

COMENTARIO
A
INTRODUCTION ET ALLEGRO
DE
MAURICE RAVEL

Dawn

Índice

Contexto creativo de la obra.....	3
Introducción, compases 1-8.....	4
Allegro, compases 26-326.....	9
Exposición, compases 26-99	10
Desarrollo, compases 100-208	15
Recapitulación, compases 211-326	23
Análisis motívico.....	27
Análisis formal	32

Contexto creativo de la obra

Podríamos decir que *Introduction et allegro* de Maurice Ravel (1875-1937) es más que una obra una “antiobra”, puesto que su escritura se enmarca dentro de una especie de guerra empresarial y tecnológica. Esta guerra enfrentaba a dos constructores de pianos y arpas como eran Pleyel y Erard, que además de la competencia pecuniaria, defendían sistemas diferentes para la afinación cromática del arpa. Así, en 1904 la casa Pleyel saca a la luz su arpa cromática. Para reforzar la salida al mercado de su nuevo sistema de afinación, encarga a Debussy las *Danzas sacra y profana* en ese año. Por su parte, la casa Erard hace lo mismo pero con Ravel. Para dar publicidad a su arpa con el sistema de doble pedal, le encarga la composición de la pieza que nos ocupa. Esta guerra tecnológica y comercial tiene lugar en un momento crucial para la evolución del instrumento. Puesto que desde 1894, se venían pidiendo nuevos sistemas de afinación para que las arpas pudieran afrontar con una cierta comodidad, la realización de la música cada vez más cromatizada de la segunda mitad del siglo XIX en adelante.

Esta guerra comercial se vivió como algo más que la competencia entre dos empresas promocionando y defendiendo sus nuevos productos. Ya que durante aquellos años, la sociedad musical francesa vivía un poco dividida entre los partidarios del gran compositor consolidado, Debussy y el aún aspirante Ravel. Y ésta, fue una ocasión perfecta para poder comparar su talento compositivo en un terreno en cierto modo neutral e igual. De hecho, son varias las similitudes entre las dos piezas: compuestas prácticamente en el mismo año, 1904 las *Danzas sacra y profana* de Debussy y 1905 la *Introducción y Allegro* de Ravel. Estructuradas ambas piezas con una parte lenta seguida de una rápida (dos danzas por un lado, introducción y allegro por otro). Plantillas parecidas, aparte del arpa obviamente, una orquesta de cuerda en el caso de Debussy, y un cuarteto de cuerda (que según palabras del propio Ravel “podría ser ampliado al doble o triple”) más flauta y clarinete. Duración parecida (en torno a poco más de 10 u 11 minutos para cada pieza, en la inmensa mayoría de las versiones disponibles).

Por lo que apuntan ciertos documentos escritos, la composición fue realizada con cierta urgencia durante la primavera de 1905, puesto que Ravel quería terminar su escritura antes del embarque para unas vacaciones (tal cual...). Si bien, finalmente no se estrenó hasta el 22 de febrero de 1907 en la Sociedad Francesa de Fotografía de París. No sabemos si fue esta urgencia en la escritura lo que le llevó a no estar muy seguro de esta obra; llegando incluso a no incluirla en su catálogo durante mucho tiempo. De todas formas, la fama de compositor perfeccionista y lento de Ravel no era tan marcada durante aquellos años. Por lo tanto, su rápida escritura no tiene porqué ser óbice para la calidad de la obra. De hecho, tal y como veremos a lo largo del análisis, en ella tienen lugar planteamientos armónicos interesantes y atrevidos. Y formalmente, aun siendo básicamente una introducción típica y su allegro una forma sonata, guarda algunas sorpresas...

Introducción, compases 1-8.

El fragmento de la introducción se puede dividir en dos partes. La segunda de ellas empieza en el compás 13 (1'19" en la grabación adjunta). Esta segunda parte se extiende hasta la llegada del allegro en el compás 26 (2'02" en la grabación adjunta).

La primera parte se podría subdividir en dos secciones: la primera de ellas entre los compases 1 y 6, la segunda entre el 7 y el 12. La segunda sección en realidad no es más que un replanteamiento armónico y una reasignación de voces.

El inicio de esta primera sección juega con dos ideas contrapuestas: por un lado el viento, por otro la cuerda. Considerando los dos pasajes, armónicamente se puede establecer una diatonía cercana a Mib menor:

Mib, nota en punto climático

Las notas iniciales, así como la correspondiente al punto climático dinámico en la flauta (no en el clarinete que realmente está haciendo un Si becuadro) corresponden a un acorde de Mib menor. Igualmente, en la intervención de la cuerda encontramos notas del acorde de primer grado de Mib menor (Mib y Sib) como pilares del diseño melódico en triple octava:

Obviamente, la presencia de notas extrañas a la diatonía de Mib menor, especialmente en la intervención de los vientos, hace que la percepción auditiva no resulte claramente tonal. Por ello, tanto en ese punto de la pieza como en otros, la consideración tonal debe ser entendida desde un punto de vista impresionista. En el que el concepto de tonalidad es mucho más flexible y abierto que el tradicional-funcional.

En el 4º compás, la primera intervención del arpa tiene lugar sobre un arpegiado con las notas Fa#-La-Do-¹Mib. Arpegio que podría entenderse como la construcción de un acorde de 7ª disminuida sobre el III de Mib menor (Fa#=Solb). De hecho, el arpegio podría entenderse como una mixtura de las notas de tónica de Mib junto a los ejes² a distancia de tritono:

Ejes a distancia de tritono	La	Do
Notas del I de Mib	Mib	Solb (Fa#)

Este arpegio se desarrolla sobre las notas tenidas: Lab-La becuadro y un Do emitido por la flauta. La combinación da lugar a una sonoridad tensa, ya que el arpegio realizado por el arpa, una 7ª disminuida (si bien aquí no tiene la función morfológica típica), al fin y al cabo resulta inestable. Este acorde plantea además fuertes (aunque momentáneas) disonancias con los Lab mantenidos por la cuerda. Disonancia que en el caso del clarinete sí se emite de forma continua.

La manera de organizar aquí la armonía resulta muy interesante, porque hay una asociación entre ésta y el timbre. Por un lado, el arpa y los vientos funcionan de manera consonante (notas Fa#-La-Do-Mib). Pero las cuerdas con el Lab mantenido, plantean un sonido enfrentado, tanto por la disonancia como por el timbre. *Grosso modo*, las cuerdas siguen con una nota propia de la diatonía de Mib menor, mientras que el arpa y los vientos se apartan momentáneamente de ella. Toda esta tensión se resuelve en el compás siguiente, al emitir las cuerdas un Mib que resulta plenamente consonante con el arpegiado del arpa y las notas de los vientos.

