



XAVIER MONTSALVATGE Sonatina Pour Yvette (II). Aspectos armónicos.

Domingo Serrano García
Profesor Superior de Piano

Tras el primer acercamiento a la *Sonatina* en el número anterior de esta revista¹, realizaré aquí un estudio de los aspectos armónicos. Son éstos los aspectos que más nos ayudarán a la hora de la interpretación ya que abren y cierran ciclos continuamente; si no se tiene en cuenta los cambios de textura que conducen a un “cambio de escenario” o modulación se corre el peligro de dejarlos pasar inadvertidos, con lo que la interpretación perderá su vitalidad y el oyente irá de un pasaje a otro sin entender cómo ha llegado allí, es decir, se perderá y no apreciará el conjunto de la obra. La forma es importante, pero son las estructuras armónicas desarrolladas las que más hay que tener en cuenta en esta obra.

Aspectos armónicos

Estudiar la obra acorde por acorde sería enfocar este estudio más hacia la composición que hacia la interpretación, así que no realizaré aquí un análisis exhaustivo. Lo que pretendo es confirmar las referencias tonales, ver los tipos de acordes que encontramos y los recursos armónicos estructurales empleados. Acotaré los fragmentos según estos recursos, lo que más tarde nos ayudará a dar una forma a la obra, a conocerla mejor y, sobre todo, facilitar su memorización.

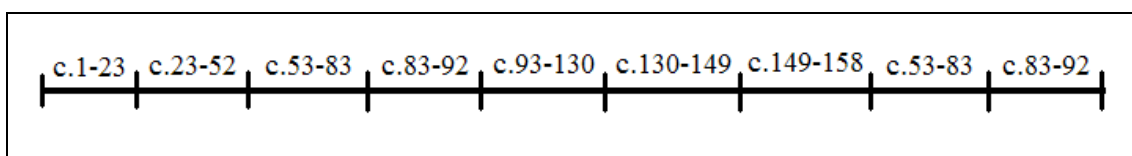
Como ya sabemos², Montsalvatge no entiende la música sin la tonalidad debido seguramente a su entorno musical y cultural de origen, y, aunque a veces parezca abandonarla o se aleje de ella, nunca la pierde de vista. En la *Sonatina* aparecen clarísimos contrastes entre diatonismo-cromatismo o consonancia-disonancia que en muchos casos nos hacen perder de vista la tonalidad, pero que siempre vienen acompañados de algún elemento tonal o desembocan en él. Ya en el

¹ Domingo Serrano García: “Xavier Montsalvatge: *Sonatina Pour Yvette*”, Sinfonía Virtual nº21, Octubre 2011.

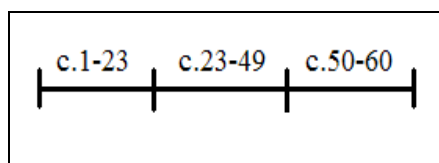
² Ibíd.

comienzo del primer tiempo encontramos claramente esa tonalidad, con la melodía principal en un evidente Mi mayor, aunque hasta los compases 91-92 no escucharemos la cadencia perfecta, que nos suena extraña y lejana, pero que reconocemos y entendemos como si la tonalidad hubiese estado presente durante toda la obra, cosa que realmente ocurre (aunque a veces nos parezca mentira). Para comenzar dividiré los tres movimientos según las secciones que he estimado, según su estructura armónica:

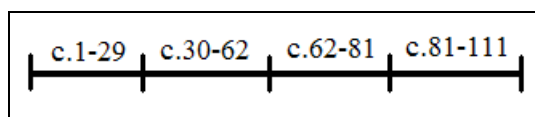
- Primer movimiento:



- Segundo movimiento:



- Tercer movimiento:



Se ve reflejado en estos esquemas la mayor complejidad del primer tiempo, cosa lógica debido a su forma sonata³. Este esquema no sólo nos ayudará más tarde a analizar la forma de cada movimiento, sino también los aspectos armónicos que nos harán entenderlos mejor.

