

## Tratamiento serial en dos obras del compositor César Franchisena.

Augusta Norma Gianotti, María Luisa Lens

La composición serial estuvo delineada desde sus comienzos por premisas a cumplir para ser considerada como tal. Establecida una serie *original* o generadora "de doce sonidos diferentes y sin relación tonal –es decir, que procura escoger sucesiones de intervalos distintas de las cultivadas en el período armónico precedente–"<sup>1</sup>, se renuncia a toda función en cuanto a la relación de tensión–distensión, modulación y estructura formal que caracterizaba a la armonía tradicional. "De esta manera, la cohesión y la unidad quedan establecidas con una lógica que sustituirá las funciones normales de la tonalidad. Tal es el punto de partida inicial de la técnica dodecafónica. De manera, pues, que los elementos abstractos de la música pura, como ser toda clase de cánones, imitaciones, empleo horizontal o vertical de las series, inversiones de acordes y de procesos armónicos, poliarmonías, contrapunto de armonías, etc., quedan reincorporados de hecho y elevados a una categoría de privilegio en el nuevo orden dodecafónico"<sup>2</sup>.

"La melodía, incesantemente renovada, ya sea por el orden armónico o por la rítmica, se intensifica por el cultivo de la asimetría..."<sup>3</sup>.

En contra de lo que puede considerarse como sistema puramente cerebral e "incompatible con la dignidad del genio"<sup>4</sup>, "el método de composición con doce sonidos tampoco está exento de fundamento estético y teórico"<sup>5</sup>, como lo demuestra su desarrollo histórico.

Ahora bien, ¿se considera composición serial únicamente a aquélla que se desarrolla según las reglas del método serial? Dicho de otro modo: ¿el empleo de una serie y de sus formas reflejas: retrogradación, inversión e

(1) Paz (J. C.), *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, p. 123.

(2) *Ibíd.* p. 124.

(3) *Ibíd.*

(4) Schönberg (A.), *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, p. 155.

(5) *Ibíd.* p. 150.

inversión retrógrada, califica una obra musical serial? Formulada esta pregunta, se tratará de determinar qué características presentan dos obras para voz y piano de César Franchisena, al respecto. Este compositor, nacido en la provincia de Chaco en 1923, desarrolló su actividad musical: docencia, investigación y creación, en la ciudad de Córdoba desde su radicación en 1943 hasta su fallecimiento en 1992.<sup>6</sup>

El *corpus* de este trabajo lo constituirán dos canciones de la obra total del compositor: *Canto lejano* y *Tres cantos para Navidad*.

La primera canción, *Canto lejano*, es de 1952, para soprano y piano. El texto es del poeta cordobés, y amigo del compositor, Marcelo Masola (se cuenta con grabación de la soprano Lola Forte y el propio compositor al piano). La obra se estructura sobre la base de una serie de doce sonidos.

La serie es presentada por la voz (compases 2–4) mientras el piano realiza su retrogradación (c. 2), mediante simultaneidad. La serie original (O) reaparece en el compás 9 –esta vez en el piano– comprimida tempo-

compases 2-3

64 | 65

Musical notation for voice part, measures 2-3. The staff shows a sequence of notes with labels above them: Sol4, Fa4, Mi5, Fa#5, Lab4, Si4. The notes are numbered 1 through 12 below the staff.

compás 9

Musical notation for piano part, measure 9. The staff shows a sequence of notes with labels above them: Sol5, Fa5, Lab5, Si5. The notes are numbered 1 through 12 below the staff. The label "Piano" is written to the left of the staff.

(6) Este análisis forma parte de un trabajo más amplio, producido dentro del marco de los proyectos de investigación subsidiados por la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, República Argentina: C.A.I.+D. El proyecto realizado entre 1993 y 1996, se titula: *César Franchisena, eje de la creación musical actual en Córdoba*.



En el compás 6 se presenta la serie original (O) distribuida en dos acordes, uno con cinco sonidos (1,2,3,4,5), otro con seis sonidos (7,8,9,10,11,12). Completa la serie el sonido 6 cantado por la soprano, marcando la articulación interna de la misma. Los dos primeros sonidos (1,2) se escuchan antes en la soprano, pero retrogradados (2,1).

