

---

---

# IDIOSINCRASIA ARMÓNICA EN EL *QUINTETTE EN FA MINEUR* DE FRANCK

## HARMONIC IDIOSYNCRASY IN FRANCK'S *QUINTETTE EN FA MINEUR*

Sergio Alonso Ortego•

### RESUMEN

Discutimos en el presente artículo un pequeño detalle armónico del movimiento lento del *Quinteto* de César Franck: la falta de las cadencias tonales usuales en los principales puntos de articulación formal. Tras una posible explicación basada en elementos motivicos, relacionamos esa carencia con los usos cada vez más individuales de la armonía por parte de los compositores de la segunda mitad del siglo XIX.

**Palabras clave:** armonía, Romanticismo, función de dominante, relaciones motivicas, César Franck.

### ABSTRACT

We discuss in this article a small harmonic detail of the slow movement of the quintet by César Franck: the lack of the usual tonal cadences in the main points of formal articulation. After a possible explanation based on motivic elements, we relate this absence to the increasingly individual uses of harmony by the composers of the second half of the 19th century.

**Keywords:** harmony, romanticism, dominant function, motivic relationships, César Franck.

---

• Natural de Sigüenza (Guadalajara), Sergio Alonso Ortego ha estudiado violín, composición, matemáticas y musicología, especialidad esta última en la que obtiene el máster de la Universidad de Granada. Es profesor de armonía en el conservatorio de Albacete y le interesa especialmente el análisis musical.

Recepción del artículo: 16-VI-2019. Aceptación del artículo: 10-IX-2019.

## I. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XIX, el lenguaje armónico de la música europea, relativamente homogéneo hasta entonces, se va diversificando: el ansia romántica de innovación y originalidad se deja sentir en el campo de la armonía como preludio, si se quiere interpretar así, a la proliferación de lenguajes del siglo XX. Uno de los puntales de tal lenguaje armónico es la función de dominante, agente de las cadencias más importantes en la música tonal. No es extraño entonces que se busque la renovación justamente en esa función y esas cadencias, los procedimientos más habituales y formularios; Walter Piston habla de la «decadencia de la armonía de dominante»<sup>1</sup>, y de su sustitución por otros medios cadenciales.

Examinaremos esta mutación en el movimiento central del *Quinteto* de César Franck<sup>2</sup>. Es un movimiento en forma de *lied* ternario, donde observaremos cómo la armonía de dominante y la cadencia tonal concomitante se evitan en tres puntos de articulación donde usualmente no faltaría: el cierre de la sección inicial, la transición a la recapitulación y el final del movimiento. Propondremos, asimismo, que ciertos elementos motivicos importantes durante toda la obra, compensan en cierta manera la ausencia de los procedimientos cadenciales habituales.

## II. CONTEXTO Y FORMA

César Franck compone su *Quintette en Fa mineur* en 1879, utilizando la llamada «forma cíclica», esto es, la presencia de algún material común (usualmente melódico-temático) a lo largo de todas las secciones de la obra o, si se prefiere, la cita de temas y motivos entre movimientos.

La obra se estructura en tres movimientos: un *Allegro* precedido por una introducción lenta, el *Lento* que nos ocupará y un *Finale* también rápido. La siguiente tabla resume la estructura del segundo movimiento, con la forma *lied* referida; se indican secciones, números de compás y tonalidades (utilizo letras mayúsculas para tonos mayores y minúsculas para menores):

<sup>1</sup> Walter Piston, *Armonía*. Trad. por Juan Luis Milán (Barcelona: Labor, 1991), 453. En la misma página: «cierto número de compositores han pretendido [...] debilitar el efecto de la dominante, hasta el punto de extinguir esta función».

<sup>2</sup> César Franck, *Quintett f-moll* (Leipzig: C. F. Peters, s. f.), acceso el 5 de abril de 2020, <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP173697-SIBLEY1802.18445.abda-39087009088248score.pdf>.

César Franck, *Quintette en Fa mineur* (París: J. Hamelle, s. f.), acceso el 5 de abril de 2020, <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP40733-SIBLEY1802.8059.56ba-39087009103278piano.pdf>.

