

**“Gestualidad y fuerzas musicales en el
Recitativo-Fantasía de la *Sonate pour piano et
violon* de César Franck”**

*Memoria presentada para la finalización de la
Maestría en Interpretación de Música de Cámara (MIMUC)*

Maestranda: Lic. Pilar del Álamo

Director: Dr. Edgardo Salinas

Codirectora: Mg. Ana María Cué

Rosario, 1 de Marzo de 2021

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE POSGRADO**

Índice

<i>Prólogo</i>	3
Introducción	3
Objetivos	5
<i>Marco conceptual</i>	
<i>Teoría gestual de Robert Hatten</i>	7
<i>Teoría de las fuerzas musicales de Steve Larson</i>	9
<i>El cuerpo en la performance y el poder comunicativo de la gestualidad</i>	11
<i>Sobre el compositor y la obra</i>	
<i>Franck: rasgos estilísticos y su música instrumental</i>	14
<i>La sonata para piano y violín en La Mayor</i>	18
Sobre el método de abordaje	19
Sobre las versiones	20
Análisis del texto	21
Descripción y análisis de gestos	
<i>Comienzo: Gesto A (cc. 1-4)</i>	21
<i>Gestos B y C (cc. 50-54)</i>	24
Análisis de performances	
<i>Gesto A</i>	29
<i>Gestos B y C</i>	35
Conclusiones	45
Bibliografía	51
Anexo	55

Prólogo

Desde mis comienzos con el piano sentí una fuerte atracción hacia la música de cámara. Recuerdo a mi primera profesora diciendo que el repertorio para piano a cuatro manos constituye la entrada a ese vasto y maravilloso universo camarístico; fue desde ese primer acercamiento que comencé a experimentar el placer de hacer música junto a otras personas. Desde entonces tuve la oportunidad de tocar con cantantes, cuerdistas, vionistas y percusionistas en una variedad de orgánicos y estilos.

Ya en la Universidad, cursando la materia Música de Cámara, escuché por primera vez la Sonata para violín y piano de César Franck. En ese momento, fascinada por el hallazgo, me propuse que algún día sería parte de mi repertorio. Por eso, finalizar mi Maestría en Interpretación de Música de Cámara (MIMUC) incluyendo esta sonata en el Concierto Final representa la doble satisfacción de concluir mi posgrado tocando una de las obras que formaba parte de mis objetivos profesionales.

El eje fundamental en el que basaré mi escrito tiene que ver con el gesto musical y el desempeño del cuerpo durante la interpretación instrumental. A lo largo de mis estudios pianísticos tuve la oportunidad de trabajar con muchos maestros excelentes. Sin embargo, he encontrado diferencias significativas en la concepción que cada uno de ellos tenía con relación al movimiento corporal durante la performance. Esta diversidad de criterios sumados a los generados por mi propia experiencia me planteó una serie de interrogantes que me llevaron a descubrir un enorme campo de estudios analíticos basados en el concepto de gestualidad y estrechamente ligados al campo de la performance. Éstas fueron las razones por las que decidí elegir al gesto musical como tema central de mi memoria.

Introducción

La discusión en torno al problema de la significación musical viene desarrollándose desde que este arte fue tomado como campo de investigación en el siglo XIX con la profesionalización de la crítica musical. Leonard Meyer, uno de los principales teóricos de la semiología musical en el siglo XX, distingue dos posiciones teóricas bien diferenciadas: la de los absolutistas que consideran que “el significado de la música descansa de manera específica, y algunos afirmarían que exclusiva, en los procesos musicales mismos”¹ y la de los referencialistas que intentan encontrar significados extrínsecos vinculando este arte con su contexto social o histórico. Esta división se remonta en realidad a la segunda mitad del siglo XIX cuando las obras musicales divergentes de Wagner y de Brahms generaron apasionados debates en torno a las posibilidades de significación de las formas musicales. Eduard Hanslick, el teórico más destacado de ese período, argumentó a favor de la música absoluta en su influyente tratado “De la belleza en la música.”²

La noción de gesto musical se encuentra dentro de la concepción contraria que privilegia a la música entendida como discurso, como “un conjunto de eventos

¹ Leonard Meyer, *La emoción y el significado en la música* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), 52.

² Eduard Hanslick, *De la belleza en la música: Ensayo de reforma en la estética musical*, Trad. Elsa de Luxán de García Dana (Madrid: Casa Editorial de Medina, 1876 [1ª edición 1854]).

que se suceden unos a otros y se relacionan entre sí, conformando un todo que produce una sensación significativa en el oyente”³.

La palabra gesto deriva de *gestus*, participio pasivo del verbo latín *gerere* que significa traer o llevar a cabo, hacer, administrar⁴. Por lo tanto, el gesto implica necesariamente una acción, un movimiento. Si bien el concepto de gesto refiere comúnmente a la acción corporal, dicha noción ha cobrado especial relevancia en el campo de la teoría musical ya que posibilita una mirada más amplia del fenómeno, refiriéndose no sólo a los elementos estructurales de la música sino también a los posibles significados expresivos que de ellos puedan interpretarse. El teórico estadounidense Robert Hatten, especialista en semiótica, afirma que “los gestos musicales, reconstruidos desde una partitura y una tradición performática, son formas significativas, expresivas y energéticas a través del tiempo”⁵.

Sobre esta perspectiva semiótica del gesto como movimiento que adquiere significado está basado un modo de aproximación analítica que tiene en cuenta el tratamiento de los materiales compositivos (a través del análisis estructural) ubicándolos dentro del contexto de las expectativas estilísticas predecibles (mediante el abordaje hermenéutico). Dicho enfoque, de acuerdo a Hatten, acerca la distancia entre la oposición innecesaria de estructura musical o expresión⁶:

“...todo gesto musical posee su propia carga expresiva en tanto motivadora esencial para la construcción compositiva de una obra musical. Este concepto posibilitará la comprensión de los comportamientos estilísticos, sus probables transformaciones y sus múltiples interpretaciones. Desde estas perspectivas, el material melódico, armónico, rítmico, métrico, la textura, el tempo, la articulación, la dinámica, el fraseo, etc. pueden ser analizados no sólo en sus propias particularidades sino en un todo indivisible, percibiendo sus múltiples dimensiones expresivas”.⁷

Al igual que como sucede en el análisis de la gestualidad a partir del texto, el fenómeno de la gestualidad corporal, entendido como aquellos “movimientos corporales que evocan significados”⁸, constituye un campo de estudio complejo que ha tomado preponderancia en las últimas décadas.

Existen numerosos trabajos de investigación empírica relacionados con la performance y la percepción que demuestran la carga expresiva transmitida a través del componente visual de la música, constituyéndolo en un elemento

³ Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2012), 21.

⁴ Anders, Valentín, ed., *Diccionario de etimologías*, s. v. “gesto”. <http://etimologias.dechile.net/?gesto>. [consultado en enero 2018]

⁵ Robert Hatten, “Performance and Analysis-Or Synthesis: Theorizing Gesture, Topics, and Tropes in Chopin’s F-Minor Ballade”, *Indiana Theory Review*, 28 (2010): 50.

⁶ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 10.

⁷ Sergio Balderrabano, Paula Mesa y Alejandro Gallo, “Reflexiones en torno a la gestualidad musical, su significación y función expresiva”, en 8º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (Universidad Nacional de La Plata, 2016), 8.

⁸ Alexander Jensenius, Marcelo Wanderley, Rolf Godoy y Marc Leman, “Musical Gestures. Concepts and Methods in Research”, *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. Editado por Rolf Godoy y Marc Leman. 12-35. New York: Routledge. (2010), 1.

casi tan importante como el sonoro⁹. Así como en un discurso hablado está comprobado que la gestualidad contribuye para la comprensión del mensaje, en la música también existe dicha interacción entre sonido y gesto corporal. Como explica Juliette Epele, “espectadores y oyentes son capaces de comprender las intenciones expresivas musicalmente expresadas basándose en el comportamiento de resonancia corporal con la forma sónica, cuya dinámica se encuentra a su vez asociada a acciones, potencialmente, emulables y predecibles.”¹⁰

De acuerdo a lo dicho, la percepción del fenómeno musical o gesto entendido como emergente cultural, permite, por ejemplo, dilucidar el significado expresivo diferente que puede tener una cadencia V-I según se trate del final de una obra clásica –en donde ésta podría interpretarse como metáfora sonora de estabilidad, resolución de expectativas y/o reafirmación de tonalidad- o la conclusión de un tango tradicional –en la que este gesto constituye más una fórmula de cierre discursivo contundente que una resolución de conflictos tonales previos¹¹. De la misma manera, observando una performance pianística, un movimiento oscilatorio de la cabeza no tendrá igual significado en una interpretación de la sonata *Appassionata* de Beethoven –donde quizás se quiera enfatizar alguna sección o la llegada a un punto climático determinado- que en la ejecución de un soul -donde posiblemente el pianista esté acompañando el pulso o incentivando al público a moverse con la música-.

Objetivos

Mi memoria final correspondiente a la Maestría en Interpretación de Música de Cámara (MIMUC) tiene como propósito principal analizar aspectos gestuales y performáticos en el tercer movimiento “Recitativo-Fantasía” de la *Sonate pour piano et violon* de César Franck vinculando conocimientos del campo de la teoría musical reciente con las metodologías de análisis que consideran las acciones propias de la performance una parte integral de la interpretación musical. Dicho objetivo se encuadra en corrientes teóricas surgidas en los últimos cuarenta años que tienen como finalidad proporcionar información a modo de guía para los intérpretes instrumentales basándose en evidencia empírico-analítica¹².

Si bien la palabra guía parece tener una connotación positivista, la exploración del texto teniendo en cuenta cuestiones estructurales brinda al intérprete la posibilidad de comprender cómo dichos materiales¹³ configuran ciertos

⁹ Vincent Bergeron y Dominic McIver Lopes. “Hearing and Seeing Musical Expression”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 78 No. 1, (2009), 13.

¹⁰ Juliette Epele, “El movimiento corporal en la expresión de la música. Una aproximación corporeizada y situada de la ejecución e interpretación musical en el piano”, (Tesis de Maestría en Psicología de la Música, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, 2018), 22-23.

¹¹ Balderrabano, Mesa y Gallo, “Reflexiones en torno a la gestualidad musical, su significación y función expresiva”, 8.

¹² Robert Hatten, “Interpreting Expression: The Adagio Sostenuto from Beethoven’s Piano Sonata in B b, op. 106 (Hammerklavier)”. *Theory and Practice Vol. 19*. (1994), 46.

¹³ El compositor y teórico argentino Jorge Horst, en su artículo “Materia Musical y Recorridos”, define a la materia musical como aquel repertorio de elementos que incluye “no sólo lo sonoro, sino también los silencios, gestualidades e intenciones”.

esquemas de pertinencia. El grado de competencia musical¹⁴ del intérprete será determinante para el resultado. Como sostiene el semiólogo español Juan Miguel González Martínez:

“Aunque se acepte la posibilidad de innumerables lecturas y, en principio, muy diversas, ésta siempre se verá condicionada por una serie de circunstancias y elementos objetivos que [...] obligará a considerar una buena parte de esas lecturas posibles como inaceptables.”¹⁵

Para desarrollar mi análisis tomaré como punto de partida la perspectiva teórica que considera a la gestualidad musical desde dos enfoques vinculados entre sí: referida al concepto de varios elementos musicales que se combinan formando entidades de significado emergente¹⁶ y, más específicamente, en relación con el movimiento corporal del intérprete.

Los objetivos específicos de esta investigación son:

- Identificar, describir y categorizar determinados gestos –elementos estructurales- que conforman el texto de la obra y las fuerzas que operan en su acción atribuyéndoles significado expresivo.
- Realizar un análisis cualitativo de tres performances para describir la realización de estos gestos comparando la variabilidad de modalidades interpretativas y los aportes que cada una de las versiones hace a la tradición performática de la Sonata.
- Establecer relaciones entre los componentes estructurales del texto, las fuerzas musicales que intervienen y los gestos corporales observados en las performances.

Si bien la sonata de Franck consta de cuatro movimientos -Allegretto ben moderato, Allegro, Recitativo-Fantasia y Allegretto poco mosso- elegí trabajar sobre el tercero porque despierta en mí un interés especial. Su título –a diferencia de los demás- alude a estilos musicales bien definidos –tópicos musicales del siglo XVIII- y, si bien no es tan complejo como los otros movimientos en el plano técnico, plantea importantes desafíos interpretativos debido a las características particulares de su estilo.

El primer capítulo de esta memoria –*Marco conceptual*- aborda cuestiones referidas a la gestualidad, basándome principalmente en los trabajos de Robert Hatten vinculándolos con la teoría de las fuerzas musicales propuesta por Steve Larson. Asimismo, expongo conceptos teóricos relacionados con el rol del cuerpo en la performance y el poder comunicativo del gesto.

En el segundo capítulo –*Sobre el compositor y la obra*- contextualizo la Sonata definiendo algunos rasgos de César Franck, su estilo y las características particulares de esta composición en base a la revisión de la literatura existente.

¹⁴ Entendida ésta como la “habilidad interiorizada (posiblemente tácita) de un intérprete para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones, tipos, correlaciones, y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo” (Hatten, “Interpreting Expression: The Adagio Sostenuto from Beethoven’s Piano Sonata, 288).

¹⁵ Juan Miguel González Martínez, *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica* (Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad, 1999), 54.

¹⁶ Concepción surgida a partir de la teoría de los tópicos musicales formulada por el musicólogo norteamericano Leonard Ratner en su libro *Classic Music: Expression, Form and Style* de 1980, inicialmente referida al Período Clásico.

Posteriormente, en *Sobre el método de abordaje*, dedico un apartado a las cuestiones metodológicas para definir el modo de aproximación utilizado para llevar a cabo este trabajo analítico.

La sección principal –*Análisis gestual*– está subdividida en dos partes. Luego de una descripción general del movimiento, *Análisis del texto* se concentra en la selección de dos fragmentos estructuralmente relevantes. La identificación y descripción de los elementos gestuales que los conforman, teniendo en cuenta las fuerzas musicales que refuerzan sus efectos e interacciones, me proporciona información sobre su significado expresivo y su función dentro del discurso.

En la segunda sección, *Análisis de performances*, presento una descripción cualitativa de tres interpretaciones analizando los mismos fragmentos en relación con el componente audiovisual. Este procedimiento me permite identificar, por ejemplo, si hay recursos gestuales –movimientos– que están potenciando determinadas intenciones expresivas y qué aporta cada versión a la tradición performática de la obra.

Para ampliar el enfoque de la presente memoria y en función de mi experiencia como intérprete, incorporo además a lo largo del escrito perspectivas personales que fueron configurándose durante el estudio de esta Sonata.

Marco Conceptual

Teoría gestual de Robert Hatten

Robert Hatten define al gesto musical como una forma energética que se manifiesta a través del tiempo, deviniendo en una entidad sintética con significado afectivo emergente¹⁷. Este teórico sostiene que afecto (emoción) y significado son componentes inherentes a cualquier gesto humano. Por lo tanto, también en el campo musical el gesto origina lo que él denomina significado expresivo emergente¹⁸.

Para posibilitar una mejor comprensión de la naturaleza compleja de este concepto, enumero a continuación los enunciados centrales que Hatten presenta en su libro *Interpreting Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*¹⁹ :

- Los gestos musicales están basados en el afecto humano y su comunicación, es decir, no basta con la mera reproducción sonora de una partitura (que podría realizar una máquina), se necesita el componente humano capaz de imprimirle significado expresivo.
- Los gestos musicales tienen un significado tanto complejo como inmediato. En general motivados directamente por movimientos expresivos básicos relacionados con significados biológicos y sociales de los seres humanos.
- Los gestos pueden inferirse desde la notación musical, contando con información estilística y cultural e incluso sin ella.

¹⁷ Hatten. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, 125.

¹⁸ Robert Hatten. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. (Bloomington: Indiana University Press, 2018), 35.

¹⁹ Hatten. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, 93-95.

- Los gestos pueden inferirse desde la performance musical incluso cuando no vemos los movimientos del intérprete. Podemos, a través de nuestra imaginación sonora, reconstruir esos gestos significativos generados por el complejo sonoro. Este punto de la teoría es fundamental, ya que deja claro que el concepto de gesto va más allá de lo visual e incluye además efectos y estímulos tanto corporales como sonoros.
- Los gestos pueden estar compuestos por cualquiera de los elementos de la música, sin embargo no pueden reducirse a ellos. Son gestalts sintéticos con significado expresivo.
- El prototipo de gesto musical es una unidad en el presente perceptual (alrededor de dos segundos). Tiene comienzo y final, por eso podemos hablar de una serie de gestos o de unidades gestuales.
- Cuando los gestos comprenden más de un evento musical (una nota, un acorde, incluso un silencio), configuran una secuencia continua de eventos que de otro modo estarían separados. Hatten explica que esta característica no tiene que ver con la continuidad de sonido (como sería en el caso del *legato*) sino con la unión de movimientos intencionales y significativos.
- Los gestos pueden estar jerárquicamente organizados, gestos grandes pueden estar compuestos por varios gestos pequeños.
- Ciertos motivos gestuales pueden ser marcados como temáticos en un movimiento, por lo tanto susceptibles al desarrollo, variación o evolución constante.
- Los gestos pueden acompañar, o ayudar a expresar, acciones retóricas como una detención repentina, una interrupción o la negación de una posibilidad (frente a la expectativa de un oyente experimentado). Estos gestos retóricos proporcionan contraste en la trayectoria dramática del discurso musical.
- Además de los gestos relativos a la acción puramente instrumental, existen gestos en otro nivel que el intérprete emplea para ayudar a direccionar la atención del oyente subrayando aspectos estructurales y/o estilísticos. Por lo tanto, tales gestos desempeñan un rol narrativo y pueden inferirse como parte de la obra aunque no tengan notación específica.
- Los gestos proporcionan un nivel de verdad musical, revelando intenciones y modalidades de emoción y acción que hacen difícil que la música mienta.

