intérprete.

¹⁸⁸ Schönberg, Arnold: *Funciones estructurales de la armonía*, traducción de Juan Luis Milán, Barcelona, Idea Books, 2005, p. 26: “dem Gesetz des nächsten Weges”.

¹⁸⁹ De la Motte, *op. cit.*, p. 216

¹⁹⁰ “parsimonious voice leading”; ver notas 34 y 35.

Trevitt y Fauquet de esta misma técnica (“yuxtaposición de acordes tonalmente no relacionados por medio del movimiento lógico de las voces”¹⁹¹) como típica de Franck deberá circunstanciarse: es, efectivamente, habitual en nuestro compositor, pero de ninguna manera exclusiva del mismo.

Superposición inferior de terceras

La llegada a la zona de cadencia de la exposición del primer movimiento (C, c. 47) va marcada por la vuelta de la melodía inicial en el violín y la desestabilización de la tonalidad anterior, estable durante unos cuantos compases, de do# menor. Esa desestabilización la provoca otro modelo modulante, c1:

do#: i P. ¿?
 Mi: vii⁷/V

Ejemplo 56: c1 (extracto armónico de I, cc. 47-50)

El procedimiento es sencillo: al acorde de do# menor se le añade una tercera inferior¹⁹² (con una nota de paso conectando ambos acordes). Aparece así un acorde de quinta disminuida y séptima menor, de carácter ambiguo (el análisis como dominante de la dominante en Mi Mayor depende, exclusivamente, de la continuación, que no está en el ejemplo). Si en el anterior modelo modulador se nos dejaba en una tonalidad concreta (sobre la dominante de la misma, en particular), en éste el último acorde queda ‘abierto’ a diferentes continuaciones.

Similar es la técnica que crea indefinición armónica en uno de los pasajes del “Recitativo-Fantasia” (c. 11):

¹⁹¹ Trevitt y Fauquet, *op. cit.*: “juxtaposition of tonally unrelated chords by means of logical part movement”.

¹⁹² Sobre la superposición inferior de terceras que transforma un acorde, ver de la Motte, *op. cit.*, p. 176 y ss.

sol: i i?
Re: ii⁷⁵ V⁹

Ejemplo 57: extracto armónico de III, cc.11-12

Tras el pasaje de tresillos del recitativo del violín, en estos compases el piano parece dudar hasta, por fin, recordar el tema A. La vacilación melódica concuerda muy bien con la ambigüedad armónica momentánea que crea de nuevo la superposición al acorde de sol menor de una tercera inferior, convirtiéndolo en una séptima semidisminuida (que, otra vez, sólo con la continuación deja clara su función).

Acorde triada y dominante sobre bajo común

Es el modelo que aparece en el arranque del tema B, en el compás 32 del primer movimiento (b1; ver ejemplo 2):

Mi: V⁹
Sol: I₃ V⁷

Ejemplo 58: b1 (extracto armónico de I, cc. 32-33)

Una dominante con novena de Mi Mayor conduce cromáticamente a un acorde de Sol Mayor en primera inversión, que se desvela, gracias a su propio acorde de dominante en el compás siguiente, como nueva tónica. De nuevo está presente la conducción cromática de las voces, en este caso reforzada por el bajo común de ambos acordes.

Una variante del mismo modelo aparecerá después, en el desarrollo del tema:

fa#: vii⁷₁
La: vii⁷₇ V⁶⁴ (ó I₅) vii⁷₅

Ejemplo 59: variante de b1 (extracto armónico de I, cc. 40-41)

Esta segunda versión es bastante similar, manteniéndose las mismas funciones tonales con sólo diferentes inversiones (eso sí, el fragmento parte de otra tonalidad). El primer acorde es otra vez dominante del tono en el que venimos, fa# menor en este caso; ahora, únicamente, tenemos la séptima disminuida en lugar de la V⁹ (es necesaria en esta interpretación leer *mi#*; ver nota 187). Este acorde es enarmónico con la séptima disminuida de La Mayor (ahora leeríamos fa natural y el acorde estaría en su última inversión), que resuelve en la tónica en segunda inversión (posible sexta y cuarta cadencial, esto es, apoyatura de la dominante) y, de ahí, a la dominante (que ahora es séptimo grado en lugar de quinto). En ambos casos se ha producido una modulación a la tercera menor ascendente, por cromatismo en el primer caso y (si lo consideramos sustancialmente diferente) por enarmonía en el segundo.

El tránsito a la reexposición se produce con un modelo relacionado: éste, que podemos llamar c5, es justo el contrario de b1:

Do: I₃ P. La: V⁹⁻⁻⁸

Ejemplo 60: c5 (extracto armónico de I, cc. 59-60)

El acorde de tónica de Do Mayor conecta, mediante deslizamiento cromático de paso, con la novena de dominante de La Mayor. El enlace es prácticamente el reverso de b1: allí, sobre una nota del bajo estática, un acorde de dominante con novena se convertía en la primera inversión de la triada de tónica, justamente el proceso inverso al empleado ahora.

5.5. Dos séptimas diferentes sobre bajo común

Relacionado con el anterior modelo, con el que comparte la idea del bajo mantenido mientras el acorde cambia, está éste, donde los dos acordes involucrados son séptimas, de dominante, sensible, o disminuidas; si el modelo anterior aparecía únicamente en el primer movimiento, éste se va a extender prácticamente por toda la sonata. El patrón es utilizará tanto en la categoría de modelo modulante (llamaremos a éste a6, por la posición que ocupa en el tema A) como en la de péndulo (d3).

La primera aparición es en el ámbito del primer grupo del primer movimiento:

Mi: V⁷ (7^b)
fa#: ii₃⁷ (ó La: vii₃⁷)

Ejemplo 61: a6 (extracto armónico de I, cc. 19-20)

El giro cromático ascendente de la melodía que lo lleva a cabo, por cierto, es el cromatismo inicial del oboe en el *Tristán*¹⁹³ (el *la* del primer acorde del ejemplo está floreado inferiormente con un *sol#*; la línea a que me refiero es la resultante *sol#-la-la#-si*). De nuevo la conducción cromática es la responsable de la modulación: el acorde de séptima de dominante de Mi Mayor se transforma en un acorde de quinta disminuida y séptima menor en primera inversión¹⁹⁴. En el enlace, dos voces proceden por semitono, y la superior, que lo hace por tono entero, rellena el paso también semitonalmente. El acorde de llegada, como la ambigua séptima semidisminuida que es, tiene un par de interpretaciones posibles: en el compás 20 funciona como segundo grado de *fa#* menor (en el compás siguiente se procede a la dominante), pero, en la repetición transportada del modelo en el compás 24, el acorde actuará como séptimo grado.

Un modelo muy similar, d3, aparece, formando ahora un péndulo, dentro del primer grupo del segundo movimiento¹⁹⁵:

V⁹ (7) V⁹
(Solb: V⁹/V Fl. (7) V⁹/V V⁷₅)

Ejemplo 62: d3 (extracto armónico de II, cc. 28-29)

¹⁹³ Debemos la observación a Joel Lester, comunicada en un curso.

¹⁹⁴ O acorde de ‘séptima semidisminuida’ (“half-diminished seventh chord”; ver por ejemplo Aldwell y Schachter, op. cit., pp. 385-386), como también se le conoce.

¹⁹⁵ Asignamos a este modelo una etiqueta diferente a a6 por ser un péndulo, en lugar de un modelo modulante.

El primer floreio es una séptima disminuida ‘de nota común’¹⁹⁶. Señalemos que la segunda oscilación comporta una pequeña variante (*reb* en lugar de natural), que convierte el último acorde en dominante de *solb*¹⁹⁷. En el contexto en el que está es tonalmente ambiguo, y sólo con la caída en *fa#* menor (tonalidad enarmónica de *solb* menor) se desvela el primer acorde como dominante de la dominante. La alternancia de un acorde de novena de dominante con un acorde de séptima sobre el mismo bajo emparenta a este modelo *d3* con *a6*; sin embargo, el carácter de péndulo es claro aquí.

Y también podemos relacionar con *a6* el modelo moduladorio que configura E, el segundo tema en el mismo segundo movimiento (ejemplo 6). Éste, que comienza en el compás 48, consta de una frase tratada en progresión. Comienza la frase con una prolongación del acorde de dominante de Fa Mayor, y termina con un modelo modulante, que permite que la siguiente instancia de la progresión sea en La Mayor (c. 52).

Fa: V^7_5 P V^7_3 P V^7
 La: vii^7_7/V

Ejemplo 63: extracto armónico del principio de E (II, cc.48-51)

El modelo modulante sería muy parecido a *a6*: el bajo de un acorde de séptima de dominante se mantiene, transformándose el resto del acorde en una séptima; en *a6*, semidisminuida, aquí, disminuida (la lectura del último acorde como dominante de la dominante de La se justifica por los compases siguientes; se ha de tener en cuenta la enarmonía *mib=re#*).

Acordes de floreio con procedimientos similares a *d3* aparecen también en el desarrollo del mismo movimiento: así, en la repetición a modo de eco, por parte del violín, del motivo con el que el piano abre el “Quasi lento” (c. 80), tenemos:

¹⁹⁶ Ver nota 179.