Encontraremos en los tres movimientos los contrastes comentados al comienzo: cromatismo-diatonismo, consonancia-disonancia. Es el cromatismo el que predomina en cuanto a función estructural en esta obra, el que la conduce de un lugar a otro, a veces con carácter errante, otras moduladorio o simplemente como un modo de enriquecimiento sonoro; en cualquiera de las secciones que he

³ No es una sonata clásica aunque la elección de esta forma resalta la tendencia *neoclásica* de Montsalvatge.

marcado en el primer y segundo movimiento comprobaremos esta máxima: la mayoría de ellas comienzan con una estabilidad diatónica o consonante para después utilizar los cromatismos o disonancias para los desarrollos, puentes, nexos o cadencias enriquecidas.⁴ Un ejemplo claro lo encontramos ya en la primera página: la obra empieza con unas figuras en la mano izquierda a modo de *ostinato* sobre la que aparece la melodía principal totalmente diatónica (Mi mayor) y que después cede protagonismo al cromatismo que ya no desaparece hasta llegar a la siguiente sección (c.23), donde nuestro oído escuchará la estabilidad de un acorde tríada por primera vez (do # menor) e intuirá un cambio de centro tonal, aunque poco claro. Como éstos funcionan la mayoría de los pasajes en esta obra, sobre todo los pasajes amplios, aunque existen varios puntos en los que encontraremos un tratamiento diferente, más diatónico y con funciones tonales claras.

1. Conceptos previos al análisis.

Antes de continuar expondré varios conceptos sobre los que me he basado para este acercamiento armónico-estructural a la Sonatina. No menciono el jazz ni la música americana entre éstos, pero es importante tener en cuenta las armonías de jazz en la estructura de los acordes; la aparición de acordes de 9ª y 7ª diatónica, quintas paralelas, esas notas extrañas a la armonía que en jazz adquieren el nombre de “tensiones”, las notas *blue*, etc.

1a. Sistema Axial

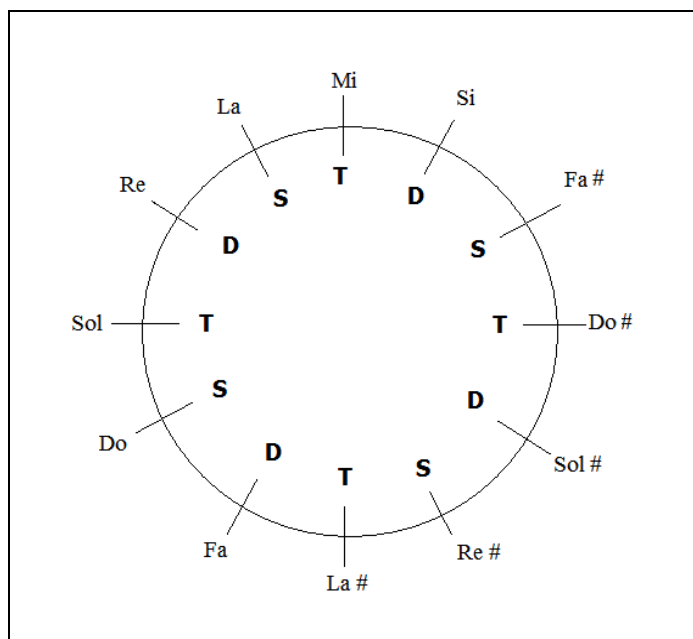
El primer concepto y el más amplio de los que aquí expongo, es un sistema con el que encontraremos las funciones tonales con rapidez⁵ y seguridad, lo que nos ayudará a escuchar de otra forma todos los

⁴ Habrá que distinguir, como es natural, entre disonancias temáticas y estructurales; para entender mejor este concepto basta con observar las octavas disminuidas del segundo movimiento (c.29) que son claramente temáticas. Las estructurales nos definen las funciones armónicas con lo que, valga la redundancia, nos confirman la estructura; claro ejemplo de éstas lo tenemos en el primer movimiento: el segundo tiempo del c.38 está formado por un acorde muy disonante que, ordenado en terceras, forma un acorde de novena de dominante con la quinta disminuida, una dominante de la dominante si pensamos en Mi mayor, aunque en esta sección, como veremos, estamos en la región de Si mayor.

⁵ Una sucesión de acordes puede carecer totalmente de función, algo muy común en la música descriptiva.

acordes. Pertenece a la música de Béla Bartók⁶; fundamenta el sistema axial en una ininterrumpida línea de evolución en la historia de la armonía funcional desde el clasicismo hasta su propia época, con lo que podremos apreciar de forma rápida y eficaz la polaridad armónica de cualquier pasaje que nos confunda en la Sonatina aunque sea un sistema ajeno a Montsalvatge⁷.