Este último es para mí el enunciado más controvertido, ya que considero que, si bien el concepto de gesto tal como está planteado por este autor es una herramienta de análisis muy valiosa para elucubrar posibles significados expresivos, no existe tal verdad musical. De hecho, este trabajo de análisis gestual problematiza dicho enunciado intentando probar que hay muchas maneras de expresar corpóreamente las distintas verdades que surgen de cada interpretación. Como se verá, mi análisis de los gestos en performance demuestra que existen diferencias importantes en cada estudio de caso.

Hatten clasifica los gestos desde dos perspectivas: según sus tipos estilísticos y de acuerdo a sus funciones estratégicas²⁰. Los gestos estilísticos, entendidos como formas energéticas convencionales a través del tiempo, tienen una serie de características generales, a saber:

- presuponen tonalidad y compás como campos gravitacionales.
- aparecen en géneros rituales tales como marchas y danzas. Proporcionan la síntesis gestual de los tópicos.
- implican convenciones para interpretar articulación, acentuación, dinámica, tempo (cuestiones de la práctica interpretativa).
- comprenden una gran variedad de tipos estilísticos (por ejemplo: ligadura de dos notas).

Los gestos estratégicos se subdividen a su vez en:

- espontáneos: material novedoso.
- temáticos: gestos que son materia de elaboración y desarrollo.
- dialógicos: aquellos gestos que parecen responderse entre ellos en una oposición dialéctica de temas o en una oposición textural. Típicos en el estilo concertato.
- retóricos: caracterizados por repentinos cambios de energía, fuerza, dirección y carácter.
- tropos: cuando se fusionan dos caracteres en un nuevo gesto emergente.

Es fundamental señalar que Hatten destaca el posible carácter multifuncional de los gestos: un gesto espontáneo puede ser elaborado temáticamente, dialogar con otro gesto, ser usado para marcar un cambio retórico o tropizado con otro gesto. Dicha característica potencia las posibilidades comprendidas en esta perspectiva gestual de los fenómenos musicales.

Resulta evidente que todos estos conceptos teóricos formulados por Hatten proporcionan información para definir y categorizar los gestos musicales. No obstante, con el objetivo de ampliar esta perspectiva, considero necesario introducir también los aportes de Steve Larson para describir y analizar la acción que se desarrolla internamente en dichos fenómenos. Larson, como explicaré a continuación, conceptualiza el modo en que experimentamos y/o percibimos la experiencia musical haciendo una analogía con el campo de la física. Dicho paralelismo, por lo tanto, resulta de especial interés para este análisis gestual por su estrecha vinculación con la corporalidad.

Teoría de las fuerzas musicales de Steve Larson

Para presentar su teoría de las fuerzas musicales²¹, Larson plantea dos preguntas fundamentales: ¿por qué hablamos sobre música como si realmente se moviera? y ¿por qué la música realmente nos mueve? De acuerdo a la teoría cognitiva de la metáfora, de Lakoff y Johnson, nuestro lenguaje conceptual está plagado de metáforas basadas en nuestras experiencias físicas. Larson amplía esta visión afirmando que sucede lo mismo en el campo

²⁰ Hatten. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, 136.

²¹ Steve Larson. *Musical Forces. Motion, Metaphor and Meaning in Music*. (Bloomington: Indiana University Press, 2012), 1.

de la experiencia musical: nuestras vivencias musicales están directamente relacionadas con la manera en la que experimentamos el mundo físico, es decir, a través de nuestro cuerpo²². Más aún: esa transferencia metafórica de nuestra experiencia física no sólo influye en la manera de hablar de música, sino que incide en la manera de experimentarla. De acuerdo a esto, nuestra experiencia de movimiento físico modela nuestra experiencia de movimiento musical. Cuando decimos que una melodía va por grados, salta, baja, sube, se detiene, se mueve rápido o lento, estamos apelando a metáforas: para que haya movimiento físico tiene que haber objetos, por lo tanto, esa sucesión de alturas configura un movimiento metafórico que sucede en un espacio también metafórico. A partir de estas asociaciones con experiencias físicas, construimos significado en relación a los fenómenos musicales. Larson - coincidiendo conceptualmente con la teoría gestual de Hatten- considera que el significado expresivo es una construcción mental emergente producto de la interacción de fenómenos locales que es más que la suma de las partes: “algo que nuestras mentes crean cuando agrupan cosas en patrones determinados”²³.

Es importante señalar que en sus especulaciones teóricas, Larson supone un tipo de oyente determinado, que tenga internalizadas las prácticas de la música tonal para poder vivenciar las expectativas que ésta genera. A partir de la perspectiva de este oyente experimentado, define a las fuerzas musicales como aquellas tendencias a moverse de determinada manera que dicho oyente escucha en, y atribuye a, la música. Dichas fuerzas son análogas a las existentes en el mundo físico y pueden ser percibidas en relación a patrones melódicos e incluso métricos.

Para mi análisis utilizaré los tres conceptos de fuerzas musicales que constituyen la base de esta teoría: **gravedad, magnetismo e inercia**. La gravedad (musical) es definida como la tendencia de una nota a descender, siempre y cuando esa altura se perciba como ubicada por encima de una posición estable²⁴. Como uno de sus ejemplos, Larson se refiere a la melodía de *Twinkle, Twinkle, Little Star*, en la cual el do inicial constituye la base del posterior desarrollo melódico; el autor señala que si pausamos la melodía en cualquiera de las otras alturas, sentiremos que la melodía está en el aire: “la gravedad melódica atrae todas las demás notas hacia abajo”²⁵ Como en el campo de la física, todo lo que subió tiende a descender, no siendo así en el caso inverso.²⁶ En segundo lugar, Larson define como magnetismo musical a la fuerza por la cual una nota inestable tiende a moverse hacia la nota estable más cercana (tendencia que, al igual que en el campo físico, se vuelve más

²² Larson, *Musical Forces*, 1.

²³ Larson. *Musical Forces*, 33.

²⁴ Larson, *Musical Forces*, 83.

²⁵ Larson, *Musical Forces*, 83.

²⁶ Como evidencia de sus afirmaciones respecto a la incidencia de la gravedad melódica, Larson cita en su libro *Musical Forces* numerosos autores que han estudiado los diferentes tipos de diseños melódicos en la música occidental, siendo el de *Twinkle, Twinkle, Little Star* – un salto ascendente seguido de grados conjuntos descendentes, denominado arco- el más común. (Larson, *Musical Forces*, 85-87).

fuerte cuanto más cerca esté de la estabilidad)²⁷. Volviendo al ejemplo de *Twinkle, Twinkle, Little Star*, Larson explica que do, mi y sol –pertenecientes a la tríada de la tónica- constituyen los puntos estables que atraen a los demás tonos. Por lo tanto cuando fa desciende hacia mi podemos inferir la acción del magnetismo melódico. Por último, la inercia musical es la tendencia de un patrón melódico o rítmico (o gesto) a continuar de la misma manera²⁸. Larson ejemplifica cómo puede cambiar esta sensación de inercia de acuerdo al modo en que el oyente perciba -agrupe- dichos patrones o gestos. Esta fuerza se relaciona con los gestos que Hatten denomina estratégicos retóricos –aquellos que interrumpen una tendencia determinada del discurso- y resulta de especial interés para mi análisis por tratarse de un fenómeno más abarcativo que el magnetismo y la gravedad.

Finalmente, así como he señalado que los conceptos teóricos de Larson pueden funcionar ampliando la perspectiva de los de Hatten, creo fundamental destacar que el primero manifiesta específicamente que existe una diferencia de concepto entre ambos autores en relación con el significado expresivo. Larson sostiene en este sentido que difieren sustancialmente en la forma en que cada uno piensa el modo en que se genera el significado expresivo, haciendo una serie de aclaraciones²⁹ que se desmarcan absolutamente del concepto de verdad musical planteado por Hatten.

El cuerpo en la performance y el poder comunicativo de la gestualidad

Hasta hace pocas décadas, el rol del cuerpo, partícipe fundamental de la ejecución instrumental, era suprimido. En los últimos tiempos, en cambio, como afirma el etnomusicólogo y músico Ramón Pelinski, “...el rechazo contemporáneo de los paradigmas, modelos y estructuras de pensamiento intelectualistas, dominantes en las ciencias humanas antes del torbellino posmoderno, recondujo el énfasis de la reflexión a los contextos experienciales de la práctica cotidiana, en los que está coimplicada la corporeidad”³⁰. Por este motivo el estudio de la gestualidad en el campo de la actividad musical -ya sea ésta performance, dirección o danza- constituye un aspecto fundamental a tener en cuenta. Lo es no sólo por la necesidad evidente –en el caso de la performance que es el que nos ocupa aquí- de producir el sonido a través de la interacción entre cuerpo e instrumento, sino entendida como aquellos movimientos corporales que tienen “una intención determinada”³¹ configurando la expresividad del discurso musical.

Sin ahondar demasiado en el campo de las teorías cognitivas que estudian la acción gestual en la interpretación, cito a continuación un fragmento de la

²⁷ Larson, *Musical Forces*, 88. Además, en este mismo libro el autor presenta una ecuación matemática con el objeto de cuantificar dicha fuerza magnética y configura modelos computacionales para corroborar en parte sus conceptos teóricos. No obstante, el sesgo cuantitativo de su teoría excede el alcance de mi investigación.

²⁸ Larson, *Musical Forces*, 96.

²⁹ Larson, *Musical Forces*, 2-3, 337.

³⁰ Ramón Pelinski, “Corporeidad y experiencia musical”, *Revista Trans* 9, (2005), sin numeración.

³¹ Jensenius, Wanderley, Godoy y Leman. “Musical Gestures. Concepts and Methods in Research”, 2.

Doctora Fernanda Velázquez Coccia³² referido a la intencionalidad expresiva implicada en el hacer musical:

“En el ámbito de la cognición musical, se ha propuesto al cuerpo como mediador entre la mente (o experiencia musical) y la materia (energía sonora) en la formación de los significados musicales. Aquí, la música es entendida como un objeto intencional, que codifica acciones intencionales en formas sonoras en movimiento (patrones de energía física). En base a esto y a las nociones de empatía motora y emocional, se ha sugerido que los sujetos tienden a comportarse con la música del mismo modo en que tienden a comportarse con otros sujetos, es decir, atribuyendo intencionalidad”.³³

Esta intencionalidad hace que el cuerpo sea un medio insustituible para la manifestación de dichas emociones, significados y/o intenciones expresivas. De acuerdo con esta línea de pensamiento, el músico e investigador Favio Shifres afirma:

“el cuerpo y el movimiento son la música misma. Los significados musicales emergen del complejo sonoro-kinético-corporal del mismo modo que los significados emocionales en nuestras experiencias intersubjetivas. No es, por lo tanto, la base motora de la ejecución musical lo que la convierte en el sitio por excelencia de resistencia a la descorporalización de la música, sino su función expresiva, comunicacional y emocional.”³⁴

Asimismo, considero importante tener en cuenta los estudios de Jane Davidson³⁵ respecto a este poder comunicacional de la gestualidad, explorando la relación entre los elementos estructurales de la obra, los movimientos corporales que tienen lugar durante la performance y los significados emergentes. A partir de sus trabajos de observación, la autora afirma que los gestos de los intérpretes clarifican o refuerzan el significado expresivo de la interpretación³⁶.

En consonancia con estas teorías, en su artículo “El pensamiento musical en el cuerpo”³⁷, Shifres demuestra el compromiso que tiene el cuerpo con relación a la construcción del significado dentro de una experiencia musical. Especialmente, a través de experiencias de campo, corrobora que las células rítmicas y los intervalos melódicos son percibidos de manera diferente cuando

³² Doctora en Filosofía especializada en filosofía de la mente y filosofía de las ciencias cognitivas, realiza trabajos interdisciplinarios entre ambos campos.

³³ Fernanda Velázquez Coccia, “Cognición musical corporizada. Notas sobre sus alcances y limitaciones”. *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, (SACCoM, 2011), 273.

³⁴ Favio Shifres. “Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado”, en 3º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, (Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata, 2007), 6.

³⁵ Profesora de Artes Creativas y Escénicas en la Universidad de Melbourne, sus estudios indagan fundamentalmente en el campo de la psicología musical y en la historia de las emociones.

³⁶ Jane Davidson. “Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach”. *Society for Education, Music and Psychology Research*, Vol. 35, Nº 3 (2007), 381-401 y “Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies”, *Society for Education, Music and Psychology Research*, Vol. 40, Nº 5 (2012), 595-633.

³⁷ Favio Shifres, “El pensamiento musical en el cuerpo”, *Epistemos. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, Vol. 3 Nº 1 (2015), 45-56.

el receptor puede ver al músico tocando. Asimismo, con respecto a este concepto de empatía motora o resonancia corporal³⁸, López Cano afirma: “Durante la escucha proyectamos imaginación cinética. Nos movemos virtualmente con el fluir sonoro convirtiéndolo en una suerte de manifestación físico-perceptual de una competencia o imaginación sonora tácita”.³⁹

Del mismo modo, los aportes de Epele⁴⁰ con relación al análisis y observación de una performance instrumental, coinciden con Davidson en equiparar el potencial comunicativo de la gestualidad con el de lo puramente musical:

“Nuestro entendimiento del mundo y la atribución de significados remiten a una intencionalidad corporeizada que orienta y organiza nuestra interacción con el ambiente físico. La comprensión de la intención materializada en la transformación de la energía física se nos revela tanto a través de las particularidades expresivas del discurrir musical-sonoro como de las acciones y de los gestos del ejecutante”.⁴¹

Ahora bien, para analizar el fenómeno gestual que tiene lugar durante la interpretación musical es preciso tener en claro que este constituye una conjunción de movimientos simultáneos. Tomando como ejemplo la ejecución de una escala ascendente en el piano, si sólo observamos el movimiento de los dedos podemos considerarla como una sucesión de acciones separadas. Sin embargo, si miramos la acción del torso o de la mano, podremos considerar dicha sucesión como un gesto coherente. Teniendo en cuenta dicha complejidad desde un enfoque comunicativo o funcional que intenta “determinar el propósito del movimiento o acción en un contexto dado”⁴², me interesa tomar como referencia la clasificación de gestos realizada por Alicia Peñalba⁴³. La autora parte del trabajo de otros teóricos -Cadoz, Delalande, Jensenius y Wanderley- para establecer cinco categorías:

- gestos instrumentales: la función de este tipo de gestos es la de producir el sonido. Pueden subdividirse en gestos excitadores (por ejemplo, el ataque de la tecla) y modificadores (presionar el pedal del piano)
- movimientos ancillares: son los que acompañan a los gestos instrumentales. En el caso del pianista podemos nombrar la rotación del torso, el balanceo u oscilación de la cabeza, la elevación de las manos, entre otros. Estos gestos tienen relación con elementos estructurales de la música como repetición de frases, cadencias, cambios de *tempo*, pero no están directamente vinculados a la producción del sonido.

³⁸ Para más información sobre empatía motora, consultar: Iacoboni, Marco, *Las neuronas espejo*, (Madrid: Katz, 2009).

³⁹ Rubén López Cano, “Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”, *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Ed. Marita Fornaro. Montevideo: Universidad Nacional de la República. Comisión Sectorial de Educación Permanente. Escuela Universitaria de Música, (2014), 54.

⁴⁰ Juliette Epele, “El movimiento corporal en la expresión de la música” y “Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano. Indicaciones de carácter e interpretación”, *Epistemos*, Vol. 4 N° 1 (2016)

⁴¹ Juliette Epele, “Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano”, 55.

⁴² Jensenius, Wanderley, Godoy y Leman, “Musical Gestures. Concepts and Methods in Research”, 8.

⁴³ Alicia Peñalba, “Nuevas relaciones gestuales del intérprete”, *Revista Trans*, N° 14, (2010), 1-12.