Veamos el momento en sí dentro de la partitura:

¹ El Do aparece como Si# en la partitura. A lo largo de este análisis, enarmonizaremos algunas notas respecto a cómo se muestran en la pieza, para facilitar la lectura y comprensión de las armonías utilizadas por Ravel.

² Son varios los momentos en los que la obra plantea una construcción armónica cercana a la teoría de ejes, que normalmente se atribuye de manera exclusiva (y errónea) a Bartók. Autores como Liszt al final de su producción, el propio Ravel, Debussy o Scriabin (son sólo los más conocidos) ya utilizan este sistema compositivo antes que Bartók.

Très lent $\text{♩} = 40$

FLÛTE

CLARINETTE en LA

HARPE

1^{er} VIOOLON

2^d VIOOLON

ALTO

VIOLONCELLE

Si# { La# Sol# Fa#

Très lent $\text{♩} = 40$

pp expressif

pp expressif

pp expressif

pp expressif

Lab, disonante con los La naturales del entorno armónico desplegado por el arpa.

En el compás 7, se replantea la intervención de los dos compases iniciales (cambiando los papeles: el diseño que antes hacían los vientos en el compás 1 ahora lo hacen las cuerdas y el del compás 2 ahora los vientos). Además, tiene lugar un cambio de diatonía que nos lleva a Mi Mayor. En un primer momento, podría parecer que el nuevo centro tonal aparece sin más, pero no es así. Ya que en este punto es donde cobra especial interés el arpegio que venía desarrollando el arpa, puesto que además de la justificación enarmónica como III de Mib (Fa#=Solb), Fa#-La-Do-Mib es al mismo tiempo 7^a disminuida de Mi Mayor, si enarmonizamos Mib como Re#: Re#- Fa#-La-Do.

En el compás 10, el arpa realiza un arpegiado sobre el IV grado con las notas: La-Do#-Mi-Sol-Sib (si bien el La solamente aparece en el inicio del diseño). Este arpegio se desarrolla sobre unas notas tenidas del acorde de Sol menor más Fa# en los demás instrumentos. Con una disposición tímbrica muy interesante además, ya que la nota más grave es realizada por el violín 1º (cuando hubiera sido más lógico que lo hicieran viola o cello).



Al igual que en el pasaje previo, asistimos a una construcción con una nota que aporta una fuerte carga disonante al arpegio básico de 7^a disminuida Do#-Mi-Sol-Sib. En este caso el Fa# que choca con Sol, realizado por los vientos y el violín primero:

Al igual que en los compases previos, esta disonancia se resuelve en el compás siguiente al desaparecer el Fa#. Este tipo de construcción armónica con una “nota equivocada” generadora de puntuales disonancias de segunda menor, es un elemento bastante común en la armonía del autor. Si bien, muchas veces se ha considerado erróneamente una creación de Strawinsky.

La segunda parte de la introducción arranca en el compás 13 con un acorde de novena sobre el primer grado de la reestablecida diatonía de Mib; que en principio parece Mib mayor, pero en realidad sería más bien Mib menor natural (o eólico) con el tercero elevado. O entendido de otra manera: Mib menor con un préstamo del 3º del mayor, para darle un toque de luz y brillantez. Otra posible explicación, ver la escala como un modo mixto mayor-menor. En cuanto a los acordes utilizados, desde aquí hasta el compás 18 encontramos una alternancia de ese primer grado con novena y una novena de dominante, siempre eso sí, con el Reb. Por lo que al no aparecer el Re

becuadro haciendo función de sensible, la sonoridad no resulta típicamente tonal a nivel auditivo.

Desde el compás 19 hasta el final, todos los acordes son de novena de dominante (aunque continúan con el Reb y la disposición nunca tiene lugar en estado fundamental, hechos que contribuyen a que la sonoridad no resulte propiamente la de un acorde de novena de dominante). Solamente los compases 20 y 22 plantean acordes que no son de novena de dominante, presentando: Lab-Do becuadro-Mib-Solb-Sib y Re-Fa#-Lab-La becuadro-Do becuadro, donde el Fa# es presentado a veces como Solb. El primero de estos dos acordes no requiere ninguna explicación enrevesada, ya que se trata simplemente de un IV con novena. El siguiente acorde funciona en realidad como un acorde de paso-bordadura cromático, que básicamente sirve para dar color al pasaje y como acercamiento al próximo que vuelve a ser uno de novena de dominante. En el ejemplo siguiente, presentamos en el pentagrama superior el contenido de notas y en el inferior la fundamental. Casi todas las notas del segundo acorde son en realidad meras bordaduras o notas de paso por semitono. Veamos el ejemplo:

The musical score shows two chords on a single staff. The first chord, enclosed in a red box, consists of notes B (fundamental), D (semitone above), F# (semitone above D), A (semitone above F#), and C (semitone above A). The second chord consists of notes B (fundamental), D (semitone above), F# (semitone above D), A (semitone above F#), and C (semitone above A). Below the staff, a blue box identifies the first chord as 'Acorde de paso-bordadura cromático' and a pink box identifies the second chord as 'Acorde de 9ª de dominante'.

Si atendemos a las hipotéticas fundamentales de cada acorde (anotadas como nota extra en el pentagrama inferior), podremos ver que la fundamental hipotética del acorde de paso-bordadura, se encuentra a distancia de tritono del IV grado previo, como una especie de eje de la subdominante. A su vez, ese Re becuadro funciona como una anticipación de la sensible y tercera del acorde siguiente de 9^a de dominante. Nota que por cierto, será negada en él, al rebajar el Re como Reb.

Allegro, compases 26-326.
Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 2'03"

El allegro se divide en varias partes, coincidentes en muchas ocasiones con la cuidada numeración de ensayo de la edición que presentamos. De forma resumida, la organización del allegro es la siguiente:

Compases	Parte	Función formal
26-99	Exposición de materiales A, A1 y B	Exposición
100-118	Desarrollo de materiales previos introducción y A, A1 del allegro.	
119-172	Desarrollo de B	Desarrollo
173-199	Desarrollo de B+A	
200	<i>Codetta</i> del desarrollo	
209	<i>Cadenza</i>	<i>Cadenza</i> (parte del desarrollo)
211	Recapitulación variada de A	
237	Proceso de eliminación a modo de <i>codetta</i>	Recapitulación variada
253	Recapitulación variada de B	

Posteriormente, en el análisis formal general de la partitura, hablaremos más en detalle sobre la organización formal del allegro. Ahora vamos a comentar los aspectos armónicos más interesantes que tienen lugar, tomando como referencia los distintos centros tonales que van apareciendo en la exposición, desarrollo y recapitulación.