¹⁹⁷ Ver nota 185 sobre esta alteración en el segundo acorde.

fa: vii^7_3 Fl.(V^7) vii^7_3

Ejemplo 64: d3 invertido (extracto armónico de II, cc. 82-83)

Justo el procedimiento inverso de d3: allí, sobre bajo común, una séptima disminuida floreaba una séptima de dominante; ahora se cambia el papel de ambos acordes. E idéntico floreo aparece en el siguiente pasaje del desarrollo, cuando el tema principal del movimiento se ve interrumpido por la alternancia de este d3 invertido, primero en el compás 113 y después en el 120.

Ítem más en la coda; cuando, en el compás 217, en lugar de la esperada cadencia perfecta tenemos la aparición por sorpresa de A' (con su armonización correspondiente, c3), armónicamente tenemos un giro armónico de nuevo similar a d3: en éste, se tenía como segundo acorde una séptima disminuida, que ahora es séptima de sensible (como en el otro modelo emparentado, a6), por la necesidad de citar c3. Sin embargo, la nota común en el bajo muestra claramente esa derivación.

d3

c3

re: V^7 Fl($^{7s} +5$) V^7

Ejemplo 65: modelos en la aparición de A' en la coda (extracto armónico de II, cc. 216-220)

El compás 220 recupera la dominante de re menor; así pues, los compases 217 a 219 son como un floreo de acuerdo con el modelo de d3.

Por último, la armonización de I, el tema 'apasionado' de tercer y cuarto movimientos (ejemplo 12), también es deudora de los mismos modelos:

fa#: i vii⁷₇ do#: vii⁷/V V⁴⁻³

Ejemplo 66: tema I (extracto armónico de III, cc. 71-78)

La armonía en los compases intermedios, no analizados, es lineal o contrapuntística, justificada por la progresión; los corchetes marcan las tres apariciones sucesivas de una séptima disminuida y una de dominante sin moverse el bajo: justo el enlace de a6 retrogrado.

5.6. Modelos de prolongación y elaboración

Algunos modelos armónicos están asociados a notas pedales; por ejemplo, en el ámbito del primer grupo temático del primer movimiento, tenemos el modelo a5:

Mi: V⁹ Fl. V⁹

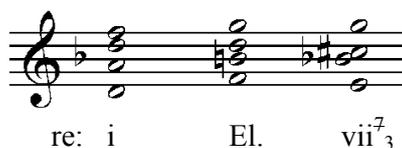
Ejemplo 67: a5 (extracto armónico de I, cc. 17-19)

Primer y tercer acordes son iguales, sin más que un intercambio de posición entre dos voces. El acorde central, que leeríamos como ‘IV sobre pedal de V’, simplemente conecta estos dos; se puede interpretar con un acorde de floreo (*fa#-mi-fa#* y *re#-do#-re#* en las voces intermedias), y el pasaje completo como ‘prolongación’ de la armonía de dominante de Mi Mayor. Me refiero aquí al concepto de prolongación en sentido

schenkeriano¹⁹⁸, esto es, cuando podemos interpretar que varios acordes diferentes están subordinados a una función única, representando la ‘extensión’ de uno de ellos¹⁹⁹.

El modelo a5 se utiliza repetidas veces en el primer grupo temático del primer tiempo: además de su primera aparición en los compases 17-19, está inmediatamente en los cc. 21-23 y en los cc. 28-30, además, claro, de en los pasajes paralelos de la reexposición (c. 75 y ss.). La primera parte del tema E, segundo del segundo movimiento, se podría considerar también una prolongación de la armonía de dominante (ver ejemplos 6 y 63), así como los cuatro compases de introducción del piano en el tercer movimiento, o la parte de tresillos de la cadencia del violín (cc.8-10 en ese tercer tiempo, véase el ejemplo 10). No obstante, siendo la prolongación un procedimiento muy común en la música tonal, estas relaciones no parecen especialmente significativas.

Relacionado con el procedimiento de prolongación está el que podíamos denominar como de ‘elaboración’. Así el modelo con el que comienza el tema principal del segundo movimiento, d1 (ver ejemplo 4):



Ejemplo 68: d1 (extracto armónico de II, cc. 4-5)

A diferencia de la prolongación, los dos acordes que forman el marco del movimiento total no son el mismo, sino dos diferentes, pero relacionados estrechamente, y que forman entre ambos una progresión regular (tónica y séptima disminuida de la tonalidad de re menor, en este caso). El acorde intermedio (una séptima de dominante en última inversión) es de carácter ornamental, y se puede decir que ‘elabora’ esa progresión básica.

Este modelo, d1, que se presenta con D es, por su sonoridad característica, parte integral del tema; es tan pregnante, inmediatamente reconocible, como la propia melodía. De

¹⁹⁸ Según el diccionario Harvard, “una conexión entre una nota determinada y su duplicado en un momento posterior [...] recibe el nombre de prolongación; la prolongación puede aplicarse también a triadas” (de Voto, Mark, “Schenkeriano, análisis”, en Randel, Don Michael [ed.], *op. cit.*, p. 998).

¹⁹⁹ Esta categoría está cercana y podría superponerse con la de los péndulos armónicos; efectivamente, una alternancia de dos acordes puede entenderse como prolongando uno de ellos. El criterio para clasificar un modelo en alguno de los dos paradigmas sería el peso relativo recibido por los acordes: si uno de ellos está claramente subordinado al otro, hablaríamos de prolongación, mientras que si ambos tiene una importancia pareja, de péndulo.

hecho, en la elaboración D' (el tema 'simplificado' de comienzo del desarrollo, c. 80), el reconocimiento de la identidad de ambos temas se logra, más todavía que por el perfil melódico común, por la armonía idéntica. Lo mismo en la coda, donde la aparición de D (c. 208 y ss.) está muy desdibujada melódicamente en la textura, y el reconocimiento de que se está escuchando la reaparición del tema inicial se consigue por la armonía.

Otro modelo de elaboración aparece en los compases 19 a 21 del tercer movimiento:



re: vii⁷₅ El. vii⁷₃

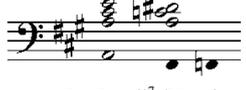
Ejemplo 69: extracto armónico de III, cc. 19-21

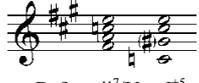
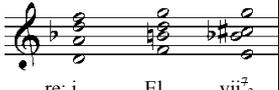
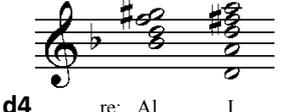
Tenemos aquí dos séptimas disminuidas de re menor con un acorde de elaboración conectándolas que es, obviamente, de paso. Menos obvia es su relación con un modelo anterior: el acorde es casi una tónica en inversión (que hubiera sido la conexión más habitual entre ambas inversiones de la séptima disminuida); casi, porque tiene un *sib* en lugar de un *la*. La presencia de [^]6 en lugar de [^]5 nos ha de recordar al modelo *i*⁶⁻⁵, si bien aquí sin cualidad cadencial, y sin resolución (al menos inmediata) del retardo 6-5.

5.7. Tabla-resumen de modelos armónicos

La tabla siguiente recoge los modelos armónicos a los que hemos dado etiqueta en el presente capítulo. Puede verse como una tabla paradigmática²⁰⁰: se lee de izquierda a derecha y de arriba abajo; los modelos que caen en una misma categoría están alineados verticalmente. Sin embargo, no es exhaustiva: aparecen casi todos los modelos catalogables del primer movimiento (en la forma en que aparecen por primera vez), y algunos del segundo; en lo sucesivo, nos han interesado sobre todo las relaciones de los modelos que van apareciendo con los anteriores, por lo que no hemos asignado etiquetas nuevas a los modelos de tercer y cuarto movimientos.

²⁰⁰ Ver nota 44.

Péndulos	Cadencia	Modulación	Prolongación /elaboración
 <p>a1 La: V⁹ ii</p>	 <p>a2 La: V⁹ I⁶⁻⁵</p>		
 <p>a3 La: I vii³/V Al.</p>		 <p>a4 La: V⁷ V³/IV Do#: A₁₅ V₃</p>	 <p>a5 Mi: V⁹ F₁ V⁹</p>
		 <p>a6 Mi: V⁷ ↑ fa#: ii³ (ó La: vii³)</p>	
		 <p>b1 Mi: V⁹ Sol: I₃ V⁷</p>	
		 <p>c1 do#: i P 7₅</p>	
	 <p>c2 Mi: vii⁷/V iv I₃</p>		

Péndulos	Cadencia	Modulación	Prolongación /elaboración
 <p>Do?: vii⁷/V I⁵</p> <p>c3</p>			
 <p>Do: I₃ F1 (A1₇)</p> <p>c4</p>		 <p>Do: I₃ P La: V⁹⁻⁸</p> <p>c5</p>	
			 <p>re: i El. vii⁷₃</p> <p>d1</p>
	 <p>re: I₃ → → I₃ V⁹/V V⁷</p> <p>d2</p>		
 <p>V⁷ (+) V⁷</p> <p>d3</p>	 <p>re: A1 I</p> <p>d4</p>		

6. Otros aspectos armónicos

6.1. Progresiones modulantes

Un primer ítem que podemos observar en relación con la articulación de los ‘modelos armónicos’ recién estudiados en unidades formales mayores es la abundancia de las progresiones. Si repasamos los modelos modulantes extraídos en el capítulo anterior, observaremos que casi todos ellos están tratados dentro de una progresión (por ejemplo, se exceptuaría c1, cuyo estatuto es más bien de conexión entre secciones); estas progresiones, al contener un modelo modulante, son modulantes ellas mismas.