- gestos estéticos o expresivos: cuando un músico toca en escena, muy frecuentemente exagera algunos gestos ancillares e instrumentales para fomentar la expresividad de la pieza que interpreta y establecer una relación con la audiencia. Estos gestos no son necesarios para producir el sonido resultante pero facilitan y mejoran la interpretación. “Normalmente se establecen patrones de movimiento acordes con la estructura musical, movimientos de ascenso y descenso del cuerpo que acompañan al arco de fraseo, suspensiones o paradas en momentos de clímax, balanceo, etc”. Los gestos estéticos son aquellos por los que podemos identificar a un intérprete o un estilo (como casos emblemáticos de pianistas pensemos en Gould, Jarrett, Lang Lang).
- gestos comunicativos: cuando los músicos no interpretan su instrumento como solistas existe otro tipo de gestos orientados a la comunicación con otros intérpretes (por ejemplo, inclinar el torso o asentir con la cabeza para anticipar una entrada o final). Peñalba argumenta que estos, a diferencia de los gestos expresivos, pretenden comunicar algo determinado, unívoco, a otra persona.
- movimientos contingentes: referidos sobre todo a los instrumentos digitales (el intérprete no puede anticiparse al resultado sonoro que producirán sus gestos). En la interpretación de instrumentos acústicos, los movimientos contingentes pueden aparecer en contextos de improvisación en grupo.

Por último, es importante tener en cuenta para este tipo de análisis que el gesto posee un carácter multifuncional: una misma acción puede cumplir dentro de la performance más de una función. Por ejemplo, y como veremos en mi análisis de las performances de la Sonata de Franck, en una ejecución pianística la elevación de la muñeca puede tener como propósito producir un sonido esfumado (gesto instrumental), señalar la inflexión de una frase (movimiento ancillar) y, si esta elevación es exageradamente visible, potenciar ante el oyente espectador la expresividad del momento (gesto estético o expresivo).

Sobre el compositor y la obra

Franck: rasgos estilísticos y su música instrumental

Indudablemente, la producción de César Franck (1822-1890), compositor belga naturalizado francés, constituye un aporte significativo para el repertorio de la música occidental. Sin embargo, luego de revisar la bibliografía sobre este autor para realizar esta Memoria, considero que su obra aún no se ha indagado lo suficiente. Para contextualizarlo históricamente, es importante mencionar que si bien nació en Lieja (hoy Bélgica), pasó la mayor parte de su vida en París, ciudad a la que arribó en 1835 para estudiar en el Conservatorio Nacional piano, armonía, contrapunto y órgano.

Si bien Franck desarrolló una precoz carrera como virtuoso del piano a instancias de su padre, esta actividad fue quedando relegada por sus tareas como compositor, docente instrumental y organista. Vincent D'Indy, discípulo suyo y autor del primer libro sobre el compositor y su obra escrito en 1909, relata que desde 1858 hasta su muerte se desempeñó como organista en la Catedral Santa Clotilde de París, donde demostró ser, además de un

formidable ejecutante, un improvisador genial⁴⁴. “En pleno triunfo del Romanticismo, en los tiempos en que el artista es visto como profeta y casi como taumaturgo -recordemos la influencia que ejercen artistas como Paganini y Liszt- Franck prolonga ese bello modelo de ‘artesano’ que ha sido siempre característico de los organistas”⁴⁵. Cabe destacar que fue miembro fundador de la *Société Nationale de Musique*. Esta institución, como relata Dahlhaus⁴⁶, surge en París al finalizar la Guerra Franco-Prusiana, ocurrida entre 1870 y 1871 y en la cual cae el Segundo Imperio Francés, con el objetivo de fomentar una *ars gallica*, es decir, para incentivar la composición de música instrumental hecha por autores franceses. Hasta ese momento, el público no reconocía más música que la ópera (italiana) y la *opéra comique* francesa, que incluía obras compuestas para Francia por distinguidos extranjeros. La fundación de esta *Société* –de la que formaron parte además de Franck, entre otros, Saint-Saëns, Bussine, Duparc, Dubois, Fauré, Massenet, Guiraud, Taffanel- fue determinante para el renacimiento de la música instrumental francesa, que se contrapuso a la hegemonía de la música instrumental alemana casi a modo de revancha nacionalista tras la derrota bélica⁴⁷.

Fue precisamente en este campo, el de la música instrumental, en donde Franck hizo sus aportes más interesantes. Por el contrario, se considera que el nivel de su música vocal es inferior, ya que a menudo se torna demasiado homófona y difícilmente se corresponde con los textos⁴⁸. D’Indy divide la producción del músico en tres períodos⁴⁹:

- 1841-1858⁵⁰: muchas obras para piano, brillantes y tildadas de superficiales. De esta etapa es su *Primer trío para piano y cuerdas en fa sostenido menor* (1841) basado en un sólo tema, su primera composición en la que utiliza el principio de unidad cíclica que desarrollará posteriormente.
- 1858-1872⁵¹: a partir de su actividad como organista en Santa Clotilde, Franck compone sobre todo música religiosa (motetes, oratorios, cantatas, misas). De este período son sus célebres *Seis piezas para órgano*.
- 1872-1890⁵²: de esta fase son sus obras maestras. Entre ellas, el oratorio *Les Beatitudes*, las *Tres piezas para órgano*, *Preludio*, *Coral y Fuga y Preludio*, *Aria y Final* para piano, el *Quinteto en fa menor*, el *Cuarteto en Re Mayor*, la *Sinfonía en re menor*, el poema sinfónico *Psyché* sus *Variaciones sinfónicas para piano y orquesta* y su *Sonata*

⁴⁴ Vincent D’Indy, César Franck. A study by Vincent D’Indy with an introduction by Rosa Newmarch. (London: J. Lane co., 1910), 43-44.

⁴⁵ Fichero Musical. Una biblioteca musical en fichas (Barcelona: Editorial Daimón, 1977), 21.

⁴⁶ Carl Dahlhaus, La música del siglo XIX (España: Ediciones Akal S. A., 2014), 272-273.

⁴⁷ Sergio Alonso Ortego, “Coherencia armónica y motivica en la Sonate pour Piano et Violon de César Franck”. (Trabajo fin de Master en Patrimonio Cultural, Universidad Internacional de Andalucía, 2015), 17.

⁴⁸ John Trevitt y Joël-Marie Fauquet, s. vv. “Franck, César”, en Grove Music Online, ed. Deane Root, Oxford University Press: 9 [consultado en febrero 2018]

⁴⁹ D’Indy, César Franck, 102-103.

⁵⁰ D’Indy, César Franck, 104-124.

⁵¹ D’Indy, César Franck, 125-158.

⁵² D’Indy, César Franck, 159-181.

para violín y piano en *La Mayor* –la única que compuso para este orgánico- sobre la que gira el presente escrito.

Para describir los principales rasgos que caracterizan el estilo de Franck, diremos en primer lugar que el compositor está asociado fundamentalmente al principio formal de unidad cíclica⁵³. En la sonata cíclica, cuya construcción es comparada por Vincent D'Indy con la de las catedrales⁵⁴, el compositor logra unificar la obra por la recurrencia de ideas o motivos a lo largo de sus movimientos o por la utilización de un único material temático que da origen a toda la composición. Franck toma esta concepción formal de dos antecesores: Beethoven (evocación dramática de temas ya escuchados) y Schubert (transformaciones del mismo material temático, por ejemplo, en la Fantasía del Caminante y el Cuarteto en Mib Mayor op. 125)⁵⁵.

Con respecto al aspecto armónico, recordemos que “en el siglo XIX, una época cuya teoría de la música era primero teoría de la armonía, el progreso musical se medía por el desarrollo de la armonía”⁵⁶. Fue en el inicio de este siglo cuando los compositores comenzaron a reemplazar la tradicional polaridad Tónica-Dominante por el uso de cromatismos y modulaciones por terceras⁵⁷. Además, como afirma Alonso: “la armonía ya no es en el Romanticismo un lenguaje neutro y común, sino que se tiñe de las particularidades del compositor...”⁵⁸. En este vasto campo de exploración, César Franck -al igual que Fauré y Saint Saens- incorporó los avances armónicos de finales de siglo y dominaba a la perfección el contrapunto⁵⁹. El compositor utiliza, sobre todo en su tercer período compositivo, tanto la armonía cromática, influenciado por *Tristán e Isolda* de Wagner⁶⁰, como la diatónica. Su novedosa yuxtaposición de acordes lejanos dentro de un movimiento armónico lógico influenció a la generación posterior, principalmente a Debussy⁶¹, y la infinidad de recursos armónicos le dio una libertad de modulación insospechada para su época.

Otro rasgo estilístico novedoso de la composición franckiana es el denominado par de acordes (chord pair): el segundo de dos acordes consecutivos suena *sforzato* por una leve alteración armónica⁶². Encontramos ejemplos de este recurso en el comienzo de *Les Eolides*, en las *Seis piezas* y en la *Sonata en La*.

⁵³ D'Indy: *Cours de Composition Musicale*, Deuxième libre-Première Partie, (París: Durand et Cie Éditeurs, 1909), 375.

⁵⁴ D'Indy, *Cours de Composition Musicale*, 377-379.

⁵⁵ Trevitt y Fauquet, s. vv. “Franck, César”, 8.

⁵⁶ Dahlhaus. *La música del siglo XIX*, 280.

⁵⁷ Como ejemplo temprano de este proceso, Nicolas Hester cita la Sonata para piano en Do Mayor op. 53, “Waldstein”, escrita por Beethoven en 1804, en la cual el segundo grupo temático está en Mi Mayor. Así, la tradicional polaridad Tónica - Dominante es reemplazada por la de Tónica - Mediante. Nicolas Hester, “A New French Unity” (Master of Arts by Research University of New York. Music, 2015), 87.

⁵⁸ Alonso, “*Coherencia armónica y motivica en la Sonate pour Piano et Violon de César Franck*”. 2015: 99.

⁵⁹ Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, 280.

⁶⁰ Trevitt y Fauquet, s. vv. “Franck, César”, 7.

⁶¹ Trevitt y Fauquet, s. vv. “Franck, César”, 9.

⁶² Trevitt y Fauquet, s. vv. “Franck, César”, 8.

Para sus alumnos –entre los que se cuentan D’Indy, Duparc y Chausson-, Franck era el “Padre Franck” o “Pater Seraphicus”, venerado por su seriedad, sencillez y devoción. Lo veían como un espíritu entregado a componer obras de arte sublimes en vez de perseguir el mero entretenimiento del público⁶³, como era habitual en esa época en Francia. Sus discípulos consideraban que el maestro les inculcaba tanto el ideal beethoveniano en cuanto al respeto por las formas clásicas (sinfonía, cuarteto y sonata) como los recursos armónicos novedosos del Pos-Romanticismo⁶⁴. Franck fue capaz de combinar la tradición vienesa con las innovaciones de Liszt y Wagner y fue sobre todo en sus últimas tres obras de cámara - *Quinteto en fa menor*, *Cuarteto en Re Mayor* y la sonata que nos ocupa- donde logró equilibrar su emocionalismo con la preocupación por el contrapunto y las formas clásicas⁶⁵. Fue tal vez por esta sólida euritmia de sus estructuras musicales –en las que ponía de relieve la cuadratura rítmica⁶⁶- que Franck se mantuvo tan ligado al estilo clásico.

La estrecha relación del compositor con el culto católico probablemente haya impregnado su obra de un carácter más meditativo que extático: una música que busca trascender lo superficial. Sobre este aspecto, Cortot y Rothwell afirman que la influencia del estilo gregoriano en su producción se refleja en la simplicidad de un cromatismo contemplativo, que podríamos llamar pasivo, en oposición al cromatismo turbulento de Liszt y Wagner⁶⁷. Sin embargo, como afirma Hester⁶⁸, también encontramos en sus obras, particularmente en la Sonata para violín, momentos de grandilocuencia y excitación opuestos absolutamente a la imagen contemplativa y mística del compositor.

En cuanto a las influencias musicales de Franck con relación a las líneas melódicas, D’Indy⁶⁹ destaca en primer lugar a los melodistas franceses del siglo XVIII como Monsigny, Dalayrac, Grétry, Mehul y Glück. Luego, a partir de su segunda etapa, el compositor demuestra en sus melodías la influencia de Bach, Beethoven y de melodistas más intimistas como Schumann y Schubert (especialmente por sus lieder). Cherubini y Alkan –este último denominado por Franck como “el poeta del piano”- también son nombrados como fuente de inspiración. Asimismo, es interesante la asociación que propone D’Indy⁷⁰ entre la simplicidad de las líneas melódicas de Franck y la claridad de los pintores italianos del Renacimiento o la sencillez de los constructores de las catedrales medievales. Evidentemente, esta analogía entre la composición musical y la construcción, acuñada por el mismo Franck, se fundamenta en la fascinación por las formas, el cuidado de la calidad de los materiales utilizados (dominio absoluto de los recursos compositivos) y la idea del músico como artesano. En contraste con la extroversión de muchos compositores románticos, el “Padre

⁶³ Brian Hart, s. vv. “César Franck”, en *Oxford Bibliographies*, ed. Kate van Orden. DOI: 10.1093/OBO/9780199757824-0086

⁶⁴ Trevitt y Fauquet, s. vv. “Franck, César”, 10.

⁶⁵ Trevitt y Fauquet, s. vv. “Franck, César”, 9.

⁶⁶ Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, 281.

⁶⁷ Alfred Cortot y Fred Rothwell. “The pianoforte compositions of César Franck”, *The Musical Times*, Vol. 68 No. 1011, Musical Times Publications Ltd (1927), 418.

⁶⁸ Hester, “A New French Unity”, 4-5.

⁶⁹ D’Indy, *César Franck*, 92-96.

⁷⁰ D’Indy, *César Franck*, 75-80.

Franck” en su aparente austeridad se vuelve una figura curiosa que encarna el gusto por lo esotérico y misterioso típico del siglo XIX.

La Sonata para piano y violín en La Mayor

Esta obra comprende cuatro movimientos, apartándose del plan tradicional de tres característico del estilo Clásico. La sucesión de estos movimientos – Allegretto ben moderato, Allegro, Recitativo-Fantasia y Allegretto mosso-tampoco responde al típico esquema Allegro en forma de sonata-Movimiento lento-Scherzo-Presto final de las sinfonías del siglo XVIII; más bien se acerca al esquema lento-rápido-lento-rápido de la sonata da chiesa barroca.⁷¹

El Allegretto ben moderato inicial presenta una forma sonata pero sin desarrollo y su *tempo*, menos rápido, le brinda un carácter casi introductorio o de preámbulo para el segundo movimiento. Este Allegro con forma sonata está en re menor y tiene un carácter enérgico y decidido. De los cuatro, es el más complejo para el piano y el de mayor dificultad para el ensamble entre los instrumentos. No hay scherzo; el tercer movimiento, Recitativo-Fantasia, posee muchos elementos ambiguos que, como veremos, le confieren un carácter improvisatorio muy particular. Para culminar la obra, Franck presenta en el Allegretto mosso un rondó-sonata en La Mayor en el que todas las coplas hacen referencia a temas de los movimientos anteriores. El tema inicial de este último movimiento, que funciona como estribillo, es un canon perpetuo a la octava que muestra la solvencia de Franck para la escritura contrapuntística.

Existen varios escritos que analizan esta sonata en relación a su unidad cíclica, es decir, a la coherencia lograda en base a la vinculación temática entre movimientos. El primer análisis de esta naturaleza fue propuesto por D’Indy⁷² y sostiene que toda la obra se genera a partir de estos tres motivos, siendo el primero (x) el más importante:



Dicha teoría fue posteriormente discutida o reformulada por otros autores que analizaron la preponderancia de determinado motivo sobre los demás o la importancia de células que el discípulo de Franck no había tenido en cuenta⁷³.

Además de la unidad cíclica, otro rasgo interesante de esta composición es el juego equilibrado entre los dos instrumentos. Esta democratización del discurso en la música de cámara, inexistente en el siglo XVIII, fue resultado de un proceso iniciado por Haydn y desarrollado principalmente por Beethoven y Brahms, que llega en el siglo XIX a altos niveles de complejidad como el de esta sonata.

⁷¹ Alonso, “*Coherencia armónica y motívica en la Sonate pour Piano et Violon de César Franck*”, 21.

⁷² D’Indy, *César Franck*, 170.

⁷³ Para conocer tales discrepancias consultar los trabajos de Schneider, Hester y Alonso citados en esta Memoria.

Sin duda, el peso que tiene esta obra dentro del repertorio camarístico de la música occidental es indiscutido y, como toda obra de arte, constituye una fuente inagotable no sólo de goce estético sino también de estudio y reflexión analítica para el ámbito académico.

Sobre el método de abordaje

Como ya anticipé, el análisis del texto se realizará en base al abordaje propuesto por Robert Hatten, considerando la clasificación que divide a los gestos en estilísticos -relativos a las convenciones de estilo y tópicos- y estratégicos -clasificados de acuerdo a su función en el discurso como espontáneos, temáticos, dialógicos, retóricos y sus combinaciones-.

Asimismo, la teoría de las fuerzas musicales de Steve Larson –basada principalmente en los conceptos de gravedad, magnetismo e inercia- me servirá de complemento para interpretar el comportamiento interno de dichos gestos y su interacción.