Según éste, tomando Mi mayor como la tonalidad principal⁸, Mi sería la tónica (T), La la subdominante (S), Si la dominante (D); el sexto grado, Do#, es el relativo de la tónica y su función es tónica (T); el segundo grado, Fa#, es el relativo de la subdominante, así que funcionará como subdominante (S); el tercer grado, Sol#, es el relativo de la dominante, así que su función será la de dominante (D). Si ordenamos estas notas por el círculo de quintas, Sol#-Do#-Fa#-Si-Mi-La, nos quedarán también ordenadas las funciones de esta forma: D-T-S-D-T-S; la secuencia D-T-S se repite, y si cerramos el círculo de quintas nos quedará:



⁶ "BÉLA BARTÓK, un análisis de su música" (2003), IDEA BOOKS, S.A., p.11.

⁷ No tengo la certeza de que Montsalvatge no conociera este sistema, pero no he encontrado en ningún texto una comparación o alguna relación de la obra de nuestro compositor con la de Béla Bartók, aunque éstos sí afirman su admiración hacia él.

⁸ Primer movimiento.

A partir de aquí, Béla Bartók, desarrolla ejes según la función en los que cada polo es intercambiable por su contrario sin ningún cambio en su función⁹, siempre que no sean acordes de séptima disminuida.

2a. El cromatismo.

Un concepto muy básico que puede parecer innecesario observar pero que debe quedar muy claro:

*“Los cromatismos ascendentes producen sensibles ascendentes y los cromatismos descendentes producen sensibles descendentes”.*¹⁰

El cromatismo, si no altera la progresión armónica, es, como sustitución, sólo un recurso para realzar las voces. En esta pieza no aparece este tipo de cromatismo melódico¹¹, sí que aparece el cromatismo para enriquecer las cadencias o para producir progresiones ascendentes y descendentes: éste va resultar un elemento característico durante toda la pieza.

3a. La armonía errante.

La armonía errante es otro de los conceptos que nos debe quedar muy claro. Debido a la cantidad de cromatismos y sucesiones de acordes disminuidos, la Sonatina se encuentra plagada de pasajes “errantes”, sin puntos funcionales donde descansar y con múltiples posibilidades a medio camino (aunque hay que precisar que no es necesaria la presencia de acordes extraños para que podamos hablar de armonía errante). La armonía errante se basa en el significado múltiple de cada uno de sus elementos y, como es obvio, el cromatismo o el acorde disminuido que dominan la Sonatina son elementos

⁹ He utilizado este sistema reemplazando acordes según su función en una sonatina de Mozart con resultado funcional muy claro y una muy interesante sonoridad.

¹⁰ “FUNCIONES ESTRUCTURALES DE LA ARMONÍA”, Arnold Schoenberg, IDEA BOOKS, S.A., p.43.

¹¹ Lo que sí aparecen son notas extrañas a la armonía, es decir que sustituyen notas reales del acorde sin cambiar la función armónica.

capaces de acercarnos a diferentes tonalidades¹², lo que les confiere un significado claramente múltiple.¹³

Teniendo claros estos conceptos y dando por supuestos otros que se suponen claros¹⁴ pasaré a realizar un breve análisis y a elaborar el esquema armónico de cada movimiento. Comenzaré con un análisis exhaustivo insistiendo en los medios utilizados para el mismo; conforme estos medios vayan quedando claros pasaré a localizarlos en el texto para una mayor fluidez en la lectura.

Primer movimiento · *Vivo e spiritoso*

Es importante observar que la mayoría de acordes tríada se encuentran en segunda inversión¹⁵, lo que nos da esa atmósfera de “ingravedez” que predomina durante casi todo el primer tiempo. Tras la introducción de la melodía en Mi mayor (melodía diatónica, de 8 compases, perfectamente simétrica y acabada en una semicadencia sobre el quinto grado¹⁶) y antes de terminar ésta, comienza una sucesión cromática descendente de acordes desplegados en segunda inversión en la mano izquierda, que toma el protagonismo y deja atrás al diatonismo y a esta melodía que ya no se volverá a escuchar hasta el compás 93, algo variada. Esta sección cromática nos llevará hasta la aparición de un acorde tríada en el compás 23. Este modelo de “zona (relativamente) estable-zona inestable-zona estable” es el que vamos a tener durante casi todo este primer movimiento. Así, esas sucesiones de cromatismos y acordes están, como expliqué más arriba, cargadas de “significado múltiple”, lo que añade a esa sensación de ingravedez por los acordes en segunda inversión la sensación de “tierra de nadie” producida por esta armonía errante. Es este modo de desarrollo el que aparece en todos los pasajes y a su vez, se podría decir, el que da a la obra gran parte de su coherencia. Se debe tener en cuenta que la aplicación del esquema “zona estable-zona inestable-zona estable” no tiene por qué aplicarse sólo a grandes secciones, y que muchas veces la

¹² Debido a la cualidad de las notas que los componen de actuar como sensible de una tonalidad cada una (enarmonizándolas).

