

Análisis

FERNANDE DECRUCK. SONATA PARA SAXO Y PIANO EN DO#. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO

FERNANDE DECRUCK. SONATA FOR SAXOPHONE AND PIANO IN C#. ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT

Resumen

El presente trabajo pretende hacer un acercamiento a la figura de Fernande Décruck, compositora francesa de la primera mitad del siglo XX, heredera de la técnica y estética del impresionismo francés de principio de siglo. Sin duda, la Sonata para Saxofón en Do# es su obra más conocida y la que más ha contribuido a la popularidad de la autora, pasando a formar parte del repertorio de la mayoría de los saxofonistas profesionales. En este artículo, además de exponer sucintamente su biografía, se describen los rasgos más característicos de su estilo compositivo así como el entorno estético en el que su actividad musical se desarrolla. El análisis detallado del primer movimiento de la sonata para saxofón en do# tiene un doble valor; por una parte es una excelente ilustración del estilo maduro de Decruck y por otro lado cubre cierto vacío existente en cuanto a estudios analíticos en castellano de la obra de esta compositora.

Palabras clave: Decruck, saxofón, sonata.

Abstract

The current report intends to get close to the figure of Fernande Décruck, a French female composer from the first half of the 20th century, heiress of the technique and aesthetics of French Impressionism at the beginning of the century. No doubt the Saxophone Sonata in C Sharp is her most renowned work and the one which has most contributed to the author's popularity, becoming part of the repertory of most professional saxophonists. In this report, besides exposing briefly her biography, the main features of her composite style are described, as well as the aesthetic environment in which her musical activity is developed. Detailed analysis in the first movement of the Saxophone sonata in C sharp has a double value; on one hand it is an excellent depiction of Decruck's mature style and on the other hand covers a certain existing void as for the analytical studies in Spanish of this composer's works.

Keywords: Decruck, saxophone, sonate.

Quizá sea principalmente de la mano de la sonata para saxo en Do# de la que se nos devuelve a esta olvidada compositora de la primera mitad del siglo XX. Fernande Decruck (1896-1954), compuso alrededor de cuarenta obras para saxofón de gran



valía, aunque lo cierto es que su música caería en el olvido poco después de su muerte. La mayoría de sus composiciones no estuvieron disponibles durante muchos años; su música se interpretó poco y composiciones suyas están hoy por hoy perdidas. Recientemente

te la Sonata en do sostenido para saxofón y piano, compuesta alrededor de 1943, ha sido redescubierta, interpretada y grabada por destacados saxofonistas. Aunque la formación más usual es saxo-piano, existe una versión para viola; igualmente el acompañamiento está pensado también para orquesta.

Dado que Fernande Decruck es en realidad una desconocida para la mayoría de los músicos, que las referencias a ella en los tratados y enciclopedias son prácticamente nulas y que las que hay, no suelen estar en castellano, es realmente oportuno ahondar algo en la biografía, obra y estilo general de esta compositora.

Nació en 1896 en Gaillac, cerca de Toulouse, en cuyo conservatorio comenzó su formación musical en 1904, en la especialidad de piano. En 1918 fue admitida como alumna de composición y órgano en el Conservatorio de París, llegando a ganar varios premios en armonía, contrapunto y

fuga. Coincidió a lo largo de su formación en dicho conservatorio con compositores como Oliver Messiaen y Jacques Ibert. En sus primeros dos años como alumna en el conservatorio superior de París, fue director del mismo el compositor Gabriel Fauré, quien ejerció un gran influjo en toda una generación de compositores franceses tales como Maurice Ravel o Nadia Boulanger. Sus mayores influencias partieron no obstante de sus profesores de órgano, Eugène Gigout y el sucesor de éste, Marcel Dupré quien la introdujo en el campo de la improvisación instrumental, llegando a ser muy considerada en esa actividad. Su habilidad en la improvisación al órgano la llevó por primera vez a los Estados Unidos para participar en un concurso; dio su primer concierto en este país en 1929, interpretando una sinfonía en tres movimientos sobre temas de compositores americanos.