Para analizar las performances, como mencioné anteriormente, tomaré como punto de partida la clasificación de gestos propuesta por Alicia Peñalba⁷⁴. No obstante, teniendo en cuenta el carácter multifuncional que comportan dichos movimientos, mi tarea será descriptiva en vez de clasificatoria. Si bien dicha descripción será verbal, utilizaré capturas de pantalla para graficar algunos momentos puntuales de las performances. Para mis observaciones tendré en cuenta fundamentalmente los siguientes criterios tomados de la investigadora Jane Davidson⁷⁵:

- existe un repertorio de movimientos expresivos identificables que realizan los pianistas: diversos movimientos de cabeza, balanceo del torso y un amplio rango de rotaciones de muñeca, elevación de manos y brazos.
- los movimientos del torso del pianista constituyen los mejores indicadores de las intenciones expresivas ya que el centro de gravedad del intérprete se encuentra en el punto de contacto con la banqueta y cualquier movimiento originado desde la cadera se hace evidente en el torso.
- los movimientos de la región alta del torso/cabeza del ejecutante son suficientes para que el oyente capte las intenciones expresivas, pero si se los combina con la observación de los movimientos de las manos la información es aún más precisa.
- las expresiones faciales del intérprete pueden proporcionar información similar a la transmitida por los movimientos corporales más generales.
- la combinación de expresiones faciales y corporales brinda a los oyentes la comprensión de estructuras y significados musicales.

Las tres versiones del Recitativo-Fantasia que elegí para analizar fueron seleccionadas de acuerdo a criterios pre-establecidos: los registros debían ser de intérpretes de trayectoria internacional y de diferente procedencia. Además,

⁷⁴ Peñalba, "Nuevas relaciones gestuales del intérprete", 1-12.

⁷⁵ Jane Davidson. "Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance", 384-400 y "Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists", 615-624.

fue determinante para mi selección que la calidad del sonido y de las tomas de las imágenes posibilitaran una correcta audición y observación de la gestualidad de los músicos. Por la naturaleza camarística de la obra me referiré a la performance de ambos intérpretes, ubicándome como oyente y espectadora para realizar mis observaciones y reflexiones analíticas.

Sobre las versiones

1) Christian Ferras y Pierre Barbizet, registro realizado en 1966⁷⁶. Ferras (1933-1982) fue un violinista francés⁷⁷ discípulo de Charles Bistesi -alumno de Eugène Ysaÿe a quien Franck dedicó su sonata -. Junto a Barbizet (1922-1990), pianista también francés⁷⁸, conformaron un dúo durante aproximadamente treinta años dejando una cuantiosa cantidad de registros sonoros y audiovisuales. Barbizet, discípulo de Marguerite Long, se caracteriza por una técnica más digital, siendo su toque bastante más articulado que el de los otros pianistas aquí seleccionados. Si bien la toma por momentos es demasiado cercana, me interesó esta versión por provenir de la escuela francesa y por su intensidad dramática.

2) Vag Papian⁷⁹, pianista armenio nacido en 1956, y Maxim Vengerov⁸⁰, violinista prodigio ruso nacido en 1974, fueron formados en la Escuela Rusa. Además de sus carreras como instrumentistas, ambos se desempeñan como directores de orquesta y tal vez esta última condición tenga relación con lo ampuloso de su gestualidad corporal. Aunque accedí a este video en el canal de Youtube, actualmente no se encuentra disponible en esa plataforma⁸¹. La fecha de su registro no estaba indicada, ronda el año 2013.

3) Vadim Repin (violinista)⁸² y Nicolái Lugansky (pianista)⁸³ comparten características esenciales: ambos intérpretes son rusos, pertenecen a la misma generación ya que nacieron en 1971 y 1972 respectivamente, comenzaron con la música a edades muy tempranas y descollan por igual en sus carreras como solistas y en el ámbito de la música de cámara. Si bien no son un dúo estable, se destaca su álbum "Violin Sonatas" editado en 2010 por la Deutsche Grammophon. La versión elegida para mi análisis⁸⁴ es la más reciente de

⁷⁶ "Christian Ferras – Cesar Franck violin sonata", video de YouTube, 6:43, (accedido el 26 de junio de 2019), <https://www.youtube.com/watch?v=pyG6zmH0PpA>.

⁷⁷ Wikipedia, *La Enciclopedia Libre*, s. v. "Christian Ferras", (accedido el 10 de diciembre de 2019), https://es.wikipedia.org/wiki/Christian_Ferras

⁷⁸ Wikipédia, *L'encyclopédie libre*, s. v. "Pierre Barbizet", (accedido el 9 de diciembre de 2019), https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Barbizet

⁷⁹ Henryk Wienawski, *Music Society en Poznan*, (accedido el 20 de noviembre de 2019) https://www.wieniawski.com/papian_vag.html

⁸⁰ Wikipedia, *La Enciclopedia Libre*, s. v. "Maxim Vengerov", (accedido el 20 de noviembre de 2019), https://es.wikipedia.org/wiki/Maksim_Vengérov

⁸¹ Se puede acceder a la copia del video a través de <https://drive.google.com/file/d/1pPZu-nYvU8Yh2o7hhs4zQ6PIMePudDTc/view?usp=sharing>

⁸² Wikipedia, *La Enciclopedia Libre*, s. v. "Vadim Repin", (accedido el 8 de septiembre de 2020), https://es.wikipedia.org/wiki/Vadim_Repin

⁸³ Wikipedia, *La Enciclopedia Libre*, "Nicolái Lugansky", (accedido el 8 de septiembre de 2020), https://es.wikipedia.org/wiki/Nicolái_Luganski

⁸⁴ "Repin . Lugansky – Franck, Sonata for Violin and Piano in A major", video de YouTube, (accedido el 29 de abril de 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=rS-1aTG-Q4&t=1180s>.

todas, ya que constituye un registro de un concierto realizado en San Petersburgo (Rusia) en diciembre de 2018.

Análisis del texto

El tercer movimiento⁸⁵ no responde a ningún esquema formal convencional. No obstante, se pueden distinguir en él dos secciones. La primera de ellas llega hasta el compás 52; está escrita sin armadura de clave y presenta una permanente alternancia entre los dos instrumentos. Su esquema de valores rítmicos fluctuantes, en compás de 2/2, sumado a las indicaciones de modificación de *tempo* y a los calderones, generan una rítmica mucho menos uniforme que la del resto de la obra. A través de una gestualidad dialógica, ambos instrumentos parecen estar ensayando posibilidades, proponiendo divagaciones melódicas en un clima armónico que fluctúa entre la direccionalidad tonal y la afuncionalidad impresionista. Este estilo de escritura episódico o cadencial –*con fantasia*, como indica dos veces el compositor en esta sección- podría evocar la ya mencionada faceta improvisatoria de Franck.

A partir del compás 53, donde comienza la segunda sección, Franck estabiliza la armonía (armadura de clave de fa# m), la textura (melodía acompañada) y la rítmica (una sucesión de tresillos de corcheas que, no obstante tener varias indicaciones de cambios de *tempo*, permanece casi hasta el final del movimiento). Sólo los últimos siete compases rompen esta uniformidad rítmica recordando en *Molto lento e mesto* una frase de la primera sección (cc. 17 a 21).

En cuanto a las ideas temáticas que configuran este movimiento, se destacan principalmente tres: la primera sección elabora elementos de los dos primeros movimientos de la Sonata y la segunda sección, además de citas a materiales anteriores (cc. 53-57 y 93-99) presenta dos nuevos gestos que volverán en el cuarto y último movimiento dando unidad cíclica a la obra. El primero de ellos - comprendido entre compases 59 y 62- es el denominado z en el análisis de D'Indy y el segundo es presentado por primera vez entre compases 71 y 79. Es importante señalar también que las frases que componen este *Recitativo-Fantasia*, al igual que las de los demás movimientos, son de estructura métrica regular. Dicha estabilidad en la construcción, además de responder al estilo clásico que Franck tomó como influencia fundamental en su música, podría compensar en parte la tendencia moduladora abierta de la armonía⁸⁶.

Descripción y análisis de gestos

Comienzo: Gesto A (cc. 1 - 4)

En el inicio del Movimiento (Fig. 1) el piano presenta el primer gesto temático denominado A a modo de introducción, conformado por tres gestos menores delimitados por ligaduras de expresión.

⁸⁵ La partitura completa de este movimiento puede consultarse en el Anexo (página 56 y ss.).

⁸⁶ Herbert Schneider, "Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck", *Revue Belge de Musicologie*, Vol. 45, *César Franck et sons Temps* (1991), 137.

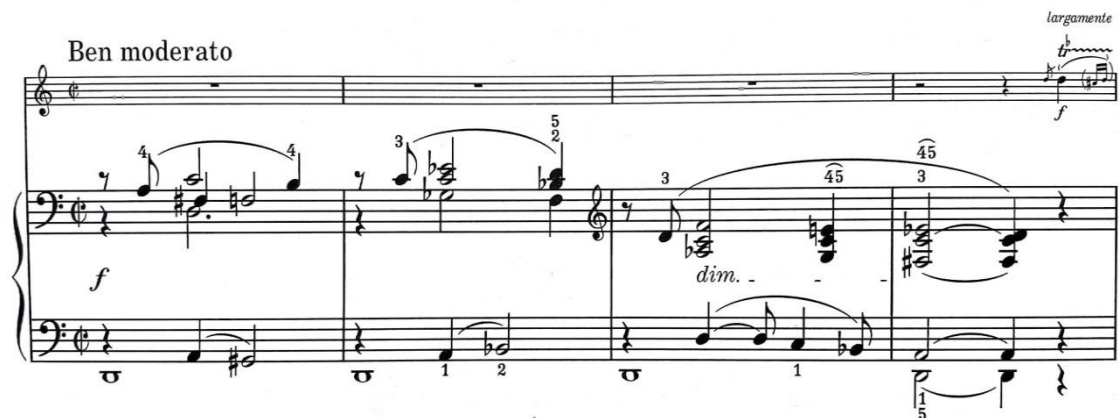


Figura 1: comienzo del Recitativo-Fantasia (Gesto A)

La textura a cinco voces remite al estilo litúrgico, característico de Franck, emulando la escritura organística. Este gesto se relaciona con el motivo inicial de la Sonata⁸⁷ (Fig. 2) por varios aspectos.



Figura 2: comienzo de la Sonata (compases 1 a 4 del Primer Movimiento)

También comienza el piano solo, tiene la misma extensión (cuatro compases), la disposición textural es similar y, como veremos, comparte con ese fragmento algunas características melódicas, rítmicas y armónicas. En ambos gestos Franck utiliza la prolongación armónica, es decir que sostiene acordes de Dominante con séptima y novena realizando leves modificaciones entre compases creando un clima de expectación e inestabilidad. En el inicio de la Sonata, se trata de un Mi7/9 (Dominante de La) que resuelve en tónica luego de siete compases, mientras que en el comienzo del tercer movimiento es un Re 7/9 que funciona como Dominante de sol menor. En A, esta armonía se mantiene sobre un pedal de re grave mientras las voces internas se mueven cromáticamente sugiriendo una atmósfera ceremonial enrarecida. Como ya mencionamos, Franck fue pionero en la utilización de la armonía como color, recurso exhaustivamente explorado por compositores posteriores.

Continuando con el análisis de A, observemos la voz superior: el gesto del primer compás, como dije, remite al motivo inicial de la Sonata tanto por su interválica (tercera menor ascendente la-do) como por su ritmo yámbico (silencio de corchea-corchea-blanca-negra). Esta rítmica acéfala constituye un

⁸⁷ En otros análisis, como los de Schneider y Alonso, se afirma que este gesto constituye una cita del motivo y y no de x, de acuerdo a la clasificación de D'Indy. Considerando que tanto y como x presentan el intervalo de tercera ascendente, me inclino a vincularlo con el motivo inicial por la rítmica acéfala del gesto.

gesto estilístico asociado a sensaciones de anhelo, ansiedad e incertidumbre. No obstante -a diferencia de lo que sucede en el comienzo de la Sonata- dicha tensión es liberada en parte en el último tiempo del compás, cuando el do - séptima del acorde- desciende un semitono por fuerza gravitatoria. Este gesto se repite tres veces en secuencia ascendente, presentando en el compás 4 el acorde de Re M7/9 por primera vez en el tiempo fuerte. Puede inferirse que dicha secuencia comprende una fuerza inercial, ya que supone la tendencia a repetir un patrón -gesto- determinado (en este caso, por compases). Asimismo, la llegada melódica “a tierra” en compás 4 nos remite al concepto de magnetismo métrico planteado por Larson⁸⁸ en analogía con el de magnetismo melódico. Si bien en los compases anteriores el bajo está en el tiempo fuerte de cada compás, el hecho de que la melodía, luego de tres gestos acéfalos, se encuentre sobre el tiempo fuerte -es decir en el punto de mayor estabilidad métrica- es percibido como una llegada al objetivo. Asimismo, la detención de todas las voces en esa blanca, refuerza esta sensación.

Cabe señalar otras cuestiones respecto al comportamiento melódico de A. Si sólo escucháramos el primer compás tratando de imaginar una posible continuación, tal vez esperaríamos que la línea superior siguiera descendiendo bajo los efectos de la gravedad y el magnetismo hasta el la (quinta del acorde de Re M). Asimismo, el tenor volvería por magnetismo a la nota la, quedando el sol sostenido como bordadura. Sin embargo, como ya mencioné, Franck desafía estas fuerzas repitiendo el gesto a una tercera ascendente de distancia -manteniendo así la armonía de Dominante- y modificando solamente el movimiento del tenor (que ahora es ascendente). Si nuevamente pensáramos en una continuación de la secuencia, el tercer gesto comenzaría en mi bemol (novena menor del acorde de Dominante). En cambio, si bien se mantiene el diseño melódico y esta secuenciación, como vimos, nos sugiere un movimiento inercial, la melodía comienza ahora en re y luego de realizar el gesto ascendente y descendente, este se prolonga descendiendo cromáticamente desde fa -punto climático del pasaje- hasta re en un gesto que consideramos retórico ya que desvía el trayecto melódico interrumpiendo la inercia. Asimismo, podríamos interpretar nuevamente aquí la influencia de la gravedad y el magnetismo que conducen la línea hacia un punto de estabilidad. Ya vimos cómo Larson define en su teoría de las fuerzas musicales este tipo de diseño melódico que responde a la expectativa del oyente: al igual que en el campo de la física, todo lo que sube tiende a descender y no a la inversa. Así, Franck genera tensión a través de la secuencia ascendente que se contrapone a la gravedad y luego compensa el esfuerzo realizado con una sucesión melódica cromática en sentido inverso.

Las características estructurales de A -máxima densidad textural y mayor valor agógico en el segundo tiempo- requieren que el pianista, no obstante tocar con buen sonido el bajo para dar una referencia métrica clara y lograr mantener la nota pedal durante todo el compás, destaque el segundo tiempo de negra utilizando mayor peso en la ejecución del acorde. Es interesante observar que en el primer compás, el descenso cromático de tercer y cuarto tiempos genera un acorde de séptima disminuida, por lo cual conviene mantener la tensión sin disminuir demasiado dinámicamente. En cambio, en el segundo compás, el

⁸⁸ Larson, *Musical Forces*, 328.

movimiento contrapuntístico forma un acorde mayor (Si b); si bien esto produce un pequeño alivio en la tensión armónica del pasaje por la cadencia evitada, el movimiento ascendente de la voz interna en mano izquierda (la-sib) contradice la gravedad y genera fricción con relación al movimiento de las otras líneas, manteniendo la atmósfera inquietante. Por este motivo, sería conveniente poner en evidencia este elemento tocándolo sin disminuir mucho la intensidad.

Si bien Franck coloca una ligadura de expresión abarcando cada gesto, hacer una pequeña articulación entre la corchea y la blanca puede realzar el valor agógico del segundo tiempo. Más aún teniendo en cuenta que en el segundo compás esta articulación es generada espontáneamente por la repetición del do que impide ligar ambos elementos.

Como ya mencioné, la secuencia ascendente de A implica un movimiento inercial que, en correspondencia con la dirección melódica, podría sugerir un *crescendo*. Sin embargo, sólo tenemos una *f* en el primer compás y *diminuendo* en el compás 3, justo cuando la línea superior llega al sonido más agudo. Podría interpretarse, como sucede con frecuencia, que dicha indicación colocada en ese punto climático está anticipando la disminución dinámica progresiva del descenso cromático posterior al fa. No obstante, veremos en el análisis performático cómo este gesto retórico que interrumpe la inercia es interpretado de diversas maneras.

En cuanto al *tempo*, a lo largo de toda la sonata Franck escribe numerosas indicaciones en relación a este parámetro. Sin embargo, luego del *Ben moderato* inicial no hay en estos primeros compases ninguna modificación sugerida. Recién con la aparición del violín el compositor coloca *largamente* sobre el trino y luego *con fantasía, poco stretto y rallentando* a lo largo del primer solo del violín reafirmando el carácter improvisatorio del pasaje. Probablemente Franck pretenda que el piano mantenga cierta estabilidad a modo de contraste con las fluctuaciones de la cuerda. Dicha oposición reforzaría el carácter dialógico de la sección, enfrentando la objetividad de carácter casi fatídico del piano con la respuesta más emocional y libre del violín. Además, podríamos inferir que la detención del gesto ya está implícita en su rítmica. No obstante, revisando la tradición interpretativa del movimiento, no encontré ninguna versión en la que este gesto se ejecutara estrictamente *a tempo*. Probablemente se deba a que el *tempo rubato* constituye un gesto estilístico, es decir, un recurso implícito de la escritura pos-romántica conocido por los intérpretes.