David Menent i Olivert

Exposición, compases 26-99

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 2'03"

La exposición presenta dos temas dentro de este allegro. Si bien, el considerado como tema A, funciona de manera más fragmentada que B, pudiéndose plantear en realidad como tema A y A1. Este tema A inicial se establece en Solb M, arrancando con un acorde de primer grado con novena. Si bien es cierto que el arpa plantea una ordenación diatónica en su melodía que difumina el marco tonal de Solb Mayor, veamos el siguiente extracto de la partitura:

The image shows a musical score page from Ravel's 'Introduction et allegro'. The title 'Allegro' is at the top. The score includes parts for Flute (F1), Clarinet (Cl.), and Harp. A blue box highlights 'Notas más importantes en melodía' (Important notes in melody). Red circles mark specific notes in the harp line: one at measure 26, two at measure 27, and three at measure 28.

Las notas con más peso dentro del diseño melódico del arpa son Lab y Mib junto a Reb. Una concatenación de 5as justas (Reb-Lab-Mib) de las que solamente Reb tiene una cierta importancia en relación con Solb M. De ahí esa difuminación del marco tonal que hemos mencionado. Todas las notas pertenecen a la diatonía de Solb M, pero su uso motiva que la intervención del arpa suene casi más a una especie de Lab. Especialmente desde el compás 32 donde se ubica el tema A1, y en el que la melodía del arpa pivota sobre Lab y Mib fundamentalmente. Notas que además se sustentan sobre acordes de Lab y Mib respectivamente, aunque eso sí, con construcciones complejas con novenas. Cabe destacar también que los acordes que arropan las notas Mib, aparecen con Sol becuadro, para que funcionando a modo de sensible, la importancia de Lab como verdadero centro tonal aún sea más evidente. Por consiguiente, podríamos decir que hasta el compás 43 conviven dos centros tonales: Solb y Lab. Uno más contextual, el otro más bien limitado al diseño melódico.

En el compás 44 aparece una segunda exposición de A, en la que la flauta toma el motivo principal del arpa. Este fragmento plantea un nuevo centro tonal que es Reb o Do# (si atendemos a la enarmonía de las cuerdas respecto a la flauta). Obviamente, eso sí, un Do# ampliado, no limitado la escala de Do# Mayor o menor. A pesar de este nuevo centro tonal y hasta marco escalar, las notas sobre las que pivota la melodía son

Reb y Lab. Que son dos de las tres notas principales a partir de las que ya se desarrollaba la melodía del arpa en el inicio del allegro. Por lo tanto, estamos ante prácticamente las mismas notas, pero con un cambio del sustrato armónico de base. *Grosso modo*, podríamos decir que ha cambiado la tonalidad marco, pero no la tonalidad de la melodía.

Notas más importantes en la melodía, en la 2^a exposición del tema A en la flauta.

Un apunte antes de continuar: la relación que se establece entre los centros tonales hasta este momento sería la siguiente: Solb (centro tonal inicial) Lab (II de Solb) Reb (V de Solb). Sonidos que por cierto, se podrían ordenar dentro de una sucesión de 5as justas, que podría verse como una extensión de la que aparecía en la melodía, formada por Reb-Lab-Mib:

Solb-Reb-Lab-Mib

En el compás 63, volvemos a la ordenación inicial de sonidos con una doble exposición en flauta y arpa; aunque en esta última de manera más ornamentada que antes.

The musical score shows a section for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Harp. The harp part features harmonic patterns. Red circles highlight specific notes and harmonics in the harp part.

Esta vuelta a las notas iniciales, lleva de la mano un restablecimiento más claro del tono inicial de Solb M en el resto de voces. Planteando de nuevo esa dualidad de un marco tonal de Solb, pero una melodía establecida en Lab más bien.

Ya en el compás 69 reaparece el tema A1 (la primera aparición tuvo lugar en el compás 32) aunque con algún cambio a nivel melódico. Armónicamente, podemos resumir su funcionamiento como una alternancia de V con 9^a y I con 7^a de Lab. Si bien es cierto, que algunos acordes aparecidos en los compases 69 y 71 se desmarcan de esta consideración, funcionando como un mero acorde de color. Veamos el caso en sí:

The musical score shows a section for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Harp, Bassoon (Basse), Alto, and Bassoon (Basse). It highlights specific chords and arpeggios with colored boxes and arrows.

Estamos ante un acorde de novena de dominante, pero en el segundo tiempo aparece un arpegio de IV grado Reb-Fab-Lab (marcado en rojo). Éste podría entenderse

como sencillamente un IV, pero la realidad es que funciona como una superposición sobre notas del V con novena que se impone en el primer y tercer tiempo, pero que sigue sonando en algunos instrumentos (los marcados en azul).

En el compás 78 (aproximadamente 3'17" en la grabación adjunta) arranca el tema B, que presenta una sonoridad contrastante respecto al tema A y A1. Contraste que además de por la diferencia a nivel rítmico, se refuerza por el pasaje previo que desemboca en un calderón en el compás 77. Estableciendo esta pausa como una suerte de frontera que separa B de todo lo anterior.

El centro tonal del tema B es Mib (relativo de Solb). Para diferenciarlo tímbricamente del tema A, en su inicio no participa el arpa. Estableciéndose el rol principal melódico en flauta y clarinete sobre acordes placados de quinto y sexto grado en el acompañamiento de los violines.

Y una vez más el equívoco armónico: así como en el inicio del allegro se presentaba un marco armónico de Solb, pero con una melodía en Lab, ahora se presenta una tonalidad muy evidente de Mib menor (tal como establecen las notas más importantes de la melodía, señaladas en rojo). Tonalidad que se difumina evitando la resolución V-I en favor de V-VI en los violines. Esta difuminación tonal, tiene una especie de *alter ego* a nivel rítmico: nos referimos a la superposición de compases de 3/4 y 2/4 por mor de la hemiola generada en los violines (delimitadas por las flechas negras). Que de hecho, están generando una especie de 2/4 a contratiempo sobre el 3/4 escrito. Difuminando de este modo la percepción del compás.

Este juego de equívocos a nivel de centros tonales se potencia en el compás 86, cuando la armonía y la melodía se asientan en Sib, dominante del Mib previo (y por lo tanto máxima tensión diatónica) como nuevo centro tonal. De esta forma, se repite el planteamiento inicial del allegro: la música plantea una melodía con un centro tonal poco claro, gracias al equívoco tonal (bien sea porque no concuerden acompañamiento y melodía, bien sea por la negación del giro V-I).

