



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**NARRATIVIDAD EN LAS FORMAS CÍCLICAS. ANÁLISIS NARRATIVO DEL
PRELUDIO, CORAL Y FUGA DE CÉSAR FRANCK**

Opción de titulación:

TESINA

que para obtener el título de

LICENCIADO EN MÚSICA - PIANO

presenta

JOSÉ ALBERTO GONZÁLEZ BARRERA

Asesor de la tesina

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a mi familia, amigas y amigos que siempre me han respaldado con amor y cariño. Especialmente a mis padres, a mi hermana y a Erik Pérez, cuya figura ha sido determinante en mi camino musical profesional.

A Andrea Lara, que ha sido siempre una luz en los momentos de mayor desasosiego, y cuya compañía ha representado una de las experiencias más enriquecedoras de mi vida.

Agradezco profundamente a mi maestro Andrés Acosta Sánchez, por compartirme las herramientas necesarias para cimentar mi desarrollo artístico, por su guía incondicional y calidad humana.

A Alejandro Martínez, cuyas enseñanzas en los primeros años de mi formación fueron decisivas.

A mis asesores Elías Morales Cariño y Paolo Antonio Mello, por el inmenso apoyo y compromiso.

A Cristina Buitrón, quien me mostró la importancia de escuchar y cuidar mi cuerpo.

Finalmente, quiero agradecer a todas las personas, docentes y colegas que he tenido la fortuna de conocer a lo largo de mi formación profesional, pues indudablemente han enriquecido mi desarrollo, tanto profesional como personal.

ÍNDICE

Introducción.....	5
CAPÍTULO I.....	7
Las formas cíclicas en el Romanticismo.....	7
1. Formas cíclicas.....	7
2. Antecedentes histórico-filosóficos de la forma cíclica.....	9
3. Categorías de forma cíclica.....	12
4. Formas cíclicas y narratividad.....	15
CAPÍTULO II.....	17
Narratividad.....	17
1. Narratividad musical.....	17
1.1. Panorama general de la narratividad musical.....	17
1.2. Narrativa musical y narrativa literaria: Problemática en torno a la aplicación del modelo narrativo literario en la música.....	19
2. Propuesta teórica de Almén.....	24
2.1. Bases semióticas.....	24
2.2 Propuesta analítica.....	29
CAPÍTULO III.....	32
Análisis narrativo del Preludio, Coral y Fuga de César Franck.....	32
Preludio.....	32
Coral.....	42
Transición.....	46
Fuga.....	48
Coda.....	55
Conclusiones.....	62
Bibliografía.....	63

Introducción

En la literatura musical del siglo XIX frecuentemente nos encontramos con obras que rebasan la extensión habitual que poseían los modelos formales clásicos y barrocos, presentando así desafíos en términos de ejecución, interpretación y comprensión del contenido. La conciencia del compositor en torno a este desafío puede manifestarse en una serie de elementos que buscan, dentro de la obra, vincular e integrar sus componentes de tal forma que no se pierda el sentido de unicidad en ésta. Uno de los ejemplos más ilustrativos de esta práctica se encuentra en las obras cuyas características se definen bajo el concepto de *forma cíclica*, concepto que, a su vez, remite necesariamente a nombres como el de César Franck.

El presente trabajo pretende realizar un análisis del *Preludio, Coral y Fuga*, del compositor mencionado, que permita identificar, en primera instancia, los elementos que unifican y vinculan entre sí las partes (o movimientos) de la obra, para posteriormente delinear una propuesta interpretativa que destaque la relevancia que dicha integración implica. Para este propósito he optado por un análisis narrativo a partir del modelo propuesto por Byron Almén en *A Theory of Musical Narrative*, que resalte los elementos cíclicos presentes en la pieza, de acuerdo con las definiciones expuestas en la obra de Benedict Taylor *Mendelssohn, Time and Memory*. La selección de estos textos se debe, por un lado, a la flexibilidad que la perspectiva narrativa de Almén ofrece en cuanto a la integración de distintos componentes (forma, estilo, armonía, desarrollos motivicos, etc.), y, por otro lado, debido a los puntos de convergencia que pueden identificarse entre la concepción de la *forma cíclica* expuesta en la obra de Taylor, y la definición de *narratividad musical* en la obra de Almén.

Considero que un análisis de este tipo resulta especialmente provechoso en obras con características como las del *Preludio, Coral y Fuga* (obras multi-movimientos, de larga duración, que presentan un grado de desviación de modelos formales más rigurosos, etc.). Primero, porque permite un mayor grado de profundidad en la comprensión de la obra, que puede traducirse en una interpretación más sólida y convincente. Y segundo, a nivel performativo, porque prioriza el aspecto temporal de la interpretación, al establecer vínculos entre distintos momentos de la obra, de tal forma que el intérprete pueda identificar qué elementos resaltar para involucrar activamente la *memoria* del público. Finalmente, la elección específica de esta obra de Franck responde esencialmente a una inquietud personal, pues, además de encontrarla sumamente interesante, provocó en mí una necesidad de

profundizar en el papel que las complejas transformaciones temáticas juegan en su interpretación.

En cuanto a la estructura del documento, el capítulo I explora el concepto de *forma cíclica* a partir de la obra del musicólogo Benedict Taylor, además de discutir los posibles vínculos entre formas cíclicas y narratividad musical. El capítulo II comprende, en la primera parte, una aproximación al concepto de *narratividad musical* desde el punto de vista de diversos autores y desde una perspectiva predominantemente semiótica. Esto tiene el objetivo de contextualizar la propuesta teórica de Almén, que se expone en la segunda parte del capítulo. Finalmente, el capítulo III constituye como tal el análisis narrativo del *Preludio, Coral y Fuga*, en el que se propone una interpretación narrativa que, entre otros aspectos, identifica y sitúa dentro de la trayectoria narrativa los elementos cíclicos presentes en la obra. Todas las traducciones de los textos en inglés citados son mías.

CAPÍTULO I

Las formas cíclicas en el Romanticismo

1. Formas cíclicas

Así como el estudio de la retórica musical (que jugó un papel muy importante en el Barroco) o el de la forma sonata (que se desarrolló y popularizó enormemente en el Clasicismo) orientan al intérprete hacia una mejor comprensión de la producción musical del periodo en el que dichos elementos ponderaron, las formas cíclicas constituyen un elemento sumamente relevante en el desarrollo narrativo de un número considerable de obras compuestas durante el periodo romántico. Y, por lo tanto, familiarizarse con el concepto *formas cíclicas* resulta pertinente para el desarrollo de un profundo entendimiento (y, eventualmente, una propuesta interpretativa) del vasto conjunto de obras románticas en las que este elemento está presente. No obstante, surge la necesidad de encontrar una delimitación lo más precisa posible del término, ya que su uso puede fácilmente provocar confusiones.

En estricto sentido, el uso y desarrollo de “las formas cíclicas” o de “elementos cíclicos” en una pieza musical, según el teórico Benedict Taylor, se consolida prácticamente durante el Romanticismo, y se observa principalmente en obras de más de un movimiento, en donde se retoma o reutiliza el material temático de un movimiento previo en uno posterior, de forma considerablemente explícita. Sin embargo, la noción de “ciclo” o “ciclismo” en música posee distintas concepciones, y prácticamente podría aplicarse para cualquier periodo de la historia de la música, pues, en términos generales, una sucesión de movimientos individuales que en conjunto conforman una obra de gran escala (como la sonata, la suite, la misa) suele considerarse un tipo de ciclo musical. Precisamente en el periodo romántico se usa también este término para referirse a una colección de piezas pequeñas que se consideran, en conjunto, una sola obra, como los ciclos de canciones (*Winterreise* o *Frauenliebe und -leben*, por ejemplo), o las colecciones para piano solo (*Carnaval* de Schumann, o *Sechs Klavierstücke* Op. 118 de Brahms) (2011, p. 6-8).

La diferencia yace, entonces, en el hecho de que estas colecciones de sucesiones de movimientos individuales o “miniaturas” no necesariamente retoman de forma explícita el material temático de piezas o movimientos anteriores, e incluso ocurre con frecuencia que ni siquiera mantienen algún tipo de relación temática entre ellas. En cambio, la concepción a la que se alude cuando se habla de formas cíclicas, ciclismo o circularidad en una obra musical se acerca mucho más al significado etimológico de la palabra “ciclo”, que implica la idea de

círculo, de movimiento o trayectoria circular cuyo inicio y final se encuentran en el mismo punto. Por lo tanto, y en palabras de Taylor: “(...) una obra que termina con la misma música del inicio es cíclica en el sentido más literal” (2011, p. 9). Esto no quiere decir, por supuesto, que no puedan existir ciclos (en tanto colección de obras que cobran total sentido en su conjunto) que sí reutilicen elementos temáticos en piezas posteriores, y que, por lo tanto, sean considerados ciclos en forma cíclica. De hecho, Taylor menciona al respecto, que “Una obra en forma cíclica (...) es un tipo particular de ‘ciclo’, en el cual, las conexiones entre las partes individuales se intensifican y se hacen explícitas” (2011, p. 7).

Es importante mencionar que la idea de retorno, recapitulación o reutilización del material temático (el término en inglés utilizado por Taylor es el de *recall*, que literalmente podría traducirse como “recordar” o “volver a llamar”), puede fácilmente confundirse con la repetición o reexposición que ciertas formas musicales tradicionales demandan. Al respecto, Taylor aclara:

Este término implica, más bien, la idea de recurrencia que, sin embargo, debe distinguirse de la recapitulación determinada por las demandas de diseños normativos, como la forma sonata. La forma cíclica, por lo tanto, involucra evocación musical por encima del nivel de movimiento individual. No obstante, en la práctica, una obra con vínculos temáticos extremadamente estrechos entre movimientos - incluso si éstos no constituyen una reutilización literal del material previamente escuchado - es usualmente designada como cíclica (2011, p. 10).

Si bien Taylor considera que el ejemplo más ilustrativo de la forma cíclica se da cuando una obra termina, en el último movimiento, con la misma música o “tema” con que inició en el primero, también hace hincapié en que las formas cíclicas (y por esta razón es consecuente utilizar el plural) comprenden una diversidad que trasciende de muchas maneras una estructura concreta, involucrando la idea de reutilización (*recall*) en un sentido más general (2011, p. 9). De tal suerte que es posible, por ejemplo, considerar también como cíclica una obra en la que se reutiliza explícitamente el material temático del primer movimiento en uno intermedio, o bien, que el último movimiento termine con la recapitulación del inicio del segundo movimiento.

Hay que añadir, además, que el monotematismo, así como la afinidad temática entre movimientos, se relaciona estrechamente con la forma cíclica, mas no debe asumirse que cualquier obra (a partir del Romanticismo) parcial o totalmente monotemática, constituye un

ejemplo de forma cíclica, así como tampoco resulta prudente suponer que cualquier obra cíclica implica monotematismo. Ambas características pueden coexistir en una misma obra, así como presentarse la una sin la otra. Explorar las ideas y los eventos que impulsaron el desarrollo de la forma cíclica puede arrojar un poco más de luz sobre este punto.

2. Antecedentes histórico-filosóficos de la forma cíclica

Conectar o vincular temáticamente los distintos movimientos de una obra ha sido una práctica más o menos frecuente a lo largo de toda la historia de la música occidental. Se pueden encontrar numerosos ejemplos en la música sacra del siglo XV, donde, en muchos casos, se utiliza el mismo *cantus firmus* (preexistente) como base para todos los movimientos de la misa; también en la música instrumental, con la sonata o la suite, al mostrar similitudes temáticas en los distintos movimientos. En el Barroco se encuentran varios ejemplos de esta práctica, aunque comienzan a ser menos frecuentes. Uno de ellos es parte de la obra tardía de Bach. En ella podemos encontrar ejemplos de obras de gran escala que terminan con la misma música con la que comenzaron (*Variaciones Goldberg*), o que utilizan un único tema musical como matriz generadora de una colección de piezas que en conjunto forman una sola obra (*El arte de la fuga*, la *Ofrenda musical*).

Durante el Clasicismo, sin embargo, esta práctica cayó mayormente en desuso, salvo por contadas excepciones. Una de las posibles explicaciones de este fenómeno, de acuerdo con Taylor, estaría relacionada con el auge que tuvo el sistema tonal durante este periodo, en donde las conexiones entre movimientos se efectuaron por medio de la tonalidad, y no necesariamente a través de relaciones temáticas (2011, p. 17). Existen otras teorías que podrían explicar este momentáneo “abandono” de la vinculación temática entre movimientos de una obra durante el Clasicismo, mas no resulta pertinente abordarlas en este trabajo. En cambio, analizar los motivos por los que esta práctica se retomó con mucha mayor fuerza y profundidad durante el Romanticismo resulta más provechoso, en vistas a comprender mejor el concepto en cuestión. Taylor aborda tres ideas fundamentales que orientaron el desarrollo de las formas cíclicas tal y como se observan durante el Romanticismo.

En primer lugar, la *forma* de la Historia y la conciencia histórica (2011, p. 18). A principios del siglo XIX, principalmente en Alemania, ponderó entre intelectuales y artistas una visión circular de la historia y del progreso humano, derivada, en gran medida, del retorno al pensamiento neoplatónico en la filosofía; de la idea de una Unidad Primaria, de la cual todo surge y hacia la cual todo se dirige. Por otro lado, la concepción cíclica del tiempo y de la historia estuvo presente mucho tiempo atrás, en la mitología relacionada con las estaciones, o

a partir del movimiento de los planetas (Música de las esferas); incluso en el Cristianismo, donde se combina la idea de la progresión lineal del tiempo y un final predeterminado con la idea de progresión circular neoplatónica, creando una concepción del tiempo en espiral: “El fin del Tiempo - el *telos* hacia el cual el curso de la historia se dirige, será el mismo que fue en un principio, pero aún más grande” (2011, p. 20). En este sentido, las formas cíclicas o el ciclismo en la música pueden, de algún modo, surgir como una representación circular del cosmos, del entorno.

Durante el siglo XVIII y desde el Renacimiento, los grandes avances en la ciencia y en las humanidades, gestados en su mayoría dentro del movimiento conocido como la Ilustración, promovieron la idea del progreso y el tiempo lineal, siempre hacia delante. Debido a esto, Taylor resalta: “Por lo tanto, no sorprende que la música de la época avance confiadamente hacia delante, aparentemente imperturbable por el pasado. La humanidad, al parecer, será capaz de encontrar la perfección y la completitud dentro del tiempo, para alcanzar la culminación por sus propios medios” (2011, p. 22). Sin embargo, tras una serie de eventos y cambios drásticos en las sociedades europeas, principalmente con la Revolución francesa, la idea del progreso constante y la admiración por las sociedades de la época perdieron prácticamente todo sustento, y en su lugar se dispersó un creciente sentido de incertidumbre y desilusión, con el cual crecieron y se formaron las generaciones de intelectuales y artistas románticos, quienes cuestionaron y comenzaron a reformular, incluso, los mismos paradigmas históricos, a partir de una necesidad de construir una “nueva identidad” social. Esta idea de “voltar a ver” nuevamente el pasado para construir el presente (característica principal de las formas cíclicas) es, entonces, prácticamente romántica.