Gestos B y C (cc. 50 - 54)

Tal como mencioné en Análisis del Texto, la segunda sección de este Recitativo-Fantasia comienza en compás 53 y difiere notablemente de la primera. Lo que ocurre entre los compases 50 y 54 (Fig. 3) es de especial interés interpretativo en cuanto al giro que da el discurso. Veremos a continuación cómo Franck utiliza durante la primera sección un gesto temático—que denominaremos B de manera recurrente y en el compás 52 modifica su trayectoria interrumpiendo la inercia del gesto, frustrando así la expectativa del oyente.

Figura 3: Transición (Gestos B⁵ y C)

Para comprender el proceso, considero importante primero describir las características de B. La primera presentación de este gesto –siempre ejecutado por el violín- se da entre los compases 4 y 7 del movimiento. También lo encontramos tres veces más – compases 25-28, 44-47 y 47-50- con modificaciones que veremos en este análisis. En estas cuatro apariciones, B continúa con una nota repetida seguida por materiales que remiten al carácter improvisatorio de la sección: trinos y acordes desplegados que, como ya mencioné en la descripción inicial del movimiento, parecen divagaciones melódicas. Sin embargo, en la quinta y última aparición –que nombraré como B⁵- en lugar de continuar con la escritura episódica recién descrita, el material modificado nos conduce hacia la segunda sección del movimiento, cuyo gesto inicial denominaré C.

Con relación a la textura de B, en sus dos primeras presentaciones el violín está solo; sus gestos remiten a un soliloquio que se explaya con libertad. A partir de la tercera aparición se suma el piano realizando acordes repetidos en grandes síncopas que modifican el 2/2 generando un 2/4 desplazado un tiempo. Este cambio métrico y una clara definición armónica crean un diálogo por momentos confrontativo entre los instrumentos. Es fundamental mencionar que estas tres últimas apariciones –B³, B⁴ y B⁵- configuran una secuencia cromática ascendente (La, Sib, Si) cuya subida crea un clima de tensión que alcanza su punto climático en el segundo tiempo de compás 51.

El diseño melódico de B, aunque inicia con un salto ascendente, es descendente y puede subdividirse en cuatro gestos menores. Si bien se mueve sobre las notas del acorde, tiene la particularidad de utilizar apoyaturas –segundas menores⁸⁹ ascendentes- que, como veremos, van resolviendo en las notas más estables de la armonía. En sus tres primeras apariciones

⁸⁹ En la descripción de los movimientos interválicos nombraré a las segundas menores como semitonos para evitar confundirlas con la clasificación de los gestos.

comienza con un trino de negra en el último tiempo del compás que conduce por cuarta justa ascendente a una blanca sobre el tiempo fuerte del compás siguiente prolongándose una corchea más. Cada una de las llegadas a estos valores largos es reforzada por la terminación de los trinos en semicorcheas que enfatizan el impulso de la anacrusa. Luego de este primer gesto menor se distinguen en la sucesión de corcheas siguientes tres gestos menores acéfalos que comienzan en la segunda y sexta corcheas del compás respectivamente. Como mencioné en el análisis de A, esta gestualidad acéfala genera un carácter ansioso, anhelante e inestable. En las dos últimas apariciones, Franck modifica el primer gesto menor aumentando el salto inicial a una sexta mayor ascendente (en lugar de la cuarta justa) e incorporando un acorde desplegado - también ascendente- de semicorcheas en el primer tiempo del compás que enfatiza la llegada al valor largo del gesto, ubicado ahora en el segundo tiempo. La interválica de los cuatro primeros gestos es exactamente la misma: el segundo gesto menor realiza una quinta disminuida descendente que luego sube un semitono, el tercer gesto menor comienza a una sexta descendente del anterior realizando una cuarta justa descendente y un semitono ascendente y el cuarto comienza una quinta aumentada más abajo descendiendo una tercera disminuida para luego subir un semitono.

Resulta evidente que el comportamiento general del gesto B está dominado por la fuerza gravitatoria. Esta dirección descendente actúa como compensación de las anacrusas ascendentes que inician cada uno de los gestos, primero con saltos de cuarta justa y en los dos últimos, como ya mencioné, incrementando la tensión con intervalos ascendentes de sexta mayor y acordes desplegados ascendentes ubicados en los tiempos fuertes del compás. Por lo tanto, al igual que en A, este tipo de curva melódica que responde a la gravedad constituye uno de los diseños melódicos más frecuentes en nuestra música occidental.

Asimismo, las apoyaturas ascendentes comprendidas en los gestos menores responden al magnetismo ya que, como también mencioné al principio, resuelven en las notas correspondientes al acorde. Cuando dichas apoyaturas coinciden con los acordes del piano –en sus tres últimas apariciones- la disonancia se vuelve más evidente por el contexto armónico y, en consecuencia, la sensación posterior de resolución es mayor aún.

Sin embargo, tal como anticipé, en la quinta y última aparición –B⁵- los intervalos son modificados a partir del tercer gesto menor desviando la trayectoria esperada. En este se reemplaza la cuarta justa descendente por una cuarta aumentada también descendente que luego sube un semitono y el cuarto gesto menor comienza a partir de una sexta menor descendente en lugar de la quinta aumentada descendente de sus precedentes. A continuación, también la tercera disminuida descendente es reemplazada por una cuarta disminuida descendente que sube un semitono. Esta variación interválica se percibe como una ruptura de la fuerza inercial dado que el compositor modifica el patrón melódico conocido por el oyente. Este quiebre, además, es reforzado por modificaciones en otros parámetros que describiré a continuación.

A nivel armónico, en lugar de repetir el acorde de Si M, procedimiento que había realizado en los dos gestos anteriores de la secuencia, Franck mueve una voz cromáticamente para ir a re# m y luego desciende a Sol# M7, acordes

que funcionan como Subdominante y Dominante de Do#, Dominante de fa#, tonalidad que inicia la segunda sección.

Asimismo, dinámicamente se producirá un cambio abrupto entre el *fff* del inicio de B⁵ (compás 51) y el *pp* de C (compás 53); es interesante observar que Franck no coloca regulador dinámico en este pasaje. No obstante, puede inferirse que el compositor prepara el cambio discursivo a través del parámetro temporal: indica *molto ritenuto* en compás 52 para llegar al *A tempo. Ben moderato* en el compás siguiente. La indicación *molto ritenuto*, a diferencia del *ritardando*, tiene el objetivo de retener abruptamente el discurso y resulta la más adecuada porque hay un solo compás antes de llegar al nuevo *tempo*. De todas maneras, el análisis performático evidenciará cómo cada intérprete materializa esta acción.

En resumen, vimos cómo estas modificaciones convierten a B⁵ en un elemento retórico que, en lugar de continuar con el patrón esperado, interrumpe la inercia implícita en la secuencia cambiando la trayectoria del discurso musical. Tal como mencioné, a partir de compás 53 (Fig. 3) se producen varios cambios: nos encontramos con una textura diferente, una armadura de clave definida (fa# menor), mayor estabilidad rítmica y una sonoridad *pianissimo*. El gesto temático con el que comienza esta sección, denominado C, deriva del presentado en los compases 80 y 81 -inicio del Desarrollo- del Allegro (Fig. 4). Este gesto, de acuerdo a la clasificación de D'Indy, es y, uno de los tres motivos más importantes de la obra.

Figura 4: el gesto C deriva de compases 80 y 81 del Segundo Movimiento.

La textura de C presenta tres niveles: la línea melódica en el violín, una sucesión de tresillos repartida entre ambas manos en el piano y una nota pedal grave (do#, Dominante de fa#). La indicación dinámica *pianissimo* y el tempo *Ben moderato* sugieren un estado de calma que compensa el clímax que antecede a esta sección. No obstante, esta tranquilidad es relativa; en parte por el pedal de Dominante que sostiene la tensión durante cuatro compases (hasta resolver en fa# en compás 57) y también por una particularidad en la organización del acompañamiento sobre la que me referiré más adelante. Armónicamente el gesto se mueve sobre Tónica – Dominante – Dominante – Tónica en su extensión de dos compases.

En cuanto al diseño melódico de C, continuando con el carácter ambiguo tonalmente, Franck comienza con un la#, es decir, mayoriza el fa# menor que se afianzará a partir de compás 57. Esta primera nota va por magnetismo al si

anticipando en una corchea el cambio armónico del acompañamiento. Luego, una tercera menor ascendente –intervalo omnipresente en esta obra- nos conduce al re, clímax del gesto, también dentro de la armonía de Dominante. La posterior resolución en el do# es consecuencia de la gravedad y el magnetismo por ser la quinta nota del acorde de tónica y también llega una corchea anticipada con respecto al cambio armónico.

La línea del violín se mueve por blancas, es decir que resulta estable métricamente. Sin embargo, como anticipé, encontramos un elemento que contradice esta sensación de estabilidad: el diseño melódico de los tresillos en el piano se encuentra desplazado una corchea con relación al compás. Esta disposición desestabiliza la estructura del gesto y supone un desafío para los intérpretes a la hora del ensamble, más aún teniendo en cuenta la indicación *legatissimo* que Franck coloca en la parte del piano. Asimismo, si observamos el diseño de los tresillos, notaremos que, además de citar una parte del solo del violín -señalada en la Figura 5-, la corchea que termina cada gesto genera un contracanto que coincide con las blancas de la línea melódica.



Figura 5: el gesto que realiza el piano es extraído de este solo del violín ubicado en compases 8 y 9 del mismo movimiento.

Resulta llamativo que en la primera aparición de este gesto (Fig. 5) el compositor coloca las ligaduras de expresión de acuerdo a la organización gestual –grupos acéfalos de tres corcheas- pero en C, como podemos observar en la Figura 3, omite esta articulación. No obstante, creo fundamental tener en cuenta dicho diseño ya que si se ejecutan los tresillos con un toque demasiado esfumado, además de resultar problemático para lograr un correcto ensamble del orgánico, se desvanecería el juego contrapuntístico de la sección.

Por todo lo expuesto, es evidente que el pasaje comprendido entre compases 50 y 54 supone un importante desafío interpretativo: el cambio rotundo que se produce en el trayecto discursivo requiere de especial atención. Creo interesante mencionar además -basándome en mi experiencia personal como intérprete de la obra- que ambos músicos deben comprender y sentir corporalmente la interrupción de la inercia gestual, ya que entre los compases 50 y 52 es el violinista quien dirige el movimiento y a partir del compás 53 es el pianista quien se transforma en director por tener la figura de menor valor dentro de la textura.

Análisis de performances

Gesto A (cc. 1-4)

1) Ferras - Barbizet

En el primer gesto, Barbizet mantiene ambas manos muy cerca del teclado antes de atacar: al igual que su movimiento corporal, su sonido es moderado. La corchea anacrusa es separada por una pequeña articulación del acorde que le sigue y luego de tocar el si, la derecha es elevada rápidamente. Esta elevación pronunciada de la mano no sería necesaria para la producción del sonido; considero pues que el propósito de este movimiento es señalar un punto de inflexión discursiva entre los materiales (Fig. 6). Como veremos, este recurso gestual se repite con variantes en esta y las otras performances, lo cual evidencia su relación con los elementos estructurales del texto.



Figura 6: elevación de mano y antebrazo derechos coincidente con la articulación del texto.

El segundo gesto es tocado con mayor impulso: la dinámica crece, se produce una aceleración en el *tempo* y vemos asomar el torso de Barbizet que se inclina hacia el teclado. Tal aproximación sugiere que el intérprete desea transmitir una mayor carga expresiva en ese punto. Además, la muñeca izquierda –contrariamente a lo observado en el final del primer gesto menor- se eleva al tocar el bajo ascendente (Fig. 7). Dicho movimiento parece querer destacar ese elemento que, como vimos en el análisis textual, genera fricción dentro del contrapunto manteniendo la tensión del gesto. Asimismo, nuevamente la mano derecha se eleva al culminar el compás en un gesto expresivo que funciona como articulador.



Figura 7: Barbizet eleva notablemente su muñeca izquierda dando relevancia al movimiento melódico.

En el tercer gesto, es notable cómo el *tempo* sigue acelerándose y la intensidad crece un poco más; ahora la corchea anacrusa es más articulada aún que en los gestos anteriores y al llegar al acorde la mano derecha queda un momento inmóvil y muy armada con la muñeca elevada: esta actitud corporal tensa se corresponde con el punto climático del pasaje. Durante el posterior descenso cromático el *tempo* se calma compensando el *accelerando* previo. Al tocar el acorde de Re7/9 –como vimos en el análisis textual, el punto de mayor estabilidad métrica de todo este primer gesto- se observa un movimiento oscilatorio de la mano cercano al que se efectúa para realizar el *vibrato* en otros instrumentos de cuerda: esta manifestación de distensión muscular se corresponde con la sensación de llegada a un lugar más estable. La resolución de la novena es más rápida que en las otras versiones, así como la entrada del violín que no deja silencio entre las partes (tal como está indicado en la partitura).

Resulta evidente en esta versión que la fuerza inercial que atraviesa los primeros tres compases no sólo se percibe auditivamente a través del *crescendo* continuo y la aceleración del *tempo*, sino que también es manifestada por medio de la gestualidad de Barbizet: la inclinación de su torso hacia el teclado y el movimiento de sus manos van cobrando impulso progresivamente a lo largo de la secuencia hasta alcanzar su clímax en el acorde de compás 3; de esta manera los movimientos transmiten la inercia que interviene en el gesto. Luego del punto climático se percibe el debilitamiento de esta fuerza –fenómeno denominado como gesto retórico en el análisis textual- tanto a través del *rallentando* y el *diminuendo* como de la actitud corporal del pianista: la evidente relajación de la musculatura acompaña la detención del gesto musical.

2) Vengerov – Papian

En el primer gesto, a diferencia de los demás intérpretes, Papian destaca la corchea del primer tiempo tocando el acorde con menor intensidad. La oscilación de su cabeza y la inclinación del torso hacia adelante coinciden con los comienzos que el pianista parece querer enfatizar. (Fig. 8)



Figura 8: Papian se aproxima al teclado en el comienzo de cada uno de los gestos menores.

Al tocar los acordes en compases 1 y 2, su actitud corporal se expande hacia arriba -torso irguiéndose, elevación de cabeza y hombros - en consonancia con la ampliación del *tempo*. Asimismo, marca claramente la salida del brazo

izquierdo en los finales de primer y segundo gestos, destacando el movimiento de la voz inferior a través de la elevación de su codo y muñeca. (Fig. 9). Si bien el gesto corporal es similar para ambos finales, Papian destaca el si bemol que produce la fricción en compás 2 por medio de un aumento dinámico que sostiene la tensión armónica.



Figura 9: elevación de mano izquierda que destaca el *diminuendo* de la voz inferior.

En el tercer gesto (c. 3), Papian eleva el brazo derecho preparando aparentemente un ataque más intenso (Fig. 10) y de repente detiene el impulso físico para tocar más suave el acorde que constituye el punto climático del gesto, inclinándose el torso nuevamente hacia delante hasta dejar su rostro muy próximo al teclado.



Figura 10: elevación mano y antebrazo derechos que antecede al ataque de compás 3.

Aquí se percibe nuevamente la interrupción de la inercia: tras esta acción sorpresiva el pianista comienza un *rallentando*, a mi parecer, excesivo (teniendo en cuenta que, como ya mencioné, no hay ninguna indicación en la partitura). Inclinado en actitud de máxima tensión, eleva exageradamente sus dedos antes de tocar cada nota del descenso melódico de mano izquierda evidenciando el movimiento de esta voz interna.

Al llegar al compás 4, realiza un movimiento oscilatorio de la mano sobre el primer acorde –similar al efectuado por Barbizet– señalando de esta manera el punto de mayor estabilidad métrica del gesto. Luego aleja su torso estirando codos y, después de tocar el último re del pasaje, va elevando lentamente sus muñecas para abandonar el teclado. Este gesto (Fig. 11), sumamente teatral, acompañado por su expresión facial solemne genera un clima dramático que se corresponde muy bien con el estilo. A diferencia de las otras versiones, Vengerov espera que el sonido del piano se extinga. Considero que la pausa

pronunciada, agregada por los intérpretes, detiene demasiado el discurso produciendo una ruptura en el diálogo camarístico.