¹³ Como podemos apreciar son todos estos recursos los que potencian la personalidad plagada de sutil sentido del humor e ironía que definen a nuestro compositor.

¹⁴ Progresiones, sucesiones, cadencias, transformaciones, modulaciones, tratamiento de las disonancias, regiones....

¹⁵ Excepto en tres pasajes, como el comprendido entre los compases 53-69, donde además está muy clara la armonía funcional.

¹⁶ Si analizamos y armonizamos la melodía lo veremos con claridad.

“zona inestable” es un simple enriquecimiento de una “zona estable” sin llegar a cambiar la función en la que estamos (por ejemplo, la sección que va del compás 38 hasta el 53 no varía su función de dominante de Si).

c. 1-23

Comienza el “ostinato” de la mano izquierda rodeando la nota Mi, mientras se escucha claramente la melodía de la mano derecha en Mi mayor: así tenemos el centro tonal. A partir del compás 7 comienzan los cromatismos descendentes en la mano izquierda hasta llegar a predominar éstos y desembocar en un acorde de séptima disminuida en el c.14 que nos llevará hasta el final de la sección (c23) con un acorde tríada perfecto menor en estado fundamental, acorde que sólo se repite una vez más a lo largo de todo el primer movimiento (reexposición, c.149). El esquema armónico-funcional de esta sección a grandes rasgos estaría constituido por una subsección de T hasta el c.10 (en la semicadencia de la melodía), donde el cromatismo toma el protagonismo y mantiene la sonoridad de dominante hasta el final de la sección con el acorde de Do# que, como vimos en el sistema axial, tiene función T.

c. 23-52

Esta segunda sección cambia de región tonal, el acorde al que hemos llegado será a su vez S de Si, así que entraremos en el ámbito de la dominante¹⁷. El esquema armónico quedará de la siguiente manera: entre los c.23-27 se afirma la región de Si, ahora T; del c.28 en adelante se escuchará la sonoridad de la D de la nueva T, enriqueciendo y alargando el pasaje con todos los recursos que conocemos; añade en el c.43 lo que parece una escala de tonos enteros, pero analizando el arpeggio se puede enarmonizar con un acorde de quinta aumentada y novena que nos mantiene la sonoridad de D.

c. 53-83

Esta sección se podría entender como el desarrollo¹⁸ de la forma sonata pero, como veremos más adelante (c.93), no será el único. Comienza ésta de forma diferente a todo lo anterior, con una sucesión por el círculo de quintas de cadencias y progresiones bastante claras. La progresión armónica será la siguiente: Si (c.53-57), Mi (c.58-62) y La (c.62-66); si no tenemos en cuenta el compás 53 veremos como es

¹⁷ Para analizar armónicamente secciones es recomendable recurrir al círculo de quintas y sus funciones tomando como T la nota principal de la región.

¹⁸ Aunque no aparezcan elementos temático-melódicos, sólo rítmicos.

una progresión a la cuarta ascendente por grupos de cuatro compases, excepto cuando llegamos a La (c.62), donde acaba esta progresión y continúa el desarrollo. Aquí aparecen unos compases con acordes sin función determinada o clara; si atendemos a la región de Mi tendremos acordes de función S y si lo pensamos en la región de Si tendremos acordes con función D. Opto por la segunda opción, ya que volverá en el compás 83 a la región de Mi mediante un cromatismo y el punto culminante es un acorde con función D de Si.

c. 83-92

Casi idéntico al pasaje comprendido entre los compases 23 y 30; los acordes no son los mismos en la mano izquierda pero sí la melodía, lo que nos provoca escuchar esta melodía como una evocación más que una repetición, con una atmósfera diferente que además se mantendrá en la región de Mi, pues va a conducirnos a la cadencia perfecta. El descenso cromático de los acordes en segunda inversión de la mano izquierda nos llevarán hasta el c.86 donde tenemos la D; los siguientes compases son cadenciales, es una secuencia S-D-T tratada con notas relativamente extrañas a la armonía, pero que causan un efecto cadencial muy llamativo.