Otro concepto que está profundamente ligado al pensamiento artístico y estético de esta época es el de *subjetividad*. Esta idea está estrechamente relacionada con la creciente popularidad de la música instrumental y secular. La subjetividad, entendida en el marco de la filosofía alemana pre-romántica y romántica, se asienta en la relación entre el sujeto y el objeto, entre el *yo* y el *otro*, e implica también la construcción de la identidad del *yo* a partir de la autoconciencia (del reconocerse en oposición al *otro*) y del entendimiento de su pasado (*autoconciencia histórica*). Para muchos filósofos, la música juega un papel esencial en este proceso de construcción de la denominada *identidad subjetiva* (2011, p. 28). Schopenhauer compara el patrón de tensión-distensión de los sonidos a través del tiempo con la naturaleza de la Voluntad. Schelling define el tiempo como el “ser en sí”. De esto se desprende, según Taylor, la noción de que la música, análogamente a la conciencia humana, posee también una suerte de “autoconciencia musical” (2011, p. 29).

Taylor explica la forma en la que el concepto de subjetividad musical incide directamente en el desarrollo de las formas cíclicas, haciendo referencia a la transformación de la *idée fixe* en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz a través del concepto de *persona musical*:

En piezas cíclicas, la recurrencia de música proveniente de movimientos anteriores añade un aspecto extra, profundamente significativo, a este concepto de persona musical: la idea de memoria. El recuerdo del pasado dentro de la conciencia presente de la música abre una dimensión completamente nueva al discurso, la conciencia de niveles de tiempo separados. La música cíclica *tiene una historia*. La progresión de la obra musical a lo largo del tiempo se vuelve transparente para sí misma. Las relaciones previamente latentes entre la música de movimientos separados se vuelven explícitas, estableciendo una forma de autoconciencia musical. A través de su capacidad de memoria, la identidad de la obra como un todo unificado se vuelve clara para sí misma, retomando la idea de la construcción de la propia identidad a través de la memoria que es tan característica de la edad moderna (2011, p. 30).

De esta forma se sugiere que una de las finalidades principales del desarrollo de las formas cíclicas apunta hacia el manejo de la percepción del tiempo dentro de una obra, y del papel que la memoria juega en dicha percepción.

Una de las principales diferencias entre los ejemplos, previos al Romanticismo, de obras que retoman elementos temáticos en movimientos posteriores, y las obras del periodo romántico que usan propiamente la forma cíclica, radica en la función que desempeña y, por lo tanto, el efecto que causa, la reutilización del material temático dentro de toda la obra en conjunto. Esta diferencia entre la función que desempeñan los elementos cíclicos en cada caso puede ilustrarse a partir del concepto de “organicidad”.

Gestada principalmente en la filosofía británica y germánica del siglo XIX, la idea de organicidad representa la transición gradual entre la concepción clásica estética del arte como imitación de la naturaleza (*mimesis*) hacia una concepción romántica de éste como “manifestación del espíritu de su creador” (2011, p. 31). Debido a esto, la idea de que una obra puede poseer, en tanto manifestación del espíritu o conciencia, la naturaleza propia de un organismo vivo -en términos de desarrollo, transformación y autonomía-, fue adoptada por muchos compositores románticos como un principio creador. Entre las cualidades que el organicismo enfatiza en una obra, se encuentra precisamente la idea de *unidad*, de la conexión e interdependencia entre las partes, por lo que Taylor afirma que supuso una motivación importante para el desarrollo de la forma cíclica (2011, p. 31).

Por otro lado, teóricos como Anton Reicha, A. B. Marx y Christian Lobe comenzaron a enfatizar considerablemente el desarrollo temático de la música por encima de aspectos como la retórica, o las formas tradicionales (2011, p. 33). El motivo o tema musical se comparaba con una semilla o un elemento germinal, y la totalidad de la obra representaba el desarrollo de dicha semilla (2011, pp. 32-33). De este modo, la reutilización temática, que antes representaba una suerte de intrusión o sorpresa incidental dentro de la obra, o respondía únicamente a exigencias formales, adquiere en el Romanticismo una función de desarrollo y metamorfosis, una directriz visiblemente *narrativa*.

Finalmente, es preciso mencionar que, si bien el desarrollo de la forma cíclica fue un proceso gradual y heterogéneo, Taylor identifica tres casos que pueden considerarse como antecedentes “directos” de ésta. El primer caso consiste en la tradición, muy popular en el Clasicismo, de la *fantasía* para teclado, de carácter improvisatorio, la cual integraba cada una de sus secciones a partir de la reutilización del material temático (como en la *Fantasia* en Re menor K. 397 de Mozart, por ejemplo). En el segundo caso, Taylor cita una serie de obras sinfónicas e instrumentales, pasando por sinfonías de Haydn, sonatas de Clementi, quintetos de Boccherini, etc., en las cuales es posible identificar elementos cíclicos de reutilización temática entre movimientos, constituyendo casos poco frecuentes, que no marcaban entonces una tendencia compositiva.

El tercer caso lo constituye un gran número de obras de Beethoven, en donde los procedimientos cíclicos han sido claramente señalados por diversos teóricos. Entre estas obras, una de las más representativas es la Quinta sinfonía, en la cual se incorporan elementos temáticos del primer movimiento en el *Finale*. También está el caso de *An die ferne Geliebte*, un “ciclo en forma cíclica” de seis canciones, cuya circularidad se expresa, no en el texto, sino en la música, pues poco antes del final se retoma el mismo tema con que se introduce el ciclo (2011, pp. 38-39). Sin embargo, existen múltiples ejemplos en la obra del compositor alemán que involucran características cíclicas, si bien no en el mismo grado que en las obras citadas.

3. Categorías de forma cíclica

La forma cíclica no es un concepto hermético que implique una estructura rígida, sino que conlleva un amplio espectro de posibilidades en torno a la idea de retorno temático, de “volver a traer” o “recordar” la música de un movimiento anterior en alguno de los siguientes, distinguiéndose así de las nociones musicales habituales de *forma* y *ciclo*. Taylor propone una catalogación, flexible y no exhaustiva, de toda la variedad de formas cíclicas manifestadas con mayor frecuencia durante el Romanticismo y Posromanticismo. En primer lugar, señala tres

categorías principales: las formas cíclicas orientadas hacia el final (circulares), las formas cíclicas no-orientadas hacia el final y las formas cíclicas “de un solo movimiento” (los movimientos se encuentran unidos). Cada una de estas categorías posee, a su vez, distintas variantes, y Taylor aclara que muchas obras cíclicas pueden poseer características de más de una categoría, o sencillamente no encajar del todo en ninguna (2011, pp. 11-16).

Las formas cíclicas orientadas hacia el final son todas aquellas que implican reutilización del material del primer movimiento en el final del último movimiento; es decir, terminan con el material presentado al inicio, por lo que podrían considerarse como la estructura más “circular” en obras cíclicas. A su vez, Taylor subdivide esta categoría en tres tipos. Al primero lo denomina *Marco introducción-coda multi-movimiento*, y representa “el diseño circular más perfecto” (2011, p. 11), ya que, como su nombre lo indica, la introducción del primer movimiento y la coda, en el último, se componen del mismo material temático presentado sin mayores transformaciones, de modo que la totalidad de la obra queda enmarcada entre dos fragmentos de la obra muy similares. Taylor sugiere dos interpretaciones distintas para este modelo, de tal suerte que la introducción y la coda, por un lado, y el resto de la obra enmarcada, por el otro, pueden entenderse como pregunta-respuesta, o como dos niveles distintos de realidad a través de las cuales transita la obra. Algunos de los ejemplos más representativos de esta subcategoría serían el Cuarteto en La menor Op. 13 de Mendelssohn, la Sonata en Si menor de Liszt, el Trío para piano Op. 9 no. 2 de Rajmáninov, entre otros (2011, p. 12).

El segundo y tercer tipo de formas cíclicas orientadas hacia el final se denominan *coda-recuerdo* y *coda-apoteosis*, respectivamente. A diferencia del primer tipo, en éstos no se reutiliza de manera textual la introducción del primer movimiento, sino que se retoma algún tema del primer movimiento para la culminación del *finale*, de manera breve (pocos compases antes del final). En el caso de la *coda-recuerdo*, normalmente se retoma el tema del final del primer movimiento en los últimos compases de la obra, y la conclusión de ésta suele ser tranquila o nostálgica -precisamente como un recuerdo-. En contraste, la *coda-apoteosis*, más frecuente en obras sinfónicas, hace referencia a algún tema destacado del primer movimiento durante los últimos compases del último movimiento, culminando con un carácter más energético que en la *coda-recuerdo*. Ejemplos del segundo tipo pueden ser el Cuarteto de cuerdas Op. 67 de Brahms, o el Trío para piano Op. 50 de Chaikovsky. Para el tercer tipo Taylor menciona el Trío para piano en Fa sostenido menor Op. 1 no. 1 de Franck y la Tercera sinfonía de Mendelssohn, entre otras obras (2011, p. 12).

En la siguiente categoría, formas cíclicas no-orientadas hacia el final, no necesariamente se conforma un esquema circular de reutilización temática, es decir, los vínculos temáticos pueden existir entre movimientos intermedios, o entre un movimiento intermedio y el último, y no necesariamente en los extremos de la obra, como sí sucede en la primera categoría. Aquí Taylor identifica nuevamente tres tipos: la *sintética* o *integrativa*, la *reminiscencia* y la *disruptiva* o *no-integrativa*. La forma *sintética* o *integrativa* presenta, como afirma almén, el margen más amplio de variaciones; en términos generales retoma, conforme se acerca el final del último movimiento, partes de algún movimiento anterior, ya sea literalmente o transformándolas, de manera que puede percibirse como una síntesis o recapitulación, más que un retorno. También es muy común encontrar esquemas que insertan un tema de algún movimiento previo en la coda, poco antes de terminar, para después retomar el material original de la coda y así finalizar la obra. Entre los ejemplos mencionados se encuentran la Sonata para piano en Si bemol de Mendelssohn, la Sinfonía en Re menor de Franck, la Quinta sinfonía de Mahler, además de muchos otros (2011, p. 13).

En cuanto a la forma de *reminiscencia*, el esquema es bastante más específico. En él, se retoma un tema frecuentemente lírico y tranquilo de algún movimiento previo antes del final de la obra, a modo de recuerdo o evocación pasajera. Algunos ejemplos de este tipo son la Segunda sinfonía de Bruckner, o la Segunda sinfonía de Elgar. Taylor también describe una variante de esta forma, en la que el tema-reminiscencia no se retoma cerca del final del último movimiento, al principio de éste, o incluso justo antes de que comience. Esta variante está particularmente presente en muchas obras de Beethoven, como su Sonata Op. 101, y posteriormente fue retomada en obras como el Concierto para piano de Schumann, o en el Concierto para violín de Mendelssohn (2011, p. 14). Por último, la forma *disruptiva* o *no-integrativa* implica que el tema que se retoma posee connotaciones “dolorosas” o “no deseadas”. Taylor advierte que, en este caso, es posible encontrar ejemplos que también se consideren dentro de la primera categoría, como es el caso del Trío para piano Op. 50 de Chaikovsky (coda-apoteosis), que, estando en una tonalidad menor, cambia en el último movimiento a una tonalidad mayor, para después, en la coda, retomar el tema principal en modo menor, pudiendo interpretarse esto como una vuelta al patetismo del inicio (2011, p. 15).

La tercera y última categoría abarca el conjunto de obras en las que, además de involucrar reutilización temática, los movimientos que la conforman se encuentran unidos entre sí. Taylor distingue dos tipos: por un lado, aquellas obras cíclicas en las que únicamente existe una unión entre movimientos, como es el caso de la Sonata para piano Op. 6 de

Mendelssohn y de muchos conciertos para piano decimonónicos (Schumann, Liszt, etc.), por citar algunos ejemplos; por otro lado, obras cuyos movimientos, además, constituyen simultáneamente una forma de un solo movimiento (forma sonata, por lo general). Tal es el caso de la Sonata en Si menor de Liszt, nuevamente citada, de la Fantasía *Wanderer* de Schubert, o de la Séptima sinfonía de Sibelius. En la siguiente tabla puede verse, de forma sintetizada, esta clasificación:

Categoría	Tipos
1. Formas cíclicas orientadas hacia el final. Terminan con el material presentado en el primer movimiento.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Marco introducción - coda multi-movimiento</i> - <i>Coda - recuerdo</i> - <i>Coda - apoteosis</i>
2. Formas cíclicas no orientadas hacia el final. Presentan vínculos temáticos entre los distintos movimientos, no forzosamente entre el primero y el último.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sintética o integrativa</i> - <i>Reminiscencia</i> - <i>disruptiva o no-integrativa</i>
3. Formas cíclicas “de un solo movimiento”. Los distintos movimientos se encuentran unidos o “encadenados” (además de presentar reutilización temática entre ellos).	<ul style="list-style-type: none"> - Unión entre movimientos - Unión entre movimientos + esquema formal de un solo movimiento

4. Formas cíclicas y narratividad

Aunque no se plantea de forma directa, el trabajo de Taylor en torno a las formas cíclicas parece apuntar hacia una interpretación narrativa de la música, tal vez debido a que ciertas cualidades que estas formas poseen juegan también un papel importante en la narratividad, como la temporalidad, el desarrollo, la transformación o la memoria. Además, ciertas concepciones filosóficas, como la idea de organicidad, consideradas parte de los motivos del desarrollo de la forma cíclica, sugieren también una lectura narrativa de la música a través de metáforas como la del tema-semilla citada anteriormente.

Cualquiera de las formas cíclicas catalogadas por Taylor podría sugerir una determinada interpretación narrativa (incluso el mismo Taylor formula algunas) (2011, pp. 11-15). Por lo tanto, considero que el análisis narrativo en la interpretación de una obra cíclica puede enriquecer considerablemente el contenido expresivo que el intérprete perciba en ésta. Sin embargo, el campo de la narratividad musical es tan vasto como problemático,

precisamente por la diversidad de teorías y puntos de vista. Por lo tanto, en el siguiente capítulo se expondrá de forma general el panorama de la narratividad musical, y se abordará de manera específica la teoría narrativa del teórico Byron Almén.