Figura 11: final de A (compás 4)

Podemos observar pues que, en cuanto al tratamiento del *tempo*, Papian expande el gesto a medida que avanza la secuencia y sus movimientos corporales van deteniendo el impulso, ya que el énfasis puesto en el comienzo de cada uno de los gestos menores fragmenta la secuencia. También en el plano dinámico difiere de las demás versiones debido a que opta por llegar al punto climático de compás 3 realizando un abrupto *piano*. Estas interrupciones constantes a lo largo de la secuencia, tanto en el plano temporal como en el dinámico, dificultan la percepción de la fuerza inercial. Asimismo, desde mi lugar de oyente espectadora considero que la gestualidad ampulosa de Papian, con sus movimientos exagerados de torso y cabeza, resulta un factor de distracción respecto al discurso. No obstante, es dable suponer que para otros receptores esta dramatización casi operística podría resultar movilizadora y excitante.

3) Repin – Lugansky

La toma de este gesto permite observar a ambos intérpretes desde tres ángulos diferentes, predominando la visualización de las manos y antebrazos del pianista.

Lugansky comienza con su torso erguido en actitud solemne, atacando desde cerca el bajo con mano izquierda produciendo una sonoridad *mf*. Este sonido concreto e implacable del re grave mantendrá la tensión durante toda la extensión del gesto. La corchea inicial de mano derecha es articulada y el acorde posterior tocado con la mano muy armada manifestando una clara intención de colocar mayor peso expresivo en ese punto. Una de las características más llamativas de esta performance es que Lugansky realiza un gesto rápido de salida con su mano derecha luego de tocar el si que, respondiendo a la fuerza gravitatoria, sucede al acorde (Fig. 12). Por lo tanto, además de funcionar como articulador entre los gestos menores, este movimiento produce un leve acento en la última negra del compás que no

relaja la tensión del gesto como sucede en las otras versiones.



Figura 12: movimiento energético de salida con mano derecha (compás 1).

El segundo gesto menor (compás 2) es tocado con mayor impulso: se percibe una aceleración del *tempo* y un aumento de la intensidad. Luego de la corchea inicial claramente articulada, se observa cómo al tocar el acorde con la mano derecha muy armada, su torso se aproxima al teclado colocando el peso del gesto en la segunda negra del compás (Fig. 13).



Fig. 13: el torso se aproxima al teclado al tocar el acorde (compás 2).

Posteriormente, al igual que en el primer gesto menor, el pianista realiza el movimiento energético de salida con su mano derecha. No obstante, se percibe - a diferencia del compás anterior- una disminución de la intensidad en la última nota del gesto. Aunque esta diferencia dinámica produce una leve distensión en el gesto musical, el movimiento de salida sigue proporcionando impulso al pasaje ya que la energía es sostenida mediante el gesto circular que traza la mano antes de regresar al teclado (Fig. 14). También el si b de mano izquierda sostiene la tensión gestual: este elemento de fricción es tocado con buena sonoridad y realizando una pequeña expansión del *tempo* que le confiere relevancia expresiva. Aún cuando, a diferencia de las otras versiones, no se observa aquí ningún movimiento corporal para destacarlo.



Figura 14: secuencia de salida enérgica mano derecha (compás 2).

Al llegar al tercer compás, clímax de A, se produce otro aumento dinámico congruente con la secuencia ascendente del gesto. El acorde es tocado con mayor tensión muscular en sus manos y se percibe asimismo una ampliación del *tempo*. El torso del pianista se aproxima al teclado de manera más pronunciada que en el compás anterior (Fig. 15). A partir de la acentuación agógica del acorde ubicado en el segundo tiempo de negra, Lugansky rompe la tendencia inercial ya que desde este punto el impulso del gesto se ralentiza y su intensidad disminuye.



Figura 15: tensión muscular y aproximación del torso al teclado en clímax de A (compás 3).

Luego del clímax, el descenso cromático de la línea superior es declamado con claridad y también la voz descendente en mano izquierda cobra protagonismo en la textura, percibiéndose el juego contrapuntístico entre ambas líneas. A través de un *rallentando*, ausente en la partitura, y la disminución gradual de la intensidad -que sí responde a la indicación *diminuendo*- se va disipando la tensión: el esfuerzo del ascenso anterior es compensado por la fuerza gravitatoria que ahora interviene en el gesto. Se percibe el descanso en la llegada al acorde de compás 4, punto de mayor estabilidad métrica (Fig. 16).

La actitud corporal del pianista evidencia la conclusión del gesto: mientras aleja su torso del teclado y eleva el mentón con una expresión facial solemne, Repin se prepara para su primera intervención que ocurre sin mediar silencio.



Figura 16: final de A (compás 4)

Tomando en consideración que Larson define a la inercia como la tendencia de un patrón determinado a seguir de la misma manera, se observa aquí una manifestación diferente de esta fuerza respecto a la performance anterior y cercana a la versión de Barbizet. En cuanto a la dinámica, ya mencioné que partiendo de un ámbito *mf* encontramos un progresivo *crescendo* coincidente con los tres gestos menores que llega a su punto climático en el acorde de compás 3. También en el plano temporal ocurre una progresiva aceleración del *tempo*, en contraste con lo realizado por Papian. A lo largo de los primeros tres compases Lugansky va evidenciando la tendencia inercial a través de los recursos musicales mencionados y es interesante observar cómo su gestualidad corporal manifiesta asimismo la fuerza que actúa en esta organización secuencial. En sus movimientos se percibe un esfuerzo físico cada vez más pronunciado: la aproximación del torso con respecto al teclado y la tensión en la musculatura de sus manos se van intensificando con la llegada de cada acorde. El movimiento enérgico de salida con el que abandona cada gesto menor constituye, además de un modo de articulación visual, un elemento que sostiene la tensión y proporciona más impulso a la secuencia. Finalmente, al igual que en las otras versiones, es notable cómo en el momento en que la inercia se detiene –luego del punto climático de compás 3- la gestualidad corporal del pianista se retrae para darle paso al primer solo del violín.

Gestos B y C

1) Ferras – Barbizet

Si bien en este momento del registro audiovisual se produce una superposición de las imágenes de los intérpretes –los antebrazos y manos de Barbizet y un plano medio corto de Ferras- podemos observar movimientos que dan indicios de las intenciones expresivas de ambos músicos y que guardan relación con los elementos estructurales de la música.

Para comprender el contexto en el que llegamos a B⁵, creo necesario mencionar que la secuencia cromática ascendente que lo precede -comprendida entre compases 44 y 52- es interpretada en un *tempo* más ágil que el de las otras performances. Por este motivo, resulta menos evidente la sensación de esfuerzo implicada en el comienzo de cada gesto y prevalece la

fuerza gravitatoria y el impulso inercial que atraviesan la sección. Asimismo, es llamativo el constante balanceo lateral del cuerpo de Ferras coincidente con el clima de ansiedad de todo el pasaje.

Ya en B⁵, compás 51, el gesto inicial es ejecutado con mucha determinación: Ferras acentúa la primera semicorchea del compás y toca tirando el arpeggio ascendente que rápidamente resuelve en el re superior. En esta nota la velocidad del arco –que ahora empuja- disminuye deteniendo la inercia del gesto. Posteriormente, se observa una inclinación hacia su derecha en el momento del descenso melódico y una elevación del violín y su rostro en los valores largos, notas pertenecientes al acorde que son ejecutadas con mucho *vibrato*. Su gesto facial también comunica la tensión producida por las apoyaturas ya que frunce el ceño en el momento de las disonancias (Fig 17).



Fig. 17: disonancia en segundo tiempo de compás 52

La velocidad del movimiento, como ya mencioné, se modifica luego del clímax de compás 51 y disminuye notablemente en 52. En este momento es cuando se detiene claramente el impulso inercial del gesto: Ferras anticipa el *molto ritenuto* y produce un *diminuendo* dosificado en tres escalones que coinciden con la articulación de los gestos menores. El intervalo de cuarta disminuida descendente –último gesto menor de B⁵- es alcanzado a través de un *glissando* que lo distingue de los gestos anteriores. Asimismo, llega al la de compás 53 con otro *glissando* levemente adelantado con relación al bajo del piano, recursos expresivos propios de la época a la que pertenece la versión. Por lo tanto, en el pasaje entre B y C –a diferencia de las otras performances- no se siente un contraste abrupto: además de no haber cesura entre los compases, el *diminuendo* y el *molto ritenuto* anticipado preparan la llegada del gesto nuevo. Asimismo, los respectivos ámbitos dinámicos no resultan tan extremos.

En cuanto a Barbizet, aunque nuestra percepción se ve acotada, puede observarse parte de su torso y el modo en que ataca cada acorde de compases 51 y 52. Vemos la izquierda que se eleva exageradamente en un movimiento rápido luego de tocar el acorde del segundo tiempo de compás 51 (Fig. 18).



Figura 18: clímax de la sección (c.51)

Este movimiento enérgico, sumado al efecto del pedal derecho, produce una resonancia importante que enfatiza la llegada del violín al re #, punto climático de la sección. Además, la amplitud de dicho gesto coincide con la del movimiento de arco de Ferras; ambos gestos se perciben como consecuencia del impulso inercial implícito en el pasaje. Inmediatamente después, vemos su torso acercarse al teclado (Fig. 19) a la vez que sus manos detienen esta fuerza y se mantienen más cerca para hacer el *molto ritenuto* y disminuir dinámicamente.



Figura 19

La gestualidad de Barbizet es siempre congruente con la del violín. En este sentido, es interesante observar el movimiento elástico que realiza luego de tocar cada acorde: un gesto circular de sus manos y muñecas que, aunque no incide en el resultado sonoro, parece acompañar las corcheas de la línea melódica colaborando con la conducción del *molto ritenuto* hacia el *Ben Moderato* siguiente. Entre compases 52 y 53 vemos una elevación muy pronunciada del antebrazo derecho (Fig. 20) que precede a la ejecución de los tresillos; si bien este gesto funciona como articulador entre las secciones, ya mencioné que Ferras liga el pasaje entre gestos solapando la cesura.

En la segunda sección, iniciada por el gesto C, el *tempo* es más calmo aunque todavía ágil y conserva algo de la tensión anterior. El toque articulado desde los nudillos que utiliza Barbizet difiere del *legatissimo* indicado por Franck y hace que cada sonido del acompañamiento se perciba con claridad. Además, el pianista realiza un movimiento enérgico de elevación de la mano derecha (Fig. 21) que produce un acento en la nota coincidente con las blancas del violín y que articula los gestos del acompañamiento de acuerdo a su diseño melódico. Así, el juego contrapuntístico entre ambas líneas queda en evidencia.



Figura 20: elevación de mano y antebrazo derechos antes de C.



Figura 21: elevación de muñeca derecha en tresillos (compás 53).

En cuanto a Ferras, durante C podemos observar una postura corporal que se mantiene estable sobre su eje. También la sonoridad uniforme en un ámbito dinámico *piano* y la expresión facial sin modificaciones son indicios del carácter contrastante de este pasaje respecto al anterior. Creo interesante mencionar que la postura de su cabeza se modifica notablemente recién en compás 55 cuando C es reiterado una octava más arriba. No obstante, si bien el violinista delimita claramente la articulación del gesto musical, no puede inferirse mediante su gestualidad corporal la acción interna de las fuerzas musicales que intervienen en C ya descritas en el análisis textual.

Podemos afirmar, en conclusión, cómo los gestos –movimientos corporales- de ambos intérpretes guardan una estrecha relación con las estructuras gestuales del texto, es decir que coinciden con la organización de los materiales y, en momentos determinados, transmiten la acción de las fuerzas musicales internas. La gestualidad de Ferras delimita con claridad cada uno de los gestos menores comprendidos en la secuencia cromática ascendente. Por lo tanto, aún sin escuchar la música podríamos percibir a través de la imagen la organización del pasaje, su tendencia gravitatoria, sus momentos de tensión y reposo y cómo se debilita la fuerza inercial implícita en la secuencia. Con respecto a C, el violinista transmite a partir de su postura corporal la organización del material en dos compases, aunque en este momento –a diferencia de las otras performances- no se perciben las fuerzas que intervienen en el diseño melódico. Asimismo, ya describí de qué manera los movimientos de Barbizet transmiten intenciones expresivas en consonancia

con la estructura del discurso musical. Puntualizando, su gestualidad colabora para enfatizar la llegada al punto climático de B⁵, proporcionar elasticidad al *Molto rit.*, indicar la articulación entre secciones y resaltar el juego contrapuntístico en C.

2) Vengerov – Papian

La toma de este fragmento permite una buena percepción general de la performance ya que podemos apreciar a ambos intérpretes en plano americano durante todo el pasaje.

La gestualidad de Vengerov es elocuente: el violinista transmite la tensión de la secuencia cromática ascendente a partir de movimientos enérgicos y pronunciados. En un *tempo* más lento que el de la performance anteriormente descrita, a través de un *vibrato* eléctrico enfatiza los valores largos; su actitud corporal tensa y su expresión facial contribuyen a que se perciba un clima casi de crispación. Es interesante destacar que Vengerov realiza un acento agógico en la primera semicorchea de B⁵, que inicia el arpeggio ascendente, y demora mínimamente la llegada al re superior (segunda negra del compás 51). Colocar peso en la nota inicial y retrasar la resolución del ascenso hacen que la llegada al clímax se sienta consecuencia de un esfuerzo significativo que logra vencer la fuerza gravitatoria. Además, a diferencia de lo observado en las otras versiones, llega al re superior tirando: este arco no sólo resulta en un sonido fuerte sino que visualmente refuerza la sensación de resolución del gesto musical. Otra decisión interpretativa notable es que luego de este clímax el *molto ritenuto* –también anticipado– es conducido casi sin disminución dinámica. Aquí, Vengerov mantiene la intensidad y el *vibrato* de su sonido enfatizando cada una de las notas del descenso con mucha libertad rítmica; de esta manera, los dos últimos grupos de tres corcheas -gestos menores descritos en el análisis textual- no se perciben como tales. También es para destacar el movimiento pronunciado de su cabeza hacia abajo en cada apoyatura y la crispación de su expresión facial, gestos que aumentan el impacto de la disonancia (Fig. 22) proporcionándole mayor dramatismo a la escena.



Figura 22: secuencia del cambio postural en disonancia (primera y segunda negras de compás 52).

La actitud de Papian, a diferencia de la de su compañero, no parece tan turbada. El balanceo de su torso es casi imperceptible y permanece con las manos cerca del teclado; al igual que con su sonido, el pianista se ubica visualmente en segundo plano. No obstante, como Barbizet, en compás 51

eleva su mano izquierda luego de atacar el acorde del segundo tiempo, gesto expresivo que, como ya mencioné, enfatiza la llegada al punto climático de la línea melódica (Fig. 23).



Figura 23: amplitud gestual en el clímax (segundo tiempo de compás 51).

Luego del clímax, continúa manteniendo sus manos muy cerca del teclado y, en compás 52 las eleva notablemente después de tocar el acorde del segundo tiempo de negra, otro gesto expresivo que prepara el cuidadoso ataque sobre la última negra del compás, quedando muy por debajo dinámicamente del violín. Como mencioné, se percibe una actitud de subordinación absoluta a la acción del violinista, que es en este momento quien dirige el discurso.

Al llegar a la segunda sección –que inicia con C- el *tempo* es, en mi opinión, el más cercano a la indicación del compositor -*Ben Moderato*- y además el más lento de las tres versiones analizadas. Esta decisión interpretativa potencia los elementos estructurales que, como vimos en el análisis textual, contribuyen a generar un estado de calma aparente. En este momento, Vengerov modifica notablemente su actitud corporal. En la secuencia de imágenes (Fig. 24) podemos notar cómo alza su rostro, antes crispado e inclinado hacia el ángulo inferior, y realiza además una elevación de sus cejas. Estos gestos expresivos transmiten el esfuerzo implicado en el salto melódico de quinta justa y comunican el cambio de carácter que ocurre entre las secciones.



Figura 24: secuencia de cambio postural entre final de B⁵ y comienzo de C.

En C, cada una de las blancas de la melodía es tocada con mucho *vibrato* y, a diferencia de la versión de Ferras, la gestualidad de Vengerov nos permite percibir las fuerzas que actúan en el diseño melódico. Resulta evidente cómo su actitud corporal durante compases 53 y 54 transmite dichas acciones (Fig.

25). La trayectoria del torso de Vengerov coincide exactamente con la curva melódica del gesto, ya que alcanza su postura más erguida en el re del compás 54, punto climático de C. En cuanto a su cabeza y expresión facial, luego de tocar la blanca que inicia el gesto –acción descrita anteriormente-, el violinista permanece con una leve inclinación del rostro hacia el ángulo inferior y su ceño fruncido. En contraste, al llegar al re, erguido en su punto máximo, realiza una elevación del violín tocando dicha nota más suavemente. Su expresión facial se modifica: nuevamente, como en el inicio de C, la elevación de sus cejas coincide con un salto interválico ascendente, en este caso de tercera menor. Posteriormente, en el momento de la resolución del gesto –al tocar el do de la siguiente blanca más suavemente- su rostro y torso vuelven a inclinarse hacia el ángulo inferior.



Figura 25: secuencia del cambio postural (blancas iniciales de compases 53 y 54).