Por ejemplo, la frase de los compases 9 a 12 (ver ejemplos 55 y 70), que consta de los modelos a3+a3+a4, en virtud de este último, que es modulante, lleva de La Mayor a Do# Mayor; a continuación, la frase entera se repite en progresión, partiendo ahora de Do# Mayor (cc.13-16). Ídem con la siguiente frase (cc.17-20): formada por a5+a6, parte de la dominante de Mi Mayor y modula; la frase siguiente es igual, pero un tono más alta (empieza en la dominante de Fa# Mayor). Como último ejemplo, sin salir todavía del primer movimiento, el tema B (c. 31) está formado por sucesivas instancias de b1, modelo modulante que va llevando de Mi Mayor a Sol Mayor (c. 33), de Sol Mayor a Sib Mayor (c. 35),...

Este uso casi sistemático de la progresión en conexión con la modulación contrarresta la dispersión que el fluctuar tonal continuo podría llevar, afianzando pues la coherencia de lo que se escucha. Tomemos como muestra la frase de los compases 9 a 12:

Do #: Al.₅ V₃

Ejemplo 70: I, compases 9-12

Tras el inicio en La Mayor, a4 (cc. 11-12) determina una modulación ciertamente llamativa, tanto por su distancia, a Do# Mayor, con cuatro alteraciones de diferencia en

el círculo de quintas, como por su procedimiento, enarmonía del acorde de sexta aumentada²⁰¹. La posible desorientación del oyente se compensa con la referencia métrica (hemos llegado al fin de un grupo de cuatro compases) y armónica (la armonía de dominante y, por tanto, la tonalidad a la que llegamos, son inequívocas). Pero todavía más, la repetición de la frase entera en progresión afianza la misma: en el juego entre variedad y coherencia, se compensa lo inesperado de la modulación con la fruición de lo conocido, al repetirla.

Estas progresiones modulantes, y la que estamos examinando nos vale también de modelo, son con frecuencia ‘inexactas’²⁰²: la repetición literal del modelo en los compases 13 a 16 nos hubiera llevado a Mi# Mayor (o, enarmonizando, a Fa Mayor):

Mi # (!): Al.₅ V₃

Ejemplo 71: versión hipotética (con progresión ‘exacta’) de I, cc. 13-16

Y, con un paso más, otra tercera mayor ascendente nos llevaría de vuelta a La Mayor:

La Mayor → Do# Mayor → Mi# Mayor (=Fa Mayor) [→ La Mayor]

Tendríamos así una ‘división simétrica’²⁰³ de la octava en tres terceras mayores. Sin embargo, hay una sutil modificación de medio tono en la tercera parte del compás 15 (marcada con una doble raya en el ejemplo siguiente). El objetivo corregido es, ahora, Mi Mayor, tonalidad de la dominante de La Mayor, y, por tanto, estrechísimamente relacionada con ella:

²⁰¹ Repásese, si es necesario, la discusión sobre a4 en el capítulo anterior (p. 72).

²⁰² Richard Bass, con un término quizá no muy afortunado, llama “irreales” (“unreal”) a esas secuencias; ver Bass, “Enharmonic position finding...”, en *op. cit.*, p. 90.

²⁰³ Sobre estas divisiones simétricas, Aldwell/Schachter, *op. cit.*, pp. 581-584, o Gauldin, Robert: *Harmonic practice in tonal music*, Nueva York, Norton, 2004, p. 741 y ss.

Mi: vii^7_5/V V_3

Ejemplo 72: I, cc. 13-16

La alteración es tremendamente significativa, ya que las divisiones simétricas “debilitan la gravitación hacia la tónica, cualidad principal de la tonalidad”²⁰⁴, y son germen de técnicas del siglo XX donde “los doce sonidos de la escala cromática están disponibles [...] como elementos de categoría potencialmente equivalente”²⁰⁵. Richard Taruskin compara, a propósito del preludio del *Tristán*, la práctica wagneriana (que ‘corrige’ las progresiones, como hace aquí Franck) con la de Liszt, que, a la contra, enfatiza las divisiones simétricas. La conclusión es que, contra la idea muchas veces recibida, no es Wagner el auténtico revolucionario, sino que

“Los verdaderos revolucionarios y subvertidores de la práctica tonal fueron aquellos compositores, empezando con Liszt [...], que buscaban atenuar o incluso eliminar la función de dominante de su música reemplazando las funciones estructurales del círculo de quintas [...] por círculos de terceras mayores o menores”²⁰⁶

Podemos considerar a Franck, desde esta perspectiva, como escasamente subversivo: la potencial disrupción tonal procedente de la relación de tercera mayor (La-Do#) se reconduce a la tradicional modulación al tono de la dominante (La-Mi), con la medianta mayorizada como simple paso intermedio. Sigue estando Franck, pues, en el fiel de la balanza donde los procedimientos cromáticos se temperan con la centralidad tonal.

La técnica de la ‘progresión inexacta’ sería una de las que domesticarían la relación de terceras, y la integran en los procedimientos tonales; el tema E, segundo del segundo movimiento, también la pone en práctica. Otra opción consiste en respetar la exactitud de la progresión en la primera repetición del modelo, pero no en alguno de los

²⁰⁴ Aldwell/Schachter, *op. cit.*, p. 582.

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ Taruskin, Richard: *Music in the nineteenth century*, Oxford University Press, 2005, p. 543: “The true revolutionizers and subverters of tonal practice were those composers, beginning with Liszt [...], who sought to attenuate or even eliminate the dominant function from their music by replacing the structural functions of the circle of fifths [...] with circles of major or minor thirds”.

fa: i El. vii⁷₃ i^{#5}₃ El. vii⁷₅

Ejemplo 75: esquema armónico de II, cc. 4-7

El único acorde que cambia (además de la grafía enarmónica del último) es el cuarto, un acorde aumentado sobre *fa*. El acorde elimina la posibilidad de *fa* menor, contiene una sonoridad interesante, respeta las notas motívicas en el bajo y se deja interpretar en *re* menor: tónica en primera inversión con el *do#* como apoyatura sin resolver de *re* (esta lectura es un poco sofisticada; podíamos decir simplemente que la triada contiene notas correspondientes a *re* menor). El último acorde, por supuesto, es el mismo que el tercero en inversiones diferentes, la séptima disminuida, con función de dominante, de *re* menor.

6.2. Coherencia tonal a escala intermedia

La progresión modulante a la mediante mayorizada que estudiábamos en el apartado anterior (cc. 9-12 del primer movimiento, ver ejemplo 70), es también significativa desde el punto de vista de su reutilización en movimientos sucesivos. Tendríamos pues otro elemento de coherencia armónica, entre el nivel ‘micro’ de los modelos armónicos y el ‘macro’ de las consideraciones formales a gran escala.

La modulación en el modo mayor al tercer grado mayorizado (es decir, III, frente al usual iii) aparece en ocasiones como estación intermedia hacia la dominante, “formando parte de un arpeggio a gran escala I-III-V”²⁰⁷; ésta es justo la función de su aparición en el primer movimiento. El segundo tema del segundo movimiento contiene una modulación similar: el tema E está en Fa Mayor, y su primera frase modula (c. 52) a La Mayor. Por último, y quizá más significativamente, en el último tiempo la relación con III ocurre a dos niveles: como acorde, dentro del primer tema, en los compases 13 a 16, y como tonalidad (Do# Mayor), la de la segunda aparición del estribillo (c. 52), entre el La Mayor original y el Mi Mayor de la tercera aparición (c. 80).

²⁰⁷ Aldwell/Schachter, *op. cit.*, p. 399: “III# forms part of a large-scale arpeggiation I-III#-V”.

No es éste desde luego un elemento de coherencia tan sistemático como el uso repetido de relaciones motivicas o modelos armónicos que hemos ido señalando, pero puede colaborar también a la percepción unitaria de la sonata.

6.3. Niveles de disonancia

En el primer movimiento, el nivel de disonancia es muy elevado: todos los modelos extraídos, sin excepción, contienen al menos algún acorde con séptima (véase la tabla del apartado 5.7, página 82). La sonoridad de la dominante con novena es muy utilizada: aparece en casi la mitad de los modelos (a1, a2, a5, b1 y c5). Ambas cosas apuntan, de nuevo, a la coherencia del material armónico. El segundo movimiento comparte estas sonoridades, tanto en la abundancia de disonancias como en la utilización de novenas.

La situación empieza a cambiar en el tercer movimiento; no tanto en su primera sección, cuyos modelos armónicos son, en gran parte, elaboración de los anteriores, como en la segunda. Por ejemplo, en el tema H, es llamativo, en el contexto altamente cromático que estamos describiendo en la sonata, el uso en el antecedente de triadas consonantes en exclusiva (ver ejemplos 11 y 45). La ausencia de dominante y el giro modal iv-VI (casi se escucha como vi-I en re Mayor) es también peculiar; obsérvese también como la armonía del tema no es muy susceptible de ser fragmentada, como hacíamos en los primeros movimientos.