CAPÍTULO II

Narratividad

1. Narratividad musical

1.1. Panorama general de la narratividad musical

La narratividad musical como objeto de estudio ha cobrado mayor relevancia en las últimas décadas, con autores como Anthony Newcomb, Eero Tarasti, Jean-Jacques Nattiez, Byron Almén o Rubén López-Cano, quienes plantean distintas aproximaciones en torno a la dimensión narrativa de la música, cuestionando su naturaleza, sus propiedades, alcance y limitaciones, diferencias y similitudes con otros medios narrativos, etc.

De toda esta variedad de perspectivas, López-Cano destaca dos enfoques principales. El primero considera a la narratividad musical como la capacidad de la música de “comunicar historias o realizar remisiones extramusicales que pueden semejar o adquirir la forma de un relato” (2020, p. 303); Newcomb o Robert Samuels son algunos representantes de este enfoque. El segundo destaca la narratividad en el proceso transformativo de ciertos elementos musicales a lo largo de la obra, y es representado por musicólogos como Joan Grimalt o Sanna Pederson. A partir de este enfoque se conforman las vertientes más recientes, aquellas que se ocupan de las *narrativas no naturales*, descritas por el autor como “los dispositivos narrativos que no se remiten ni a las historias ni a las estrategias narrativas habituales” (2020, p. 304). Entre los exponentes más representativos de estas nuevas vertientes se encuentran autores como Eero Tarasti, quien entiende la narratividad como una “forma de expresar la estructura profunda de la música, dotándola de conceptos que caracterizan sus intenciones o posibilidades dinámicas” (Lopez-Cano 2020, p. 303), y el musicólogo Almén, quien considera como narratividad “la articulación de las dinámicas y posibles resultados del conflicto o de la interacción entre elementos, haciendo significativa la sucesión temporal de eventos y coordinándolos en un todo interpretativo” (2017, p. 13). Este último será abordado a profundidad y detalle más adelante.

En el primero de estos enfoques es posible reconocer la noción de narratividad musical que más se ha difundido, al ser la que se desprende con mayor grado de parentesco del modelo clásico de narratividad literaria. Es muy común establecer una analogía entre la narración en la música y en un relato o historia a través de la metáfora, pues así es posible asignar imágenes y conceptos extramusicales a determinados elementos musicales, de tal suerte que éstos adquieran un grado de referencialidad que nos permita proyectar en la obra musical

experiencias similares a las que podemos tener a través de la literatura o el teatro (López-Cano, 2020, p. 303). Es importante resaltar que algunos exponentes de esta vertiente, como Newcomb o Carolyn Abbate, consideran que la necesidad de analizar narrativamente una obra musical surge de la dificultad de comprenderla a partir de estructuras formales comunes (Almén, 2017, p. 77).

Podemos encontrar un claro ejemplo de esta forma de entender la narratividad musical en la música programática. En ella es común encontrar estructuras formales que presentan considerables divergencias respecto a los moldes formales habituales, además de la explícita intención de hacer referencia a algo extramusical. Sin embargo, ésta requiere de un complemento textual que permita conectar la obra con aquello a lo que hace referencia, y es precisamente en los textos o “programas” que acompañan las obras de este tipo, donde se establecen equivalencias entre un elemento musical y una imagen extramusical, entre cierto pasaje de la música y un suceso concreto. De esta forma, el “programa” funge como una guía que sugiere una forma determinada de escuchar la obra, de relacionar entre sí sus componentes, de interpretar su contenido en un modo particular.

El segundo enfoque, a diferencia del primero, no encuentra el aspecto narrativo en la capacidad de la música de asemejarse a un relato o historia y tampoco lo reserva a la música formal o estructuralmente disruptiva. Más bien, considera que los procesos narrativos se manifiestan en los elementos musicales que presentan una o más transformaciones a lo largo de la obra. En palabras de López Cano:

(...) si algún elemento musical como un tema, motivo, progresión armónica o aspecto expresivo, va registrando transformaciones a lo largo de una pieza musical, entonces hay proceso narrativo: temas o armonías que a lo largo de una pieza se van enrareciendo por medio de disonancias o, por el contrario, se van simplificando en su configuración; elementos que en cada repetición aparecen más cortos o desarrollados; cambios de expresividad de temas y motivos, etc. (2020, p. 303)

Desde esta perspectiva, el alcance narrativo de la música parece adquirir una mayor amplitud, al no estar mayormente reservado al conjunto de obras que se resisten a ser comprendidas a partir del análisis musical formal más convencional. En términos generales, podría decirse que la diferencia principal entre ambas perspectivas consiste en que la primera identifica los procesos narrativos a partir del nivel de similitud que una pieza musical tenga con un formato de narración literaria, y la segunda determina el grado de narratividad en el

nivel de transformación y desarrollo de los elementos musicales que constituyen dicha pieza. Mientras la primera construye narrativas a partir de la comparabilidad de dos *vehículos narrativos* distintos (el literario y el musical), la segunda lo hace a partir del análisis de las transformaciones e interacciones de los elementos propios de la música.

1.2. Narrativa musical y narrativa literaria: Problemática en torno a la aplicación del modelo narrativo literario en la música

a) El problema de la referencialidad

Con miras a otorgar sentido a una obra musical a través de un modelo narrativo con el que estamos más familiarizados, puede parecer oportuno construir interpretaciones narrativas que se asemejen a un relato o historia en sentido metafórico. Sin embargo, autores como Almén y el mismo López Cano resaltan, en esta aproximación, una serie de problemáticas de índole semiótica y metodológica. Si bien es cierto que, tanto música como literatura comparten ciertas características que sugieren una dimensión narrativa, la música carece de determinados elementos que suelen considerarse esenciales dentro de las teorías narrativas literarias. Es por este motivo que las interpretaciones narrativas de la música basadas en teorías narrativas literarias quedarán limitadas e incompletas (2020, p. 303).

Para poder comprender con mayor amplitud la problemática mencionada, Almén explora las similitudes y diferencias entre los medios narrativos en la literatura, el teatro y la música (2017, pp. 26-37). Uno de los aspectos que más enfatiza al respecto es el grado de referencialidad, es decir, qué tan concreta es la relación entre la representación de un evento y el evento mismo. Mientras que en el teatro observamos frente a nosotros una representación inmediata de los hechos, en literatura se nos describen por medio de un código (texto, palabras, lenguaje) que permite al lector crear una representación mental de ellos. Así, la representación ya no será inmediata, pues va a depender de las imágenes que cada lector construya a partir de la descripción del texto.

Si bien una descripción literaria conlleva un menor grado de referencialidad respecto a la representación teatral, es posible generar una imagen bastante detallada de un hecho, concepto u objeto a partir de una descripción textual; con la música, sin embargo, esto no sucede. A diferencia del lenguaje, la música difícilmente puede hacer representaciones con un alto grado de especificidad. En vez de referencias concretas, Almén sugiere, por ejemplo, una homologación de las dinámicas psicológicas y sociales, a partir de la interacción y transformación de los elementos de una pieza musical (2017, p. 13). López Cano menciona que la representación musical de un evento o una historia “(...) existe únicamente en el plano

metatextual a manera de reflexiones y cavilaciones sobre las angustias y paradojas que aquejan al ser humano” (2020, p. 312). Como puede observarse, se trata de nociones y conceptos abstractos, de representaciones sumamente flexibles y subjetivas.

b) Dimensiones narrativas

Las particularidades de los *dispositivos narrativos* musical y literario pueden entenderse a partir de la esquematización que propone López-Cano de los distintos niveles o dimensiones que constituyen una construcción narrativa (2020, pp. 304-309). Básicamente señala tres dimensiones fundamentales: la historia contada, que se refiere al contenido de la narración -hechos, personajes, situaciones, lugares, etc.- expresado de forma simple y lineal; las estrategias narrativas, que seleccionan y organizan la presentación de dicho contenido, siendo la gestión del tiempo una de sus principales funciones; y finalmente, el discurso narrativo, entendido como el lenguaje que se emplea en la enunciación de la historia contada y de sus estrategias narrativas.

Tomando como ejemplo una novela como *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien, la historia contada en ésta se expresa a partir de una concatenación de los hechos ordenados tal y como sucedieron en el tiempo, es decir, una sinopsis simple y lineal. Las estrategias narrativas, en cambio, gestionan el orden y el modo en el que los hechos son presentados; precisamente, cómo son plasmados los hechos de la historia en la novela de Tolkien. Por último, el discurso narrativo consistiría en las palabras exactas que Tolkien utilizó para plasmar en el papel la historia contada, con sus estrategias narrativas.

En un medio literario, como es el caso de esta novela, es posible identificar las tres dimensiones de la construcción narrativa con relativa facilidad. Además, Umberto Eco señala que, de las tres, las estrategias (o *trama*, como Eco las llama) pueden no estar presentes en un texto narrativo, a diferencia de la historia contada -*fábula*, en palabras de Eco- y del discurso (Eco, 1996, citado en López-Cano, 2020, p. 305). En la música, como menciona López-Cano, la historia contada existe únicamente de manera sugerida, subjetiva y abstracta; por el contrario, la estrategia narrativa, en tanto gestión del tiempo, es fundamental. En cuanto al concepto de discurso, López-Cano considera la ambigüedad y la dificultad de aplicarlo a la música, reemplazándolo por el de *texto narrativo* (escrito en cursivas para no confundir con el texto narrativo literario), que consistiría, en este caso, en las grabaciones con o sin video, así como en las piezas plasmadas en partituras.

En este sentido, la diferencia entre un *dispositivo narrativo* literario y uno musical subyace en la dimensión narrativa sobre la que se sustenta. La construcción narrativa en la

música difícilmente puede expresarse a través de una sinopsis lineal -historia contada-, sino que opera esencialmente en el plano de las estrategias narrativas, a partir de las interacciones y transformaciones de los elementos en el transcurso de la pieza musical. En el texto narrativo literario, además del discurso, que “(...) pertenece exclusivamente al ámbito del lenguaje en el que se desarrolla” (López-Cano, 2020, p. 309), la construcción narrativa requiere la presencia de la historia contada, que puede o no enunciarse a través de determinadas estrategias narrativas. Esta diferencia, aunada al problema de la referencialidad tratado anteriormente, implica un grado de incompatibilidad entre ambos *dispositivos narrativos*, razón por la que teóricos como Almén o López-Cano buscan deslindarse de los modelos de narratividad musical basados en las clásicas teorías narrativas literarias.

Ahora bien, es importante subrayar que ninguno de estos musicólogos niega que existan vínculos y parentescos entre los mecanismos por medio de los cuales, tanto música como literatura construyen trayectorias narrativas. Almén afirma que “(...) desde que existe el análisis musical, éste ha invocado a su disciplina hermana para proporcionar un mapa con el cual sondear terrenos inexplorados” (2017, p. 15), y reconoce, incluso, que las distintas analogías que se han establecido a lo largo de la historia entre música y lenguaje, entre música, drama y literatura, si bien no evocan como tal elementos narrativos, de alguna manera sustentan la posibilidad de organización narrativa en la música. Entre los ejemplos que enlista Almén de los vínculos entre música y lenguaje, considero importante destacar, en primer lugar, la práctica constante de combinar ambos elementos a través de la música vocal en la canción, la liturgia, los rituales, etc.; en segundo lugar, la configuración de una suerte de metalenguaje, a través del desarrollo de la retórica y de los tópicos musicales; por último, los trabajos, ensayos e investigaciones en torno a la relación entre el desarrollo de un personaje dramático y las transformaciones motívicadas y temáticas en la música, o extrapolando escenas y tramas dramáticas en el desarrollo armónico, temático y formal de una pieza.

c) Defensa de Almén en favor de la narratividad musical

Para Almén, el factor de la popularidad que ha tenido este acercamiento a la significación musical por medio de analogías con la literatura y el drama es, precisamente, el motivo por el cual resulta pertinente determinar las diferencias entre estas disciplinas. En este sentido, el autor concluye que “literatura, drama y música comparten un potencial para ordenar significativamente eventos en el tiempo, pero difieren respecto al grado de referencialidad” (2017, p. 14). En contraste con esta perspectiva, autores como Nattiez o Abbate niegan incluso la presencia misma de narratividad en la música, a través de una serie de argumentos que, una

vez más, implican la comparación entre música y literatura, y que Almén condensa en cinco principales: 1. El argumento de la señal verbal, 2. El argumento de la causalidad, 3. El argumento del narrador, 4. El argumento de la referencialidad y 5. El argumento del drama. Aunque algunos de estos puntos ya han sido tratados en el presente trabajo, resulta conveniente analizarlos en conjunto, sobre todo, en relación con la refutación que Almén formula para cada uno de ellos, en defensa de la capacidad narrativa de la música.

El argumento de la señal verbal insinúa que sólo a través de un complemento textual, ya sea un título, programa u otro texto es posible percibir alguna forma de narratividad en una pieza musical. Al respecto, Almén observa que, si bien es cierto que la percepción de una construcción narrativa musical dependerá del modo en que escuchemos la pieza, y una señal verbal puede alentar o predisponernos a un tipo de escucha específico, nuestra *estrategia auditiva* no depende únicamente de un complemento textual, sino que se orienta a través de distintos elementos musicales, como el género, el estilo, la forma. Así, la señal verbal añade, en todo caso, un mayor grado de referencialidad, pero no es indispensable para la interpretación narrativa (2017, p. 29).

Los siguientes tres argumentos (causalidad, narrador y referencialidad) constituyen la crítica que Nattiez elabora sobre la falta de un proceso en la música que integre en un todo, de forma lógica y coherente, una sucesión de eventos musicales individuales; es decir, la falta de un *discurso metalingüístico* que funcione de un modo similar al que posee la literatura (2017, pp. 28-29). Quizá el más relevante de los elementos que conforman este proceso de integración y conexión lógica entre hechos o eventos sea el de la causalidad. En música no es difícil observar que las relaciones causales entre eventos musicales tienen un carácter subjetivo y provisional, ya que no pueden determinarse con suficiente especificidad y rigurosa coherencia, más allá de la simple sucesión temporal. No obstante, Almén sostiene que, en muchos casos, las relaciones causales en la narrativa literaria carecen también de dicha rigurosidad lógica y coherente, y que toda relación causal es, de algún modo, provisional: “Es el observador quien, en última instancia, establece las conexiones entre eventos. No hay explicaciones inequívocamente ciertas o falsas, sólo más o menos convincentes” (2017, p. 31). De este modo Almén concluye que música y literatura operan, en términos de causalidad narrativa, de forma muy similar.