Tabla 1. Forma y relaciones tonales

A			B					A'	Coda	
A	A+contratema*	T <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	T <sub>2</sub>	B <sub>2</sub> *	T <sub>3</sub>	A	B <sub>1</sub>	Cadencia	
c1	c20	c36	c41	c45	c58	c69	c84	c101	c108	
la (fa!)→la	la (fa!)→la		Reb		Reb		(Fa!)→la	Sib	la	

A, B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub> indican los principales temas, mientras que las letras T valen por secciones de transición. Se indican con un asterisco las partes cuyas melodías aparecen también fuera de este segundo movimiento, es decir, las que dan carácter cíclico al quinteto: el contratema presente en el segundo enunciado de A (compás 20) será retomado, de manera independiente, como segundo tema del tercer movimiento. Lo que aquí aparece como B<sub>2</sub> (compás 58), el cierre de la sección central, es el principal tema cíclico del quinteto, apareciendo a manera de *motto*<sup>3</sup> en puntos importantes de los tres movimientos.

Se aprecia en la tabla la importancia estructural de las relaciones tonales de tercera, tan recurrentes en el siglo XIX: la, fa y reb, tres sonidos que dividen la octava simétricamente, actúan como ejes del movimiento<sup>4</sup>. A gran escala, pues, las relaciones de tercera sustituyen a las más tradicionales de quinta; veremos, mediante el análisis de los tres puntos antes citados, cómo también en la escala más reducida, la armonía de dominante es desplazada por otros medios cadenciales.

<sup>3</sup> El término para este motivo cíclico es de Basil Smallman, que incluso critica lo que interpreta como su «abuso» en el primer movimiento. Basil Smallman, *The Piano Quartet and Quintet* (Nueva York: Oxford University Press, 1994), 101-102.

<sup>4</sup> El sib mayor de la coda también puede integrarse en esta relación, ya que será su dominante, un acorde de séptima de dominante sobre fa, la que enlace con la menor en la cadencia final. Estas relaciones, asimismo, no están circunscritas al movimiento central, sino que ayudan a configurar la obra en su conjunto: sin ánimo de exhaustividad, indiquemos que el *Quinteto* está en fa menor (y este segundo movimiento, como decimos, en la menor), que la primera aparición del *motto* en el primer movimiento es en do# mayor (después de la letra E de ensayo en las ediciones Hamelle y Peters) y las últimas, triunfales, en reb mayor y fa mayor (tercer movimiento, antes y después de U).

Sobre las relaciones estructurales de tercera, ver Edward Aldwell y Carl Schachter, *Harmony & voice leading* (Belmont: Thomson-Schirmer, 2003), 582-584.

III. ANÁLISIS DE FRAGMENTOS ESCOGIDOS

III.1. Sección inicial

Lento, con molto sentimento.

*dolce*

*pp*

Lento, con molto sentimento.

*pp*

*espress.*

*meno p* *più p* *cresc.*

*sf*

*poco meno p* *più p* *cresc.* *espress.* *dim.*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece in 12/8 time. It consists of two systems. The first system has three staves: a vocal line and two piano staves. The vocal line begins with a melodic phrase marked 'dolce'. The piano accompaniment starts with a soft 'pp' dynamic. The second system also has three staves. The vocal line continues with dynamics 'meno p', 'più p', and 'cresc.'. The piano accompaniment features a dense texture of chords and is marked 'pp', 'espress.', 'sf', 'poco meno p', 'più p', 'cresc.', 'espress.', and 'dim.'.

Figura 1. Segundo movimiento, compases 1 al 16<sup>5</sup>

La sección inicial consta de cuatro frases de cuatro compases cada una; como la segunda repite la armonía de la primera (sólo transportándola) y la última es una *codetta*, se puede interpretar el conjunto como una variante de la *barform*: a-a'-b-coda.