Pero es en el cuarto movimiento donde el panorama armónico cambia radicalmente: el nivel de disonancia anotado en el primer movimiento, que se mantiene básicamente en el segundo y el tercero, se reduce aquí de repente: en toda la presentación del tema canónico, hasta el compás 37, apenas hay séptimas que no sean de dominante, y las pocas que aparecen obedecen a procesos tan clásicos como $vi^7-ii^7-V^7-I$ (compás 36). Las citas de modelos anteriores se reducen, y aún éstas está ‘suavizadas’: así el modelo V-ii que aparece en los compases 6 y 7 no contiene ahora novenas, ni siquiera séptimas. Los temas cíclicos que en este movimiento aparecen (H e I) aportan, claro, su armonía original del movimiento anterior, pero son prácticamente el único color disonante ahora presente (color, de todas formas, que va ligado precisamente a la reminiscencia de temas ‘pasados’). Es significativa que la aparición de A’ (c. 99), armonizada en primer y segundo movimientos con el modelo c3 (acordes de séptima semidisminuida y quinta

aumentada en relación de tritono: ambigüedad máxima) haya sido ahora rearmonizada totalmente con un cromatismo mucho más lineal o contrapuntístico, con un pedal asegurándolo.

La utilización de la armonía, además de más clásica, aquí es mucho menos modular o fragmentable: el tratamiento polifónico del tema, su construcción canónica, más tendida y continua, no la permite. El mismo método de extracción de pequeños modelos armónicos, del cual tanto provecho hemos podido obtener en los primeros movimientos, parece ahora inapropiado.

Así pues, en aparente paradoja, el movimiento que concentra el mayor número de referencias cíclicas temáticas es también el que prescinde casi en absoluto de las armónicas, ‘aclarándose’ en buena parte el lenguaje tonal empleado. No han faltan al respecto interpretaciones programáticas: para Karl, el tema del rondó “encarna la resolución final del conflicto”²⁰⁸, siendo una derivación más estable y satisfactoria del tema inicial; la armonía no haría sino reflejar esa final estabilidad. Otra historia, más informal, que corre entre violinistas interpreta que, siendo la sonata un regalo de boda, el cuarto movimiento refleja la vida conyugal, feliz y apacible pero carente ya de pasión y emociones²⁰⁹. Sabiéndose ahora, como se sabe, que Franck no compuso la sonata con Ysaÿe en mente (*vid. supra*, p. 18), la historieta nos previene de la inconveniencia de hacer interpretaciones extramusicales elaboradas sin conocimiento completo de los hechos.

²⁰⁸ Karl, *op. cit.*, p. 178: “embodying the final resolution of the conflict”.

²⁰⁹ Joel Lester, comunicación informal en un curso.

7. Construcciones fraseológicas

La discusión armónica de detalle que hemos hecho en los capítulos anteriores suscita de manera natural cuestiones sobre la forma a pequeña escala: ¿cómo se organizan sintácticamente los ‘modelos armónicos’ estudiados? ¿Hay estructuras de frase especialmente relacionadas con los mismos? Aunque ya el estudio de las progresiones (punto 6.1) ha tenido algo que ver con ello, abordamos aquí el resto de aspectos fraseológicos.

7.1. Regularidad métrica

La mayor parte de los temas de la sonata son bastante cuadrados métricamente. La sección A, cuya longitud de 27 compases admiraba Guillaume Lekeu²¹⁰, procede en realidad en módulos regulares de cuatro compases (el número impar se explica por una superposición: el compás 28 funciona a la vez como primero y último de dos grupos de cuatro). B se construye en módulos de dos compases, alcanzándose la cadencia en ocho; C comienza con grupos de cuatro y dos compases y sólo al final se hace irregular. En el segundo movimiento, el tema D tiene una estructura de diez compases (2+2+6, inteligible como ampliación de 2+2+4), y tanto E como F proceden por grupos de cuatro; en el movimiento siguiente, H consta de 4+4 compases (con un paréntesis interno de dos compases, la primera vez que aparece, cc.63-64). I y el tema canónico, J, sí parecen, en conjunto, más irregulares, aunque ambos empiezan progresando de dos en dos compases. Los temas se inscriben, por tanto, en el aspecto métrico, en la tradición clásico-romántica.

Esta estabilidad métrica es explicada por Schneider como contrapeso a la fluctuación armónica²¹¹: la tesis concuerda con que el cuarto movimiento, el de armonía más tradicional, sea a su vez el más laxo en la distribución métrica. Los continuos grupos de cuatro compases, junto con la estabilidad de los procedimientos sintácticos de agrupación que enseguida estudiaremos, suponen un claro punto de referencia para el

²¹⁰ Alumno de Franck y compositor tempranamente fallecido; citado en Clause, *op. cit.*, p. 111.

²¹¹ Schneider, *op. cit.*, p. 137.

oyente; se compensa así la (relativa, como examinamos en el punto anterior) imprevisibilidad de la armonía.

La preponderancia de los grupos regulares de compases en la sonata tiene también que ver con la escasez de procedimientos de tipo desarrollo. Para D'Indy, las elaboraciones de Franck “difieren en la mayor parte de los casos del desarrollo orgánico consistente en transformar un tema ya expuesto, amplificándolo, reduciéndolo, o combinándolo con otros”²¹². Efectivamente, la fragmentación o recombinación motivica, típicas de estos procedimientos, darían pie normalmente a extensiones irregulares. De nuevo el cuarto movimiento nos proporciona ejemplos en sentido contrario: el pasaje de los compases 133-142, donde se extrae y aísla el segundo motivo del canon y se secuencia, elaboraciones habituales de desarrollo, sí es irregular métricamente. Incluso ciertos de estos escasos pasajes ‘de desarrollo’ no se libran de la cuadratura métrica; véase, en este mismo movimiento, los pasajes de los compases 109-116 y 117-124: el primero es atemático y de armonía ambigua; el segundo, de fragmentación e imitación con la cabeza del canon. Ambos constan de ocho compases, organizados en 4+4.

7.2. Sätze

Las melodías de la sonata aparecen, según acabamos de estudiar, en grupos regulares de compases. Éstos se organizan a veces en progresiones, que repetirán la melodía correspondiente en diversas alturas; sin embargo, también forman muy frecuentemente parte de una estructura más refinada sintácticamente, el *Satz*²¹³. Esto ocurre bastante sistemáticamente: la primera frase del tema B, de ocho compases, tiene la estructura

$$2 + 2 + 4 [=1+1+2]:$$

²¹² D'Indy, *Cours...*, p. 379: “diffèrent aussi, dans la plupart des cas, du développement organique [...] consistant à faire agir ou mouvoir un thème préexposé, à l'amplifier, à l'éliminer ou à le combiner avec d'autres”; ver también Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 142.

²¹³ Utilizaremos en el presente capítulo los conceptos de “período” y “*Satz*” (“frase”) de acuerdo a la utilización que Clemens Kühn hace de ellos (Kühn, *Tratado...*, pp. 69-80). El *Satz*, en particular, es una estructura binaria donde una insistencia motivica en el antecedente (usualmente dividido en 2+2 compases) provoca una compensación en el consecuente (que discurra de un solo trazo de cuatro compases, o, al contrario, que fragmente más el motivo, obteniéndose una organización de 1+1+2 compases). Utilizo la palabra castellana ‘período’ (aun a sabiendas de que diferentes autores se refieren a cosas distintas con la misma: nos referiremos siempre a Kühn), pero mantengo para *Satz* el término alemán: la traducción usual, “frase”, la que ofrece Miguel Ángel Centenero, no sin reservas (ver nota al pie en la p. 15 de la obra citada) es demasiado equívoca en castellano; el inglés *sentence*, también traducción usual del mismo término, tiene la ventaja de distinguirse de *phrase*, cosa que no ocurre en español. Así, el término técnico para la estructura específica descrita por Kühn será “*Satz*” (plural “*Sätze*”), y “frase” se utilizará en su sentido informal habitual.

después de la progresión de dos en dos compases que forma el tema, el motivo se estrecha a compás; los cuatro compases del consecuente formarían otro pequeño *Satz*, como es frecuente²¹⁴. El tema D tiene una estructura muy similar. De nuevo la progresión, es este caso inexacta, da cuenta del antecedente del *Satz*: 2+2 compases. Otra vez tenemos el estrechamiento, 1+1 justo después, con el péndulo V-ii; la conclusión, en lugar de ser de dos compases, está extendida a cuatro:

$$2 + 2 + 6 [=1+1+4]$$

La parte central de D (c. 30) vuelve a obedecer al patrón. Tenemos de nuevo una progresión modulante de dos compases enunciada dos veces, y, a continuación, la reducción de la repetición a uno (con un péndulo), si bien el final del grupo de ocho no está tan definido. De manera semejante, C, a partir del compás 51, podría ser un *Satz* irregular: tenemos la repetición 2+2 (cc. 51-52/53-54) y el acortamiento subsiguiente; de nuevo el final está extendido.

En el tema A aparece, sin embargo, de manera muy prominente, un período (compases 5-6/7-8; ver ejemplo 1). Sin embargo éste no es más que el antecedente de un *Satz* mayor²¹⁵: los compases siguientes ofician el estrechamiento, 1+1, y tenemos dos compases de conclusión del grupo; otra vez, pues, la misma agrupación bastante clara:

$$2 + 2 + 4 [=1+1+2]$$

En los principales temas de la sonata, vemos pues que esta estructura es mayoritaria. Como excepciones, J, cuya agrupación binaria no se deja aumentar fácilmente a grupos mayores; el único tema que es, abiertamente, un período, es H: antecedente y consecuente de cuatro compases con efecto abierto-cerrado. El tema I, siendo irregular, se deja interpretar bien como una estructura de 2 + 2 (en progresión) + 5, esto es, otra vez algo muy cercano al *Satz*.