En el tercer argumento en contra de la narratividad musical la figura del narrador se concibe como elemento esencial de la construcción narrativa, en tanto vehículo que articula la historia de forma lógica y coherente, situándola en un tiempo pasado, y sostiene que la música, al carecer de dicha figura, no es capaz de albergar procesos narrativos. Almén, por el

contrario, cuestiona la esencialidad del narrador en la construcción narrativa, sirviéndose nuevamente de ejemplos de narrativa literaria en donde pareciera que el narrador no cumple con las funciones mencionadas, o éstas pueden realizarse en su ausencia. En todo caso, el narrador mostrará una forma preferente de entender los eventos, aunque no sea necesariamente la más convincente. (2017, p. 33).

En cuanto al argumento de la referencialidad, ya ha sido expuesta anteriormente la discusión que implica la incapacidad de la música de referirse a objetos o hechos extramusicales con alto grado de especificidad, y del mismo modo que con la figura del narrador, este argumento se basa en la idea de que dicha capacidad referencial es necesaria para establecer una narrativa. Podría decirse que, de algún modo, la raíz de todos los argumentos en contra de la narratividad musical descansa sobre el problema de la referencialidad, y Almén, del mismo modo que con los argumentos anteriores, se pregunta si realmente una construcción narrativa requiere de dichas referencias específicas y concretas, y señala que la discusión entre teóricos aún alberga discrepancias y desacuerdos. Entre los distintos puntos de vista y argumentos recopilados por el autor, es posible notar una tendencia hacia la concepción de la narratividad como un fenómeno que se desarrolla a través de relaciones y de funciones, independientemente de la referencialidad, y se destaca nuevamente el papel que juega el observador en la construcción narrativa, no sólo en la música, sino en cualquier otro *vehículo narrativo* (2017, p. 36).

Finalmente, de los cinco argumentos mencionados en contra de la narratividad musical, hace falta analizar el argumento del drama. La idea de que la música podría estar más emparentada con el teatro que con la literatura se sustenta, en términos generales, por medio de la distinción aristotélica entre mimesis (representación teatral de los hechos) y diégesis (descripción de los hechos). La ausencia de la figura del narrador y la delimitación exclusiva al tiempo presente son características de la música que estrechan su vínculo con la mimesis. En términos generales, el argumento del drama determina que “no hay un espacio privilegiado para la narrativa que no haya sido ya abarcado por el término ‘drama’” (2017, p. 36). Resultaría, entonces, más adecuado hablar de drama musical que de narratividad musical. El problema que encierra este argumento, como señalan Almén y otros autores, consiste en la diferencia entre música y drama respecto al nivel de determinación agencial, es decir, qué tan determinada es la representación de los agentes/personajes y las acciones que realizan. Debido a que la agencia en música se encuentra mucho menos determinada que en la literatura y el teatro, en muchos casos resulta también problemático enmarcarla dentro de la mimesis, por lo

que equiparar el mecanismo narrativo de la música con el del drama en vez de con el de la literatura no suele resolver satisfactoriamente el problema.

2. Propuesta teórica de Almén

2.1. Bases semióticas

La tesis central de la teoría narrativa musical de Almén tiene su origen precisamente en la discusión en torno a los inconvenientes que supone entender la narratividad musical a través de modelos teóricos de otros medios narrativos, principalmente el literario, ya que inevitablemente aparecerán inconsistencias y vacíos analíticos. La propuesta consiste en reformular el concepto de narratividad en sí, pues el musicólogo considera que el problema esencial radica en la confusión entre lo que se entiende por narratividad expresada en la literatura, y la narratividad misma, independiente de cualquier medio.

Desde una perspectiva profundamente semiótica, Almén entiende la narratividad esencialmente como un proceso de *transvaluación* (del término en inglés *transvaluation*), es decir, como un proceso de reestructuración de la jerarquía de un conjunto de elementos dentro de un sistema de signos a lo largo de un periodo de tiempo, que puede interpretarse como la transformación, en términos sociales y psicológicos, de un sistema de valores culturales. De este modo, la narratividad no se vincula directamente con los elementos propios de lo que López-Cano llama *la historia contada*, sino con factores como *temporalidad*, *jerarquía*, *conflicto* y la *perspectiva del observador* (Almén, 2017, p. 40). Estos factores continúan presentes en cualquier construcción narrativa una vez que se han descartado los elementos propios de cada vehículo narrativo. Almén afirma que básicamente cualquier fenómeno en el que estén presentes dichos factores es susceptible de una interpretación narrativa. No obstante, antes de penetrar en los mecanismos a través de los cuales estos factores constituyen manifestaciones narrativas, tanto de forma general como en el caso particular de la música, es necesario exponer brevemente las bases semióticas sobre las cuales el autor de *A Theory of Musical Narrative* cimienta su obra.

Analizar la música desde una perspectiva semiótica implica entenderla como un *sistema de signos*; un sistema que, a través de la interacción y organización de sus elementos (sonidos, en este caso) y de acuerdo a ciertas reglas o convenciones culturales, es susceptible de *significar* algo. López-Cano define el signo como “una función cognitiva que se instaura cuando alguna entidad sea un objeto, pensamiento, percepción o incluso un sentimiento, movimiento o gesto nos permite *comprender algo más* a lo que es en sí mismo” (2020, p. 49).

Al interpretar un signo, comprendemos más de lo que percibimos en él, nos permite evocar algo que no se encuentra presente.

En el momento en el que determinado pasaje o elemento musical nos remite a algo más allá de sí mismo, estamos interpretando dicho pasaje o elemento como un signo (2020, p. 49). López-Cano menciona tres formas habituales de remisiones sígnicas (2020, pp. 50-51). Cuando el signo musical nos remite a otro momento de la misma pieza en la que lo escuchamos, se trata de una remisión intramusical; las formas cíclicas son un claro ejemplo de obras en las que podemos encontrar con relativa facilidad este tipo de remisión (como se verá en el próximo capítulo), al igual que la forma sonata o la fuga. El siguiente caso se da cuando un signo musical nos remite de una pieza a otra; en este caso, el signo puede remitirnos a otra pieza en particular (como el caso de las numerosas colecciones de variaciones para piano que utilizan el tema del capricho No. 24 de Paganini), o a algún elemento característico de un género musical (como en el caso de numerosas obras nacionalistas de Manuel M. Ponce, que introducen muchos elementos de géneros populares de la música mexicana), de forma menos concreta. López-Cano también incluye en este tipo las remisiones a otras obras de arte no musicales, como en el caso de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky o de las *Goyescas* de Enrique Granados. Por último, están las referencias *extramusicales*, que ocurren cuando el signo musical nos remite a algo que se encuentra *más allá* de lo musical, como emociones, eventos, determinadas atmósferas, sonidos ambientales, etc.; por ejemplo, cuando la música polifónica renacentista nos evoca imágenes de iglesias góticas monumentales, o cuando el inicio de la *Balada* en Sol menor de Chopin nos evoca la escena más famosa de la película *El pianista*.

Ahora bien, como se ha observado anteriormente en este capítulo, la noción de significado musical o de referencialidad en la música puede ser tan fructífera como problemática, por lo que existe una gran variedad de aproximaciones a este tema. El estudio en torno a los procesos de significación musical (o semiótica musical) ha generado un vasto conjunto de teorías, con bases y enfoques de gran diversidad y contraste. En el caso de Almén, gran parte del carácter semiótico de su obra se desprende de la teoría semiótica del filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), cuya noción de *interpretante* resulta particularmente relevante abordar.

Para Peirce, la significación se compone de tres elementos básicos, relacionados entre sí: el *objeto* o *referente*, que consiste en la cosa *real* a la que el signo alude; el *signo* o *representamen*, que hace referencia al objeto; y el *interpretante*, que posibilita y precisa la relación entre signo y objeto (Almén, 2017, p. 42). De este modo, el signo por sí mismo no se

vincula directamente con el objeto, sino a través de la red de información y conocimientos que hemos adquirido previamente. López-Cano explica que la interpretación de un signo produce, a su vez, “(...) nuevos signos que ayudan a expandir, matizar, acotar o potenciar el signo primero. A estos los llama [Peirce] precisamente *signos interpretantes* pues interpretan el signo anterior. De este modo, la comprensión de un signo requiere la producción de otros signos interpretantes que en conjunto tejen una red compleja y densa que llama *semiosis*” (López-Cano, 2020, p. 52).

Debido tanto a la dificultad con la que un elemento musical puede albergar un significado específico y determinado, como a la facilidad con la cual dicho elemento es capaz de desplegar una gran variedad de posibles remisiones signícas (continuando con la terminología de López-Cano), el proceso de significación musical estará necesariamente mediado por un sistema de signos más explícito y determinado. Este carácter *mediado* de la significación musical (Almén, 2017, p. 42) es precisamente el motivo por el cual es tan relevante el concepto de *interpretante* de Peirce. Los signos que podemos percibir en la música, así como las interpretaciones que les damos van determinándose a través de procesos de semiosis, en los que se producen nuevos signos *interpretantes*, a través de la articulación de todos los sistemas de signos por medio de los cuáles nos relacionamos con el entorno y con la cultura a la que pertenecemos.

Para Almén, la significación es esencialmente un proceso de traducción de signos. Cuando interpretamos un signo musical, *traducimos* ese signo a otro sistema que nos permite crear una imagen más explícita del objeto al que dicho signo refiere. Esta traducción entre distintos sistemas es posible en la medida en la que existan similitudes entre las reglas de organización de contenido de cada sistema (*isomorfismo*), mas no necesariamente entre sus elementos. Así, las similitudes entre la forma en la que organizamos valores culturales y psicológicos y la organización del contenido de un determinado sistema de signos nos permiten establecer relaciones entre ambos sistemas. “Incluso si no permitimos tanta libertad a nuestro alcance interpretativo, podemos reconocer que las reglas en un sistema musical reflejan las de la psicología y la sociedad humana” (2017, p. 45).

De cualquier modo, el proceso de semiosis mediante el cual se efectúa esta traducción, si bien alcanza cada vez más precisión, nunca se determina por completo, pues está sujeto no solamente a la perspectiva del intérprete del signo, sino al consenso en constante reestructuración de la comunidad de usuarios de dichos sistemas. Por lo tanto, siempre podrán surgir más y más signos interpretantes que expandan y detallen el significado de un signo. De

aquí la importancia del rol que juega la perspectiva del intérprete en el análisis narrativo musical, constantemente recalcada por Almén.

Retomando el concepto central de la teoría de Almén, la transvaluación puede ser entendida también como un proceso de traducción, a partir del cual los cambios en la configuración de una jerarquía dentro de un sistema de signos son interpretados por el observador (o el usuario de dicho sistema) como un cambio en una jerarquía cultural (2017, pp. 40-41). Es importante mencionar que, como el nombre del término indica, la esencia del proceso de transvaluación es la transformación de una jerarquía de valores; dicha jerarquía emerge a través de un proceso de significación que correlaciona el sistema de signos con un sistema de ideas. Almén explica que la música, como sistema de signos, funciona a partir de un conjunto de “reglas” o convenciones en cuanto a la forma en la que sus elementos se relacionan, que además de estar determinadas por la comunidad de usuarios, pueden o no seguirse. De este modo, los valores asignados a dicho sistema entran en conflicto, provocando una reestructuración en su jerarquía. El análisis narrativo rastrea precisamente esas crisis en la jerarquía de valores, así como el reajuste que conlleva.

Jakób Liszka define el concepto de transvaluación en *The Semiotic of Myth* (1989) de la siguiente manera: “En su forma más general la *transvaluación es una regla-semiosis que revalúa las relaciones de marcaje y rango de un referente, percibidas, imaginadas o concebidas dentro del marco de relaciones de rango y marcaje del sistema de sus significantes y de la teleología del usuario del signo*”. (1989, p. 71, citado por Almén, 2017, p. 51). De esta definición considero pertinente introducir dos conceptos, esenciales en el proceso de transvaluación: el *rango* y el *marcaje*. Según Almén, las unidades musicales pueden ser analizadas en dos niveles distintos. El primero, que se relaciona con la observación común de diversos teóricos (principalmente el lingüista Roman Jakobson) respecto a la posibilidad de organizar los signos de un sistema en oposiciones binarias, considera la elección de un determinado elemento musical por sobre otro, enfocándose en lo que implica la presencia o ausencia de dicho elemento dentro de la unidad musical; en cambio, el segundo se interesa por la forma en la que un determinado elemento musical se relaciona con el resto de la unidad musical, es decir, analiza la forma en la que los elementos se combinan, en oposición a cómo son seleccionados. Estos niveles analíticos son llamados *paradigmático* y *sintagmático*, respectivamente (2017, p. 46).

En este sentido, cada unidad musical estará caracterizada por la configuración de sus elementos, tanto en el nivel paradigmático como en el sintagmático y, según Almén, es a través de estos dos niveles que asignamos un *valor* a cada unidad musical, valor que

finalmente posibilita la percepción de significado. Ahora bien, tanto los elementos que constituyen cada unidad musical, como las unidades musicales mismas, poseen valoraciones diferentes, que pueden expresarse precisamente mediante los conceptos de marcaje, para el nivel paradigmático, y rango, para el nivel sintagmático.

El primero de estos conceptos fue definido por el musicólogo Robert Hatten en su obra *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation* (1994), y representa “la valoración asimétrica de una oposición” (1994, p. 291, citado por Almén, 2017, p. 47), siendo la oposición, en el caso de una unidad musical, la ausencia o presencia de un elemento. Los elementos marcados se definen únicamente respecto a su opuesto no-marcado, y representan una suerte de desviación de la norma, lo poco común, sorpresa; representan también mayor complejidad a la vez que un marco más reducido de posibles significados. En contraposición, los elementos no-marcados son aquellos que representan la norma, lo común, lo esperado, y suponen menor nivel de complejidad y un marco más amplio de posibles significados, además de que no dependen del elemento marcado para definirse. También vale la pena mencionar que, expresado en términos semióticos, no solamente el signo se interpreta conforme a valoraciones de oposiciones binarias, sino también el referente u objeto que representan. Hatten explica todo lo anterior con un ejemplo sumamente ilustrativo:

El estilo del periodo Clásico tendía a correlacionar la oposición musical “mayor” (no-marcada) contra “menor” (marcada) con la oposición semántica “no-trágico” (no-marcada) contra “trágico” (marcada). Nótese que el término marcado “menor”, tiene una distribución más reducida en el estilo musical del periodo Clásico, por lo que puede ser semánticamente definida con mayor delimitación (1994, p. 36, citado por Almén, 2017, p. 48).

El rango, en cambio, valora cada elemento de acuerdo a su posición dentro de la unidad musical. Asigna valores relativos dependiendo de dónde se ubica un elemento respecto a otro, estableciendo así una jerarquía en torno al valor de éstos. Almén destaca, por un lado, que entre más alta es la posición de un elemento en la jerarquía de valores, más relevante será en la formación de significado y, por otro lado, que las relaciones de rango determinarán la trascendencia de un elemento marcado en la interpretación de la unidad musical. Finalmente añade que los elementos marcados pueden poseer, para una cultura, un mayor o menor valor respecto a los elementos normales o no-marcados (2017, p. 49).