Al volver de Estados Unidos conoció al que después sería su marido, Marcel Decruck, clarinetista, saxofonista, contrabajista y posteriormente editor musical. La familia Decruck se trasladó a los Estados Unidos en 1928 y poco después su marido llegó a ser contrabajista de la Orquesta Filarmónica de Nueva York bajo la batuta de Arturo Toscanini. Igualmente se hizo un sitio importante como saxofonista, interpretando algunos de los solos de orquesta en obras como el Bolero de Ravel o Los Cuadros de una Exposición de Mussorgsky. Es en este periodo en el que Fernande Decruck compuso sus primeras obras para saxofón. En 1932 un accidente paralizó una de las manos de su marido y a raíz de este hecho decidieron volver a Francia para empezar una nueva etapa como empresarios a la cabeza de una editorial musical: "Les Editions de Paris".

En 1937 Fernande retornó a Toulouse donde permaneció hasta 1942, componiendo, enseñando y dando conciertos mientras su marido permaneció en París a cargo de la empresa de publicaciones. En 1942 regresa a París con el fin de dar a conocer su música y colaborar en la empresa familiar; es la época de madurez de la compositora. Entre 1943 y 1947 sus composiciones ganan varios premios, entre ellas, la Sonata para Saxofón y Piano en Do #. Regresó a Estados Unidos en 1947 donde pasó una temporada componiendo, fundamentalmente obras para órgano.

Tras el divorcio de su marido en 1950 su labor compositiva se limitó a la música de algunas películas, obras breves y revisiones de antiguas composiciones. En 1952, Decruck quedó paralítica tras un derrame cerebral y murió dos años más tarde por esta misma causa. La importante contribución de Fernande Decruck a la literatura saxofonística no fue reconocida durante muchos años, siendo eclipsada por obras posteriores dentro del creciente repertorio para este instrumento. Solo recientemente, grabaciones y nuevas publicaciones de su música han permitido a los saxofonistas redescubrir el legado de Decruck.

Estilo compositivo general

La mayoría de las composiciones de Fernande Decruck fueron creadas entre 1930 y 1945, periodo en el que su estilo evolucionará de manera muy notable. Este desarrollo estilístico se comprueba fácilmente comparando composiciones tempranas, como puedan ser *Sax Volubile* o *Stars under the Moon*, con otras piezas posteriores como las *Pièces françaises* o la misma *Sonata para Saxo y Piano en Do#*. Su lenguaje armónico, la complejidad rítmica y el desarrollo melódico mostrarán evidentes signos de evolución compositiva.

En la citada obra *Sax Volubile* se pueden observar rasgos que señalan una técnica sencilla, con una forma poco desarrollada de tipo ternario, módulos de acompañamiento muy sencillos, armonías predecibles y diseños melódicos escalísticos y arpegiados que otorgan a la composición un carácter quizás algo ramplón. Posiblemente fue en el plano armónico en el que Decruck resultó ser más audaz en su primera etapa. En composiciones como *Chant lyriques* combina pasajes sencillos con otros técnicamente más elaborados y comienza a intuirse la ambigüedad y creatividad armónica de obras posteriores, con el uso de notas añadidas y tratamientos más libres de la disonancia. Cadencias plagales con acordes del menor, la omisión de la sensible y otros recursos armónicos sencillos, son frecuentes en la música de sus primeros años como compositora.

A partir de 1942, año en el que decide volver a París, sus composiciones adquieren una madurez creativa inexistente en años anteriores. Explora armonías errantes, con funcionalidades abiertas (acordes de 5ª aumentada, escalas de tonos ente-

ros...), se sirve de una factura modal en entornos tonales con el uso de modos antiguos y escalas pentatónicas, combina las formas tradicionales con otras más abiertas, en definitiva, utiliza los recursos propios de los compositores franceses de principios del siglo XX. Podría afirmarse que Fernande Decruck pasó de ser una compositora de novedosas canciones a la creadora de una de las mejores sonatas del repertorio saxofónico.