Empecemos examinando la primera de estas frases. En el primer compás el acorde inicial de tónica conduce, en la tercera parte del compás y coincidiendo con el pequeño motivo melódico del violín, a la séptima disminuida de la tonalidad. Ésta actúa como un floreo, volviendo a la tónica

<sup>5</sup> Los ejemplos musicales están extraídos de la edición Peters: Franck, *Quintett...*

en la cuarta parte a la vez que el violín resuelve su mínima célula. Hay así un proceso de bordadura, de ir fuera-y-dentro de la tónica, que se repite en el segundo compás intensificado melódicamente (con una nota más en el giro y la presencia de sib en lugar de si) y, sobre todo, armónicamente: el acorde de floreo es ahora más alejado, un segundo grado rebajado en segunda inversión («floreo» ahora en un sentido un poco más amplio, ya que el bajo no guarda el grado conjunto). Tanto la inhabitual inversión como el proceder directamente a la tónica, en claro paralelismo con el primer compás, despojan al acorde de su clásica función napolitana de preparación de la dominante a favor de una nueva consideración como bordadura. El «floreo» más radical aparecerá entre los compases 3 y 4, concluyendo esta primera frase: la tónica mayor en posición de sexta y cuarta. Ésta no se escucha en absoluto como la variante mayor de la tónica (en parte por el bajo  $\hat{5}-\hat{1}^6$ ), sino como el culmen de los procesos de alejamiento: melódicamente la anacrusa en caída hacia  $\hat{1}$  del violín se expande a la triada completa (la «equivocada», la de la tónica mayor, que contesta el piano con la «correcta», la de la tónica menor). La triada descendente de tónica queda así como objetivo y culminación del pasaje.

Los siguientes cuatro compases repiten esencialmente los primeros, pero ahora en fa menor. La modulación se produce por yuxtaposición de las tónicas, sin dominante del nuevo tono; el resto de instrumentos de cuerda actúa como sutura entre las dos frases, aprovechando éstos en la conducción de voces las notas comunes o cercanas (ver figura 2)<sup>7</sup>. Las pequeñas células melódicas del violín sufren ahora lo que podíamos denominar «inversión libre» respecto a su primera aparición, quedando ampliadas en ámbito; por lo demás, armonía e instrumentación en esta segunda frase permanecen idénticas.

<sup>6</sup> Me adhiero a la convención de indicar los grados melódicos de la escala por un número arábigo con acento circunflejo: así, en do mayor,  $\hat{1}$  es la nota do, mientras que I queda reservado para el acorde do-mi-sol.

<sup>7</sup> La justificación de los enlaces de acordes tonalmente alejados por medio de notas comunes y grados conjuntos es un lugar común de la teoría armónica. Al respecto, Diether de la Motte habla de «enlaces de sensible»; Diether de la Motte, *Armonía*. Trad. por Luis Romano (Barcelona: Idea Books, 1998), 216 y ss.; y Walter Piston de «principio de contigüidad»; Piston, *Armonía*, 456.

El artículo del diccionario *New Grove* sobre Franck caracteriza este procedimiento como «yuxtaposición de acordes no relacionados tonalmente por medio del movimiento lógico de las voces» (*juxtaposition of tonally unrelated chords by means of logical part movement*). John Trevitt y Joël-Mariet Fauquet, «Franck, César», en *Grove Music Online* (Nueva York: Oxford University Press), acceso el 3 enero de 2018, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

Este principio, rebautizado como «parsimonious voice leading», es una de las bases de la tendencia *neo-riemanniana* del análisis musical, cuyo principal campo de aplicación ha sido justamente la música de la segunda mitad del siglo XIX, tratando de suplir o complementar la teoría armónica tradicional. Véase, por ejemplo, Robert C. Cook, «Parsimony and extravagance», *Journal of Music Theory* 49, n.º 1 (2005): 109-140.



Figura 2. Conducción de voces del compás 4 al 5

La tercera frase (compases 9 a 13) oficia la vuelta a la tónica, procediendo desde el fa menor de la frase anterior al la menor inicial. Aparece ahora una oscilación entre el acorde de fa menor y otro de floreo (novena sobre mi) que utiliza de nuevo la estrategia de notas cercanas; el esquema de la conducción de voces está en la figura 3. Sobre ella, el violín dispone sus células melódicas, ahora un poco más largas, acentuado el componente de anacrusa, hasta que en el compás 11, el acorde de mi mayor con novena resuelve, no en fa menor, como había hecho ya dos veces, sino en la menor. Ésta, claro, sería su resolución tonalmente regular,  $V^9-i$ , pero el haber escuchado esta dominante un par de veces como un acorde de bordadura de fa menor hace que, invirtiendo los términos habituales, la resolución estándar sea la que se percibe como extraordinaria; colabora a ello la conducción re-rebdo en voz interior, inusitada como resolución tonal de la séptima del acorde. Coincide la resolución armónica con la nueva aparición en el violín de la triada descendente de tónica,  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$ , alcanzada ahora desde  $\hat{6}$ . De nuevo esta triada, repetida además inmediatamente en el piano, colabora al cierre de la frase, mostrándose como objetivo melódico de todo lo anterior.