c. 93-130

Éste sí será un desarrollo más avanzado que el anterior, aquí sí que aparece el tema melódico principal desarrollado además de más de una cadencia perfecta (por el movimiento del bajo). Comienza en la región de La mayor pero en seguida retorna el protagonismo del cromatismo y el acorde disminuido; si seguimos utilizando el sistema axial veremos cómo el acorde de Re bemol mayor de los compases 100-101 actúa como D, terminando una frase de 9 compases que se enlaza con la siguiente pero donde se ve de nuevo claramente la construcción regular y corte clásico de las frases. Se mantiene en esta región utilizando los mismos recursos, como durante toda la obra, hasta que nuevamente en cromatismo nos lleva a una cadencia perfecta en La bemol (c.116). Aquí comienza un puente modulante que nos va a llevar a la reexposición de la melodía en Sol; analizando los acordes con el sistema axial encontraremos los puntos estructurales muy claros: La bemol y la insistencia en Re en los compases 122, 124 y 126 son precisamente acordes en la región D de Sol.¹⁹

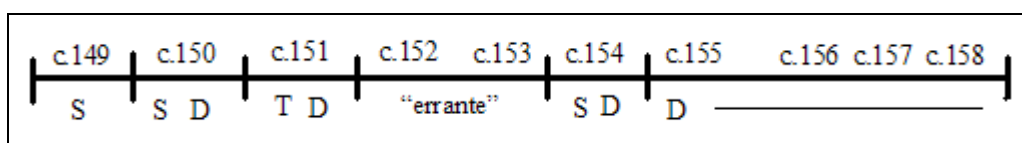
¹⁹ Si analizamos acorde por acorde (c.122-126) con el sistema axial nos daremos cuenta de la importancia “funcional” en cada acorde y cómo la tonalidad está siempre presente cuando no estamos en un pasaje “descriptivo” o secuencia de acordes (progresión,

c. 130-149

Por fin llegamos a la reexposición de la melodía principal, esta vez en Sol.²⁰ Se presenta la melodía transportada exactamente igual que en la exposición, con los mismos movimientos en la mano izquierda y la misma periodicidad. Es cuando va a comenzar la segunda parte de la exposición cuando la varía bastante como era de esperar en una obra tan bien construida. Esta vez acorta la sucesión cromática descendente y añade los disminuidos sin frenar la “inercia” rítmica como en la exposición²¹. Acaba esta sección con el acorde perfecto menor de Mi, sexto grado de Sol y tónica de Mi a su vez.

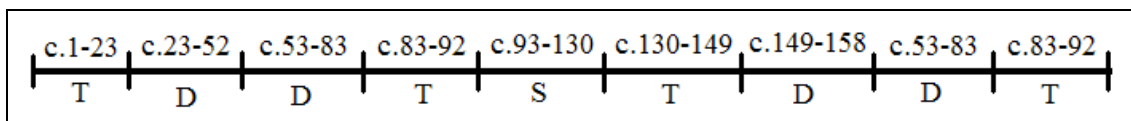
c. 149-158

Este pasaje nos devolverá a la región de la D de Mi, un pasaje lleno de acordes de séptima en estado fundamental al comienzo, lo que nos da esa sensación de “*calmato*” que nos pide el autor, una estabilidad y “consonancia” relativas que romperá con el cromatismo y una sucesión de acordes disminuidos para llevarnos a la región de Si y una semicadencia a la D en su región. En la relación de funciones podremos ver más claramente esta sucesión hasta la semicadencia:



Esta sección dará paso a la repetición de los compases 53 a 92 que dará sensación de coda por su repetición, aunque no haya ningún elemento nuevo.

Explicadas todas las secciones armónicamente y teniendo como centro tonal Mi, el movimiento completo pasa a grandes rasgos por las regiones:



sucesión...). Insisto siempre en los mismos giros, en la claridad de las funciones, la construcción y recursos armónicos deben quedar bastante claros.

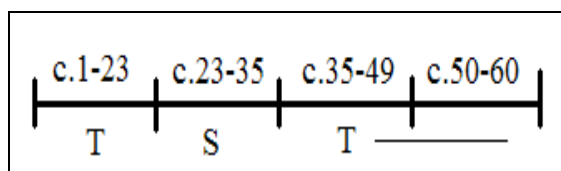
²⁰ De nuevo parece que rompe con los moldes, pero en el sistema axial Sol es T, así que está siguiendo la fórmula clásica.