Regresando a la definición del concepto de transvaluación citada anteriormente, conviene subrayar, tal como sugiere Almén, tres componentes principales. Primero, que la transvaluación es el proceso semiótico que *revalúa las relaciones de marcaje y rango de un referente*, es decir, que es la jerarquía preexistente de los valores culturales a los que refiere el sistema de signos la que será revaluada; segundo, que dicha revaluación es percibida, imaginada o concebida dentro del marco de *relaciones de rango y marcaje del sistema de sus significantes*, esto es, que la revaluación de valores culturales será percibida a través de la reconfiguración de la jerarquía de valores del sistema de signos (en el caso de la música, a través de la revaluación de la jerarquía de valores dentro de una unidad musical); finalmente, que esta revaluación estará determinada por la *teleología del usuario del signo*, ya que, como Almén aclara reiteradamente, en última instancia se requiere de la interpretación del observador para que el proceso de transvaluación ocurra, ya que es éste quien establecerá las relaciones entre significante y significado, a través del entramado de *representantes* que posee y que, además de estar en constante desarrollo, será distinto en cada usuario.

Entendiendo la narratividad como esencialmente un proceso de transvaluación, es posible identificar los procesos narrativos en cada medio en el que puedan manifestarse, sin los problemas analíticos que implica el intentar adaptar una teoría narrativa literaria preexistente a un entramado narrativo no-literario. Finalmente, a través de esta concepción narrativa, las nociones de temporalidad, jerarquía, conflicto y perspectiva del observador se vuelven determinantes en la propuesta analítica de Almén.

2.2 Propuesta analítica

El análisis narrativo de Almén se efectúa en tres distintos niveles. El primero de ellos, que el autor llama *agencial*, es el nivel en el cual se establecen las unidades que presentarán las relaciones iniciales de rango y marcaje para posteriormente ser transvaluadas. En el nivel agencial se presenta el orden preexistente de valores, la *norma* o prevalencia en la jerarquía cultural. A lo largo del entramado narrativo, estas relaciones iniciales de rango y marcaje interactuarán entre sí, lo cual propiciará un conflicto (un reajuste en la escala de valores) que puede desembocar tanto en la imposición de la jerarquía inicial (lo que Almén denomina *asimilación*) como en su transgresión y reestructuración (*desplazamiento*) (2017, p. 70). En la narrativa literaria o mítica, las unidades que establecen la jerarquía inicial equivaldrían a los personajes principales, con sus características físicas, morales, sociales, etc., cada uno con un determinado valor cultural. Sin embargo, en el caso de las unidades musicales, estos valores iniciales no necesariamente serán expresados a través de motivos o temas “caracterizados”, lo

que representa “no una falta de precisión semántica sino más bien un grado de flexibilidad respecto a los tipos de unidades culturales que estarán sujetas a la transvaluación” (2017, p. 71).

El segundo, el nivel *actancial*, es precisamente en el que se observan los cambios en las relaciones de rango y marcaje a partir de la interacción entre unidades musicales, cuestionando o poniendo en conflicto la jerarquía inicial de valores. Para ilustrar este proceso, Almén utiliza los primeros nueve compases de la sonata en Si bemol mayor D980 de Franz Schubert, y explica cómo inicia la sonata con la introducción de un tema heróico-pastoral, siendo éste la primera unidad musical, que después es abruptamente interrumpido por un trino (la segunda unidad musical). En este ejemplo, las características del tema pastoral (armónicamente simple, frecuentemente utilizado, en la tonalidad principal, etc.) lo establecen como un elemento no-marcado, y con un alto valor de rango en la jerarquía cultural, mientras que la figura del trino, debido a su registro mucho más bajo que el tema pastoral, su ambigüedad métrica y su cromatismo, representa un elemento marcado, y en un rango mucho más bajo en la jerarquía:

Debido a que la segunda frase del primer tema está truncada, y debido a que la figura del trino funciona como una interrupción, ocupando el espacio creado por ese truncamiento, esta última adquiere valor a expensas de la primera. El tema inicial se presenta como insuficientemente capaz de cumplir su papel sintáctico, una parte de la cual es cumplida por la figura del trino transgresor. De hecho, es este acto de transvaloración —el aumento de rango de la unidad cultural marcada en relación con la no-marcada— lo que inicia la actividad narrativa de la obra. La intrusión de elementos marcados motiva una crisis que busca la restauración de lo no-marcado, ya sea que esto ocurra o no (2017, p. 56).

Finalmente, el tercer nivel o nivel *narrativo* vincula el análisis de los niveles agencial y actancial con una de las cuatro categorías o arquetipos narrativos (2017, pp. 64-65) postulados inicialmente por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957) y posteriormente reformulados por Liszka (1989). Los cuatro arquetipos narrativos postulados por Frye surgen a partir de la oposición binaria inocencia/experiencia, y descansan en una estructura circular: la *romanza*, el primer arquetipo, representa el feliz estado de inocencia; la *tragedia*, el segundo, transita entre inocencia y experiencia; el tercero, la *ironía* o *sátira*, representa la experiencia; y finalmente, la *comedia*, el retorno de la experiencia a la felicidad inicial. Liszka, sin embargo,

sustituye la metáfora circular por una base binaria que, a través de la combinación de las oposiciones orden/transgresión y victoria/derrota, expresa cada uno de los cuatro arquetipos de la siguiente manera:

Romanza: la victoria de una jerarquía que impone el orden sobre su transgresión (victoria + orden) Tragedia: la derrota de una transgresión por una jerarquía que impone el orden (derrota + transgresión) Ironía: la derrota de una jerarquía que impone el orden por una transgresión (derrota + orden) Comedia: la victoria de una transgresión sobre una jerarquía que impone el orden (victoria + transgresión) (Almén, 2017, p. 66).

Liszka afirma que la preexistencia de una jerarquía, al imponer un orden, provoca un estado de tensión, la posibilidad de un conflicto, cuya resolución desembocará únicamente en una de estas cuatro categorías. Para Almén, esta aproximación al análisis narrativo, que en Liszka se aplica a los principios funcionales y estructurales del mito, puede ser igualmente aplicada a la música, proporcionando de este modo un terreno común a partir del cual poder comparar distintos análisis narrativos, sean o no musicales (Almén, 2017, pp. 66-67).

CAPÍTULO III

Análisis narrativo del *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck

El siguiente análisis del *Preludio, Coral y Fuga* de Franck tendrá como objetivo proponer una interpretación narrativa, a partir de la teoría analítica de Almén, en la que se contemple el modo en que influyen ciertos elementos cíclicos dentro de la trayectoria narrativa. Como punto de partida, la obra se dividirá en distintas secciones denominadas *escenas*, de tal forma que cada una de ellas represente una unidad temática o expresiva delimitada. Tanto Tarasti como Almén definen estas secciones con el término *isotopías*, sin embargo, López-Cano considera que el término es confuso y problemático, por lo que sugiere sustituirlo por el término *escena* (2020, p. 317-318).

Preludio

El Preludio, primera parte de la obra, posee tres unidades temáticas (Gouin, 2017, p. 55), presentadas en las tres primeras *escenas*. La primera de ellas, del compás 1 al 7, se compone de tres elementos: un motivo conformado por dos segundas descendentes, presentado en una voz intermedia y en *piano*, acompañado por arpeggios descendentes en treintaidosavos y un bajo pedal sobre la tónica (ver imagen 1a). La continuidad de los treintaidosavos no se interrumpe durante toda la escena. Vale la pena mencionar que, si bien no hay constancia de que Franck lo haya concebido con esa intención, dicho motivo *cruciforme* se asemeja mucho a otro muy popular, sobre el nombre de B-A-C-H (Sib-La-Do-Si) (Hester, 2015, p. 70), presente en el *Contrapunctus XIV* del *Arte de la fuga* de Bach, con la diferencia de que el motivo en la obra de Franck regresa a la nota con la que inició, y se encuentra en otra tonalidad. En el final de esta primera *escena* aparece una suerte de respuesta en el registro grave, construida también a partir de intervalos de segunda (ver imagen 1b).



Imagen 1a Preludio, c. 1. (escena 1)



Imagen 1b Preludio, c. 5. (escena 1)

La segunda escena del Preludio (imagen 2, cc. 8-13) contrasta con la primera en distintos aspectos, al conformarse por una sucesión de acordes en octavos y dieciseisavos *a capriccio* con una línea melódica en la voz superior, de carácter declamado o rapsódico, que presenta interrupciones constantes, además de un rango melódico considerablemente más amplio que el del motivo de la escena anterior. Sin embargo, tanto este tema *a capriccio* como el motivo de la primera escena se construyen a partir del intervalo de segunda descendente. Los compases 13, 14 y 15 presentan la tercera escena musical, cuyo tema regresa a un registro central y a un rango melódico reducido, con carácter de procesión fúnebre, además de desarrollarse nuevamente en torno al intervalo de segunda descendente. Este pasaje finaliza con una modulación al V grado menor (ver imagen 2).

The image displays four systems of musical notation for a piano prelude, measures 7-16. The notation is in G major (one sharp) and common time. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with arpeggiated accompaniment. Dynamics include 'dim.' and 'mf a capriccio'. The second system features a grand staff with 'cresc.' and 'ff' markings. The third system includes 'poco rit.' and 'p molto espress.'. The fourth system shows 'poco rall.' and 'a tempo' markings.

Imagen 2 Preludio, cc. 7-16. (escenas 2 y 3)

Cada una de estas escenas posee características expresivas que las distinguen entre sí. En la primera, la fluidez ininterrumpida de los veloces arpeggios en treintaidosavos que evoca la energía y dinamismo de la toccata y el prelude del Barroco, en conjunto con un esquema armónico (en modo menor) en el que predomina la presencia de acordes disminuidos, un rango dinámico que fluctúa entre el *pp* y el *mp*, da como resultado un escenario de incertidumbre y angustia, en medio del cual emergen líneas melódicas cromáticas que no parecen tener una resolución armónica. Por el contrario, el carácter declamado de la segunda escena, con mayor libertad rítmica y frecuentes pausas, que resalta una línea melódica en la

voz superior de los acordes, en registro agudo y con un rango dinámico que va del *mf* al *ff*, puede más bien asociarse a un gesto de súplica o ruego vehemente, apasionado.

La tercera escena se distingue de las otras dos, en mayor medida, por la escritura horizontal del material (Gouin, 2017, pp. 57-58), es decir, un mayor desarrollo de la melodía respecto a los acordes. En conjunto, tanto el reducido rango melódico del tema, que se mueve prácticamente sin saltos y en el registro central, como la dinámica en *piano* y la alternancia en el bajo entre el I y III grados remiten en esta escena a un carácter de procesión fúnebre, que se complementa con el gesto de lamento contenido que parece evocar la segunda menor descendente al final de cada motivo.

Si bien existe una clara distinción entre cada una de estas escenas, ya sea por el carácter, la textura o el registro, también es posible constatar elementos en común. Más allá del aspecto armónico (las tres escenas en la misma tonalidad), existe un elemento temático unificador: el intervalo melódico de segunda descendente, y específicamente el de segunda menor. Todos los temas y motivos en estas tres primeras escenas se desarrollan a partir de este elemento, cuyas connotaciones expresivas contribuyen al establecimiento de otro elemento común en el terreno anímico: el desasosiego. Tanto la atmósfera de inestabilidad y angustia que evocan las líneas cromáticas y los arpeggios disminuidos en la primera escena, como el gesto de súplica del discurso melódico entrecortado por los constantes silencios, en la segunda, y el lamento solemne y contenido que evoca el carácter fúnebre en la tercera, pueden interpretarse como distintas manifestaciones de desasosiego.

Por otra parte, la relación motivica entre cada escena no yace solamente en el hecho de compartir un elemento melódico en común, sino en el proceso de transformación del motivo inicial a lo largo de esta sección, tal como lo ilustra Hester (2015, p. 70): el contorno melódico del motivo que culmina la segunda escena en *ff* (cc. 11-13) es exactamente igual al del motivo cruciforme de la primera escena (c. 1) con la omisión de la primera nota. Asimismo, la línea melódica de la tercera escena es esencialmente una variación del motivo con el que culmina la segunda (ver ejemplos de estas transformaciones motivicas en Hester, 2015, pp. 69-76). Esta transformación puede reforzar así una idea de transición de un estado de desasosiego a otro; de la incertidumbre y la angustia a la intensa súplica, y de ésta a la tristeza resignada, al lamento contenido.

En cuanto a las relaciones de rango y marcaje establecidas en esta primera sección, la primera escena presenta más elementos marcados que la segunda y la tercera, debido principalmente a la mayor ambigüedad tonal que producen los cromatismos melódicos y los acordes disminuidos sin resolver, sobre todo en contraste con la tercera escena, que presenta

un movimiento armónico mucho más asentado sobre la tónica. Sin embargo, en el rango de la jerarquía cultural de valores, las tres escenas podrían situarse en un nivel similar, una respecto a la otra, al evocar todos escenarios de dolor o angustia. En todo caso, la segunda escena podría poseer mayor rango debido básicamente al registro agudo y al gran crescendo que culmina en *ff*, mientras que la primera escena se situaría en un nivel de rango inferior, debido al uso constante de acordes disminuidos sin resolver, al registro grave y al cromatismo de sus melodías, dejando así a la tercera escena en una posición central o intermedia en la jerarquía.

Las siguientes escenas del Preludio consisten en la repetición de las unidades temáticas de las primeras tres escenas, pero presentan distintos niveles de desarrollo o transformación. En la escena 4 (cc. 16-23) nos encontramos con el mismo material de la primera escena, ahora en la tonalidad de Fa sostenido menor, el V grado menor de la tonalidad principal; sin embargo, esta vez el final de la escena no llega inmediatamente después de la segunda frase que entona el bajo acompañado por arpegios disminuidos extendidos en el registro superior, sino que se expande durante un compás más, también con el bajo protagonista, que traza una línea melódica descendente en octavas y en el rango de una octava, primero con un intervalo descendente de sexta mayor y posteriormente por cromatismo. Esta entonación del bajo es acompañada por los arpegios extendidos del registro agudo, que van ascendiendo conforme el bajo desciende. En esta escena sucede, por lo tanto, el primer proceso de *transvaluación*, pues el material temático de la escena 1 intenta aquí expandir su registro y su fuerza, aunque finalmente termina desvaneciéndose del mismo modo que al final de la escena 1.