Figura 3. Acorde de floreo en el compás 9

Alcanzada ya la tónica, la cuarta frase (compases 13 a 16) puede verse como un epílogo. Sobre do y mi, notas del acorde de tónica actuando como pedal (y con la melodía del violín jugando con ellas), descienden dos líneas cromáticas en el piano. La línea del bajo (duplicada en el violonchelo), reminiscente del *basso di lamento*, procede cromáticamente hasta  $\hat{5}$ , donde se reitera otra vez la triada descendente de tónica (compases 15-16). En la interpretación, quizá merecería la pena destacar este giro relacionado con los compases 3-4 y 11-12 más de lo que se suele hacer.

En todo este fragmento inicial, pues, no encontramos más de dos acordes que respondan a la función de dominante entendida en sentido clásico: la séptima disminuida del primer compás, que aparece aquí como simple acorde de floreo (equiparado a los menos tradicionales que aparecen

a continuación), y la dominante con novena sobre mi en los compases 9 al 11, que como queda explicado, aparece como un floreo en fa menor, siendo su resolución «regular» en la menor relativamente inesperada.

### III.2. Tránsito a la recapitulación

The image displays a musical score for measures 80 to 87. It consists of two systems of staves. The first system includes four individual staves (treble and bass clefs) and a grand staff (treble and bass clefs). The second system includes three individual staves and a grand staff. The score is marked with various dynamics: *dim.* (diminuendo) and *ppp* (pianissimo) are used in the first system, while *espress.* (espressivo) and *sempre pp* (sempre pianissimo) are used in the second system. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents. A fermata is present over a measure in the second system.

Figura 4. Compases 80 al 87

Por supuesto, la reexposición de la forma sonata, con su «doble retorno» al tema y tonalidad inicial, es lugar idóneo para preparar la vuelta de esa tonalidad principal con la armonía de dominante, muchas veces en forma de extenso pedal. Veamos ahora de qué manera se alcanza el punto equivalente

de nuestro movimiento, la recapitulación, evitándose también aquí la función de dominante cuidadosamente.

La sección inmediatamente anterior a la recapitulación (etiquetada como  $T_3$  en la tabla 1, compás 69) es una reinterpretación del material melódico y la textura inicial, con una armonía muy distorsionada. La dinámica sube al *fff*, para bajar bruscamente hasta el *ppp*; violín, y después viola, se quedan con sendos fa agudos sobre acordes siempre ambiguos (en las figuras 4 y 5 aparecen los últimos de ellos), llegándose finalmente, sin dominante explícita, a un acorde de fa mayor en primera inversión (compás 84).



Figura 5. Conducción de voces en los compases 80 al 83



Figura 6. Acorde de floreo en el compás 84

Siempre sobre el mismo fa agudo en corcheas de violín y viola, el acorde de fa mayor se florea, primero con una séptima disminuida sobre sol# (compás 84; ésta es la llamada «séptima disminuida de sonido común»<sup>8</sup>, ver figura 6) y luego con un acorde de sib en segunda inversión (IV grado del tono de fa mayor, compás 85). Ahora bien, estos son justamente los mismos acordes de bordadura que adornaban la tónica (la menor) en el comienzo del movimiento, y estos floreos se ven acompañados en el piano de las células melódicas iniciales de la primera frase. Así pues, estos compases se nos desvelan como recapitulación, donde la tónica de la menor se ve sustituida por un acorde de fa mayor en primera inversión; alternatively, podemos interpretar (*a posteriori*) el acorde la-do-fa del compás 84, no como un acorde de fa mayor en inversión, sino como uno de la menor con sexta sustituyendo a la quinta<sup>9</sup>. Confirman el carácter reexpositivo los compases 86-87, con su resolución final en la menor, con las triadas descendentes (5̣-3̣-1̣) primero en modo mayor y después en menor, análogas a las de los compases 3 y 4.