²¹ Sería un error no tener muy en cuenta esta diferencia a la hora de la interpretación.

Se aprecia la simetría armónico-estructural, donde el desarrollo lo encontramos en el centro y en la región S.

Segundo movimiento · *Moderato molto*

Armónicamente funciona exactamente igual que el primero; si recurrimos al sistema axial encontraremos la siguiente sucesión de regiones según su función:



Volvemos a encontrar la simetría que ya vimos en el primer movimiento y los recursos armónico-estructurales que nos van a llevar de una a otra sección.

c. 1-23

Protagonizada por una melodía diatónica, esta sección se caracteriza también por los acordes que la forman. El primer compás es la presentación de la tónica²², pero a partir de aquí aparecerá una serie de acordes más complejos; la gran mayoría son acordes de séptima disminuida o quinta aumentada fácilmente reconocibles, pero el primer acorde del compás 2 que se mantiene hasta el 8 tiene una estructura interna que le viene dada por el carácter disonante del movimiento.



Éste crea una sonoridad disonante por segundas y octavas disminuidas que más adelante escucharemos en los compases 29 y a partir del 39, con las octavas también disminuidas de la melodía, lo que aportará mayor coherencia al movimiento.

²² Fa# actúa como T y Mi-La son notas del acorde de T (Sistema axial).

El resto de elementos son muy parecidos al primer tiempo. Es nueva la aparición de quintas justas en el bajo, que actúan como base armónica.²³

El periodo del “*declamato*” no se aleja de la región T, pues la nota principal sobre la que se produce este es Mi bemol, que actúa como T también. Así que hasta la aparición del Sol en el bajo en el c.23 no apreciamos un cambio de región.

c. 23-35

No he añadido los cuatro compases siguientes a esta sección porque, al ser un puente con una dirección muy clara hacia la tonalidad principal y plena exposición del segundo tema, he preferido añadirlos al siguiente. Aquí hay un mayor movimiento moduladorio²⁴ aunque no insiste tanto en la utilización de acordes disminuidos, utilizando la disposición de la primera sección²⁵ hasta confirmarnos la tonalidad de La bemol junto con el segundo tema del movimiento²⁶ sin terminar de desarrollarlo. Esta segunda sección es contrastante a modo de desarrollo por su inestabilidad tonal pero que introduce parte del segundo tema que se desarrollará completamente en el c.39 en la tonalidad principal. La novedad armónica es la duplicación de la melodía en el c.29 por una octava disminuida, que, como he comentado en el párrafo referido a los c.1-23, coincide en sonoridad con el acorde del segundo compás.

c. 35-49

Esta sección es tan estable como la primera en cuanto a modulaciones, aunque como en el segundo, predominan los acordes de séptima y las disonancias están más a la luz por la melodía doblada, como he comentado en el párrafo anterior. Exceptuando las quintas paralelas a modo de *organum paralelo* que aparecen en los c.48-49, no existe ninguna novedad armónica en este periodo, que acaba con una cadencia perfecta sobre la T en el compás 49.

c. 50-60

Cierra el movimiento con una coda en la que volvemos a escuchar la sonoridad del comienzo, con el acorde característico del movimiento

²³ Sistema axial.

²⁴ Con los mismos recursos que en ocasiones anteriores.

²⁵ Acorde-melodía, pero acordes no disminuidos y melodía cromática.

²⁶ Esta vez “arpeggio-melodía”, con melodía diatónica.

y la tónica La en la melodía, sin introducir ningún elemento armónico nuevo.

Este segundo movimiento alcanza la tensión lírica propia de los movimientos lentos gracias a su construcción armónica, no por una melodía *cantabile* como se hace tradicionalmente, sino por las diferentes atmósferas que van sucediéndose.