En los compases 7–8, aparece la serie completa en duplicación al unísono entre soprano y piano. Finaliza aquí la primera sección de la obra.

El compás 9 introduce la segunda sección, en la cual el piano realiza linealmente la serie original distribuida en dos grupos de seis semicorcheas.

En los compases finales (34–35) vuelve a aparecer la serie original en la soprano, con la particularidad de que el son. 12 es presentado antes que el son. 1, por lo cual la obra termina con el son. 11. La articulación de estos compases está dada, sobre todo, por el son. 6 y el acorde que luego se forma (compases 35–36), de características interválicas antes descritas para el compás 6.

Franchisena utiliza en esta composición sólo la forma Original de la serie y su retrógrada, tanto en lo lineal como en simultaneidades, siendo el compás 1 el único que presenta sonidos de la serie en un ordenamiento bastante libre.

66 | 67

En el resto de la obra, recurre a otros tipos de procedimientos: segmentaciones, como en la voz desde el c. 12–14 (son. 8–7–6–5–4–3–2–1) o c. 15–17 (son. 6–7–8–9–10–11–12), entre otros casos; permutaciones e imitaciones frecuentes.

La siguiente canción analizada es *Tres cantos para Navidad* (1954), para bajo y piano. La obra se basa en tres antífonas navideñas en su idioma original, latín. Las dos primeras piezas están trabajadas con series *decafónicas* independientes. La tercera pieza no presenta ordenamientos seriales.

### **Antífona 1ª**

Consta de 27 compases, con articulaciones en el c. 14 y en el compás 25, ambas por separación; finaliza con una unidad conclusiva entre los compases 26 y 27.

La serie original (O) es presentada del c.1 al c.3; c.4 al c.6; c.6 al c.7 y del c.7 al c.9. Del c.9 al c.13 aparece por primera vez la serie retrógrada (R), y se superpone con la O. del c.10 al c.11. Del c.15 al c.19 se superpo-

nen también la serie O. y la R. En los dos últimos compases se repite la serie O. pero sin el sonido 6.

A pesar de estar trabajada serialmente, esta antífona presenta cierta tendencia polarizante sobre la nota *do*, que recurre en puntos importantes de la pieza (cc. 4, 8, 24 y cc. 26, 27).

Además del uso frecuente de la serie original (O) y retrógrada (R), esta pieza se caracteriza por la reiteración de relaciones de 8ª: en el c. 9 se superponen el *la* que canta el bajo con el *la* del piano (en clave de sol); en el c. 13, el *do* de la voz con el *do* grave del piano; en el c. 15 la 8ª. se produce con *do*#; en c. 18, con *sib*; entre otros. Más reiterada aún es la presencia de nota repetida y neutralizaciones cromáticas. Como ejemplo de estas últimas, destaquemos algunas: c. 6 y c. 15, entre *do*-*do*#; c. 16 entre *la*-*lab*; sin que esto constituya una mera estadística, sino transgresiones al tratamiento serial.

### **Antífona 2ª**

Consta de 23 compases con articulaciones en c. 7 y c. 14, por yuxtaposición en ambos casos.

La serie original (O) aparece por primera vez completa en el compás 8, pero se fue pergeñando a través de los siete primeros compases, con el agregado del sonido *sol* en el c. 3 y reaparición en el c. 13, aunque sin formar parte de la serie de 10 sonidos. La serie O. la presenta el piano en el c. 8 y la reitera en el c. 9. La voz, que se escuchara en los primeros tres compases sola y luego con el piano del c. 4 al c. 7, reaparece en el c. 10 con el piano y hace la R., alternada libremente con sonidos de la serie hasta el c. 12 (en este compás el piano tiene un acorde de ocho alturas de la serie, y las restantes las hace la voz en el c. 13). En el c. 13 se escucha la serie O. completa entre voz y piano; del c. 15 al c. 23 sólo se escucha el piano, que trabaja la serie O. del c. 15 al c. 16; del c. 17 al c. 18, aunque sin el sonido 10 y del c. 19 al c. 20 sin el sonido 1.