Imagen 3 Preludio, cc. 21-24. (escena 4)

La quinta escena (cc. 24- 29) corresponde a la unidad temática de la segunda escena (ahora también en Fa sostenido menor), con dos importantes alteraciones. La primera consiste en un cambio de registro después del primer silencio de la frase (imagen 4a). La línea melódica asciende una octava, con respecto a la primera vez que aparece en la escena 2, evocando un gesto de súplica aún más intenso y doloroso, en respuesta al desenlace de la escena 4. La segunda alteración tiene un efecto mucho más inesperado, pues se trata de una modulación súbita, pasando de la dominante de Fa sostenido, en *ff* y con el motivo que caracteriza el final de esta unidad temática, a la repetición variada, que también forma parte del final característico de la unidad, pero esta vez con la dominante de Mi menor, y en *pp* súbito (imagen 4b). El efecto sorpresivo de la modulación se intensifica con un calderón sobre el silencio de por medio. Esta transformación otorga a este elemento una cualidad altamente marcada, cuya interpretación puede sugerir un debilitamiento de la fuerza inicial de súplica, a la vez que actúa como señal de lo que está por venir.



Imagen 4a Preludio, cc. 25-27. (escena 5)



Imagen 4b Preludio, cc. 28-29. (escena 5)

La sexta escena (cc. 29-40) consiste en un extenso desarrollo de la tercera unidad temática. El tema de la procesión fúnebre, en Mi menor, inicia con una *appoggiatura* en la octava inferior del bajo, otorgando más severidad a la entrada del tema. Se presenta, además, con un contrapunto imitativo en una voz inferior, y en lugar de culminar en el compás 31 con una suspensión del acorde dominante que, tras un silencio, resuelve en una nueva presentación de la primera unidad temática, aquí extiende la tensión generada a través de una serie de progresiones; un caso similar al de la escena 4, pero de mayores proporciones. Tras dos progresiones que lentamente acumulan tensión armónica, transitando diferentes regiones tonales, en el compás 35 aparece por primera vez una inflexión hacia una región tonal en modo mayor, primero en Mi bemol y posteriormente en Si mayor, *non troppo dolce* y *più dolce* respectivamente. No obstante, cual paréntesis luminoso, hacia el final de esta sección en Si mayor, un *crescendo* y un bajo cromático que desciende hasta un Re del registro extremo grave, preparan el regreso de la brumosa y agitada atmósfera de la primera unidad temática.

Esta escena representa otro momento importante de transvaluación en el Preludio, pues se ha elevado considerablemente el rango de la tercera unidad temática, primero, por la modulación sorpresiva que la precede en la unidad anterior, y segundo, por el desarrollo tan elaborado que, además, contiene un elemento que resulta altamente marcado, en el contexto del Preludio: el momento de claridad y esperanza en medio del desasosiego. Esta escena,

como se verá más adelante, puede funcionar como presagio del carácter y la atmósfera del Coral.



Imagen 5 Preludio, cc. 35-38. (escena 6)

La séptima y última escena del Preludio (cc. 41-57) regresa a la primera unidad temática, y esta vez en la tonalidad original, en Si menor; de cualquier forma, los procesos de transformación y reestructuración jerárquica de las escenas anteriores han afectado significativamente su retorno. Esta última aparición de la primera unidad temática es especialmente relevante debido a la afirmación tonal que ahora posee. Desaparece la ambigüedad tonal, y tanto las tensiones armónicas como los motivos melódicos encuentran resoluciones que afirman la tonalidad, a pesar de que anímicamente sigue evocando estados de miedo o angustia, principalmente por otra inflexión súbita y sombría en Mi bemol menor, en el compás 45. Sin embargo, la modulación a Si mayor, junto con los dos arpeggios ascendentes en el bajo, primero en Si mayor y posteriormente en Re sostenido con séptima (como dominante de Sol sostenido), con *crescendo* y *molto crescendo*, respectivamente, sugieren un intento mucho más enérgico y determinado por trascender el desasosiego que busca imponerse en cada escena. Desafortunadamente la jerarquía dominante termina imponiéndose en el compás 52, cuando el último arpeggio ascendente resuelve en un *ff*, en Sol sostenido menor, con el tema cruciforme de regreso en el registro grave y en octavas, ahora con intervalos de cuarta descendente en lugar de segunda, repitiéndose en un clímax enfurecido que pronto se desvanece hasta un *pp*, en una modulación de regreso a Si menor (imagen 6).



Imagen 6 Preludio, cc. 49-57. (escena 7)

Sintetizando esta interpretación de la trayectoria narrativa, el preludio nos presenta desde el comienzo de la primera escena un motivo cromático de cuatro notas, que inicia y termina en el mismo lugar, trazando una línea que podríamos considerar cruciforme, además de remitirnos al motivo sobre el nombre de B-A-C-H. Dicho motivo aparece en un contexto estilístico con características de la toccata y el preludio barrocos, además de presentar una ambigüedad tonal con frases que terminan sin resolver, evocando angustia e incertidumbre. Las siguientes dos escenas presentan un desarrollo lógico de estados expresivos del contexto

anímico inicial, protagonizados por derivaciones encadenadas del motivo principal: la angustia de la primera escena da pie a un tema recitado, con un gran *crescendo* y *a capriccio*, como una intensa súplica ante la presencia de la incertidumbre; súplica que recibe únicamente el silencio como respuesta, del que surge después el lento y sombrío tránsito de la procesión fúnebre, en la tercera escena.

La atmósfera del inicio reaparece entonces en la escena 4 junto con el tema principal, tras la ausencia de respuestas, esta vez prolongada, abarcando un área mayor (ampliación del registro hacia el final de la escena) y provocando, por lo tanto, un ruego más intenso y desesperado en la quinta escena (salto ascendente en el registro superior). Sin embargo, el drástico giro con el que termina la escena, con la pausa tras la cadencia en *ff* seguida de un súbito *piano* y una modulación sorpresiva, genera un cambio de dirección que expresivamente podría asociarse con alguna revelación en medio de la desesperación. Así, la sexta escena transforma la atmósfera sombría de la procesión en un espacio de esperanza y anhelo en el que incluso es posible percibir un instante de calma (inflexiones en modo mayor). Hacia el final de la escena una cadencia compuesta, con un pedal sobre la dominante, indica el retorno inevitable de la unidad temática inicial en la séptima escena (imagen 7). Esta última presenta un desenlace que, aislando el prelude del resto de la obra, podría vincularse con el arquetipo trágico del nivel narrativo en la teoría de Almén. El ímpetu con el que el motivo inicial parece hacer frente esta vez al conflicto que lo asalta, motivado por las transformaciones que pudo experimentar en la escena anterior, terminan sucumbiendo en el momento climático, con el motivo cruciforme octavado en el bajo, con intervalos ampliados y en *ff*, a la rabia y a la frustración, hasta agotarse y desvanecerse en un arpeggio descendente en *diminuendo*, de regreso a Si menor.



Imagen 7 Preludio, cc. 39-40. (escena 6)

Coral

La transición al Coral se efectúa, como señala Gouin (2017, p. 59) en el último compás del preludio, a través de una reinterpretación armónica del acorde de Si mayor con séptima (dominante de Mi) como acorde de sexta napolitana que resuelve a Mi bemol mayor, la tonalidad del coral, además de ligar el Fa sostenido, nota superior del último acorde del preludio, con el Fa sostenido con el que inicia el Coral. Esta parte de la obra se conforma por seis escenas (continuando la numeración del Preludio) cuyo material temático podría reducirse, según Gouin (2017, p. 59), a dos ideas principales que se presentan alternadamente a lo largo del Coral; una de ellas constituye el material propiamente coral, y la otra funge como interludio entre una aparición del material coral y otra. Su estructura se ilustra en la siguiente tabla:

Sección	Interludio escena 8	Coral escena 9	Interludio escena 10	Coral escena 11	Interludio escena 12	Coral escena 13
Compases	58-68	68-76	76-81	81-89	89-103	103-114
Tonalidad	Mib M. Sib M. Do m.	Do m.	Do m. Fa m.	Fa m.	Sol m. Do m. Mib M. Mib m.	Mib m.



Imagen 8 Coral, cc. 57-59. (escena 8)

De esta pareja de ideas temáticas vale la pena destacar, entre otros elementos que las caracterizan y distinguen, dos referencias a la obra wagneriana que, aunque su intencionalidad puede ser cuestionable (Armstrong, 2015, p. 70), tendrán relevancia en este análisis. La primera, presente en las escenas de interludio (8, 10 y 12), “contiene instancias de ‘Melodía Infinita’, la noción de una línea que fluye constantemente con la ausencia de cadencia

tradicional” (Hester, 2015, p. 12). En estas escenas, las frases melódicas, que no contienen silencio alguno, empiezan con la última nota de la frase anterior, presentan retardos y *appoggiaturas* que producen el efecto de una sola gran línea melódica, y en algunos casos, se acompañan incluso de armonías que podrían calificarse como no-funcionales. La segunda referencia a la música de Wagner se encuentra en las escenas del tema coral (9, 11, y 13), específicamente las primeras cuatro notas del tema, que remiten al motivo de La campana de la ópera *Parsifal* (Gouin, 2017, p. 61).



Imagen 9 Coral, cc. 66-76. (escenas 8 y 9)

El carácter del Coral es, en contraste con el Preludio, más homogéneo: *molto cantabile, non troppo dolce* durante toda la sección. Como se vio anteriormente, el mismo carácter del Coral (y, específicamente, la textura de los interludios) aparece durante cuatro compases en la sexta escena del Preludio (imagen 5). La escena 8 (cc. 58-68) en el Coral comprende esta línea melódica “infinita” que, además, presenta un desarrollo de ciertos elementos temáticos del Preludio. Los primeros cuatro compases del Coral (58 - 61), en Mi bemol mayor, contienen en su construcción una derivación del motivo cruciforme de cuatro notas, en el que se omite la primera, y la segunda se sustituye por una repetición de la tercera (estos procesos de transformación motivica se ilustran claramente en Hester, 2015); ya incluso aparece esta derivación desde la sexta escena del Preludio (imagen 7), y su relevancia será evidente en la Fuga. Después, en los compases 62 y 63, en los que se ha modulado a Si bemol mayor, podemos encontrar una línea muy semejante a la melodía de la primera aparición de la “procesión fúnebre” en el Preludio. Por último, en los compases 65, 66 y 67 (imagen 9), que

modularán a Do menor, encontramos una línea melódica que desciende en el rango de una octava, con un *diminuendo* de *f* a *pp*, y que contiene elementos no del Preludio esta vez, sino del sujeto de la Fuga, como también se observará más adelante.

En la escena 9 (cc. 68-76) se escucha, *pp* y en Do menor, la primera aparición del tema coral (imagen 9), que contrasta con la escena anterior por presentar armonía y melodía mucho más diatónica, abarcar una mayor extensión a lo largo del piano, y poseer una textura arpegiada que, como advierte Gouin, podría emparentarse con los arpeggios del Preludio (2017, p. 61). El tema principal del Coral, cuyo bajo traza una escala menor descendente, culmina con dos frases breves de desarrollo. Esta escena, al igual que las otras dos, correspondientes al tema coral, culminan en la misma tonalidad con la que empiezan, a diferencia de los interludios, de carácter modulatorio.

Para la décima escena (cc. 76-81) se utiliza el mismo material melódico del principio de la escena 8, con variaciones principalmente rítmicas y armónicas, incorporando tresillos en la melodía, y en modo menor, conformando así un interludio breve, que modula a Fa menor, tonalidad de la segunda aparición del tema coral (escena 11). Aquí, el tema principal coral también se repite, pero esta vez *meno p* y con una variación rítmica en el bajo (esta variación se puede ver también en la escena 13, imagen 11). Además, el breve desarrollo subsecuente presenta igualmente variaciones melódicas y armónicas.

En la escena 12, interludio previo a la aparición final del tema Coral, los compases 89 a 96 representan el mayor alejamiento de la armonía funcional hasta ahora, pues comprenden tres series de progresiones en las que el enlace de acordes responde únicamente al movimiento ascendente cromático del bajo, en las primeras dos, y a la progresión por tonos descendentes de la melodía, en la tercera, sin considerar las relaciones tonales diatónicas (Gouin, 2017, p. 60). La acumulación de tensión que genera este alejamiento de la armonía funcional se refuerza con un gran *crescendo* que se extiende a través de los siguientes compases del interludio, en los cuales se retoma el mismo material temático de los compases 66 a 68 (al final de la escena 8), pero modulando esta vez a la tonalidad de Mi bemol menor, hasta llegar a un *ff*.



Imagen 10 Coral, cc. 87-96. (escenas 11 y 12)

La escena 13 (cc. 103-115) constituye la última aparición del tema coral, que regresa con una fuerza e intensidad mucho mayor, además de integrar los elementos tanto de la primera como de la segunda aparición (retardos en el bajo y variaciones del desarrollo al final de ambas escenas). Toda la escena final permanece en *ff*, hasta que, en los últimos tres compases la intensidad se desvanece, con un *molto lento* y *molto diminuendo* que aterrizan en un *pp* final, reafirmando la tonalidad de Mi bemol menor.



Imagen 11 Coral, cc. 101-110. (escena 13)

En este punto de la obra han aparecido ya nuevos procesos de transvaluación, y otros han continuado su desarrollo. Debido al contraste con el carácter del Preludio, en el cual los cromatismos remiten a estados de incertidumbre y desasosiego, el desarrollo cromático del Coral, que posee un carácter luminoso y sumamente expresivo, evoca aquí una atmósfera completamente distinta. Diversos autores, entre ellos Alfred Cortot o Vincent d'Indy (citados en Armstrong, 2015) concuerdan en interpretar el carácter del Coral como sumamente religioso y contemplativo, principalmente debido a ciertos aspectos biográficos de Franck. Sin embargo, y de acuerdo con el autor Ian Armstrong (2015, p. 68), tanto la potencial expresividad “intensamente íntima” del Coral, como la constante expectativa de resolución y de progresividad, provocadas por el cromatismo armónico y la “melodía infinita”, sugieren un deseo y una búsqueda de trascendencia (en términos eróticos y místicos, para Armstrong), en lugar de un estado contemplativo y solemne.

Si, por lo tanto, consideramos las tres escenas del desarrollo cromático (escenas 8, 10 y 12) como expresiones de “deseo y búsqueda de trascendencia”, las escenas del tema coral, armónica y melódicamente diatónicas representan el destino o el desenlace de esta búsqueda trascendental. Este desenlace parece indicar, tanto por la tonalidad menor como por la dirección descendente del bajo y la melodía, que el deseo de trascendencia resulta irrealizable. De este modo es posible afirmar que la relación diatónico-cromático ha sufrido un proceso de transvaluación del Preludio al Coral, pues ahora es el cromatismo el que ha adquirido un rango jerárquico más alto que lo diatónico, presentado en el Coral como un elemento disruptivo. Finalmente, cabe resaltar el hecho de que las primeras dos apariciones del tema coral, en *pp* y *meno p* respectivamente, contrastan significativamente en dinámica y en longitud respecto a la última aparición, que además de estar en *ff*, contiene las dos variaciones presentes en las apariciones anteriores. Así, las dos primeras presentaciones del tema coral funcionan como señales o manifestaciones tempranas de un destino inevitable, que termina desplegándose monumentalmente en la última sección (imagen 11).