Las notas de estos dos nuevos centros tonales, Mib y Sib se pueden entender como una superposición de quinta, que extendería el ciclo de quintas que formaban los centros tonales aparecidos hasta ahora: Solb-Reb-Lab-**Mib-Sib**.

En los compases 88-89 y 92-93 tiene lugar la aparición de un elemento armónico interesante, basado en la potenciación del tritono y eje de simetría tonal de Sib, Mi natural. Veamos:

La viola mantiene la rítmica básica del diseño principal del tema B, en una suerte de pedal figurado de Sib (con bordadura de La). El mismo diseño que venía realizando la flauta desde dos compases antes. Este diseño ahora se desarrolla sobre un acorde tenido con las notas La#-Do#-Mi-Sol#, cuya disposición refuerza el Mi en la voz superior de la flauta y violín primero. El Sib de la viola podría fusionarse con esas notas, puesto que es enarmónico de La#, dando lugar a un acorde con estructura de 7^a de sensible o semidisminuida. De todas formas, el efecto armónico que se busca, es de contraste entre Mi y Sib. Especialmente, insistimos, por la disposición del Mi como sonido más agudo.

A modo de resumen, los centros tonales dentro de la exposición son los siguientes:

Compases	Centro tonal	Material motívico principal actuando en estos compases
26	Solb	Tema A
32	Diatonía de Solb, aunque prioriza nota Lab	Tema A1
44	Do# (Reb por escritura en algunos momentos)	Tema A
52	Indefinido	Transición, basada en inicio de A1
63	Diatonía de Solb, aunque prioriza nota Lab	Tema A
78	Mib	Tema B
86	Sib	Tema B (solamente el inicio del motivo)

Desarrollo, compases 100-208

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 3'50"

El desarrollo empieza en la tonalidad de Mib menor. Si bien, al igual que en los compases 88-89 y 92-93, la armonía pone de relieve el tritono o eje de simetría del actual centro tonal Mib (La). Utilizamos la expresión “poner de relieve” porque junto al diseño del violín 1º sobre notas del acorde de La M, la viola plantea una voz paralela por terceras (mayoritariamente) que pivota sobre Fa. Así pues, no se trata de un uso exclusivo de notas del tritono de Mib, La, sino más bien de una potencialización de ese sonido. Generando así un eje de simetría y tensión respecto al centro tonal del fragmento, a modo de dominante alternativa como hace Bartók (salvando las distancias) con su sistema de polos y contrapolos. Todo este planteamiento, actúa sobre el ostinato del violonchelo sobre notas de un acorde de Mib menor. Mientras, el arpa desarrolla material del compás 3 de la introducción. Veamos el ejemplo en sí:

Fl.

Cl.

Harpo

Vcl.
Alto

Cello

Notas de Mib (Fa es la novena del acorde)

Fa y La, notas coincidentes con violín y viola.

Dob choca con Sib del cello.

La como pivote melódico

Fa como pivote melódico

Ostinato, arpegio Mib

Las notas en el acorde que potencia el tritono de Mib, La, dan lugar a una estructura de acorde cercana a la de séptima de sensible o semidisminuida. Justo la misma estructura que aparecía como eje de simetría en los compases 88-89 y 92-93. De hecho, si el La en este caso fuera bemol, estaríamos ante la misma estructura exactamente:

Acorde en compases 88-89 y 92-93	La# (emitido por la viola como Sib) Do# Mi Sol# Estructura acórdica con 2 tercera menores y mayor
Acorde en compases 101, 103, 105, 107... Considerando que La fuera bemol	Fa Lab Dob Mib Estructura acórdica con 2 tercera menores y mayor
Acorde en compases 101, 103, 105, 107... como aparece con La natural	Fa La Dob Mib

Todo el fragmento inicial del desarrollo entre los compases 100 y 108, funciona básicamente mediante la alternancia del acorde de tónica con 9^a de Mib menor y su polo o eje La natural, dentro del acorde Fa-La-Dob-Mib, acabado de analizar. En el compás 109 aparece un acorde con una fuerte disonancia entre Fab y Mib sobre un acorde de Lab, para a partir de este punto, alternar I y II de Mib menor hasta el compás 114.

Los compases 115-118 funcionan como una transición armónica antes de presentar un desarrollo del tema B. Dentro de esta transición tienen lugar una serie de elementos armónicos interesantes, veamos:

Por un lado tenemos el ostinato del Mib como nota grave en el cello, que además es el centro tonal. Desde su quinta, Sib, progresivamente se va elevando una línea melódica por semitonos: Sib → Dob → Do becuadro. Como contrapunto a esta línea ascendente discontinua, los violines, viola y el arpa plantean un descenso progresivo. Cabe tener en cuenta la importante carga disonante de algunos intervalos dentro del fragmento, que tiene lugar con el encuentro entre algunas notas como las señaladas en amarillo.

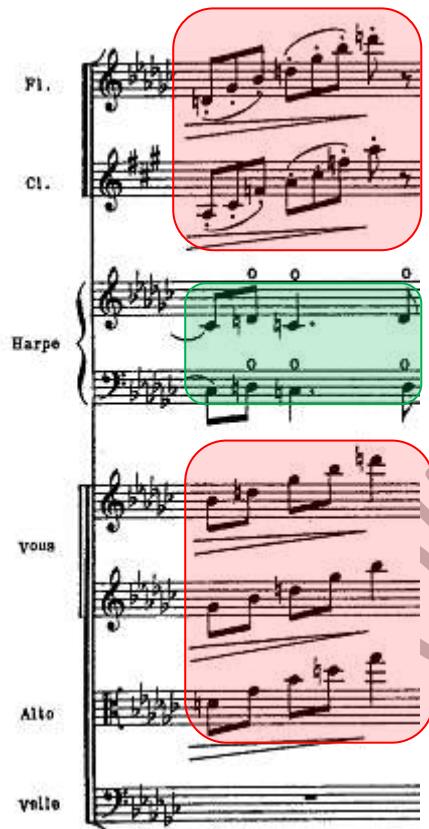
Tanto esta evolución continua ascendente y descendente, como la presencia de intervalos disonantes, confieren a este fragmento un carácter inestable. Asimilable a una función de transición antes de la aparición en el compás 119, de la alusión al tema B sobre Mib. Centro tonal que se mantendrá hasta el compás 143, utilizando además de manera profusa el acorde de primer grado. Dentro del pasaje, resulta curiosa la forma con la que la nota Mib es armonizada. Veamos el siguiente extracto:

El primer Mib señalizado, funciona como tercera mayor (enarmonizada) de un acorde perfecto mayor con novena con las notas Si-Re#-Fa#-La-Do#. Obviamente, se trata de un acorde que quedaría fuera de una diatonía de Mib, pero cuya fundamental se puede entender como nota a distancia de tercera (en este caso mayor) del centro tonal Mib (enarmonizándolo como Re#). Un elemento interesante dentro de la construcción de este acorde es el uso de sus notas La y Do#, que son las únicas que se mantienen cuando empieza el trémolo (señalado en azul). Resulta llamativo el mantenimiento de estas notas, puesto que plantean disonancias respecto al centro tonal Mib. El La como tritono y el Do# (enarmonizado como Reb) como 7^a menor. Por si esto fuera poco, el arpa con su glissando aún aporta una carga mayor de inestabilidad armónica.