Tercer movimiento · *Allegretto*

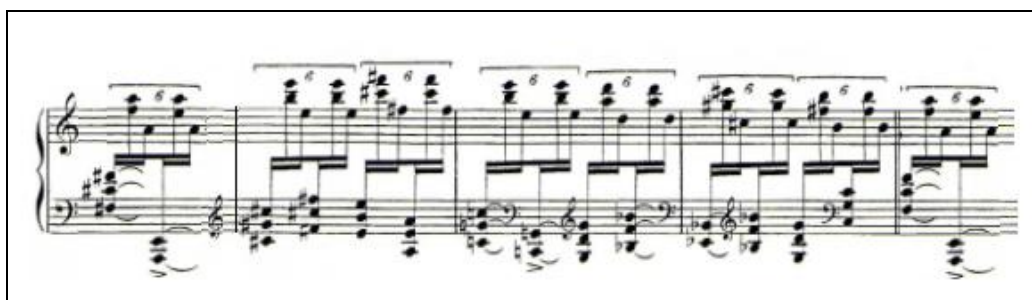
El tercer movimiento es armónicamente mucho más sencillo que los anteriores, pues no encontraremos un desarrollo muy extenso al ser una *toccata*. Encontramos varios puntos “complicados” a la hora de enfocarlo armónicamente: la parte central donde aparece la conocida melodía infantil,



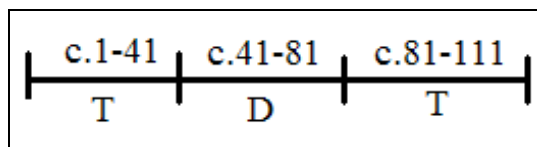
los compases posteriores



y la reaparición de la melodía en la última página con un nuevo tratamiento.



La tonalidad principal del movimiento es la de La menor, como el segundo movimiento; la división en regiones funcionales quedará de la siguiente forma:



Hay que tener en cuenta que no hablamos ahora de una división formal, sino armónico funcional (la estructura formal sería diferente).

c. 1-41

El comienzo es un juego rítmico entre teclas negras y blancas que provoca una sonoridad muy rica, contrastando la escala diatónica de teclas blancas y la pentatónica de teclas negras.



Este contraste diatónico-cromático²⁷ será un importante recurso estructural durante el resto del movimiento.

En el quinto compás aparecerá una serie de acordes de séptima diatónica sin mediate donde se escuchará el acorde con fundamental La en el primer tiempo cada dos compases²⁸,

²⁷ Podemos ver la similitud en cuanto a sonoridad con el primer preludio del segundo libro de preludios de Debussy, "Brouillards", donde también escucharemos esta sonoridad contrastante diatónico-pentatónica



²⁸ Sigue el mismo ciclo de repetición de la fórmula cada dos compases y el contraste entre teclas blancas y negras. Con la diferencia de que esta vez es la mano izquierda la que se encargará de la parte diatónica y la derecha de la pentatónica.



lo que hace apreciar esta nota como la principal. Después volvemos a tener otro juego²⁹ entre teclas blancas y negras



que desembocará en la repetición de un acorde de séptima de D en el c.13:



Este acorde tiene función D sobre La, ya que lo podemos enarmonizar con un acorde de sexta aumentada (“alemana”) con “doble sensible” Si bemol y Sol sostenido. Después se repetirá el comienzo del movimiento a dos octavas inferiores pero con un cambio: una progresión ascendente y diatónica de los acordes de séptima de la mano izquierda acompañada por la derecha siempre en teclas negras hasta llegar al c.23 donde insistirá en la mano izquierda en el acorde Sol con séptima con función dominante sobre La³⁰ y que se mantiene en una disonancia continua con la derecha que, a su vez, mantiene un acorde perfecto mayor (Fa#), hasta resolver con una escala rápida de tonos enteros que nos llevará a la nota Mi, la dominante de La. Tras

²⁹ Vuelve a intercambiarse entre las manos el diatonismo-pentatonismo además de la figuración, esta vez con seisillos.

³⁰ Sistema axial.

esta primera parte aparecerá el tema diatónico “principal” de la toccata que está en La mayor. El tratamiento de esta melodía nos recuerda bastante al primer tiempo, aunque sea un pasaje menos denso, pues la mano izquierda realizará una sucesión ascendente de, esta vez, intervalos melódicos de sextas mayores por cromatismo que en algunos puntos se convierten en acordes de quinta disminuida en segunda inversión (cuando son grupos de tres o cuatro notas). Acaba esta sección en una “cadencia” sobre la tónica, un final de frase muy claro sobre La.