Transición

Esta sección de la obra conecta, por medio de dos escenas contrastantes, el Coral con la Fuga. En la primera de ellas (imagen 12), la escena 14 (cc. 115-129), aparece dos veces, en *mf*, un tema cromático descendente que representa la culminación del desarrollo y transformación del motivo cruciforme, y particularmente de la célula del intervalo de segunda menor descendente. Este tema constituye, salvo por mínimas diferencias, el sujeto de la Fuga que, no obstante, en esta escena se acompaña de una textura todavía muy similar a la de los interludios

del Coral, vinculándose también con éste mediante la tonalidad (el tema inicia en Mi bemol menor, tal como termina el Coral). Gouin destaca también los pasajes del Coral en los que se insinúa ya el sujeto de la Fuga (imágenes 9 y 11). Entre la primera y la segunda aparición de este tema se encuentra un pasaje (cc. 120-122), breve y en *p*, en el que figura un *stretto* con las voces entrando en orden ascendente, con un motivo que, como menciona Gouin, además de reaparecer en varios momentos de la Fuga, tampoco está exento de parentesco con otros motivos del Preludio y del Coral.



Imagen 12 Transición, , cc. 115-124. (escena 14)

En la siguiente escena (escena 15, cc. 129-157) se produce un cambio en la textura y en el carácter, a través de arpeggios de tresillos en el acompañamiento que generan un bajo pedal, primero en la nota Si, y posteriormente sobre el Fa sostenido, que funge como dominante que resolverá a Si menor, en el inicio de la Fuga. También se establece un diálogo entre el motivo que aparece en *stretto* en la escena anterior y el motivo conformado por las tres primeras notas del sujeto de la fuga (con la segunda menor ascendente, salvo en su última aparición). Tras este diálogo en el que aparecen alternadamente los dos motivos, a modo de pregunta y respuesta, y en el que también comienza a crecer la tensión armónica, aparece nuevamente el motivo en *stretto*, como en la escena anterior, pero ahora *accelerando e crescendo* y con la entrada de las voces en orden descendente (cc. 140-142). Este mismo motivo continúa repitiéndose, mientras se transforma en un arpeggio ascendente, virtuoso y en *ff* que, tras descender a toda velocidad hasta el registro grave, deteniéndose de forma abrupta, desemboca en el motivo inicial del sujeto de la Fuga (cc. 155-157), que se repite dos veces sobre el acorde de Fa sostenido (como dominante de Si), y una tercera vez, ahora sobre el

acorde de Si mayor, esta vez, constituyendo finalmente el inicio oficial de la Fuga (imagen 13).



Imagen 13 Transición, cc. 152-160. (escenas 15 y 16)

En el nivel agencial de esta sección de la obra resaltan dos elementos marcados que, tal como ha sucedido en momentos anteriores del Preludio y del Coral, pueden funcionar o interpretarse como un preámbulo para secciones/movimientos posteriores. El primer elemento marcado es la entrada del motivo en *stretto*, y el posterior diálogo entre éste y el motivo del sujeto de la Fuga; en otras palabras, la textura contrapuntística, que estará presente a lo largo de la Fuga, comienza a manifestarse en esta sección. A la par, la polirritmia que se genera entre la subdivisión ternaria del acompañamiento y la subdivisión binaria de la melodía, junto con el posterior pasaje virtuoso que conduce al inicio de la Fuga, constituyen una expresión completamente romántica, que perturba el contexto estilístico de la obra establecido por las formas tradicionales barrocas.

Fuga

El sujeto de la Fuga (imagen 14) consiste esencialmente en una escala cromática descendente, que inicia con dos enunciaciones del motivo de tres notas ya prefigurado en varios otros pasajes, tal y como aparece en los dos compases previos al inicio de la Fuga (cc. 156-161). Dichas enunciaciones se presentan separadas por silencios, de tal suerte que evocan un tipo de figura retórica muy presente en la obra de Bach: la *suspiratio* o motivo del suspiro (López-Cano, 2012, p.196). Para Armstrong, el cromatismo de la obra se relaciona con la

intensidad del “deseo de expresar” (2015, p. 68) y junto con la expresión de lamento que el motivo del suspiro imprime en la línea melódica, el sujeto de la fuga representaría la culminación de la gestación de ese deseo, con un carácter impositivo en la primera presentación, que eventualmente irá desvaneciéndose conforme la dinámica pasa de *f* a *mf*, y luego a *p*, conforme las demás voces van incorporándose.



Imagen 14 Fuga, cc. 157-161. (escena 16)

La estructura de la Fuga comprende dos partes, que contrastan en carácter y textura, principalmente. La primera escena de la Fuga (escena 16, cc. 157-177) abarca toda la exposición, en la que se presenta el sujeto en las cuatro voces, con un contrapunto que, si bien resulta armónicamente complejo debido al cromatismo del sujeto, no presenta grandes divergencias respecto al modelo habitual de la fuga barroca, salvo por la dinámica que disminuye conforme el número de voces aumenta. Sin embargo, en la siguiente escena (17, cc. 178-217), que abarca el primer episodio de la Fuga, un segundo bloque de tres presentaciones del sujeto y una suerte de codetta de la primera sección, incorpora una serie de elementos que se alejan drásticamente del modelo barroco, efectuando una transición hacia una fuga estilísticamente romántica (imagen 15). Entre estos elementos, marcados por su esencia romántica, destacan el aumento del número de voces (cc. 190-196), el paso hacia una textura más homofónica, un ritmo armónico más lento, grandes crescendos y pasajes virtuosos (cc. 197-217) (Gouin, 2017, pp. 85-89).

Al término de la primera parte de la Fuga, los elementos del estilo romántico han logrado adquirir un mayor rango respecto a los elementos del estilo barroco. En consecuencia, el siguiente pasaje, que regresa a un contrapunto más parecido al de la exposición, con el motivo de tres notas invertido y en imitación (escena 18, cc. 217-231), parece desencajar respecto al nuevo dominio estilístico, causando cierto nivel de disrupción en el nuevo orden jerárquico. Este pasaje, que finalmente cede ante el estilo romántico, puede interpretarse como un intento infructuoso por recuperar el dominio previo. Además, la dirección ascendente en la inversión del sujeto, que puede sugerir un gesto de plegaria, o de duda, es confrontada, al final

del pasaje, por el motivo inicial del sujeto en la dirección original descendente (cc. 226-230) cuyo carácter expresa mayor determinación (imagen 16).

The image displays a musical score for a fugue, consisting of six systems of piano music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and performance instructions: *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *piu f* (pianissimo), *poco a* (poco a poco), *poco cresc.* (poco crescendo), *ff* (fortissimo), and *dim.*, *poco*, *a poco* (diminuendo poco a poco).

Imagen 15 Fuga, cc. 190-213. (escena 17)



Imagen 16 Fuga, cc. 218-232. (escena 18)

En la escena 19 (cc. 232-255) se efectúa nuevamente un cambio importante en la textura y en el carácter. Un nuevo tema, que posteriormente fungirá como contrasujeto, aparece al inicio de esta escena, en el registro grave, en tresillos y con el motivo de tres notas escondido (cc. 232-233 y 236-237). El aumento de velocidad debido a la transición de corcheas a tresillos, junto con el registro grave y la constante aparición de silencios que interrumpen el flujo de este nuevo tema son factores que contribuyen en la construcción de una atmósfera de agitación y oscuridad, que evoca aquella del Preludio, pero con un ímpetu que no se había escuchado en escenas anteriores, siempre "hacia delante". En este contexto emerge nuevamente el sujeto en un tercer bloque que, acompañado de dos contrasujetos, reduce el contrapunto a sólo tres voces, que reproducen exactamente el mismo material en las tres enunciaciones del sujeto, cada vez en una voz distinta (imagen 17, cc. 243-255). Gouin, de acuerdo con otros autores, resalta un elemento armónico de la obra de Franck muy evidente en esta tercera presentación del sujeto, y es que en cada entrada del sujeto se modula hacia una tercera mayor descendente, es decir, de Fa# menor a Re menor, y de Re menor a Si bemol menor (2017, p. 94). Este movimiento armónico, que efectúa modulaciones entre regiones armónicas distantes, implica una ruptura respecto a las convenciones de la armonía tradicional

barroca, tal vez mayor que la que genera el abundante cromatismo (que puede encontrarse en mucha de la obra de Bach, por ejemplo).



Imagen 17 Fuga, cc. 242-256. (escena 19)

La escena 20 corresponde al último episodio (cc. 255-278), seguido de la última enunciación del sujeto de la Fuga antes de la Coda (cc. 278-286). El episodio desarrolla un nuevo motivo, a partir de las últimas notas del sujeto, junto con material derivado del contrasujeto en tresillos de la escena anterior. Realiza una secuencia, en *pp* súbito, en la que aparece dos veces el motivo inicial de tres notas del sujeto, primero en un registro superior, y

posteriormente en un registro más grave, como en “eco” (Imagen 18, cc.258-260). Inmediatamente después, un arpeggio disminuido descendente con un *crescendo* que llega a *ff*, y modula inesperadamente a Mi menor. Repite el mismo esquema en esta nueva tonalidad, y esta vez extiende la secuencia, incluyendo más apariciones del motivo de tres notas, cada vez en un registro más grave. Finalmente, a través de una secuencia con un largo *crescendo*, que presenta un diálogo entre un motivo de segunda ascendente en el registro superior y uno de segunda descendente en el inferior, alternándose, acompañados por un bajo octavado que se mueve de forma ascendente y cromáticamente (cc. 271-278), el episodio conduce hacia lo que será la “aparente culminación” de la Fuga, con una enunciación del sujeto de carácter resolutivo. Este momento climático guarda una gran similitud entre la Transición Coral - Fuga y el inicio de esta última. El material con el que termina el episodio es muy similar al material con el que termina la Transición. Ambas secciones culminan con una reiteración de la segunda descendente Sol-Fa#, seguida de un arpeggio disminuido descendente que desemboca en el inicio del sujeto, de regreso a Si menor. El sujeto aparece en esta enunciación “final” en triple *f*, con las mismas líneas de contrasujeto que acompañan la tercera entrada del sujeto en la exposición, con la diferencia de que las voces de los extremos se encuentran octavadas, y además se añade una octava pedal en Fa#. Tras una breve extensión del final del sujeto, el pasaje culmina energéticamente con el acorde de la dominante de Si menor, Fa# mayor, seguido de un silencio de negra con calderón, que detiene abruptamente la avalancha resolutiva de este primer punto climático de la Fuga, manteniendo una gran tensión tras el último acorde (Imagen 19, c. 286).



Imagen 18 Fuga, cc. 258-260. (escena 20)



Imagen 19 Fuga, cc. 278-287. (escena 20)

Para este punto, una serie de oposiciones binarias ha ido configurándose a medida que la obra avanza, y el proceso de transvaluación que se ha efectuado en estas oposiciones establece las directrices de la trayectoria narrativa. En parámetros musicales, las oposiciones antiguo-moderno en el ámbito del lenguaje musical en general, y cromático-diatónico concretamente en el ámbito armónico, cobran especial relevancia en este análisis, y representan los dos ejes cardinales del mapa narrativo de la obra. La oposición cromático-diatónico se materializa con mayor evidencia en los dos temas mayormente desarrollados: el tema principal del Coral, en el terreno diatónico, y el sujeto de la Fuga, en el terreno cromático. Asimismo, la oposición antiguo-moderno se manifiesta a través de la transición de un lenguaje barroco (en muchos aspectos) a un lenguaje completamente romántico. Estas oposiciones de elementos musicales se pueden asociar, entonces, con oposiciones de estados anímicos o de cualquier otro elemento extramusical, a través de isomorfismos. En este sentido, de la oposición cromático-diatónico pueden desprenderse, dependiendo de la conjunción del resto de elementos musicales en las distintas etapas de la obra, las oposiciones claridad-oscuridad, anhelo-desapego, sosiego-desasosiego, esperanza-desesperanza, logro-frustración, y la oposición antiguo-moderno puede también

evocar otras oposiciones como permanencia-trascendencia, represión-expresión, medida-arrebato, y un largo etcétera que abarque todas las que cada usuario del sistema de signos pueda evocar a través de procesos de semiosis.

Coda

Al término de la escena 20, en la Fuga, parece que el final de la obra ha llegado, por lo que podría esperarse una breve *codetta* que culmine con un dramático final en el acorde de Si menor, tras el acorde de Fa# mayor con séptima y el silencio con calderón que ha quedado suspendido en el compás 286, de modo que toda la expresión de deseo y el ímpetu de esta aparición del sujeto se enfrentaran con un destino trágico, en el que ni siquiera el más grande anhelo de expresar haya podido finalmente encontrar una salida, un medio para ser expresado, como sucede en el final del Coral. Sin embargo, el rumbo cambia drásticamente en el momento en el que inicia, en la escena 21 (cc. 286-344), una serie de arpeggios ascendentes en dieciseisavos que deriva de aquellos que aparecen en el Preludio, aunque en la dirección opuesta. Del bajo de estos arpeggios ascendentes surge una melodía que evoca el motivo inicial del sujeto. Como Gouin indica, esta sección de la Coda funciona como una prolongación de la dominante de Si menor, hasta el momento en el que esta última tonalidad es alcanzada (c. 311). Es precisamente en este lugar en el que se despliega en toda su extensión un aspecto esencial en la obra, que hasta entonces se había manifestado de forma mucho más sutil: la forma cíclica.