El segundo Mib señalizado en flauta y viola, funciona como 6^a añadida de un acorde con las notas Solb Sib Reb. Dos de estas tres notas, Sib y Reb se mantienen mediante un segundo trémolo (marcado en verde) que en realidad se puede considerar como una derivación del anterior mediante un cambio por semitono: La y Do# (enarmonizado como Reb) antes, ahora Sib y Reb.

En el compás 147 se establece la nota Do como nuevo centro tonal, no solamente melódico, sino también generador de una diatonía vinculada con este sonido. De hecho, prácticamente podríamos hablar de una tonalidad ampliada de do menor, aunque es cierto que esa “ampliación” es bastante amplia, valga la redundancia. En este sentido, resulta especialmente interesante lo ocurrido en los compases 149-150 o 153-

154. Veamos el siguiente extracto del compás 153 que sirve como muestra del planteamiento armónico en estos compases:



En principio, puede parecer que este compás funciona con una armonía de dominante, tanto si atendemos a la flauta como a las cuerdas. Aunque cabe pensar que todos estos instrumentos están realizando arpegios sobre las notas Solb Sib Re. Por lo tanto, en realidad estamos ante un acorde a distancia de tritono, que como eje de simetría haría las veces de sustituto de la dominante tradicional de Do que es Sol. Además de la tensión generada por el tritono, la propia consideración gramatical del acorde como 5^a aumentada, le confiere tensión. Una tensión propia para un acorde que aunque como sustituto, está haciendo función de dominante.

Pero la complejidad del pasaje no se detiene ahí, ya que estamos ante una mixtura o superposición de planos armónicos. El arpa (señalada en verde), con un diseño rítmico y melódico distinto destaca la nota Do, tónica que choca con las notas de los arpegios marcados en rojo. Por lo tanto, está presentando al mismo tiempo el centro tonal del momento Do y su dominante sustituta o eje de simetría Solb. Las armonizaciones, digamos poco comunes, en torno al centro tonal no acaban aquí. Porque este sonido aparece prácticamente en cualquier acorde, excepto en uno de Do, del que sería fundamental. Así, en los compases 147, 157 y 159 aparece sin armonizar. En los compases 149 y 153 aparece como tercera en el acorde Lab-Do-Mib-Solb. En el compás 151 como 6^a añadida en un acorde de Mib M. En el compás 155 Do aparece como 5^a en un acorde con las notas Fa-La-Do-Mib. Finalmente, entre los compases 161

y 168 aparece como novena en un acorde y arpegiado ostinato con las notas Sib-Re (a veces Reb)-Fa-Lab. Notas cuya fundamental, Sib, será el siguiente centro tonal entre los compases 173 y 190. Si bien es cierto que entre los compases 181-190, la melodía pivota entre Sib y Reb. Sonidos que de todos modos pueden reducirse a una armonía del acorde de Sib.

Ya en el compás 191, el centro tonal vuelve a ser el inicial Mib.

Recapitulando, el desarrollo pasa por los siguientes centros tonales:

Compases	Centro tonal	Material motívico principal actuando en estos compases
101-146	Mib	- Material de la introducción - C. 119 material del Tema B
147	Do	Material del tema B
173	Sib	Combinación de materiales: del tema B en vientos, del A en arpa y cuerda. Luego se intercambian papeles
191	Mib	Combinación de materiales: del tema B en vientos, del A en la cuerda, el arpa acordes.
200	Centro tonal inestable o poco definido	Coda sobre material derivado de la introducción

Además, encontramos algunos fragmentos en los que el compositor opta por no establecer centros tonales (o poco claros y pasajeros). Con el fin de eliminar referencias, dando lugar a una mayor inestabilidad y tensión musical. Tal y como sucede entre los compases 197 y 209, momento en el que se genera inestabilidad para crear tensión antes de la llegada de la *cadenza*.

La *cadenza* arranca con un prolongado arpegio de séptima de sensible de Lab con las notas Sol becuadro-Sib-Reb-Fa. Si bien, el Sol becuadro aparece solamente una vez, como primera nota y más grave. Por lo tanto, el arpegio en sí funciona básicamente con las notas Sib-Reb-Fa. El mismo acorde y/o arpegio de séptima de sensible sigue siendo la referencia armónica de la cadencia en alternancia con el acorde Sib-Reb-Fa-Lab-Do. Dispuesto eso sí, de manera que se produzcan intervalos disonantes de segunda menor entre Do y Reb:

Choque entre Do y Reb

Lent

Junto a estos dos acordes, aparece un tercero en discordia, señalado en verde en la partitura. En él, se repite el intervalo de segunda menor, aunque ahora entre las notas Dob y Sib. Se trata de un acorde de novena mayor de Reb con sexta añadida, sexta que es precisamente la responsable de la disonancia de segunda menor (Sib con Dob).

La fundamental de este acorde es Reb, nota a distancia de tritono de Sol. Que funcionaría como sustituto de la dominante de Reb. Una vez más, las notas a distancia de tritono como sustitutas de dominante.

Más adelante en la cadencia, encontramos los siguientes elementos armónicos:

1: glissando con las notas: Fa-Solb-Sib-Reb-Mib. La presentación simplificada que ofrecemos aquí, nos permite observar que su contenido de notas guarda cierto parecido con el arpegio inicial de la cadencia. Que fundamentalmente operaba con las notas Sib-Reb-Fa, coincidiendo así 3 de las 5 notas.

2: arpegio con las notas Solb-Sib-Reb-Fab-Lab más un Mib que aparece una sola vez. Otro arpegio cuyo contenido es parecido al anterior y al inicial de esta cadencia.