¿Cómo se puede interpretar esta profusión de *Sätze*? Esta estructura es una manera muy eficaz de compensar la tendencia de la progresión a abrirse y dispersarse, con lo que es el uso ubicuo de progresiones lo que determina correlativamente la abundancia de *Sätze*. Efectivamente, una progresión, potencialmente, no tiene porqué terminar: {modelo + repetición + repetición + ...} El modificar esta estructura abierta por {modelo +

²¹⁴ Kühn, *op. cit.*, p. 75.

²¹⁵ Situación no infrecuente: Kühn habla de “frase [*Satz*] con antecedente de tipo periodo” (*ibidem*, p. 77)

repetición + rep. abreviada + rep. abreviada + conclusión}, la típica del *Satz* según la estructura (2+2)+(1+1+2), logra encuadrar y cerrar en un marco claro (habitualmente de ocho compases) lo que originalmente no tenía esos límites. Si en el capítulo anterior (página 84 y siguientes) discutíamos los procedimientos tonales por los que se cerraban en torno a una tónica las progresiones modulantes, de naturaleza centrífuga, en éste tenemos que el *Satz* es el equivalente sintáctico a esos usos armónicos para lograr el cierre de la estructura.

Obsérvese cómo las categorías de modelos armónicos cooperan con la sintaxis en la construcción de *Sätze*: efectivamente, los modelos modulantes (que suelen ir en progresión) y los péndulos (que, por definición, se repiten) son casi siempre los que forman las repeticiones constitutivas del *Satz*.

Por otro lado, “el carácter abierto de la frase [*Satz*] [...] se acentúa mediante la dominante del octavo compás”²¹⁶; casi todos los *Sätze* examinados acaban de manera abierta (y, frecuentemente, en otro tono), solicitando así la continuación (B sería la excepción). Por el contrario, el periodo supondría un marco cerrado, hasta cierto punto autosuficiente, poco acorde con la expansión armónica de Franck.

El *Satz* es, pues, el elemento que integra lógicamente las progresiones y la regularidad métrica observadas. Su cantidad sería un contrapeso (quizá más acentuado que aquel que nombraba Schneider, los pedales armónicos²¹⁷) a la tendencia moduladora, abierta, de la armonía; representarían, entonces, otro factor de unidad que descubrimos a lo largo de la sonata.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 76.

²¹⁷ Schneider, *op. cit.*, p. 136.

8. Resumen y conclusiones

Unidad y coherencia

Hemos observado a lo largo del estudio de qué manera múltiples elementos musicales colaboran, mediante su repetición y variación, a la percepción unitaria, coherente, de toda la sonata; cómo se logra que ésta, recuperando nuestra cuestión inicial, “no se desmorone hasta mera acumulación de ideas”²¹⁸.

El más inmediato de todos, y el que suele utilizarse para definir la llamada “forma cíclica”, es el elemento temático, la cita o evocación de melodías a lo largo de los diversos movimientos de la obra; ha sido éste pertinentemente examinado. Opera sin embargo también, como hemos visto, aun de manera menos directamente perceptible, el préstamo y reutilización de unas pocas estructuras diastemáticas en los diversos temas y episodios. En este nivel subtemático hemos discutido en extenso la literatura existente (y su ocasional ‘sobreañálisis’); concluimos cómo hay un par de estructuras intervalares, $a2$, y, sobre todo, $d2$ (estrechamente relacionadas, además), que permean gran parte del material melódico de la sonata.

Además, comprobamos en detalle cómo también la armonía es parte importante en la coherencia cíclica entre los movimientos de la sonata. Por ejemplo, al igual que se puede hablar de células cíclicas en lo motivico, es justo considerar modelos armónicos con tal función. El giro V-ii del modelo $a1$ no sólo aparece acompañando el tema A cuando éste aparece (en el primer y tercer movimiento), sino también está presente en los temas principales de segundo y cuarto movimiento. La misma sonoridad de la dominante con novena se podría considerar temática, al menos en los tres primeros movimientos. Así mismo, pasajes de la sonata (por ejemplo, el comienzo del tercer movimiento) que se perciben como relacionados resisten los intentos de explicar esa familiaridad estableciendo una vinculación motívica; la explicación armónica aporta relaciones más convincentes.

Otro elemento de unidad que nos muestra el análisis de modelos armónicos es la economía de medios con que Franck opera. Si se consulta de nuevo la tabla de 5.7, se

²¹⁸ Kühn, *Tratado...*, p.17. Citado en la nota 8.

verá cómo apenas doce modelos (desde a1 hasta c5, algunos además relacionados entre sí) cubren gran parte de la sustancia armónica del primer movimiento²¹⁹.

Terminando con los aspectos armónicos, hemos visto cómo aparecen, bajo la posible denominación común ‘V/V-I’, una serie de modelos relacionados entre sí (a3, c3, c4 y d4). Igualmente, el conjunto de giros ‘dominante con séptima-séptima disminuida sobre bajo mantenido’ también tienen un papel importante (a6 y d3, con múltiples variantes). El paralelismo con la situación motivica, con gran cantidad de diseños diferentes, pero estrechamente relacionados (los derivados de d2), es claro.

También la cuadratura métrica de las frases, sistemática a lo largo de gran parte de la obra, aporta otro elemento de cohesión desde el punto de vista fraseológico. Los grupos regulares de cuatro compases, además, se articulan en unidades mayores con un par de procedimientos privilegiados, a saber, la progresión y el *Satz*.

Evolución y desarrollo

La cuestión de la unidad y la coherencia es sólo la mitad del problema al que un compositor (y, por tanto, un analista) se ha de enfrentar; al cabo, nada hay más coherente que un sonido continuo, inarticulado. En el plano temático, ¿cómo evolucionan las melodías de Franck a lo largo de la obra? A pequeña escala, hay procedimientos cercanos a las habituales técnicas de desarrollo; por ejemplo, la fragmentación en II, cc. 130 y ss., o en IV, cc. 117 y ss.; o la técnica de ‘variación progresiva’ aplicada para la sección A (*vid. supra*, p. 48). Sin embargo, estas técnicas no son excesivamente abundantes (los dos ejemplos de fragmentación aludidos pertenecen precisamente a las únicas secciones de ‘verdadero desarrollo’ de la obra), y, sobre todo a gran escala, en cuanto a recurrencia cíclica, se puede decir que los temas aparecen muy reconocibles, con poca elaboración que cambie su fisonomía: Strucken-Paland sólo ha podido recoger un ejemplo que se acomode a su categoría de “metamorfosis temática”²²⁰.

De nuevo la consideración de los aspectos armónicos resitúa el panorama: efectivamente, hemos visto al tratar el nivel de disonancia cómo el material armónico,

²¹⁹ La tabla no se hace con propósito de exhaustividad, por lo que no agota completamente los posibles modelos del movimiento, pero se puede comprobar cómo son pocos los pasajes no relacionados en la misma (sobre todo, los que en la reexposición aportan variaciones respecto a la exposición).

²²⁰ Nota 112.

además de aportar la coherencia formal antes comentada, sí sufre una evolución hacia el final de la sonata. Se pasa del contexto cromático, de acordes disonantes, de primer y segundo movimientos, a un mayor diatonismo y consonancia. Con este cambio de panorama armónico también cambian los elementos que parecían compensar su inestabilidad y tensión inicial: la regularidad métrica, que se vuelve menos acentuada, y las estructuras de forma a pequeña escala, que se hacen más abiertas y menos predecibles.

Modulación, cromatismo y funcionalidad armónica

Sobre la modulación en Franck, ésta aparece (por definición) en los modelos modulatorios. Se procede casi siempre legitimando los enlaces con una conducción de voces que prima las notas comunes y el movimiento conjunto, cromático muchas veces. Estos usos, además, trascienden los puramente modulatorios: parte de la unidad del material está en que algunos enlaces relacionados actúan en varias categorías diferentes; péndulos y cadencias, por ejemplo, participan de principios similares. No obstante, no compartimos con los neoriemannianos su visión de la tonalidad romántica como exclusivamente supeditada a este tipo de enlaces (su concepto de la “conducción parsimoniosa”²²¹), pues han quedado mostrados los fuertes lazos tonales que, al menos en origen, tienen los modelos armónicos franckianos.

Los modelos modulatorios, al abandonar la tonalidad de la que parten, establecen sin embargo casi siempre de manera inequívoca una nueva tónica (y si no, ésta se establece enseguida); así pues, aunque la modulación sea continua, no hay apenas pasajes de ambigüedad tonal sin una ‘tónica local’ clara²²². La expresión “tonalidad errante”²²³ no parece pues muy apropiada para la obra, a no ser que distingamos cuidadosamente entre el enfoque tonal a pequeña escala (que, como vemos, está casi siempre bien definido) o a gran escala (en cuyo caso sí hay fluctuaciones abundantes, pero también dirigidas por esquemas tonales muy claros: repárese la discusión formal del capítulo 3). Además, la potencial disgregación moduladora se ve atemperada por unas metas formales a gran

²²¹ Ver nota 35.