<sup>8</sup> Aldwell y Schachter, *Harmony...*, 553 y ss.

<sup>9</sup> Análoga sustitución se puede interpretar, por ejemplo, al comienzo del primer concierto de piano de Brahms: *ibid.*, 299.

Observamos así en todo el pasaje el ingenioso modo en que las tonalidades de la menor y fa (mayor ahora) vuelven a interactuar y, de nuevo, la ausencia de función de dominante, ausencia que colabora en dar carácter «borroso», artísticamente velado, a la recapitulación.

### III.3. Cadencia final

The musical score for measures 105-109 consists of five staves. The top four staves are for individual instruments (likely strings and woodwinds), and the bottom staff is for the piano accompaniment. The score includes various dynamics such as *molto espress.*, *meno dolce*, *sf*, *cresc.*, *pp*, and *p*. Tempo markings include *molto rall.*, *a tempo*, and *pizz.* (pizzicato). The piano part features arpeggiated chords and a *cresc.* marking.

Figura 7. Compases 105 a 109

Tras la recapitulación del tema A (cuyo principio acabamos de dejar en el compás 84) y la cadencia correspondiente (que evita, recordamos, la relación V-i tradicional), una nueva aparición del tema B<sub>1</sub> en sib mayor (compás 101), sin apenas preparación, actúa a modo de coda, redondeándose la forma con esta vuelta del material de la sección central. Tras el plácido enunciado temático –unos arpeggios sobre extáticos acordes de tónica y dominante sobre pedal– se alternan el acorde de dominante con séptima de la tonalidad (sobre fa, por tanto) y un acorde de apoyatura (una séptima de sensible de nota común, ver figura 8), igual que ocurría en los análogos compases 45-46.

The musical notation shows a support chord in the treble clef. The notes are G4, A4, B4, and C5, with a flat sign over the B4 note, indicating a B-flat major chord (F#m).

Figura 8. Acorde de apoyatura en el compás 105



Figura 9. Enlace final (compases 107 y 108)

Sin embargo, la tercera vez que el acorde de fa mayor con séptima menor aparece (en el compás 107, aumentado a novena con el sol del violonchelo), resuelve directamente en la tónica final de la menor; nótese, como queda dicho arriba, la nueva aparición de la relación fa-la. El procedimiento, mostrado en la figura 9, es el ya conocido de notas comunes y semitonos: la y do quedan quietos, fa va a mi y mi $\flat$  a mi. Si se quiere, interpretando (como lo hace el violín primero) el mi $\flat$  como re $\sharp$ , tendríamos el acorde de séptima de dominante sobre fa enarmonizado en una sexta aumentada alemana de la menor; sin embargo, ésta no actúa en su usual función de dominante de la dominante, sino que procede, sin más, a la tónica final. La resolución es sorprendente pero, a la vez, coherente con el resto del movimiento y se evita de nuevo cualquier traza de la función de dominante en sentido clásico.

#### IV. ASPECTOS MOTÍVICOS

Durante todo el siglo XIX va creciendo, sobre todo en la órbita germánica, la tendencia a la «tematización» de la obra musical, esto es, a que la recurrencia de diferentes motivos (bien sean éstos de sustancia melódica inmediatamente reconocible, caso de los *leitmotiven* wagnerianos, o bien estén sujetos a diversos tipos de elaboración, como en la «variación en desarrollo» en Brahms) impregne todo el discurso musical. Se ha considerado incluso que el *desideratum* de Schoenberg de que no quede nada en toda la obra que no responda a esta lógica temática es la culminación de este proceso; se puede interpretar esto justo como el propósito formalizado en el serialismo dodecafónico. Esta tendencia a lo «motívico» sería uno de los contrapesos a la pérdida de importancia de la armonía como factor estructurador del discurso musical. Veamos cómo, en el movimiento que nos ocupa, consideraciones motívicas ayudan a comprender los pasajes anteriormente estudiados.