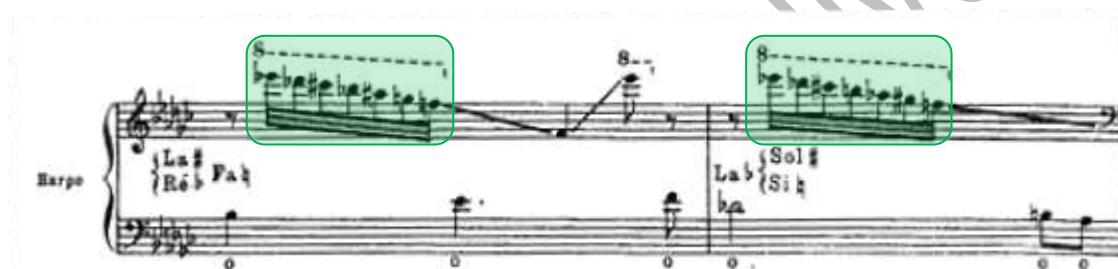
3: escalas descendentes con las notas Mib-Re-Do#-Sib-La-Sol-Fab-Do#. Escala que no parece seguir un patrón coherente a nivel interno en cuanto a la ordenación de tonos y semitonos. Las notas de esta escala, nos pueden recordar vagamente a un arpegio de novena de dominante menor sobre La becuadro, con notas añadidas. Las notas primera y última de cada diseño son Mib y Do#. Mib cobra importancia sobre todo de cara al

siguiente elemento armónico, elemento 4 que empieza con una repetición de un Mib. Por su parte, Do# es enarmónico de Reb, el sonido que funciona como eje de Sol, tal como explicamos arriba.

4: el diseño se inicia con Mib repetido en octava, y a partir de éste, las notas son: Sol-Sib-Reb-Fab. Notas que coinciden con 4 de las 7 del elemento armónico 3.

Por lo tanto, podemos comprobar cómo tiene lugar una cierta evolución de elementos armónicos, a partir del mantenimiento de algunas notas comunes.

El siguiente fragmento de la cadencia, ya en la página 27, mezcla una melodía proveniente de la idea motívica 3, expuesta por 1^a vez por el chelo en el compás 13, con una escala en el pentagrama superior. Esta escala funciona como una especie de ostinato independiente de la melodía.



El contenido de esta escala es muy parecido al del elemento 3 analizado previamente. En aquel caso las notas eran las siguientes:

Mib-Re-Do#-Sib-La-Sol-Fab-Do#

Mientras que ahora, presentadas de manera simplificada son:

Mib-Do#-Sib-Sol-Fa

Por lo tanto, se puede entender como una selección o reducción del elemento 3, salvo por la inclusión ahora del Fa natural.

En la parte final de la cadencia encontramos acordes de novena mayor sobre Lab y Reb, que para finalizar, desembocan en Solb. Planteando así un ciclo de quintas que incluso se podría extender al anterior diseño en ostinato con las notas Mib-Do#-Sib-Sol-Fa, teniendo en cuenta que Mib era la primera de ellas, y Mib es la quinta justa de Lab.

Recapitulación, compases 211-326

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 8'30"

El análisis de la recapitulación se va a desarrollar siguiendo la aparición de los centros tonales que tienen lugar.

Tras la *cadenza* en el compás 211, reaparece el material inicial del allegro, así como su centro tonal Solb. Dando lugar de este modo, a una clara recapitulación del material del allegro. Si bien, tal y como ha sucedido en secciones anteriores, la tonalidad marco no es utilizada como contexto tonal básico de la melodía. Ésta parece asentarse más bien sobre un centro tonal que sería Lab, dentro de la pentafonía

Reb-Mib-Fa-Solb-Lab.

En el compás 227, la melodía pivota sobre Reb, dominante de Solb. Dentro de un modo pentáfono básico constituido por las notas; Solb Lab Sib Dob Reb.

Entre los compases 237 y 243, tal y como sucedió entre los compases 200-209, asistimos a un punto climático en el que tiene lugar un descenso progresivo, especialmente perceptible en las cuerdas. Este descenso motiva una elevada inestabilidad armónica, así como la ausencia de un centro tonal claro. Algo por otro lado, inherente a los procesos de progresión y/o transición como éste. Entre los compases 244 y 247 se establece un nuevo centro tonal sobre Sib. Para en los compases siguientes (248-251) plantear otro descenso nuevamente. Por lo tanto, la sección entre los compases 237 y 251 es fundamentalmente un espacio inestable sin centro tonal definido.

En la sección que ocupa los compases 252 al 262 (en el 253 recapitula el Tema B por primera vez, 9'19" en grabación adjunta) el centro tonal es Sib de nuevo. Si bien la melodía principal pivota más sobre Fa que no Sib. Fa, que desde el compás 261 al 278 se convertirá en el nuevo centro tonal, con un tratamiento armónico interesante del que queremos hablar. Veamos el siguiente ejemplo:

23

En azul hemos marcado los acordes de Fa. El primero de ellos resulta interesante porque se presenta sin tercera, ofreciendo así una sonoridad mate y directa. Posteriormente las apariciones del acorde de Fa sí tienen lugar con su tercera. Yuxtapuestos a estos acordes aparecen otros (marcados en verde) a distancia de tritono (notas Si Re $\#$ Fa $\#$ La)

Desde el compás 279, el nuevo centro tonal es Lab, dentro de una diatonía dórica (modo de Re) bastante bien asentada. Si bien es cierto, que algunos compases

rompen esa claridad diatónica, tal y como era de esperar. Como ejemplo, veamos lo que sucede entre los compases 281-282:



Se produce una mixtura acórdica con un acorde de Reb mayor (conjunto de notas Reb-Fa-Lab marcadas en rojo) en el cello y notas de un acorde de 7^a disminuida sobre Si becuadro (Si Re Fa Lab marcadas en verde) en el resto de la cuerda. Por su parte, el arpa añade una nota (Sol, tritono de Reb) y hasta una diáada más a esta mixtura armónica (Dob-Sol). Huelga decir que todos los choques directos e indirectos que producen las disonancias (fundamentalmente Reb-Re) contribuyen a desdibujar de manera importante la sencilla diatonía modal que estaba actuando desde el compás 279.

Este fragmento armónico a modo de “parche disonante” aparece yuxtapuesto tanto en estos compases 281-282 como en 285-286. Vuelve a funcionar de la misma manera, a modo de “parche disonante” posteriormente, cuando vuelve a establecerse Lab como centro tonal entre los compases 297 y 304. Más concretamente, entre los compases 298-299.

Antes del restablecimiento de Lab como centro tonal entre los compases 297 y 304, encontramos entre el 287 y 290 una progresión que desemboca en el punto climático del compás 291. Desde el que se inicia otro proceso de descenso progresivo hasta el 296.

Desde el compás 305 se inicia un proceso de aumento e inestabilidad que desemboca en el compás 309, donde se mezcla una pedal de acorde de séptima de Reb (Reb-Fa-Lab-Dob) en cello y armonía de Sib en los demás instrumentos (aparte de la viola). Hasta que en el 317 finalmente, la armonía se ubica sobre Solb como centro tonal hasta el final de la pieza.