²²² Podemos establecer unas pocas excepciones: en la reexposición del primer movimiento, el compás 96, antes de que el modelo c2 reestablezca La Mayor (c. 98), y los compases 105 y siguientes; en el tercer movimiento, el pasaje de cc. 32-39; en el último, cc. 109-116 (aunque este último tiene en buena parte un pedal que orienta bastante).

²²³ Utilizada abundantemente para caracterizar la armonía romántica, y, en particular, por Schneider para esta obra. Ver Schneider, *op. cit.*, p. 136: “wandernder Tonalität”.

escala muy claras y por la repetición que consigo llevan los procedimientos de la progresión y el *Satz*.

Comentábamos a propósito de los péndulos el carácter no-direccional que pueden implicar²²⁴. En general, la armonía en la sonata se puede ver como a medio camino entre la direccionalidad tonal y la afuncionalidad impresionista. Por ejemplo, los modelos a1 o a3 comienzan siendo funcionales, y sus enlaces ‘anómalos’ (V-ii y A1-I, respectivamente) se explican en función de su aparición en un péndulo; en la repetición del péndulo, la dominante conduce a la tónica, y la sexta alemana a la dominante. Una vez emancipados de ese contexto, y más todavía cuando su reaparición se hace temática *per se*, estos acordes van dejando de apuntar hacia objetivos determinados, pasando a disfrutarse, hasta cierto punto, como sonoridades autónomas. La dominante con novena que abre la obra todavía quiere resolver en una tónica (y lo termina haciendo), pero también tiene valor sensorial propio: las citas posteriores de ese acorde, ¿no relativizan su función de tensión a favor del simple recuerdo del ambiente inicial?

Strucken-Paland interpreta que la forma cíclica, con su juego de recuerdos y anticipaciones, alude a

“un tipo de cohesión musical de alguna manera transversal respecto a la lógica del desarrollo teleológico de los procesos de elaboración motivico-temática: evoca momentos de estatismo que se contraponen, y no se integran, con el discurrir unidireccional del tiempo”²²⁵.

Esto es, que en la obra se superponen la tradicional direccionalidad o teleología de los procesos formales clásicos con otra percepción temporal, de nuevo cuño, circular en lugar de lineal; precisamente, como observábamos en el apartado anterior, los temas cíclicos se desarrollan en muy poca medida. Se puede interpretar que algo análogo sucede con los procesos armónicos, que jugarían un papel doble: por un lado, su herencia clásica hace que sigan estando orientados a la resolución, la cadencia y la centralidad tonal; por otro, su utilización como material cíclico y su idiosincrasia original y no transferible los va configurando como material autónomo de toda direccionalidad: queda abierta la vía hacia concepciones armónicas menos activas, más contemplativas.

²²⁴ Véase página 67; sobre todo, nota 176.

²²⁵ Strucken-Paland, *op. cit.*, p. 165: “un tipo de coesione musicale che si pone in qualche modo trasversalmente rispetto alla lógica di sviluppo teleológica dei processi di elaborazione motivico-tematici: essa evoca momento di fissa estaticità che si contrappongono e non si omologano allo scorrere unidirezionale del tempo”.

Integración del 'ciclo' de la sonata

La forma global de la sonata, aspecto que fue el primero que examinamos, se muestra en relación dialéctica con los esquemas formales de la tradición clásico-romántica; sólo con ellos en mente (o, mejor dicho, con ellos en el oído) se aprecia el significado de las variaciones y reubicaciones respecto a lo 'normativo'. La principal anomalía es la situación del acostumbrado primer movimiento, de *tempo* rápido y forma-sonata completamente desarrollada, en segundo lugar. El lirismo, la falta de tensiones acusadas y de direccionalidad armónica en el *Allegretto ben moderato* inicial hacen que el oyente esté a la espera de algo más habitual, que finalmente aparece; como decíamos, así tenemos otra manera de trazar vínculos, además de los temáticos, entre toda la sonata. Sigue el tercer tiempo, con su primera parte meditativa y plena de referencias pasadas, y la segunda, que introduce nuevos temas que fructificarán en el final. Cada uno de los movimientos va pareciendo un personaje nuevo, o un nuevo acto de una obra de teatro, con un ambiente completamente diferente al de los anteriores. Ídem con el cuarto movimiento, donde ya hemos visto que el material armónico y la sencilla (en apariencia) melodía tratada en canon suponen una feliz despedida.

Y, sin embargo, todos estos escenarios tan diferentes, y tan complementarios entre sí, están fuertemente unificados por los elementos que hemos ido enumerando. También hemos visto cómo las conexiones armónicas entre el final de cada movimiento y el principio del siguiente, pasando por encima de las pausas entre tiempos, permiten considerar la sonata como un continuo sin costuras. Si señalábamos en el punto anterior la dialéctica "estatismo-evolución" presente en la sonata, dos concepciones temporales contrapuestas que se superponen, podemos añadir ahora la oposición "unidad-variedad", llevada un grado más allá de lo que podría aparecer en el clasicismo. Más allá, más acentuada la dicotomía, en los dos aspectos: una obra clásica no dispondrá del arsenal de referencias cíclicas unificadoras que aquí se utilizan, pero tampoco llegará al extremo de diferenciación de lenguajes presente en la *Sonata*.

La cuidadosa estructuración de las partes formando un todo, y la convergencia de la obra en la apoteosis cíclica del final supone una solución formal 'particular' de Franck para esta obra. Al igual que la armonía ya no es en el romanticismo un lenguaje neutro y común, sino que se tiñe de las particularidades del compositor, también la forma musical comienza a no ser algo dado, sino algo que se construye, con mejor o peor

fortuna, en cada ocasión: Schneider considera acertadísima la solución dada por Franck para el final de la sonata²²⁶, pero, sin embargo, cree fallido el último movimiento de su *Sinfonía*²²⁷. De aquí a la multiplicidad de la composición en el siglo XX, donde cada obra no sólo ha de crear su forma propia, sino su mismo lenguaje intransferible, no hay una gran distancia; los herederos de Franck (¡y de Vinteuil!) la recorrerán.

Estudios ulteriores

El estudio de los modelos armónicos, característica más original del presente trabajo, podría motivar una serie de investigaciones relacionadas. En primer lugar, la consideración de los mismos en otras obras del compositor, lo que nos podría informar acerca de cuáles son los propios y específicos de esta pieza o cuáles, apareciendo más frecuentemente, se pueden considerar como idiosincrásicos del compositor; también sería útil deslindar cuál es su evolución a lo largo de la carrera de Franck, así como su utilización (similar o diferentemente planteada) en otros compositores.

En general, las cuestiones armónicas no han sido demasiado tratadas en el contexto de la forma cíclica. Se podía entonces investigar de manera más profunda la contribución de este factor en otras piezas cíclicas, tanto de epígonos franckianos como de otros compositores más ajenos a su estilo, observando si la historiografía ha sido justa cargando las tintas en la importancia de lo temático, o si la armonía, como hemos visto en la sonata, también juega un papel importante (junto con lo motivico, o de manera independiente de ello) en la consideración unitaria de estas obras.

Por último, la cantidad de datos formales y relaciones observadas en este trabajo puede originar intentos de dar explicaciones e interpretaciones menos formalistas a la *Sonata*, sean éstas interpretaciones de carácter psicológico, sociológico, o narratológico. En el peor de los casos, estas explicaciones, por naturaleza más subjetivas, aparecen lastradas por una consideración insuficiente de los datos objetivos; el aportar éstos puede ayudar a fundar mejor especulaciones más atrevidas que la presente sobre la obra.

²²⁶ Ver nota 109.

²²⁷ Schneider, *op. cit.*, p. 139.

9. Bibliografía

9.1. Fuentes primarias

Franck, César: *Sonate für Klavier und Violine*, ed. Monica Steegman, Múnich, Henle Verlag, 1993.

Franck, César: “Violin Sonata in A Major”, en *Great chamber works*, Nueva York, Dover Publications, 1991, pp. 1-37. Es reimpresión de la primera edición, *Sonate pour Piano et Violon*, París, Hamelle, 1886.

Franck, César: *Sonata in A major*, ed. Leopold Lichteberg y Clarence Adler, Nueva York, Schirmer, 1915.

Franck, César: *Sonate für Violine und Piano*, ed. Emile Sauret, Maguncia, Schott, sin fecha.

9.2. Fuentes secundarias

Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, 2009.

Aldwell, Edward, y Schachter, Carl: *Harmony & voice leading*, Thomson-Schirmer, 2003.

Bass, Richard: “Enharmonic position finding and the resolution of seventh chords in chromatic music”, en *Music Theory Spectrum*, vol. 29, nº 1, 2007, pp. 73-100.

Benito, Luis Ángel de: “Música y significado. Franck: Sonata para Violín y Piano - 13/03/11”, programa de Radio Clásica (Radio Nacional de España). Podcast en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-y-significado/musica-significado-franck-sonata-para-violin-piano-13-03-11/1044154/> [consultado en agosto 2014].

Caplin, William E.: *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, 1998.

Cathé, Philippe: “La teoría de los vectores armónicos de Nicolas Meeùs”, en *Doce notas preliminares 19-20. El análisis de la música*, Madrid, ed. Doce notas, 2007, pp. 96-106.

Clausse, Jean: *César Franck*, traducción de francés Víctor Andresco, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

Colles, Henri C.: “César Franck and the Sonata”, en *The musical Times*, 56, 1915, pp. 206–209.