En los últimos compases, un grupo de tres complejos sonoros que no responden a la serie, tiende hacia un campo de indefinición, a la percepción puntual de alturas.

Las características de esta pieza pueden resumirse diciendo que emplea la serie decafónica en sus formas original (O) y retrógrada (R); que los intervalos más frecuentes son 4ª+ y 7ª menor (armónica y melódicamente); y nota repetida (no utiliza aquí la relación de 8ª).

### Antífona 3ª

Consta de 31 compases y no presenta un ordenamiento serial. Los doce primeros compases se elaboran con 10 sonidos y los 2 sonidos restantes aparecen sucesivamente entre los compases 12 y 13 *fa* y *do*. Desde el c.18 trabaja con el total cromático. Las articulaciones se encuentran en el c.10 y el c.25, en esta pieza.

Como conclusiones de la obra diremos que: en el aspecto serial, utiliza solamente las formas original (O) y retrógrada (R); en el aspecto de la interválica predomina la 7ª, y con mayor presencia la 7ª menor; cierta reiteración de la 4ª+ y el uso frecuente de nota repetida. En el aspecto articulatorio, hay una fuerte sujeción al texto ya que el sentido literario va marcando las articulaciones: por separación, en el discurso musical de la antífona 1ª—c. 13 y c. 24; en la antífona 2ª, las articulaciones entre voz y piano están desfasadas por interpolación de segmentaciones (cc. 8, 9, 10).

La elección de estas obras para un trabajo introductorio acerca del tratamiento serial en la producción de *Franchisena*, estuvo determinada por la claridad que ofrecen para encontrar la distribución de la serie utilizada por el compositor en ellas y establecer así, los procedimientos de la técnica.

68 | 69

Comparadas las tres series que presenta el corpus analizado, se deduce que en la interválica hay predominancia de 2ª menor y 4ª+, sobre todo de esta última.

El tratamiento serial presenta como características distintivas:

- . en *Canto lejano* el empleo de la serie se da dentro del lenguaje neoclásico. La obra se va estructurando por el aspecto semántico del texto: desolado, errante, y esto por una especie de diálogo que se da entre el piano y la voz hasta que, juntos, se hacen cargo del discurso, cuyo carácter va volviéndose más intenso, para culminar en un dramático grito de la voz que el piano apoya con un arpegiado de seis sonidos;

- . en *Tres cantos para Navidad*, los procedimientos corresponden al atonalismo libre, como las neutralizaciones cromáticas y breves cadenas cromáticas, con procesos seriales parciales; emplea también otros recursos que se reiteran: nota repetida y las relaciones de 8ª. En la 1ª antífona predomina el carácter de recitado—entonado que alterna con breves secciones más cantables; el discurso áspero de proclama se apoya en la utilización reiterada de la 4ª+. La 2ª antífona tiene predominio melódico, marcado por el empleo de grado conjunto en su primera sección, y

mayor profusión de saltos en la segunda. La 3ª antífona, que no se basa en serie alguna, es la más *cantabile* de las tres, y termina con el término *aleluya*, que constituirá el vocablo unificador de estas tres piezas.

La voz, en general, tiene un tratamiento más propio del manejo instrumental que vocal, de saltos frecuentes y cambios súbitos en la dinámica, que dan como resultado momentos expresivos muy singulares.

En cuanto al aspecto técnico, si bien utiliza el serialismo, Franchisena lo hace sin sacrificar su estética melódica y organización formal, combinando enmascaramientos de polaridades con recursos contrapuntísticos. No hay una sujeción a las imposiciones de las reglas dodecafónicas o seriales, en nuestro caso. Se rescata de la técnica los procedimientos de organización aplicables a su pensamiento musical.

# Tres cantos para Navidad.

## Antífona 1°

*Allegro* ♩ = 120 M.M.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of *Allegro* at 120 M.M. in 3/16 time. The first system shows the vocal line starting with the word "Quam" and the piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords numbered 1 through 10, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The second system continues the vocal line with the words "tis pas - to - res? di - ci - te" and the piano accompaniment. The piano part includes dynamics *p* and *f*. The third system shows the vocal line with the words "a - nun - tia - te no - bis in - te - ris" and the piano accompaniment. The piano part includes dynamics *f*, *pp*, and *ppp*. The score concludes with a final chord marked *ppp*. The page number 70|71 is visible on the left side.