Con respecto a Papian, su torso se mantiene erguido y estático, sólo se percibe un leve balanceo de cabeza de derecha a izquierda que se corresponde con el carácter de la sección. Asimismo, se observa la cercanía de sus manos con el teclado para tocar los tresillos que, a diferencia de la versión de Barbizet, son ejecutados *legatissimo* tal como indica Franck. Dentro de un rango dinámico *piano* y en un tempo muy contenido, el pianista disminuye la intensidad y amplía el *tempo* hacia el final de cada gesto realizando una elevación mínima de su mano derecha. Este modo diferente de fraseo –que enfatiza el comienzo y difumina el final de cada gesto- vuelve menos evidente el contrapunto entre las partes.

Por lo expuesto resulta evidente que, también en esta versión, la información proporcionada por la gestualidad corporal de los intérpretes guarda relación con los elementos estructurales y las fuerzas musicales que intervienen en el texto. Si bien se perciben coincidencias con las otras performances analizadas, creo interesante destacar a continuación aquellos puntos que generan contraste. La elección del *tempo* para ambos gestos, que genera un estado de ansiedad contenida; la diferencia notable entre los movimientos corporales de los intérpretes, que coloca a Vengerov en un nivel de jerarquía superior con respecto a Papian; los gestos expresivos y arcos utilizados en B que potencian las fuerzas internas del texto y la estrecha relación entre los movimientos corporales de Vengerov y la gestualidad de C, no sólo en cuanto a su estructura sino también respecto a las fuerzas que dirigen el movimiento del material. Es notable cómo sus diferentes expresiones faciales –combinadas con los movimientos corporales más generales- transmiten momentos de

tensión, reposo y saltos interválicos, evidenciando el poder comunicativo de la gestualidad corporal.

3) Repin – Lugansky

El registro audiovisual de este fragmento, aún cuando se enfoca durante un momento exclusivamente en Repin, posibilita observaciones con respecto a la gestualidad de ambos intérpretes.

En el segmento que comprende la secuencia cromática ascendente, el *tempo* elegido por los intérpretes es similar al de la versión de Vengerov - Papián, generando un clima de ansiedad. A diferencia de las otras performances, ambos músicos realizan durante todo este pasaje movimientos enérgicos que transmiten el carácter confrontativo de la sección: Lugansky balancea su torso aproximándolo al teclado en la ejecución de los acordes, cuya sonoridad amplia y vehemente se corresponde con el levantamiento posterior de las manos, casi teatral. Paralelamente, Repin va variando la dirección de su cuerpo haciendo una inclinación pronunciada desde su torso que coincide con el comienzo de cada uno de los gestos de la secuencia. No obstante el carácter cercano a la performance de Vengerov - Papián debido a la elección del *tempo*, dentro del cual se percibe el esfuerzo que demanda cada gesto musical ascendente, Repin opta por ejecutar con mayor impulso el descenso melódico que sucede al ascenso, enfatizando la tendencia gravitatoria de los gestos.

Al llegar a B⁵, el violinista se inclina pronunciadamente hacia su ángulo inferior izquierdo y realiza el arpeggio ascendente tirando para luego llegar al re agudo empujando con mucho *vibrato*. Si bien estos arcos coinciden con los de Ferras, las versiones se diferencian en que Repin no detiene el impulso del gesto inmediatamente luego de alcanzar este punto climático. En cuanto a Lugansky, en este momento levanta exageradamente su mano izquierda luego de tocar el acorde *fortissimo* acompañando la energía de la llegada al clímax (Fig. 26), gesto expresivo que, como puede notarse, resulta un recurso común a las tres performances analizadas.



Figura 26: la gestualidad de ambos intérpretes transmite el impulso del clímax (c. 51).

Tal como anticipé, el violinista decide detener la inercia del gesto recién en compás 52, coincidiendo con la modificación interválica del tercer gesto menor (Fig. 27) y con la indicación *molto ritenuto*. A partir de aquí, al igual que Vengerov, mantiene la intensidad del sonido mientras expande el *tempo*. No obstante, a diferencia de este, conserva el agrupamiento de a tres corcheas usando *vibrato* para destacar las notas que funcionan como apoyaturas y no

sólo los valores largos. A través de su actitud corporal, torso y cabeza inclinados hacia el ángulo inferior, se percibe el énfasis puesto en el gesto. La decisión interpretativa de detener el impulso inercial en ese punto y no inmediatamente después del clímax difiere de las demás y es, en mi opinión, la más cercana a la estructura textual ya que señala exactamente el momento en el que B⁵ se convierte en un gesto retórico.



Figura 27: Repin detiene la inercia manteniendo la intensidad del gesto, tanto sonora como visual (compás 52).

La llegada de C ocurre luego de una pequeña articulación entre las secciones: el *tempo* es el más ágil de las tres versiones analizadas, la sonoridad *pp* y *cantabile*. Resulta tan notable el contraste dinámico como el cambio en la actitud corporal de Repin. Su torso, antes en constante movimiento de inclinación y balanceo, permanece ahora erguido: sin variar la altura del violín el músico cambia la dirección de su cuerpo rotando de acuerdo al movimiento de las blancas de la línea melódica. Asimismo, su expresión facial se modifica esbozando una leve sonrisa (Fig. 28).



Figura 28: gesto de distensión en el inicio de C (compás 53).

Es posible percibir un acento en la segunda blanca –si- coincidente con la elevación rápida de sus cejas (Fig. 29) y un aumento de intensidad en el re de compás 54, punto climático, que disminuye en el do del segundo tiempo del compás. Por lo tanto, el movimiento corporal de Repin guarda relación con la

estructura y las fuerzas implicadas en el gesto.



Figura 29: Repin rota su cuerpo y modifica la expresión facial de acuerdo al movimiento melódico (segunda blanca de compás 53).

En cuanto a Lugansky, si bien durante un instante en el inicio de C la toma no nos permite observarlo, en compás 54 se puede ver su postura erguida y estable, con el mentón elevado (Fig. 30), en consonancia con la aparente calma de la sección. Su sonido, *legatissimo*, conforma la atmósfera *pianissimo* y fluida del gesto. Luego de tocar el pedal de dominante con presencia, el *tempo rubato* con el que ejecuta los tresillos constituye un aporte que se diferencia de las otras versiones colocando mayor carga expresiva hacia la segunda negra del compás. No obstante la articulación entre gestos es clara, el contracanto es tocado muy suavemente haciendo el juego contrapuntístico entre melodía y acompañamiento mucho más sutil que en las versiones precedentes.



Figura 30: la posición erguida y estable de los músicos guarda relación con el carácter de C (compás 54).

En resumen, se puede apreciar también en esta performance una relación directa entre la gestualidad corporal y los elementos estructurales del texto. Es muy claro el modo en que ambos intérpretes –dos solistas haciendo música de cámara- transmiten la carga expresiva de B, señalando con movimientos enérgicos aquellos puntos que tienen jerarquía dentro de la secuencia y la fuerza gravitatoria que conduce cada uno de los descensos melódicos. Destaco especialmente la decisión de detener la inercia de B⁵ justo donde se realiza la modificación interválica -y armónica- del gesto, en absoluta correspondencia con el texto. Ya describí, además, de qué manera la estructura y el movimiento

de C son transmitidos por la gestualidad corporal de Repin y cómo el fraseo de Lugansky en esta sección, si bien es un aporte a la tradición interpretativa, enmascara el juego contrapuntístico analizado. Asimismo, es la performance que presenta mayor contraste entre los gestos B y C -abarcando extremos dinámicos, *tempi* y carácter muy definidos- diferencia que también resulta evidente en el plano visual.

Conclusiones

De acuerdo a los conceptos de Robert Hatten enunciados en el marco conceptual de esta memoria, los gestos musicales pueden inferirse tanto a partir de la notación musical como desde la performance⁹⁰. Por esto, a modo de conclusión considero que realizar una confrontación entre el análisis de los elementos estructurales del texto –complementado por la teoría de las fuerzas musicales de Steve Larson- y su realización en el campo de la performance pone en evidencia la relación que existe entre ambos enfoques.

Como aclaré en las consideraciones metodológicas, aún cuando la naturaleza multifuncional de los gestos impide realizar una clasificación unívoca, me interesa referirme en primer lugar a aquellos movimientos corporales que pueden vincularse empíricamente con la organización de los materiales estructurales de la obra. Pudimos ver a partir del análisis textual del gesto inicial -denominado A- que está subdividido en tres gestos menores. La observación de las performances arroja una coincidencia: en todas ellas se perciben movimientos corporales que funcionan como articuladores de dicho pasaje. A través de la elevación o alejamiento pronunciados de las manos y de los antebrazos y/o del torso respecto al teclado, los pianistas indican aquellos puntos de inflexión en el discurso musical que se corresponden exactamente con los del texto. Luego veremos cómo además estos movimientos, en combinación con otros, se relacionan con las fuerzas que actúan internamente en la música. También en la interpretación de B se puede, a través del componente audiovisual, percibir la estructura de la secuencia cromática ascendente comprendida entre compases 44 y 52. Esta vinculación entre gestualidad corporal y estructura textual resulta especialmente evidente en las versiones de Ferras - Barbizet y Repin – Lugansky, en las cuales se observan balanceos corporales y movimientos de inclinación y elevación de torso y cabeza que los violinistas efectúan coincidiendo con los puntos de articulación gestual. Algo similar sucede con relación a la performance del gesto C, cuya estructura de dos compases definida a través del análisis textual es perceptible también en el plano audiovisual. Se puede apreciar en la descripción del análisis performático cómo los tres violinistas modifican de diversas maneras su actitud corporal de acuerdo a la organización estructural que tiene el gesto. Simultáneamente, en esta sección puede observarse que los pianistas efectúan movimientos –elevación de muñecas y antebrazos que varían en intensidad entre las versiones- coincidentes con la articulación de los gestos⁹¹. Esta

⁹⁰ Considerando a la performance como la define Shifres, un “complejo sonoro-kinético-corporal” del cual emergen significados musicales. (Ver nota al pie no. 34).

⁹¹ Articulación cuya indicación, como vimos en el análisis textual, es omitida por el compositor. Sin embargo, a juzgar por lo observado en las performances, resulta implícita para los intérpretes probablemente por constituir una cita de material presentado con anterioridad en el movimiento.

evidencia empírica confirma la existencia de gestos que, excediendo la técnica puramente instrumental, adquieren un rol narrativo dentro de la performance direccionando la atención del oyente para subrayar aspectos estructurales de la música. Los gestos musicales cobran entonces, a través de esta dimensión narrativa que los intérpretes construyen para sí mismos y para los oyentes al expresarse a través de movimientos corporales, una significación que complementa y al mismo tiempo excede la de los gestos estructurales inherentes a la obra, dando lugar a una red de intersecciones y contradicciones entre el texto escrito y la performance musical que informa y enriquece tanto el juego interpretativo del crítico como las respuestas emocionales de la audiencia. En este sentido, los cuerpos mismos de los músicos se transforman en agentes mediadores de procesos interpretativos complejos aún cuando su lenguaje corporal sea invisibilizado a los fines de una lectura hermenéutica o analítica de la obra.

Continuando, me referiré a aquellos gestos corporales cuya acción más general o evidente se observa recurrentemente en las performances en lugares expresiva o estructuralmente relevantes. Entre ellos se destacan la inclinación, erguimiento, balanceo o rotación de la región alta –torso- de los pianistas. Para citar ejemplos concretos, recordemos primeramente que el análisis textual de A pone de manifiesto la relevancia que tienen los acordes dentro de los gestos acéfalos. Congruentemente con esta característica del texto, en las tres versiones se observa que al ejecutar dichos acordes los pianistas realizan una aproximación de su torso al teclado que además, como describiré más adelante, varía según la intensidad de la fuerza inercial que atribuyen al gesto musical. Asimismo, en las performances de Vengerov - Papian y Repin – Lugansky el registro audiovisual permite ver cómo, en el final de A, el alejamiento del torso de los pianistas, además de funcionar como articulador, transmite el debilitamiento del impulso y la conclusión del gesto. Encontramos otro ejemplo notable de este tipo de recursos en la versión de Repin y Lugansky cuando, durante la ejecución de la secuencia cromática –B³, B⁴ y B⁵-, el pianista toca los acordes balanceando su torso enérgicamente, movimiento que, además de proporcionar impulso al gesto musical, al ocurrir en simultáneo con los gestos también enfáticos del violinista, potencia la confrontación que sucede a nivel textual entre los intérpretes. Análogamente, ya mencioné en el párrafo anterior que es posible apreciar movimientos del torso y cabeza de los violinistas que, además de proporcionar impulso a determinados gestos musicales, se constituyeron en fuente de información sobre elementos estructurales de la obra. Como ejemplos, cité la inclinación enérgica que efectúan Ferras y Repin en los comienzos de cada uno de los gestos comprendidos en la secuencia –B³, B⁴ y B⁵- y me interesa destacar ahora la coincidencia observada entre las trayectorias de los cuerpos de Vengerov y Repin y el diseño melódico de C. A partir de estas descripciones, resulta evidente que ninguno de los movimientos corporales mencionados tiene relación directa con la producción del sonido ni responde a necesidades técnicas. Tal como plantea Davidson, el movimiento del torso del pianista y de la región alta de los violinistas constituye uno de los indicadores más claros de las intenciones expresivas de los intérpretes.

Asimismo, los planos cortos de las performances posibilitaron percibir movimientos que, combinados con gestos corporales más evidentes como los

de la región alta, proporcionan información acerca de los significados musicales. Para mencionar dos ejemplos concretos, recordemos que a partir del análisis textual identificamos en el segundo compás de A un movimiento ascendente en la voz interna inferior que tensiona y genera fricción en el contrapunto. En dos de las performances se observa que en dicho ascenso, tocado además con aumento dinámico, los pianistas elevan exageradamente la muñeca izquierda destacando el movimiento. Otro momento de especial interés sucede en la llegada “a tierra” de A, cuando en el compás 4 la melodía alcanza el punto métricamente más estable de la introducción. Tanto en la versión de Barbizet como en la de Papián puede verse inmediatamente después de ejecutar dicho acorde un movimiento oscilatorio de la mano derecha a través del cual se percibe la sensación de estabilidad y distensión que genera este momento significativo del discurso. Tales gestos tampoco se relacionan directamente con la producción sonora; en cambio, posibilitan al oyente espectador captar intenciones expresivas de los músicos.

El análisis performático también dejó en evidencia el rol que tienen las expresiones faciales de los intérpretes en la transmisión de intencionalidades y significados musicales. Para mencionar ejemplos, en B⁵ es posible ver cómo Ferras y Vengerov crisan su rostro coincidiendo con la ejecución de las apoyaturas que generan disonancias armónicas o, en contraposición, cómo la expresión serena en el rostro de los intérpretes se corresponde con el clima más estable de C o con la solemnidad de A. También puede apreciarse el modo en el que Vengerov, a través de la elevación de sus cejas, acompaña los saltos melódicos de C y de qué manera Repin modifica su rostro de acuerdo al diseño melódico de este gesto. Los ejemplos citados prueban que, tal como sostiene Davidson, las expresiones faciales combinadas con movimientos más generales también aportan indicios relacionados con momentos de tensión y reposo de la estructura musical.

Otro de los ejes fundamentales de este trabajo ha sido el rol de las fuerzas musicales cuya acción podemos inferir a través de los gestos. A lo largo de mi análisis textual y performático mencioné aquellos momentos en los que es posible atribuir la intervención de alguna –o más de una- de las tres fuerzas que constituyen la base de la teoría de Larson. Con respecto a la acción de la gravedad, quiero destacar como conclusión más relevante que dicho análisis permitió determinar que las curvas melódicas de los gestos seleccionados se corresponden con el diseño más frecuente en nuestra música occidental, dominado por esta fuerza. También mediante el análisis fue posible describir la acción del magnetismo melódico en lugares puntuales de cada uno de los gestos analizados. Por otra parte, y como cuestión central, este trabajo echó luz sobre la acción de la inercia dentro de la gestualidad musical. Dicha fuerza, además de constituir el fenómeno de mayor interés por su relación con los gestos estratégicos retóricos que aparecen en este movimiento, resultó ser la más perceptible en el plano audiovisual dado que, a diferencia de las demás, implica una sucesión reiterativa de gestos –patrones determinados- que ocurren a través del tiempo. Por este motivo, me interesa a continuación mencionar algunas cuestiones sobre su intervención.

El análisis textual evidenció que tanto el diseño secuencial del gesto A como el del B, responde a una fuerza inercial que acciona generando expectativa y tensión y que en los finales de ambos, la secuencia es interrumpida por un gesto retórico que detiene el impulso. Comparando las tres modalidades interpretativas de A, encuentro una cercanía entre las versiones de Barbizet y Lugansky: ambos pianistas sostienen la tensión del gesto musical durante los tres primeros compases hasta llegar al punto climático, no sólo por medio del *crescendo* y *accelerando*, sino evidenciando a través de sus movimientos corporales el incremento del impulso físico. En cambio, en la performance de Papian esta fuerza inercial se percibe fragmentada: en lugar del *accelerando* que atraviesa los tres gestos menores en las otras versiones, el pianista va marcando el inicio de cada uno de ellos. Es posible percibir a partir de la descripción analítica de qué manera sus movimientos corporales se corresponden con la constante interrupción en la continuidad del gesto musical. Además, en contraposición a las otras versiones, la llegada al punto climático del compás 3 es tocada con un *piano subito* que impide percibir este acorde como consecuencia del efecto inercial. Si bien, como vimos en el análisis textual, la indicación coincide con este punto climático, el término implica una disminución progresiva de la dinámica y no el cambio súbito que produce Papian. Por otra parte, luego del clímax y como denominador común de todas las performances, se observa una progresiva distensión muscular de los intérpretes –alejamiento del torso, elevación pronunciada de manos y antebrazos- coincidente con la detención del impulso gestual.