Cook, Robert C.: “Parsimony and extravagance”, en *Journal of Music Theory*, vol.46 n°1, Duke University Press, 2005, pp. 109-140.

D’Indy, Vincent: *César Franck*, traducción y notas de Eduardo L. Chávarri, Valencia, Manuel Villar, 1917.

D’Indy, Vincent: *Cours de composition musicale. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx*, libro II, parte 1, París, Durand, 1909.

Dommel-Diény, Amy: *L'analyse harmonique en exemples. Fascicule 11, César Franck*, París, ed. A. Dommel-Diény, 1973.

Edwards, Jorge: “Antes y después de Swann” (documento en línea), en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/antes-y-despues-de-swann> [consultado en agosto de 2014].

Emmanuel, Maurice: *César Franck: étude critique*, París, H. Laurens, 1930.

Fauquet, Joël-Marie: *César Franck*, París, Fayard, 1999.

Gamma, Lorenz Amadeus: *The Sonata by Cesar Franck: A Critical Edition for Violinists*, Los Angeles, Universidad de California, 2005.

Gauldin, Robert: *Harmonic practice in tonal music*, Nueva York, Norton, 2004.

Hascher, Xavier: “Nuevas perspectivas para un formalismo musical. El neo-riemannismo americano”, en *Doce notas preliminares 19-20. El análisis de la música*, ed. Doce notas, Madrid, 2007, pp. 108-120.

Heine, Christiane: “La enseñanza musical de Vincent D’Indy, del análisis musical a la práctica compositiva”, en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la*

Europa de la primera mitad del siglo XX, eds. Pérez Zalduondo, Gema, y Cabrerías, M^a Isabel, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 2010, pp. 79-137.

Hepokoski, James Arnold, y D'Arcy, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, 2011.

Jost, Peter: "Preface", en Franck, César: *Sonate für Klavier und Violine A-dur. Fassung für Violoncello*, Henle Verlag, Múnich, 2013, pp. iii-iv.

Jost, Peter: "'Pour Piano et Violon ou Violoncelle' – Is there a cello sonata by César Franck?", en <http://www.henle.de/blog/en/2013/11/11/%E2%80%98pour-piano-et-violon-ou-violoncelle%E2%80%99-%E2%80%93-is-there-a-cello-sonata-by-cesar-franck/> [consultado en agosto de 2014].

Karl, Gregory: *Music as plot: a study on cyclic forms*, tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 1993.

Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*, versión castellana de Miguel Ángel Centenero, Barcelona, Labor, 1992.

Le Guen, David R.: *The Development of the French Violin Sonata (1860-1910)*, Universidad de Tasmania, 2006.

Louis, Rudolf, y Thuille, Ludwig, *Harmonielehre*, 9^a ed., Stuttgart, Ernst Klett, sin fecha.

Macdonald, Hugh: "Cyclic form", en *Grove Music Online*, ed. Deane Root, Oxford University Press [consultado en agosto de 2014].

Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, traducción de Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 2003.

Motte, Diether de la: *Armonía*, versión española de Luis Romano, Barcelona, Idea Books, 2006.

Plantinga, León: *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, traducción Celsa Alonso, Madrid, Akal, 2002.

Proust, Marcel: *Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Barcelona, Salvat, 1995.

Randel, Don Michael (ed.): *Diccionario Harvard de la música*, 4ª ed., versión española de Luis Gago, Madrid, Alianza, 2009.

Rosen, Charles: *Formas de Sonata*, traducción de Luis Romano, Barcelona, Idea Books, 2005.

Schneider, Herbert: "Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck", en *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1991, pp. 127-144.

Schönberg, Arnold: *Funciones estructurales de la armonía*, traducción de Juan Luis Milán, Barcelona, Idea Books, 2005.

Stockem, Michel: "La sonate de César Franck: interprétation et tradition", en *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1991, pp. 145-152.

Stove, R. J.: "Franck after Franck: the composer's posthumous fortunes", en *Musical Times*, 2011, pp. 44-60.

Strasser, Michael: "The Société Nationale and its Adversaries", en *19th-Century Music*, vol. 24 n° 3, 2001, pp. 225-251.

Strucken-Paland, Christiane: "La ciclicità nella 'Sonata per violino' di César Franck: una revisione critica del concetto di 'principe cyclique' di Vincent D'Indy", en *Rivista Italiana di Musicologia* 41.1, 2006, pp. 135-166.

Swinden, Kevin J.: "When functions collide: aspects of plural function in chromatic music", en *Music Theory Spectrum*, 27(2), 2005, pp. 249-282.

Tagg, Philip: *Everyday tonality*, Nueva York y Montreal, The Mass Media Scholars Press, 2009.

Taruskin, Richard: *Music in the nineteenth century*, Oxford University Press, 2005.

Todd, William: *A transcription of César Franck's Sonata in A Major for the Baritone Saxophone*, Universidad de Tejas, 2001.

Tranchefort, François-René (ed.): *Guía de la música de cámara*; versión española y adaptación de José Luis García del Busto, Madrid, Alianza, 1995.

Trevitt, John, y Fauquet, Joël-Marie, “Franck, César”, en *Grove Music Online*, ed. Deane Root, Oxford University Press [consultado en agosto de 2014].

Tubergen, David Gene: *A stylistic analysis of selected violin and piano sonatas of Faure, Saint-Saents, and Franck*, Universidad de Nueva York, 1985.

Tulloch, Paul: *Extended Program Notes for Thesis Violin Recital*, Universidad de Florida, 2012.

Wheeldon, Marianne: “Debussy and ‘La Sonate cyclique’”, en *The Journal of Musicology*, 22(4), 2005, pp. 644-679.

10. Apéndice: partitura

Adjuntamos, para comodidad del lector, la partitura de la *Sonata* en la siguiente edición:

Franck, César: *Sonate für Klavier und Violine*, ed. Monica Steegman, Múnich, Henle Verlag, 1993, pp. 5-43.

SONATE

A Eugène Ysaÿe

JUAN CARLOS NAVARRO GIBENO

San Vicente, 1-4º 4º
LLIRIA (VALENCIA)
Teléfono (96) 2781782
46160 VIOLIN

Allegretto moderato *)

Violine

Klavier

molto dolce

pp

pp

6

11

sempre dolce

16

poco cresc.

poco cresc.

*) Erstausgabe: *Allegretto ben Moderato*.

*) First edition: *Allegretto ben Moderato*.

*) Première édition: *Allegretto ben Moderato*.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

© 1993 by G. Henle Verlag, München.

21 *più cresc.* *pp*

26 *molto cresc.* *molto rit.* *ff*

31 *a tempo*
a tempo, sempre forte e largamente

34 *dim.* *più dim.*

37 *p* *molto dolce*

JUAN CARLOS NAVARRO GARCIA
San Vicente. 1-4º 4º
LURIA (VALENCIA)
Teléfono (96) 2781782
46160 VIOLIN

40

Musical score for measures 40-42. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. A slur covers measures 40 and 41. Measure 42 has a fermata over the final note.

43

Musical score for measures 43-45. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 43 has a slur. Measure 44 has a '4' above a group of notes. Measure 45 has a '3' above a triplet. A 'cresc.' marking is present in the piano part.

46

Musical score for measures 46-48. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 46 has a '32' above a group of notes. A 'dim.' marking is in the piano part. Measure 47 has a 'dolcissimo' marking. Measure 48 has a '1' above a note and a '1' below a note in the piano part.

49

Musical score for measures 49-51. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 49 has a slur. Measure 50 has a '7' above a note. Measure 51 has a 'pizz.' marking in the piano part.

52

Musical score for measures 52-54. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 52 has a slur. Measure 53 has a 'sempre dolciss.' marking in the piano part. Measure 54 has a 'pizz.' marking in the piano part.

57

rinf.

61

più rinf. *f dim.* *dolciss.*

66

71

sempre dolciss. *cresc.* *più forte e con calore*
sempre dolciss. *cresc.* *più forte*

76

sempre cresc.
sempre cresc.

80

84

molto rit.

con tutta forza

88

a tempo

dim.

92

sempre dim.

95

mp

JUAN CARLOS NAVARRO CARRERO

99

Musical score for measures 99-102. The piece is in D major. The piano part features a melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. The instruction *molto dolce* is written above the piano part.

103

Musical score for measures 103-105. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *cresc.* is written above the piano part, and *mf* is written below the piano part.

106

Musical score for measures 106-109. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *dolciss.* is written above the piano part, and *pp* is written below the piano part.

110

Musical score for measures 110-113. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *poco a poco rall.* is written above the piano part, and *poco rinf.* is written below the piano part.

114

Musical score for measures 114-117. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *molto lento* is written above the piano part, and *dim.* and *pp* are written below the piano part.

JUAN CARLOS NAVARRO GIBENO
San Vicente. 1-4ª 4ª
LIRIA (VALENCIA)
Teléfono (96) 2781782
46160 VIOLIN

Allegro

The musical score is written for violin and piano. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The first system (measures 1-3) features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* instruction. The second system (measures 4-6) is marked *passionato* and *mf*, with fingering numbers 1, 3, 2, 1, 3, 2, and 5. The third system (measures 7-9) includes a *cresc.* instruction. The fourth system (measures 10-12) is marked *f* and *dim.*, with fingering numbers 5, 3, and 2. The fifth system (measures 13-15) is marked *più forte*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

16 *cresc.*

19 *sempre f*

22 *meno f*

25 *cresc.*

28 *pp*
dim. subito
pp

14

31

molto cresc.

cres.

molto cresc.