70|71

quis *mf* ap- pa- ruit? *p* na - tum *p* vi -  
*mf* *pp*

di - mus *mp* et cho - ros *mf* an - ge - ló -  
*pp* *mp* *mf*

rum *p* col - lau - dán *poco f* tes *f* do - minum  
*p* *poco f* *f*

8<sup>o</sup> — basso

*moderato* ( ♩ = ♪ )

A - lle - lú - ia      A - lle - lú - ia

(sonoro)      *poco f*

*poco f*      *p*

Antífona 2º

*libremente (moderato)*

9 8 6 6 2 4 5 4 rit. 4 8

Pár - vu - lus fi - li - us há - di - e - na - tus e - - st

*p* *molto expres.*

*a tempo* *Allegretto* ♩ = 100

9 8 6 5 4 3 5 5 4 3

*mp* Pár - vu - lus *mf* fi - li - us há - e na - - est

*mf* *poco f* *f*

2 rit. 1 *a tempo*

*mf* no - bis

*mf* *poco f*

*rit* ..... *a tempo*

9 8 6 5 4

*mf* et vo - ca - bi - tur

*rit* ..... *a tempo*

*mf*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with notes numbered 9, 8, 6, 5, 4. The lyrics 'et vo - ca - bi - tur' are written below. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, with various fingering numbers (2, 3, 6, 7, 10, 1, 4, 5, 8, 9, 8, 7, 1, 6) and dynamics like *mf*. A tempo change from *rit* to *a tempo* is indicated.

*cres* ..... *e accel*

3 5 4 3 2 1

*poco f* De - us For - tis *f* A - lle - lu - ia

*poco f* *f accel*

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with notes numbered 3, 5, 4, 3, 2, 1. The lyrics 'De - us For - tis A - lle - lu - ia' are written below. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, with various fingering numbers (1, 8, 9, 10, 7, 6, 6, 7, 10, 2, 3, 10, 2, 6, 9, 9, 8, 8, 4, 5, 1) and dynamics like *poco f* and *f accel*. A crescendo and acceleration are indicated.

*rit.*

9 10 1 1

*mf* A - lle - lu - ia *a tempo*

*mf* *rit* *f* *p*

8<sup>va</sup> 1 8<sup>va</sup>

2 3

(con ped. ad libitum)

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The top staff is a vocal line in bass clef with notes numbered 9, 10, 1, 1. The lyrics 'A - lle - lu - ia' are written below. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, with various fingering numbers (4, 5, 8, 9, 6, 10, 3, 2, 3, 6, 7, 6, 7, 10, 8, 9) and dynamics like *mf*, *rit*, *f*, and *p*. A tempo change to *a tempo* is indicated. The system ends with the instruction '(con ped. ad libitum)'. There are also markings for 8<sup>va</sup> and 1 8<sup>va</sup>.

8va

2

(sempre *P* e legato)

(molto legato)

*pp*

*pp*

*pp*

*f*

*f*

*f*

Detailed description of the musical score: The score is written for piano on two systems. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is marked 'sempre P e legato' and 'molto legato'. The second system is marked 'pp' and 'f'. Fingerings and dynamics are indicated throughout.

Antífona 3º

*Allegro* ♩ = 63

Hó - di - e Chi - stus na - tus e - tus

*p* *mf*

*p* *f* *p* *mf* *mf*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The vocal line (bass clef) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment (treble and bass clefs) starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

76 | 77

hó - di e *mp* Sal - vá - tor ap - pá - ru - it

*mp*

*p* *p* *mp*

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line (bass clef) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment (treble and bass clefs) starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. Dynamics include mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*).

*f* hó - di - e in - te - rra *f* ca - nunt An - ge - li

*f* *p* *mf* *f* *f*

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The vocal line (bass clef) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment (treble and bass clefs) starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. Dynamics include forte (*f*), piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*).