Con relación a la intervención de la inercia en B, me interesó analizar especialmente la realización del gesto denominado B⁵, cuya modificación desvía el discurso hacia una sección completamente contrastante. En primer lugar quiero subrayar que el impacto de este gesto retórico, es decir la frustración de la expectativa que produce en el oyente la discontinuidad del patrón, resultó mucho mayor que en A dado que B constituye un gesto temático extenso y es presentado varias veces desde el inicio del movimiento antes de ser modificado por completo. Esto demuestra el efecto diferente que puede producir en el receptor la interrupción de la inercia dependiendo de la jerarquía de los materiales que configuran el patrón. En cuanto a las diversas modalidades interpretativas de B⁵, y refiriéndome específicamente al punto climático del compás 51, quiero destacar la versión de Vengerov – Papian porque, a través de la disposición de los arcos y otros recursos descritos en el análisis, la gestualidad corporal que se aprecia en este registro potencia la sensación de esfuerzo implicada en el ascenso melódico contrapuesto a la gravedad y transmite con mayor determinación que la de las otras performances la llegada al clímax gestual. Asimismo, me interesa mencionar en este punto la similitud observada en el movimiento corporal de los pianistas: luego de tocar el acorde que coincide con el punto climático, los tres elevan exageradamente su mano izquierda. Es evidente que dicho movimiento funciona como gesto expresivo transmitiendo, conjuntamente con los gestos corporales de los violinistas, el impulso inercial que interviene en este momento relevante de la sección. En cuanto a la interrupción de la fuerza inercial que sucede luego de este clímax, la confrontación entre el análisis textual y el performático destacó la cercanía que guarda la versión de Repin y Lugansky con respecto al texto. Mientras que en las otras performances los intérpretes

interrumpen la inercia de manera anticipada, en esta la detención del impulso coincide exactamente con la modificación estructural del gesto, constituyendo el aporte más interesante entre las versiones analizadas. Pues bien, todas estas observaciones prueban de qué manera puede inferirse la acción inercial interviniendo en los materiales del texto y también la incidencia que tiene el movimiento corporal del intérprete para el receptor. Este, a través de procesos de resonancia corporal y/o empatía motora, es capaz de percibir con mayor o menor intensidad la fuerza –en este caso inercial- comprendida a su vez en la estructura del gesto musical.

Por lo tanto, el método de análisis hasta aquí desarrollado me ha permitido abordar la obra desde una concepción gestual, no sólo indagando en su estructura textual y sus implicancias performativas, sino evidenciando las relaciones complejas y enriquecedoras que pueden establecerse entre ambas perspectivas. Tomando en consideración que esta obra canónica de César Franck ha sido analizada fundamentalmente por su condición de sonata cíclica, enfatizando las relaciones motivicas y armónicas que le dan consistencia y solidez, espero que el presente trabajo constituya un aporte significativo para la bibliografía sobre el análisis y la interpretación de la obra.

Asimismo, este trabajo analítico evidenció que los recursos gestuales observados en las performances se corresponden con el repertorio de movimientos expresivos identificables sobre el cual hablan los trabajos de campo existentes hasta este momento. Esto confirma que, desde la perspectiva del oyente espectador, los movimientos corporales implicados en la performance proporcionan información que refuerza el significado expresivo del texto, jugando un rol comunicativo fundamental durante la interpretación musical.

Por otra parte, el análisis cualitativo de las tres versiones puso de manifiesto la variedad de modalidades interpretativas probando que, contrariamente a lo que afirma Hatten, no existe una única verdad musical implícita en el gesto. En cambio, desde una perspectiva semiótica, puede decirse que hay tantas verdades como intérpretes posibles. Esto es así en tanto y en cuanto una performance dada materializa una interpretación que es considerada plausible en el marco de los códigos y convenciones inherentes al repertorio camarístico y establecidos dentro de la tradición de la llamada música clásica.⁹²

Asimismo, durante la realización de esta memoria el vasto campo de estudio que constituye la gestualidad musical me ha ido generando nuevos interrogantes que abren caminos hacia futuras investigaciones. En primer lugar, considero que sería muy interesante modificar el punto de vista del análisis para, en lugar de abordar el tema desde el ángulo del receptor, analizar las implicancias técnico-expresivas que tiene el gesto desde la perspectiva del intérprete.

Otra línea de investigación atractiva sería analizar las características de la escritura para piano de Franck, estrechamente ligada a la técnica organística.

⁹² Es pertinente recordar en este sentido la cita del semiólogo Juan Miguel González Martínez incluida en página 5, ver nota al pie no. 15.

La realización de sus disposiciones texturales con bajos tenidos, acordes plaqué a modo de coral, movimiento contrapuntístico y profusión de acordes con décimas e intervalos extensos, entre otros recursos, constituyen un desafío para el pianista. Esta escritura y uso organístico del piano genera necesariamente gestos musicales y corporales que son específicos al estilo compositivo de Franck y que enriquecen y al mismo tiempo complican de manera productiva tanto la escritura como la técnica pianística. En este sentido, podría decirse que la técnica y prácticas performativas propias de cada instrumento—y más específicamente, de cada obra—son en definitiva el resultado de una constelación de gestos que derivan de la relación personal de cada compositor con el instrumento así como también de las formas concretas en que esa relación evoluciona con respecto a las prácticas instrumentales convencionales, heredadas de tradiciones performativas-interpretativas. Por todo esto, la problemática técnica y estilística que plantea el repertorio de este compositor puede resultar un campo fértil para la investigación.

Por último, habiendo reflexionado mucho sobre el concepto de gestualidad y las diversas posibilidades de interpretación de este término con relación a la música y a esta Sonata en particular, quiero compartir como reflexión final – apartándome de cualquier cuestión metodológica- una conclusión sustancial que me dejó la realización de este trabajo. El valor último de la gestualidad radica en su conexión con nuestra parte más primordial como seres humanos, aquella que desde tiempos inmemoriales siente la necesidad de expresar y que se manifiesta en primer lugar a través del cuerpo. Ese legado de gestos cuyos significados han ido conformando los diferentes códigos culturales y que permanece, como todo organismo vivo, en constante mutación, posibilita nuestra comunicación dentro del constante desafío de la experiencia vital. Concluyo mi memoria con la certeza de saber que la gestualidad implica movimiento y acción, y por esto es sinónimo de vida. De la misma manera que sin movimiento no hay vida, sin gestos no hay música posible.

Bibliografía

Agawu, Kofi. *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora. 2012.

Alonso Ortego, Sergio. “*Coherencia armónica y motivica en la Sonate pour Piano et Violon de César Franck*”. Trabajo fin de Master en Patrimonio Cultural, Universidad Internacional de Andalucía, 2015.

Balderrabano, Sergio, Mesa, Paula y Gallo, Alejandro. “Reflexiones en torno a la gestualidad musical, su significación y función expresiva”, 8º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP), Universidad Nacional de La Plata, 2016.

Bergeron, Vincent y McIver Lopes, Dominic. “Hearing and Seeing Musical Expression”. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 78, No. 1, 2009: 1-16. International Phenomenological Society.

Bowen, José, “Finding the Music in Musicology: Performance History and Music Works”. En *Rethinking Music*. 424-451. Editado por Cook Nicholas y Everist Mark. Oxford University Press, 1999.

Cortot, Alfred, Rothwell, Fred. “The Pianoforte Compositions of César Franck”. *The Musical Times*, Vol. 68, No. 1011, 1927: 415-418. Musical Times Publications Ltd., 1927.

Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*. España: Ediciones Akal S. A., 2014. [1ª, en alemán, 1980].

Davidson, Jane. “Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach”. *Society for Education, Music and Psychology Research*, Vol. 35, Nº 3 (2007): 381-401.

----- “Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies”, *Society for Education, Music and Psychology Research*, Vol. 40, Nº 5 (2012): 595-633.

Diccionario de etimologías, ed. Anders, Valentín. <http://etimologias.dechile.net>

D'Indy, Vincent. *César Franck. A study by Vincent D'Indy with an introduction by Rosa Newmarch*. London: J. Lane co., 1910.

----- *Cours de Composition Musicale*, Deuxième libre-Première Partie. Paris: Durand et Cie Éditeurs, 1909.

Epele, Juliette. "El movimiento corporal en la expresión de la música. Una aproximación corporeizada y situada de la ejecución e interpretación musical en el piano". Maestría en Psicología de la Música. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, 2018.

----- "Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano. Indicaciones de carácter e interpretación". *Epistemus*, Vol. 4, N° 1 (2016): 53-68.

Fichero Musical. Una biblioteca musical en fichas. Barcelona: Editorial Daimon, 1977.

Fuhrman, Clara. "César Franck's Violin Sonata in A Major: The Significance of a Neglected Composer's Influence on the Violin Repertory". Honor Programm Thesis. University of Puget Sound, 2016.

Franck, César. *Sonate für Klavier und Violine A-dur. Urtext.* Peter Jost (ed). Munich, Henle Verlag, 2016.

González Martínez, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica.* Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad, 1999.

Grove Music Online, ed. Deane Root, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>

Hanslick, Eduard. *De la belleza en la música. Ensayo de reforma en la estética musical.* Traducido por Elsa de Luxán de García Dana. Madrid: Casa Editorial de Medina, 1876 [1ª edición 1854].

Hatten, Robert. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music.* Bloomington: Indiana University Press, 2018.

-----"Interpreting Expression: The Adagio Sostenuto from Beethoven's Piano Sonata in B ♭, Op. 106 (Hammerklavier)". *Theory and Practice*, Vol. 19 (1994):1-17. Music Theory Society of New York State.

----- *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* Bloomington: Indiana University Press, 2004.

-----"Musical Forces and Agential Energies: An expansion of Steve Larson's Model", *Music Theory Online*, Vol. 18, N° 3 (2012). Society for Music Theory. <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.hatten.php>

-----*Musical meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

-----“Performance and Analysis-Or Synthesis: Theorizing Gestures, Topics and Tropes in Chopin’s F-minor Ballade”. *Indiana Theory Review*, Vol. 28, No. 1/2, (2010): 45-66. Bloomington: Indiana University Press.

Hester, Nicolas. “César Franck - A new french unity”. Master of Arts by Research. University of New York. Music. 2015.

Horst, Jorge. “Materia musical y recorridos”. *Revista Clang*, Año 1, N° 1 (2006): 58-61.

Jensenius, Alexander, Wanderley, Marcelo, Godoy, Rolf y Leman, Marc. “Musical Gestures. Concepts and Methods in Research”. En *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. Edición de Rolf Godoy y Marc Leman. 12-35. New York: Routledge.2010.
https://www.researchgate.net/publication/252066637_Musical_Gestures_concepts_and_methods_in_research

Larson, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

López Cano, Rubén. “Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”. En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Edición de Marita Fornaro. 41-78. Montevideo: Universidad Nacional de la República. Comisión Sectorial de Educación Permanente. Escuela Universitaria de Música, 2014.

----- “Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarrett en su Tokyo '84 Encore”. Conferencia presentada en la VIII Reunión anual de la SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música); La experiencia artística y la cognición musical, 25 y 26 de junio de 2009: 1-43.

Mead, Andrew. “Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding”. *Journal of Music Theory*, Vol. 43, No. 1, (1999): 1-19. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music.

Meyer, Leonard. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Oxford Bibliographies online, ed. Kate van Orden.
DOI:10.1093/OBO/9780199757824-0086.

Pelinski, Ramón. "Corporeidad y experiencia musical". *Revista Trans* N° 9, (2005): 22-63.

Peñalba, Alicia. "Nuevas relaciones gestuales del intérprete", *Revista Trans*, N° 14, (2010), 1-12.

Ratner, Leonard G. "Topics". En *Classic Music: Expression, Form and Style*, 9-29. New York: Schirmer Books, 1980.

Shifres, Favio. "El pensamiento musical en el cuerpo". *Epistemus. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*. Vol. 3 N° 1, (2015): 45-56.

----- "Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado". (2007) 3º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata.

Schneider, Herbert. "Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck", *Revue Belge de Musicologie*, Vol. 45, *César Franck et sons Temps*. 127-144. 1991.

Stockhem, Michel. "La Sonate de César Franck: interprétation et tradition", *Revue Belge de Musicologie*, Vol. 45, *César Franck et sons Temps*. (1991): 145-152.

Sullivan, Mark. "The Performance of Gesture. Musical Gesture, then, and now". Thesis (A. Mus. D.) University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984.

Velázquez Coccia, Fernanda. "Cognición musical corporizada. Notas sobre sus alcances y limitaciones". (2011) Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de *la Música*, SACCoM, 273-282.
http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/35.Velazquez_0.pdf

Vinasco Guzmán, Javier Asdrúbal. "Una perspectiva semiótica de la interpretación musical". *Cuadernos de música, Artes visuales y Artes escénicas*, vol. 7 N° 1, (2012): 11-38. Bogotá, Colombia.

Fuentes audiovisuales

"*Christian Ferras – Cesar Franck Violin Sonata (Part 3)*". Video de YouTube. Accedido junio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=pyG6zmH0PpA>

"*Repin . Lugansky - Franck, Sonata for Violin and Piano in A major*". Video de YouTube. Accedido el 29 de abril de 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=rS-1aTG-_Q4&t=1180s

Anexo

Recitativo-Fantasia

Ben moderato *largamente*

Measures 1-4: *f*, *dim.*, *largamente*

Measures 5-9: *con fantasia*, *molto din.*, *poco stretto*, *rall.*

Measures 10-13: *a tempo*, *dolce*, *poco rall.*

Measures 14-17: *a tempo*, *poco rall.*

22

Molto lento

17

22

Ben moderato

27

32

a tempo

molto dolce e tranquillo

35

sempre dolciss.

poco espress.

sempre legatissimo

First system of musical notation, measures 1-3. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, and two bass staves with accompaniment. The music is in a key with two flats and a common time signature.

Second system of musical notation, measures 4-6. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *poco a poco cresc.* marking. The middle and bottom staves have accompaniment with fingerings (3, 5, 3, 4, 3) and pedaling (5, 2, 1, 2, 1) indicated.

Third system of musical notation, measures 7-9. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *tr* marking and a *ff poco animato* marking. The middle and bottom staves have accompaniment with fingerings (5, 54, 54) and a *ff poco animato* marking.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *tr* marking. The middle and bottom staves have accompaniment with fingerings (4, 5) and a *ff* marking.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *tr* marking and a *molto rit.* marking. The middle and bottom staves have accompaniment with fingerings (3, 1, 3) and a *molto rit.* marking.

24 A tempo. Ben moderato

53 *pp*

legatiss.
pp

56

59 *dolcis, espress.*
tranquillo

tranquillo

62 *poco accel.*

65 *a tempo*

a tempo

68

poco accel.

1 4 3

71

a tempo

mf drammatico

a tempo

mf largamente

molto cresc.

74

molto rall.

f

77

a tempo

p

a tempo

dim.

80

dolcissimo

pp

26

84

Musical score for measures 84-86. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 84 features a melodic line in the treble staff with a slur over measures 84-86. The grand staff accompaniment consists of eighth-note patterns in both hands.

87

Musical score for measures 87-89. The system consists of three staves. Measure 87 has a slur over the treble staff. Measure 89 includes the instruction *poco accel.* above the treble staff. The grand staff accompaniment continues with eighth-note patterns.

90

Musical score for measures 90-92. The system consists of three staves. Measure 90 has a slur over the treble staff. Measure 91 includes the instruction *pochissimo cresc.* above the bass staff. The grand staff accompaniment continues with eighth-note patterns.

93

Musical score for measures 93-95. The system consists of three staves. Measure 93 has a slur over the treble staff. Measure 94 includes the instruction *dolcissimo* above the treble staff. Measure 95 includes the instruction *pp* below the bass staff. The grand staff accompaniment features eighth-note patterns with fingerings 1, 4, 5, 4, 5, 5 indicated.

96

Musical score for measures 96-98. The system consists of three staves. Measure 96 has a slur over the treble staff. Measure 97 includes the instruction *cresc.* above the treble staff. Measure 98 includes the instruction *cresc.* above the bass staff. The grand staff accompaniment features eighth-note patterns with fingerings 5, 4, 5, 3, 5 indicated.

99

f molto *Ingharrese* e *dissonante*

f largamente

102

cresc.

cresc.

105

fff

sempre fff

molto rit.

molto rit.

fff

sempre fff

108

sempre rall.

dim.

sempre rall.

dim.

calma

111

Molto lento e mesto

non troppo dolce

pp

pp