En *pp* y esta vez con los arpeggios en la misma forma y dirección en la que aparecen en el Preludio, surge una melodía en el registro central, también tal y como ocurre en éste, pero en esta ocasión se trata del tema principal del Coral (Imagen 20, c. 311). Surge como una revelación, tras la avalancha de arpeggios vigorosos de la escena anterior, de entre la bruma que quedó resonando, evocando una atmósfera muy similar a la del Coral, pero con una textura de mayor movimiento, como en el Preludio. Por lo tanto, interactúan aquí dos elementos que habían aparecido de forma separada en los dos movimientos anteriores, de tal modo que remiten a éstos, a la vez que resignifican el contenido que cada elemento poseía en un inicio. El tema del Coral se presenta de este modo tres veces, modulando en cada una tal como sucede en la escena 19 (cc. 243-255), por terceras mayores descendentes, primero en Si menor, después en Sol menor y finalmente en Mi bemol menor. En esta última tonalidad ya no aparece completo el tema del Coral, sino únicamente las primeras cuatro notas, dos veces, octavadas y con un *crescendo*, antes de modular nuevamente una tercera mayor descendente, de vuelta a Si menor. Ahora, el tema del Coral se presenta nuevamente de forma íntegra, en

octavas en la voz superior, con los arpeggios del Preludio en el medio y un bajo que alterna una nota pedal en Fa# con la línea melódica del Coral desfasada respecto a la de la voz superior (cc. 331-335). En este punto, la extensión del registro, que había regresado a la estrechez del inicio del Preludio, se ha ensanchado nuevamente, y el tema del Coral ha alcanzado ahora una fuerza y un vigor que superan su última aparición en la escena 13. Repitiendo el mismo pasaje, con el tema coral en la voz superior y una disposición más amplia de los arpeggios en el medio, ahora la voz inferior, sin deshacerse del pedal intermitente en Fa#, introduce el sujeto de la Fuga íntegramente, confirmándolo en la tonalidad principal, Si menor (imagen 21 cc. 334-339). Hacia el final del sujeto, cuando parece que la fuerza de éste decae, se repite esta yuxtaposición de arpeggios del Preludio, el tema Coral y el sujeto de la Fuga, ahora en la subdominante, Mi menor, recobrando e incluso superando el vigor anterior (imagen 21, cc. 339-344).



Imagen 20 Coda, cc. 311-314. (escena 21)



Imagen 21 Coda, cc. 336-345. (escena 21)

Finalmente, estas dos apariciones del sujeto, junto con el resto de los elementos que las acompañan, representan el punto climático de la obra, y también de la forma cíclica que posee. Funcionan como una síntesis monumental de toda la narrativa, y el clímax del conflicto que se ha desarrollado entre las oposiciones mencionadas anteriormente. Y esta escena conduce a una sección en la que se retoman muchos de los elementos de la primera parte de la Fuga, a modo de recapitulación, y consolidando precisamente esta cualidad cíclica en la obra (escena 22, cc. 344-369). La escena final (Imagen 22, cc. 369-379) no es más que una suerte de *codetta* en la que regresa el tema del Coral, pero de un modo completamente renovado, y mucho más

cercano a la connotación triunfante de las campanas de *Parsifal*, con un virtuoso pasaje en Si mayor, con acordes quebrados, por lo que, la resolución final de la trayectoria narrativa culmina con una vuelta de tuerca en términos de transvaluación.



Imagen 22 Coda, cc. 367-371. (escena 22 y 23)

Para Gouin, el clímax de la Coda no cumple aquí una función de recapitulación en la que se regresa a los temas anteriores para concluir la obra; más bien, la yuxtaposición de dichos temas y elementos musicales de los distintos movimientos, reunidos en la Coda, constituye el objetivo principal de la obra, la consecuencia final de todo el desarrollo previo. En otras palabras, el Preludio, el Coral y la Fuga presentan los distintos estados o facetas del deseo de trascendencia y expresión que alcanzan su máximo desarrollo y potencial en el momento en el que se unen. Así, en conjunto, tanto las diferentes expresiones del desasosiego presentes en el Preludio, como la esperanza y el sosiego que busca combatir la desilusión en el Coral, aunado al carácter impositivo y de gran expresividad dramática del sujeto de la Fuga, interactúan entre sí, transformando y reestructurando los valores expuestos al inicio de la obra. Además, ciertos elementos que presagian el clímax de la Coda, como la fuerza de los arpeggios encarnada en el final de la escena 7, en el Preludio, o la última escena del Coral, en la que el tema principal se manifiesta también en la mayor intensidad, así como la aparición del sujeto en la escena 20, en la Fuga, refuerzan la idea de un desarrollo cuyo objetivo se materializa en el clímax de la Coda; de cierto modo, en la coda se sintetizan y transvalúan al mismo tiempo los puntos climáticos del Preludio, el Coral y la Fuga.

La trayectoria narrativa de la obra podría esquematizarse de la siguiente forma: las primeras tres escenas constituyen la presentación de una jerarquía inicial, los estados de

desasosiego caracterizados por el motivo cruciforme, los arpeggios agitados, la súplica (o suspiro) de la segunda descendente y la marcha fúnebre. Al aumentar la intensidad de estos elementos en las siguientes tres escenas, un pasaje luminoso, en contraste con el contexto que lo rodea, transforma la angustia en deseo, y nos revela el carácter anhelante que encontraremos en el Coral. Finalmente, el Preludio termina en la séptima escena, con la imposición del desasosiego frente a la posibilidad de esperanza, desvaneciéndose en un acorde descendente de Si menor. Sin embargo, cuando la fuerza de la angustia y la frustración se ha agotado, el anhelo que había sido sofocado emerge nuevamente, esta vez con mayor determinación. Las escenas del Coral (8-13) dan lugar a una creciente necesidad de expresar dicho anhelo, a través de los interludios melódicamente cromáticos, pero parece ser que, en cada ocasión, algo detiene o evita que el deseo llegue hasta sus últimas consecuencias, de modo que el tema principal del Coral funge como augurio de un destino inevitable, tal vez hasta trágico. Del desasosiego ha surgido el anhelo, y de éste, la posibilidad de una tragedia.

La transición entre Coral y Fuga produce dos cambios importantes en la trayectoria narrativa. Primero introduce el contrapunto dentro de la variedad de texturas presente, también como vaticinio de la Fuga. Por otro lado, presenta un salto estilístico, entre el estilo barroco de las formas que componen la obra y el estilo romántico que poco a poco permeará la Fuga hasta transformarla por completo. Tras las constantes frustraciones del Coral, el cromatismo anhelante ha adquirido, en el sujeto al inicio de la Fuga, un carácter hasta cierto punto inflexible e impositivo (tiene más de demanda que de súplica), a pesar de su gran expresividad. A partir de este punto y hasta el inicio de la Coda, en la Fuga se efectuará la transformación más drástica de la obra, trascendiendo los límites del estilo barroco hasta llegar a lo que incluso podría denominarse un romanticismo tardío. Este proceso puede interpretarse entonces como el camino hacia la trascendencia anhelada, que por fin ha podido emprenderse. Sin embargo, tanto las características del sujeto como la atmósfera que va tornándose cada vez más oscura conforme la Fuga avanza, pueden sugerir que dicha trascendencia se alimenta de la frustración, la impotencia y la ira, por lo que su trayecto se inclina hacia la oscuridad. Es entonces cuando el desenlace fatal de la Fuga se ve abruptamente interrumpido por alguna fuerza desconocida que redirecciona el curso y el destino. En la Coda, la integración de los elementos del Preludio, del Coral y de la Fuga parecen mostrar la "dirección correcta", como si sólo a través de la conjunción de todas las fuerzas y oposiciones, pudiera el anhelo encontrar su realización. De este modo, tras dicha conjunción de fuerzas, la recapitulación de elementos de la primera parte de la Fuga parece escucharse ahora con un aire distinto, más optimista, y

finalmente, las campanas anuncian, en la última escena, un destino distinto, renovado, triunfante y de luminosa majestuosidad.

Escenas	Trayectoria narrativa	Elementos característicos
Preludio 1, 2 y 3	Presentación de la jerarquía inicial. Estados del desasosiego.	<ul style="list-style-type: none"> - Motivo cruciforme con textura arpegiada (incertidumbre) - Tema recitado (súplica) - Marcha fúnebre (resignación)
4, 5 y 6	Intensificación de los elementos de la jerarquía inicial.	<ul style="list-style-type: none"> - Expansión del registro y del número de compases. - modulaciones sorprendidas.
Últimos seis compases de escena 6	“Presagios” del Coral y de la Fuga (del anhelo y la imposición).	<ul style="list-style-type: none"> - Progresión en modo mayor. - Aparición del inicio del sujeto de la Fuga.
7	Imposición del desasosiego.	<ul style="list-style-type: none"> - Retorno al material de la escena 1.
Coral 8, 10 y 12	Interludios. Transformación de la angustia en anhelo, en “deseo de expresar”.	<ul style="list-style-type: none"> - Cromatismo. - “Melodía infinita”.
9, 11 y 13	Tema coral. Augurio de un destino trágico.	<ul style="list-style-type: none"> - Tonalidades menores. - Campanas de <i>Parsifal</i> con carácter de procesión.
13	Transvaluación de la oposición cromático-diatónico.	<ul style="list-style-type: none"> - La armonía menor diatónica del tema coral adquiere un rango menor al del cromatismo de los interludios.
Transición 14 y 15	“Advertencia” de un cambio estilístico (o de la trascendencia).	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción de textura contrapuntística. - Elementos musicales completamente románticos.
Fuga 16, 17, 18, 19 y 20	Presentación del sujeto. Transvaluación del	<ul style="list-style-type: none"> - Sujeto cromático, presentado inicialmente

	estilo. Búsqueda de trascendencia “en la dirección equivocada”. Se invierte el rango entre la oposición barroco-moderno, antiguo-romántico.	con carácter impetuoso e impositivo. - ambigüedad tonal, agitación, gran contraste dinámico.
Coda 21, 22 y 23	Vuelta de tuerca. Redirección del curso. Síntesis y reconciliación de oposiciones. Triunfo luminoso.	- Suspensión abrupta del aparente desenlace de la Fuga (epifanía). - Conjunción de los elementos del Preludio, del Coral y de la Fuga. - <i>Codetta</i> en el modo mayor de la tonalidad inicial.

Como última etapa del proceso analítico, es posible insertar esta interpretación narrativa dentro de las categorías tanto de forma cíclica como de arquetipo narrativo, propuestas por Taylor y Almén, respectivamente. En cuanto al tipo de forma cíclica, la obra posee características de por lo menos dos de los tipos que Taylor propone. Se trata de una *forma cíclica orientada hacia el final*, y específicamente, de la subcategoría *coda-apoteosis*, aunque aquí, la Coda no sólo retoma un elemento importante del principio del primer movimiento (los arpeggios del Preludio), sino que retoma el elemento/tema principal de cada movimiento, y los presenta al mismo tiempo, de modo que pareciera ir todavía más allá del modelo que Taylor describe. Al mismo tiempo, la obra presenta características de la categoría de obras cíclicas en la que los movimientos, además de implicar reutilización temática, están unidos entre sí. Ahora bien, en cuanto al arquetipo narrativo, puede interpretarse como una narrativa de comedia, es decir, como la victoria de una transgresión sobre el orden impuesto, en donde dicho orden es representado por el desasosiego, por un aparente destino trágico. La transgresión, entonces, se materializa en el anhelo de trascendencia, que finalmente resulta posible, pero sólo a través de un proceso de reconocimiento (y tal vez, incluso, conciliatorio) del desasosiego como el motor que impulsa dicho deseo de trascendencia. En este sentido, la transgresión no sustituye o destruye el orden impuesto, sino que lo transvalúa reconciliándose con él.

Conclusiones

Como ha podido observarse en el tercer capítulo, el análisis narrativo propuesto por Almén resulta sumamente útil en la búsqueda de generar una interpretación integral de obras con las características del *Preludio, Coral y Fuga*, y en general, en obras con forma cíclica. Esto debido a que uno de sus componentes principales estriba en la relación entre unidades (o escenas) musicales, del mismo modo en que la forma cíclica establece relaciones temáticas entre los distintos movimientos de la pieza. Además, el análisis narrativo no se limita únicamente a relacionar entre sí los componentes temáticos, sino que contempla prácticamente cualquier aspecto de la obra, desde el armónico y formal, hasta las figuras retóricas, los tópicos, e incluso aspectos biográficos y socio-históricos. Por este motivo, considero esencial no perder de vista, tal como Almén recalca, el papel que juega la perspectiva y el contexto del intérprete, quien, en última instancia, determinará los elementos que destacarán en el análisis y los que no. En este sentido, este trabajo representa una de muchas posibles interpretaciones narrativas de la obra.

A través de este análisis hemos podido encontrar elementos que apoyan la tesis de Gouin, que considera la transformación temática de la obra no como variaciones de un tema que se presenta desde el inicio en su totalidad, sino como un organismo cuyas células temáticas van conformando o anunciando, a lo largo de la obra, lo que constituirá finalmente el máximo desarrollo temático (Gouin, 2017, p. 1), en la Coda. Es decir, los fragmentos y células temáticas de carácter premonitorio que se van introduciendo a lo largo del Preludio y del Coral, cuyas apariciones parecieran, en principio, fortuitas, adquieren completo sentido únicamente en relación con los momentos climáticos de la obra (específicamente del Coral, de la Fuga y de la Coda).

Además, la trayectoria narrativa trazada a partir del análisis nos ofrece un mayor alcance en la comprensión de la obra, puesto que vincula los distintos elementos y los distintos momentos entre sí, y los significa en función de esas relaciones. Finalmente, dirige también una búsqueda expresiva en la ejecución, ya que constituye un profundo ejercicio reflexivo en torno a la pregunta ¿qué puedo decir o qué puedo expresar con esta obra?, a partir de los elementos que la conforman, y de los distintos procesos de semiosis que una determinada comunidad de usuarios establece en torno a dichos elementos. Tener en cuenta estos procesos, por lo tanto, tendrá implicaciones en cuanto a qué tan convincente será nuestra propuesta interpretativa y, por tanto, también respecto a la magnitud y al modo en que el público podrá involucrarse activamente con ésta.

Bibliografía

Almén, B., (2017), *A Theory of Musical Narrative*, Indiana: Indiana University Press.

Armstrong, I., (2015), *The Catholic-Christian Masking of César Franck and Alternative Erotic Readings of his Piano Quintet, Violin Sonata, and Prelude Chorale and Fugue*, University of Toronto.

Cortot. A., (1932), *French Piano Music*, London: Oxford University Press.

Gouin, S., (2017), *Teleology in César Franck's Prélude, Choral et Fugue*, Ontario: Electronic Thesis and Dissertation Repository. 4521.

Hester, N., (2015), *César Franck – A New French Unity*, University of York.

d'Indy, V., (1965) *César Franck. Translated by Rosa Newmarch*, New York: Dover.

López Cano, R., (2020), *La música cuenta*, Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.

López-Cano, R., (2012), *Música y retórica en el barroco*, Barcelona: Amalgama Edicions.

Stove, R. J., (2012), *César Franck, His Life and Times*, Plymouth: Scarecrow Press, Inc.

Swindells, R.M., (2011) *Tonality, Functionality and Beethovenian Form in the Late Instrumental Works of César Franck*, Dunedin: University of Otago.

Taylor, B., (2011), *Mendelssohn, Time and Memory: the Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge: University Press.

Partituras:

Franck, C., (1884), *Prélude, Choral et Fugue pour Piano* [edición original], Paris: Enoch & Cie.
Recuperada de: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/174523/zkpzk>