c. 41-81

Tras evocar en la sección de la melodía al primer tiempo encontramos aquí una construcción más parecida aún; esta vez sí tenemos acordes en segunda inversión acompañando a una sucesión de arpeggios que actúan a modo de melodía en la mano derecha, más un juego rítmico que una melodía. Comienza con el acorde de Si bemol que tiene función de dominante³¹, pero esta vez los mueve por tonos enteros, creando una sonoridad diferente a la acostumbrada siempre que hemos escuchado estos acordes, es una sonoridad menos “ambigua”, no tan cargada de “significado múltiple” como los periodos cromáticos, aunque escucharemos cromatismos, pero sin significado estructural; se aprecia aquí especialmente su interés por el contraste diatónico-cromático. Es ésta una sección que podríamos entender de “desarrollo” teniendo en cuenta que varía rápidamente sus centros tonales sin dejar claro totalmente uno. Repite los mismos giros en dos “frases” de siete compases (c.42-48, c.49-55) para volver a la sonoridad del comienzo (contraste diatonismo-pentatonismo) y llevarnos de nuevo al acorde de séptima de dominante sobre Si bemol del c.13 en el c.59 para cambiarlo rítmicamente y utilizarlo como fondo para una progresión ascendente que durará toda la página hasta la reexposición de la melodía infantil en el c.82. Está formada esa progresión por dos diferentes, una primera progresión cromático ascendente donde añade la sonoridad de la octava disminuida del segundo tiempo³²; la progresión tiene su punto culminante en el c.72, donde escucharemos por fin la nota Mi en un acorde desplegado de novena de dominante sin sensible que nos lleva a una nueva progresión vertiginosa y ascendente, pero esta vez diatónica; nos conduce ésta a la tonalidad

³¹ Si recordamos “*Un Americano en París*” de Gershwin, hay cierta similitud en la entrada de este acorde y sonoridad con sus bocinas. Quizá aquí podríamos entender un guiño a la música del compositor americano.

³² Son “mixturas” formadas por acordes de quinta disminuida y la octava disminuida.

principal mediante una cadencia perfecta y bien marcada en el c.81. Toda esta sección se mueve alrededor de la función de Dominante.

c. 81-111

El tratamiento de la melodía es muy interesante, además de doblarla con una octava le introduce una quinta, lo que crea una sucesión de quintas paralelas a modo de *organum paralelo* que da un carácter solemne y brillante. El acompañamiento está tratado del mismo modo, octavas con quinta. Los acordes utilizados son en su mayoría acordes que buscan un efecto sonoro, aunque hay varios puntos principales en los que se puede escuchar claramente las funciones tonales³³; el c.81 tiene función T; en el c.83 escuchamos el acorde de Do mayor, que también tiene función T; en el compás 84 también escucharemos la función T con el acorde de Mi b en el bajo; en la segunda negra del c.85 encontraremos la D; en este fragmento y los siguientes es más relativo, aunque nos da una aproximación, el uso del sistema axial; personalmente creo que se han elegido estos acordes para buscar una cualidad sonora apoyada en los armónicos de los graves que nos acercan a las funciones cuando es más necesario³⁴. Llega el fin de esta sección asentándose en la tónica con la repetición de un “giro cadencial” (c.97-98) y la aparición de nuevo de una de las figuraciones del comienzo de la toccata, una nota repetida y un compás característico del segundo movimiento



que, como expliqué entonces, tiene función tónica. También añade el acorde disonante tan característico que aparece al comienzo y final del segundo movimiento, lo que nos da una coda muy completa, que acaba con una cadencia perfecta enriquecida, no podía ser de otra forma, con notas extrañas a la armonía.

³³ Consultar el sistema axial con tónica La.

³⁴ Comienzo y final de frases.

Quedan así expuestos los elementos armónicos de los tres movimientos, no he desarrollado gran parte de los mismos, como indiqué más arriba, ya que casi siempre se repite el mismo patrón. En un principio parece un texto armónicamente complejo, pero hemos comprobado que se basa en una armonía funcional clásica, donde lo único no clásico es el tratamiento de la disonancia y la complejidad de algunos acordes.

Bibliografía.

- X. Montsalvatge: “Sonatina pour Yvette”, Editions Salabert, S.A., 1962.
- Schoenberg, Arnold: Funciones Estructurales de la Armonía, IDEA BOOKS, S.A., 1999.
- “BÉLA BARTÓK, un análisis de su música” (2003), IDEA BOOKS, S.A.
- Dietter de la Motte: Armonía, Idea Books, S.A., 1998.
- Walter Piston: Armonía, SpanPress Universitaria, 1998.
- Dietter de la Motte: Contrapunto, Idea Books, S.A., 1998.