*mf* lae - tab - tur *f* Ar - chán - ge - li a hó - di -

e ex - súl - tan *ff* Jus - ti *f* di - cen - tes

*A tpo. Andante*

*mf* Gló - sonoro ri - fa *f* in ex -

*8° bassa*

**Piu Lento**    *rit.*

cœl - sis De - o *f* Al - le lú - ia

*f* *rit.* *f*

*Segue Ped. Tenido*

César Franchisena 1954.

Canto lejano.

A tempo ♩ = 96 M.M.

The musical score is for a piece titled "Canto lejano." It is set in 12/8 time and marked "A tempo" with a tempo of 96 M.M. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish: "An - do bus-can - do al-go que se pa - rez - ca al a - mor o al o - dio". The piano part is highly technical, featuring intricate fingering (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The vocal line includes a *p* marking and a *cresc.* marking. The score is divided into three systems, each with a vocal staff and a grand staff for the piano.

7 9 10 11 12

*p* An - do bus - can - do al - go

*p* 1 4

7 9 10 11 12

8

(10)

1 2 3 4 5 6

*p* al - go que sal - ga del

12 8<sup>a</sup>

11 10 8 7 6 5 4 3 2 1

*pp* *P Legato* 9

1 2 3 4 5 6

(col canto) *mp*

7 8 9 (7) 12 (12) 8 7

vien - toy me to que al - go que sal - ga del

*p* *cresc.*

2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

7 3 1 5 6 4 8 9 10 10 7 8 9 10 11 12 11 10

11 12

(7) (8) (9) (7) (12)

Molto Rall

6 5 4 3 2 1

suc - ño y me nom - bre

*mf* *pp* *pp*

9 8 11 6 5

11

12 (2) (1)

A tempo

6 7 8 9 10

an - do bus can - do

*p* *pp*

1 6 3 4

2

11 12 12 11

al - go que se pa -

3 4 10 (12)

5 6 9 8

rez - ca a la vi - dao      2 a 1 la muer - te

11 12 10 (4)      mf

12 10 9 4      2 1 3 11 (10) 12

8 7 7 5 11

an - do lla man - do      mi des

mf      poco f

12 11 10 9 8 7 4

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1      7 3 2 (Intenso) 5

12 10 9 8 5 11 4 5 mf

(2) ti - no (1) (2) y      (2) (1) (4) 5

co - rroy cla - mo

1 2 3 4 5 6 7 8 10 11 12 11 12

mf

12 11 10 9 8 7 6 5

Poco f

5 6 7 8 9 10

a quí ar - de la

*poco f* *sempre poco f*

11 12 12 11 10 9 8 7

no - che se de - tie - neel ai - re

*mf*

(Legato) *mf*

A tpo Accel.

Sempre accel.

*mf* el si lencio cre - ce bus - co to do en mi gargan - ta

*sempre cresc.* *sempre cresc.*

A tpo Accel. *sempre accel.*

(col canto) *cresc.* *Legato sempre* *sempre cresc.*

(Intenso)

al - go más hon - de que el llan - to al - go más al - to que el

*sf* (marcato molto)

*marcato il basso (corto)* Rall ..... A tpo. I Piu Lento ♩ = 80

gn - to an - do bus

*pp* (Libre)

A tpo. I ♩ = 80

*ppp*

can - do al - go que no en - cuen - tro

*p* *pp* (Legato) *ppp*

*ppp* *p* *ppp*

*pp* 8<sup>va</sup>

## Bibliografía

Eimert (H.),

*¿Qué es la música dodecafónica?*,  
Nueva Visión, Buenos Aires, 1959.

Gentilucci (A.),

*Guía para escuchar la música  
contemporánea*,  
Monte Avila Editores, Venezuela, 1977.

Paz (J. C.),

*Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*,  
Nueva Visión, Buenos Aires 1958.

*–Introducción a la música de nuestro  
tiempo*, Sudamericana,  
Buenos Aires, 1971.

Perle (G.),

*Serial composition and atonality*,  
Berkeley, Univ. de California, 1962.

Schönberg (A.),

*El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963.