En el *Quinteto* de Franck, además de la utilización «explícita» de motivos cíclicos, se puede señalar la coherencia «implícita» brindada por el perfil melódico de la mayor parte de los temas (cíclicos o no); me refiero a la aparición en éstos de la bordadura superior de la quinta de la tonalidad,  $\hat{5}$ - $\hat{6}$ - $\hat{5}$  (en ocasiones incompleta:  $\hat{6}$ - $\hat{5}$ ). Efectivamente, este movimiento de floreo, junto con el juego entre  $\hat{6}$  y  $b\hat{6}$ , configura el *motto* cíclico de la obra; este tema, que aparece profusamente, sobre todo en los movimientos extremos, es el fragmento que etiquetamos como  $B_2$  en el movimiento central:

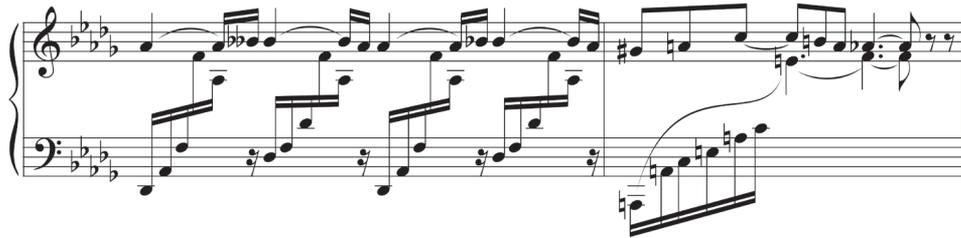


Figura 10. Aparición del tema cíclico en el segundo movimiento (5 compases después de D)

Incluso el acorde que en el segundo compás de este ejemplo da el sabor armónico particular al tema (bvi, sexto grado rebajado y minorizado) puede ser visto como la transposición a lo armónico de las bordaduras del primer compás, puramente melódicas; nótese de nuevo la relación tonal reb-la.

Recojo a continuación, no exhaustivamente, otras de las apariciones de la célula (5̂)-6̂-5̂:

Figura 11. Primer movimiento, inicio del *Allegro* (15 compases después de C)

The image shows the final section of the first movement of Franck's Quintet in F minor. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The music is in F minor and 3/4 time. The first four staves (strings) feature melodic lines with dynamics like *dim.*, *poco rall.*, and *pp*. The piano part has a complex texture of chords and arpeggios, with dynamics *dim.*, *poco rall.*, and *estinto*. There are two boxed areas in the Viola and Cello staves, and one in the piano part, indicating specific harmonic or textural features.

Figura 12. Primer movimiento, final

The image shows a short melodic fragment in treble clef, F minor, 3/4 time. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The dynamic is *p ma drammatico*.

Figura 13. Segundo movimiento, contramelodía de A (compás 20)

The image shows a melodic fragment in treble clef, F minor, 3/4 time. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The dynamic is *p maestoso*.

Figura 14. Tercer movimiento, tema principal (compás 3 después de C)

The image shows a melodic fragment in treble clef, F major, 3/4 time. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The dynamic is *pp*.

Figura 15. Tercer movimiento, segundo tema (compás 9 de F, cf. figura 13)

El motivo, por cierto, se puede interpretar también como un nexo de la obra –además de los obvios de instrumentación y tonalidad– con el *Quinteto* op. 34 de Brahms; en éste, efectivamente, el

giro  $\hat{6}-\hat{5}$  es parte del tema inicial del primer movimiento y podrían derivarse incluso consecuencias estructurales del mismo.

Nos interesa más ahora reseñar cómo esta configuración melódica puede haber influido en las peculiaridades armónicas señaladas en el apartado anterior. Dentro de la sección inicial hemos interpretado el cierre de frase de los compases 11-12 como la resolución del tema (pues calificábamos los compases siguientes de *codetta*), justo con la vuelta a la menor y la aparición del arpeggio  $\hat{5}-\hat{3}-\hat{1}$ ; pues bien, este arpeggio se alcanza justo desde  $\hat{6}$  (el fa que es el culmen de la frase y donde se verifica la modulación de vuelta), delineándose así en este punto crucial el movimiento  $\hat{6}-\hat{5}$ .