A continuación presentamos una tabla resumen de los centros tonales que tienen lugar dentro de la recapitulación:

Compases	Centro tonal	Material motívico principal actuando en estos compases
211-236	Solb, si bien la melodía pivota sobre otras notas como son Lab o Reb después.	Tema A, tema A1 en c. 217, tema A en 226
237-243	Centro tonal inestable o poco definido	Centrado en diseño Si-La-Fa# extraído del tema A1
244-247	Sib	
248-251	Centro tonal inestable o poco definido	Tema B
252-278	Fa	
279-285	Lab	
286-296	Centro tonal inestable o poco definido	
297-304	Lab	
305-316	Centro tonal inestable o poco definido	
317-326	Solb	Tema A

Análisis motívico

Dentro de la obra debemos diferenciar los motivos presentados en la introducción y los presentados en el allegro. Si bien es cierto, tal y como explicaremos, que el material motívico del allegro se deriva en gran parte desde el de la introducción, tal y como es lógico.

Material motívico dentro de la introducción:

En esta sección detectamos 4 ideas motívicas fundamentales.

- Idea motívica³ 1, expuesta por 1^a vez por la flauta y el clarinete en el compás 1:



- Idea motívica 2, expuesta por 1^a vez por violín primero, viola y chelo en el compás 3:



- Idea motívica 3, expuesta por 1^a vez por el chelo en el compás 13:



Esta idea es además, la más desarrollada en la cadencia del arpa, sita en el compás 209.

³ Utilizamos la terminología *idea motívica* en lugar de *motivo*, como ampliación de este concepto formal clásico (por extensión, fundamentalmente).

- Idea motívica 4, expuesta por 1^a vez por el violín 1º y viola en el compás 19:



Material motívico dentro del allegro:

En esta sección detectamos 3 ideas motívicas fundamentales que etiquetamos como tema A, tema A1 y tema B.

- Tema A⁴, expuesto por 1^a vez por el arpa en el compás 26, a partir del siguiente diseño:



El diseño de este tema A en realidad ya aparece por primera vez dentro de la introducción, concretamente en el compás 3, en el violín primero, la viola y el chelo. Aunque presenta una estructura rítmica distinta. Es la idea que hemos etiquetado como idea motívica 2:

A musical score for string quartet, consisting of four staves: 1er VIOLON, 2d VIOLON, ALTO, and VIOLONCELLE. The key signature is A major (three sharps). The tempo is marked 'Très lent' with a quarter note = 40. The score shows four measures. In the first measure, there are rests. In the second measure, the 1er VIOLON has a melodic line with eighth-note pairs. In the third measure, the 2d VIOLON has a melodic line with eighth-note pairs. In the fourth measure, the VIOLONCELLE has a melodic line with eighth-note pairs. The dynamics 'pp expressif' are indicated above the 2d VIOLON and VIOLONCELLE staves in the third and fourth measures.

⁴ Las ideas motívicas dentro del Allegro han sido etiquetadas como *temas* en este análisis porque reciben un tratamiento más extenso y desarrollado que las de la introducción, que son presentadas básicamente como meras ideas no desarrolladas más allá del momento de su aparición. Algo por otro lado lógico, dentro de una sección de introducción. Si bien es cierto que los temas A y A1 en realidad no son más que un desarrollo de esas ideas motívicas de la introducción, ya en la sección del Allegro.

- Tema A1, expuesto por 1^a vez por el arpa en el compás 32, a partir del siguiente diseño:



Este Tema A1 se deriva claramente de la idea motívica 4, por lo que respecta a la selección de notas iniciales; señalizada en rojo en los ejemplos: Mib-Reb-Sib-Lab ahora, por Sib-Lab-Fa-Mib antes en idea motívica 4 de la introducción:



Las 3 primeras notas seleccionadas: Sib Lab Fa, funcionan de manera concentrada en varias ocasiones. Como célula básica para generar material motívico en muchos de los procesos de transición que funcionan como una especie de *codetta* para finalizar una sección y dar paso a otra. Si bien, este material dentro de estos procesos a veces es reelaborado. Como ejemplos de la utilización de estas notas en estos procesos podemos señalar los siguientes pasajes: c.c. 52-62, 200-208, 238-251.

Este tema A1 realiza también una interesante función a modo de respuesta del A, tanto con la idea primigenia como con variaciones como la que tiene lugar en el compás 69. De hecho, en cierto modo el A1 funciona en general como una suerte de respuesta del A. Que si no fuera por la continuidad con la que se presenta, podría considerarse como una especie de Tema B, previo al verdadero que pasamos a explicar.

- Tema B, expuesto por 1^a vez por la flauta y el clarinete en el compás 78, a partir del siguiente diseño:



Como complemento rítmico dentro de esta idea motívica, cabe considerar también el diseño con silencio de negra y negra que desarrollan los violines con *pizzicati* en su primera aparición (compás 78). Diseño rítmico que como explicamos en su momento, propicia la aparición de una hemiola de 2/4 dentro del compás establecido de 3/4.

El tema B es el único que no parece presentar vinculación alguna, por lo menos evidente, con las ideas motívicas de la introducción.

La única posible semejanza la presenta en relación con la idea motívica 4. Por la presencia del diseño de bordadura superior Lab-Sib-Lab corcheas de tresillo antes en la introducción, por Sib-Dob-Sib negra con puntillo, corchea y negra con puntillo. Si bien, la relación motívica resulta difícil (por no decir imposible) de percibir a nivel auditivo. Señalizamos ambas diseños en rojo.



(Primera aparición del Tema B, y supuesta relación con la idea motívica 4).

Esta falta de relación del Tema B con materiales previos, es un hecho que lo diferencia aún más si cabe de los temas A y A1 que le preceden. De hecho, formalmente es una idea un tanto radical a nivel de contraste entre los temas A y B. Puesto que los temas A ya son presentados (aunque de forma variada) en la introducción, pero el tema B no. Así, los temas A nos suenan como “familiares” pero el B no; apareciendo éste como algo totalmente nuevo.

Al igual que sucede con las primeras notas del tema A1, las primeras notas del tema B son utilizadas de manera concentrada en procesos de transición y *coda*, tal como sucede en los compases 86-99, 119-136, 147-160, 261-278 (fragmento coincidente con el material aparecido previamente entre los compases 125-136), 287-296 y 305-311. En este último caso, dentro de un proceso de transición hacia el clímax final.