34

ff

ff

37

2

4

7

40

2

1

43

sempre forte e passionato

sempre forte

poco rit.

JUAN CARLOS INMAJANO GARCENO

48 *a tempo*

a tempo

52

molto dim.

56 *pp dolce*

pp dolce

59

cresc.

62

dim.

65 *rall.* *poco più lento*
molto dolce
(poco più lento)
rall.
pp

69

72

76 *rall.*
rall.

79 *quasi lento* *rall.*
pp *rall.*

JUAN CARLOS NAVARRO GARCIA

84 *in tempo quasi lento* *rall.* *animando*
pp
in tempo quasi lento *rall.* *animando*
pp

89 *rall.* *ppp*
rall. *ppp*
rall. *ppp*

94 **Tempo I Allegro** *fuocoso*
mf molto cresc. *ff*
mf *ff* *f*

100 *ff* *forte con passione*
ff *forte con passione pesante*
ff *forte con passione pesante*
ff *forte con passione pesante*

103

*) Zusatz im autographen Arbeitsmanuskript: *più* *) *più animato* added in autograph work- *) Mention supplémentaire dans le manuscrit de

106

molto rinf.

109

ff

112

molto fuocoso
ff

116

sempre ff

119

sempre ff
dim.

123

mf dim. mf dim. m.d.

127

pp dolcissimo espress. (p) m.s.

130

dolciss. espress. sempre pp

133

poco a poco cresc. poco a poco cresc.

136

f ritardando

139

Musical score for measures 139-141. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

142

Musical score for measures 142-144. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part continues with intricate sixteenth-note patterns.

145

Musical score for measures 145-147. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part features a mix of sixteenth and eighth notes.

148

Musical score for measures 148-149. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part has a *meno f* dynamic marking and includes fingerings (3, 2, 5, 2, 1) for a melodic line.

150

Musical score for measures 150-151. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part has a *cresc.* dynamic marking and includes fingerings (2, 1, 5, 2) for a melodic line.

152

pp

dim. subito

Musical score for measures 152-153. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some rests. Dynamics include *pp* and *dim. subito*.

154

pp

Musical score for measures 154-155. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line. Dynamics include *pp*.

156

cresc. *molto cresc.* *ff*

Musical score for measures 156-158. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line. Dynamics include *cresc.*, *molto cresc.*, and *ff*.

159

Musical score for measures 159-161. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line.

162

Musical score for measures 162-164. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line.

165

sempre ff

168

sempre ff

172

175

178

molto dim. *molto dolce*

molto dim. *molto dolce*

JUAN CARLOS NAVARRO GIMENO
San Vicente. 1-4º 4ª
LUDIA (VALENCIA)

181

Musical score for measures 181-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Measure 183 includes fingerings 1, 2, 3 for the right hand.

184

Musical score for measures 184-186. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *cresc.* and *dim.*.

187

Musical score for measures 187-189. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Dynamic marking includes *molto dim. e rall.*.

190

Musical score for measures 190-193. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *poco più lento*, *molto dolce*, and *pp*.

194

Musical score for measures 194-199. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *con fantasia* and *poco cresc.*. Fingerings 1, 2, 2, 4, 5 are indicated for the right hand.

200 *animato poco a poco*

dim. *pp* *animato poco a poco*

206 *quasi presto*

quasi presto *poco a poco cresc.*

quasi presto *p* *poco a poco cresc.*

209

212 *sempre cresc.* *ff*

sempre cresc. *ff*

sempre cresc.

215

*) Siehe Vorwort. *) See preface. *) Voir préface.

JUAN CARLOS ISVARIÑO CERRANO
 Vicente, 1-4º 4ª

217

poco slargando
(poco slargando)
meno

220

di nuovo presto
di nuovo presto

222

sempre ff
molto cresc.

224

226

cres.

Recitativo-Fantasia

Moderato*)

5

10

14

f

dim.

con fantasia

molto dim.

tr

dolce

poco rall.

a tempo

poco rall.

*) Erstausgabe: *Ben Moderato*; ♯ nur in Erstausgabe, in den Autographen c.

*) First edition: *Ben moderato*; ♯ in first edition only, c in the autograph manuscripts.

*) Première édition: *Ben Moderato*; ♯ seulement dans la première édition, les autographes donnent c.

17 Molto lento

22 *a tempo Moderato*)* *f largamente* *con fantasia*

27 *poco stretto* *molto dim.* *rall.*

32 *a tempo* *molto dolce e tranquillo*

35 *sempre dolceiss.* *sempre legatissimo*

*) Siehe Vorwort. *) See preface. *) Voir préface.

38

41

poco a poco cresc.

44

ff poco animato

47

50

molto rit.

(molto rit.)

53 *a tempo Moderato*

pp
(a tempo Moderato)
legatiss. pp 3

56

59 *dolciss. espress.*
tranquillo

dolciss. espress.
tranquillo
tranquillo

62 *poco accel.*
accel.

poco accel.
accel.

65 *a tempo*

a tempo
a tempo

68

poco accel.

71

a tempo
mf drammatico
(a tempo)
mf largamente
molto cresc.
molto cresc.

74

f
molto rall.
molto rall.

77

dim.
a tempo
p
(a tempo)
dim.
p
dim.

80

molto dolce
pp

LIBRARY UNIVERSIDAD CAJAMARCA

84

87

poco accel.

90

pochissimo cresc.

93

dolcissimo

pp

96

cresc.

cresc.

99 *f* *molto largamente e drammatico*

cresc.

pesando
f largamente

102 *f* *cresc.*

cresc.

105 *fff* *sempre fff* *molto rit.*

fff *sempre fff* *molto rit.*

108 *sempre rall.* *dim.* *(sempre rall.)*

dim. *dim.*

111 *Molto lento e mesto* *non troppo dolce*

pp *pp*

MANUEL CADIZ NAVARRO GIMENO

JUAN CARLOS NAVARRO GIMENO
 San Vicente, 1-4º 4º
 LLIRIA (VALENCIA)
 Teléfono (96) 2781782
 46160 VIOLIN

Allegretto poco mosso

*) Siehe Vorwort. *) See preface. *) Voir préface.

21

dim.

dolce

26

molto cresc.

molto cresc.

31

f

ff

36

delicato

p subito

dolce cantabile

41

40

cresc. *dim.* *espr.*

cresc. *dim.* *p* *espr.*

51

dolce cantabile

dolce *sempre legato*

53

56

cresc.

cresc.

61

dim. *sempre cantabile e molto dolce*

dim. *pp delicato e legato*

*) Stehe Vorwort.

*) See preface.

*) Voir préface.

66

3 3 3 3 1 4 1 2 3 3 4

71

cresc. dim. cresc. dim.

76

espress. espress. molto cantabile e poco più f molto cantabile e poco più f

81

cresc. cresc.

5 3

JUAN CARLOS NAVARRO GIMENO
San Vicente 1-4^{ta} 4^{ta}

85

f brillante *sempre cresc.*

f brillante *sempre cresc.*

90

ff *ff*

94

piano

99

p subito *p subito*

1 2

102

pp *mp*

105

108

112

117

121

JUAN CARLOS NAVARRO GIBENO

125

129

molto cresc.

133

137

141

cresc.

rit

ava ad lib.

ff

ff mas lento

144

8

147

8

150

8

più f

154

2 1 3

158

8va ad lib.

sempre ff grandioso

rit *sempre ff grandioso mes lento*

JUAN CARLOS NAVARRO GIMENO

162

Musical score for measures 162-165. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure 162 starts with a piano dynamic and a fermata over the first two notes. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The grand staff continues with similar rhythmic patterns.

165

Musical score for measures 165-168. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has four flats. Measure 165 begins with a piano dynamic and a fermata. The bass line continues with eighth-note patterns. The grand staff shows a continuation of the rhythmic and harmonic material.

168

Musical score for measures 168-171. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has four flats. Measure 168 starts with a piano dynamic and a fermata. The bass line features eighth-note patterns with accents. The grand staff continues with similar rhythmic patterns. Handwritten annotations include "sempre ff" above the treble staff and "sempre ff a tempo." below the grand staff.

171

Musical score for measures 171-174. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has four flats. Measure 171 begins with a piano dynamic and a fermata. The bass line continues with eighth-note patterns. The grand staff shows a continuation of the rhythmic and harmonic material.

174

Musical score for measures 174-177. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has four flats. Measure 174 starts with a piano dynamic and a fermata. The bass line features eighth-note patterns with accents. The grand staff continues with similar rhythmic patterns. Handwritten annotations include "poco a poco dim." above the treble staff and "poco a poco dim." below the grand staff. The bass line includes triplets and a doublet.

179

pp

pp

183

molto dolce

molto dolce

187

p

p

192

p

p

197

pp

pp

JUAN CARLOS NAVARRO GONZALEZ

202

poco a poco cresc.

5 4 3 4 2 5

rit

poco a poco cresc.

207

5 3

poco a poco cresc.

ff

212

2 1 3 3

sempre cresc.

ff

218

poco rit.

poco animato

sempre ff

8

poco animato sempre ff

223

228

233

238

*) 8^{va} nur in Erstausgabe.

*) 8^{va} in first edition only.

*) 8^{va} seulement dans la première édition.

JUAN CARLOS NAVARRO GIMENO