La misma estrategia, amplificada, es la que nos lleva a la recapitulación. Ésta aparecía, equívocamente, sobre un acorde de fa mayor en primera inversión (compás 84, figura 4); siendo interpretado éste, como antes sugeríamos, como el acorde de la menor con una sexta sustitutiva que resuelve (dos compases después) en la quinta, tenemos de nuevo el motivo  $\hat{6}-\hat{5}$ , ahora ampliado temporal y texturalmente: el largo y prominentísimo fa agudo de violín y viola ha terminado, finalmente, en mi, enfocando de nuevo la tonalidad de la menor, la que esperábamos en la recapitulación pero se nos negaba hasta entonces.

El mismo movimiento fa-mi,  $\hat{6}-\hat{5}$  (aquí, es cierto, de manera menos destacada que en los fragmentos anteriores), es el que aparece en el violonchelo en la cadencia final (compases 107 y 108, figuras 7 y 9) como parte del enlace antes comentado de la sexta aumentada alemana con la tónica.

Así pues, el motivo  $(\hat{5})-\hat{6}-\hat{5}$  está presente, de manera más o menos destacada, en los tres puntos estudiados, probablemente sirviendo de contrapeso motivico a la ausencia de cadencias tradicionales.

## V. CONCLUSIONES

Hemos mostrado cómo las cadencias clásicas más comunes, perfecta y semicadencia, ambas definidas por la oposición entre dominante y tónica, faltan en los principales puntos de articulación formal del movimiento examinado al evitarse precisamente la aparición de la función de dominante. El engranaje de la armonía tonal es una fuerza de organización formal muy poderosa; se suele argüir, por ejemplo, que el surgimiento de formas instrumentales autónomas (no vinculadas a música vocal) en el barroco no coincide cronológicamente por casualidad con el desarrollo de los mecanismos tonales, sino que ambos elementos están en relación dialéctica mutua<sup>10</sup>. Faltando esos pilares formales, en el apartado IV del presente artículo hemos ofrecido una posible explicación, fundada en elementos motivicos, de qué es lo que aquí parece sustituirlos<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ver, por ejemplo, Richard Taruskin, *Music in the seventeenth and eighteenth centuries* (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 187-188.

<sup>11</sup> Análogamente, como queda dicho en la nota 7, y con las obvias diferencias de volumen y profundidad del

Sea lo que fuere de esta interpretación motívica, observamos en todo caso la individualización y particularización de lo que antes era un lenguaje común. Observa Diether de la Motte a propósito de Schubert y Beethoven: «La armonía, otrora un simple instrumento artesanal, va convirtiéndose poco a poco –y después cada vez más– en un ámbito de la inspiración, en objeto propio de invención»<sup>12</sup>. Aunque toda afirmación de calibre tan general sea problemática, podríamos preguntarnos si esta individuación en el campo de la armonía es uno de los síntomas del paso de la vocación objetiva y universalista de la Ilustración a la subjetividad propia del espíritu romántico.

## VI. REFERENCIAS

- Aldwell, Edward y Carl Schachter. *Harmony & voice leading*. Belmont: Thomson-Schirmer, 2003.
- Cook, Robert C. «Parsimony and extravagance». *Journal of Music Theory* 49, n.º 1 (2005): 109-140.
- De la Motte, Diether. *Armonía*. Traducido por Luis Romano. Barcelona: Idea Books, 1998.
- Franck, César. *Quintett f-moll*. Leipzig: C. F. Peters, s.f. Acceso el 5 de abril de 2020. <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP173697-SIBLEY1802.18445.abda-39087009088248score.pdf>.
- \_\_\_\_\_. *Quintette en Fa mineur*. Paris: J. Hamelle, s. f. Acceso el 5 de abril de 2020. <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP40733-SIBLEY1802.8059.56ba-39087009103278piano.pdf>.
- Piston, Walter. *Armonía*. Traducido por Juan Luis Milán. Barcelona: Labor, 1991.
- Smallman, Basil. *The Piano Quartet and Quintet*. Nueva York: Oxford University Press, 1994.
- Taruskin, Richard. *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Trevitt, John, y Joël-Mariet Fauquet. «Franck, César». En *Grove Music Online*. Nueva York: Oxford University Press. Acceso el 3 de enero de 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>. ■

---

aparato analítico, todo el edificio teórico *neo-riemanniano* puede contemplarse también como el intento de estudiar qué medios complementan, o van sustituyendo, a las fuerzas armónicas en la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>12</sup> De la Motte, *Armonía*, 156.