Una especie de motivo secundario es el que aparece en los compases 88, 127 y 263. Presentamos la primera aparición del compás 88:



Es un diseño que funciona como contrapunto del Tema B, ya que todas sus apariciones tienen lugar en fragmentos de la partitura dominados por ese material.

David Menent i Olivert

Análisis formal

A continuación presentamos un esquema formal completo de toda la obra.

Introducción

Divisiones	Compás	Consideración motívica	Centro tonal
1	1	Idea motívica 1	Mib
2	3	Idea motívica 2 y transición con arpegiado del arpa.	
3	7	Idea motívica 1, con reasignación motívica (antes vientos, ahora viola y cello).	Mi
4	9	Idea motívica 2, con reasignación motívica (antes cuerdas, ahora vientos y violín primero en registro grave).	Do#
5	13	Idea motívica 3	
6	19	Idea motívica 4	Mib

Allegro

Exposición:

Parte	Compás	Consideración motívica	Centro tonal
1	26	A	Solb
2	32	A1	
3	44	A con reasignación motívica	Do#
4	52	Transición, basada en inicio de A1	Poco definido
5	63	A	Solb
6	69	A1	
7	78	B	Mib
8	86	B	Sib

Desarrollo:

Parte	Compás	Consideración motívica	Centro tonal
1	100	Material de la introducción, basado en la idea motívica 1	Mib
2	104	Material de la introducción, basado en la combinación de la idea motívica 1 y 2	
3	110	Material de la introducción, basado en la idea motívica 2 (desde 115 codetta de sección)	
4	119	B	
5	125	B	
6	138	B, solo de arpa	
7	147	B	
8	157	B, solo de viento en registro grave	
9	173	Combinación de B y A	
10	181	Combinación de B y A	
11	191	Combinación de B y A	
12	200	Coda sobre materiales previos que motívicamente no plantean una relación evidente con nada más allá de trazos del acompañamiento de B (negras en pizzicati)	Poco definido
13	209	Cadenza	Poco definido, si bien empieza con Solb.

Recapitulación variada:

Parte	Compás	Consideración motívica	Centro tonal
1	211	A	Solb
2	217	A1 variado	
3	226	A, solo del arpa a modo de segunda cadencia (desde 231 refuerzo de otros instrumentos)	
4	237	Proceso de eliminación a modo de <i>codetta</i> , basado en A1	
5	244	Proceso de eliminación a modo de <i>codetta</i> , basado en A1	
6	248	Proceso de eliminación a modo de <i>codetta</i> , basado en A1	
7	252	B con súbitos arpegiados	Fa
8	279	B	Lab
9	286	B	Poco definido
10	297	B	Lab
11	305	B	Poco definido
12	317	A	Solb

Dentro de la organización formal de la pieza hay varios aspectos que resultan llamativos.

El primero de ellos es la estructuración del allegro. El cual, si bien es cierto que se puede analizar como una forma sonata, internamente se organiza a través de un tema A con dos ideas claramente diferenciadas (A y A1) además del tema B, basado en una sola idea. Curiosamente, a lo largo de la pieza resulta más importante el tema A1 que no el A inicial, si atendemos al espacio ocupado por ambos. Para poder valorar más claramente el peso de cada material (incluyendo B también) vamos a realizar un recuento del espacio ocupado por cada uno de ellos. Empezaremos considerando exposición y recapitulación.

En el fragmento de la exposición, el espacio ocupado por número de compases para A, A1 y B, también ofrece una información interesante. El tema B ocupa 22 compases seguidos, A fragmentos de: 6, 8 y 6 compases, alcanzando así un total de 20 compases. A1 por su parte se extiende durante fragmentos de: 12, 11 10, lo que suma 33 compases.

Dentro de la recapitulación, A se extiende durante tres fragmentos en los que ocupa 6, 11 y 10 compases. Lo que hace un total de 27 compases. Por su parte, A1 ocupa 10 y 15 compases, lo que hace un total de 25 compases. El tema B con sus 65 compases, presentados además de manera continua, se presenta como el verdadero protagonista en la recapitulación.

Así pues, realizando una comparativa entre exposición y recapitulación, B se revela como mucho más importante en la recapitulación que no en la exposición, donde ocupa mucho más espacio que tanto A como A1 sumados (65 frente a 52 compases). Por otro lado, resulta llamativo ver cómo en la exposición, el tema A1 que en teoría debería ser subsidiario respecto a A, ocupa mucho más espacio que éste (33 compases frente a 20). Igualmente, resulta un tanto chocante (atendiendo a los cánones típicos de la sonata) ver que B ocupa prácticamente el mismo espacio que A y menos que A1. Y que además es un Tema B unitario, que no se subdivide en diversas secciones B1, B2 B3, por ejemplo. De hecho, sucede justo lo contrario a lo más habitual: el Tema A en realidad funciona como A y A1, mientras que B funciona como un sólo B.

Por lo que respecta al fragmento del desarrollo, el espacio ocupado en número de compases es el siguiente: los materiales motívicos derivados de la introducción ocupan los primeros 18 compases. Sorprendentemente, los materiales derivados de A o A1 no ocupan un sólo compás (por lo menos de manera evidente). Si bien es cierto, que entre los compases 110 y 118 el material protagonista es la idea motívica 2, cuyo parecido con el Tema A es muy grande. Por lo tanto, en estos compases podría entenderse que el material aun no siendo de A, hace sus veces, otorgando así un plateamiento formal más lógico en el que después de desarrollar materiales de la introducción y antes de los correspondientes a B, aparecen los de A. Tras este fragmento en el que podríamos pensar en A, aparece material de B durante 53 compases seguidos. Renglón seguido, tiene lugar una combinación contrapuntística con materiales de B y A durante 27 compases. Finalmente, antes de la cadencia encontramos 9 compases sin un origen motívico claro.

En la siguiente tabla presentamos los compases ocupados para cada material dentro del fragmento completo del allegro. Cabe matizar que en esta contabilización no hemos tenido en cuenta los 27 compases en los que se mezclan materiales de A y B durante el desarrollo.

	Compases con material de A	Compases con material de A1	Compases con material de B
Exposición	20	33	22
Desarrollo			53
Recapitulación	27	25	65
Suma de compases	47	58	140

Por lo tanto y tras agrupar datos, tal como apuntábamos, el tema A1 a pesar de ser secundario de A ocupa más espacio escrito en la partitura. Frente a ellos, el Tema B es el verdadero protagonista, no sólo por ocupar 35 compases más que A y A1 juntos, sino también por su curiosa evolución. Ya que durante la exposición apenas ocupa el mismo espacio que A y menos que A1, pero luego tanto en el desarrollo como en la recapitulación se convierte en el material claramente predominante.