La Sonata en Do# para Saxofón (o viola) y orquesta (o piano)

Existen numerosas cuestiones que aún no han sido resueltas a propósito de la génesis de esta obra. Al igual que las referencias a la compositora son muy escasas, las reseñas sobre esta sonata se limitan a unas pocas líneas en carátulas de discos o notas al programa. Algunas incógnitas sobre la sonata en do# son: ¿la compuso realmente Fernande Decruck en su totalidad?, ¿por qué tiene dos partes de “solo” y dos de acompañamiento opcionales? En lo referente a su autoría no queda absolutamente establecido que en la factura de la sonata no interviniera de algún modo su marido Marcel. Sin embargo no hay que olvidar que Marcel Decruck nunca desarrolló una faceta creativa salvo por pequeñas contribuciones a un método para saxofón. Por ello, las fuentes más recientes consideran que la única autora de la obra fue Fernande; de hecho su hijo Michel y su nieta Hélène han confirmado su autoría. Esta obra fue compuesta en 1943 para el saxofonista francés Marcel Mule quien había sido designado profesor de saxofón del conservatorio de París años atrás. En diversas referencias de la obra han aparecido, no obstante, otras dataciones, detallándose también como posibles años de composición 1942 y 1944. Hacia 1954 el mismo Marcel Mule grabará una parte de esta sonata (*Andante el Filieuse*) dentro del primer volumen de la colección discográfica *Le saxophone*. Esto indica la estima que el intérprete tenía hacia la compositora pues fueron muchas las obras que le fueron dedicadas y que nunca llegó ni siquiera a interpretar. Esta grabación fue la única disponible hasta que en 2002 Nicolas Prost y Claude Delange la incluyeran en respectivos CD's.

Se ha asumido que la sonata en do# fue escrita originalmente para saxo, suposición avalada por

el hecho de que apareciera dedicada a Marcel Mule. Sin embargo, al estudiar la versión para viola y piano, se observa una mayor simplicidad en la parte de piano, como si de una versión anterior se tratase. Esto pudiera deberse a que al menos algunas de sus partes fueran originariamente pensadas para viola. Algunos fragmentos de los dos primeros movimientos parecen haber sido concebidos para un registro más amplio y que posteriormente se adaptó al saxofón. Además, en numerosos pasajes, la versión para viola aparece corregida y esos mismos fragmentos en la versión de saxo se encontrarán ya mejorados. En los movimientos 3º y 4º sin embargo no se dan estas circunstancias, siendo prácticamente idénticas en contenido y tesitura ambas versiones y estando en un lenguaje mucho más propio del saxofón. Tampoco queda absolutamente claro si la versión inicial del acompañamiento fue para piano o para orquesta puesto que existen argumentos para las dos opciones.

El estilo general de esta obra comparte muchos de los recursos comunes a los compositores franceses que recogieron herencias del Impresionismo francés. El hecho de no indicar modalidad en el título indica un tratamiento tonal propio de este estilo y apunta a una actitud clara de la autora respecto al uso clásico de los modos mayor y menor. El uso de la armonía cromática en esta obra es relativamente evidente, sobre todo en el último movimiento. En el primer movimiento ya aparecen fragmentos de tonalidad ambigua o errante, mezclando acordes funcionalmente no relacionados como puedan ser Fa# menor/mayor y Sol menor. En el último movimiento podemos encontrar un uso claro de la técnica polimodal a la manera de Milhaud o Tomasi, en su factura, eso sí, menos disonante. En esta obra encontraremos también un evidente uso del diatonismo o pandiatonismo tan asociado al Neoclasicismo de los años 20-30 y que también encontramos en Debussy y Ravel. Dentro de la dinámica de la armonía cromática o tonalidad extendida, las conexiones entre los acordes no vienen dadas por la funcionalidad armónica, sino muchas veces por el simple color o entramado textural.

Formalmente no presenta sin embargo innovaciones importantes, tal y como sucede también en muchas de las obras de compositores impresionistas o neoclásicos. Por otra parte hace referen-

cia a algunas melodías populares; tal es el caso de un Carol del siglo XV, introducido en el segundo movimiento y de la cita de una canción infantil en el tercero.

Análisis de la Sonata en Do# para Saxo y Piano

Primer Movimiento

El primer movimiento está escrito en una forma sonata muy comprimida en sus magnitudes, a la manera de un primer movimiento de sonatina. Las secciones se articulan en el marco formal de la frase con muy pocas zonas de engrosamiento estructural. Escueta en recursos, la estructura no resulta sin embargo excesivamente precaria gracias a una continuidad melódica coherente y a un ensamblaje armónico muy eficaz. La naturalidad en la organización tensional hace que el movimiento discorra sin altibajos ni estridencias, dentro de un ambiente calmo y algo sombrío a veces. El tratamiento tonal, como se verá más adelante, es claro, sin que se manifieste en ningún momento ambigüedad sobre el centro tonal ni una verdadera dilución de las bases funcionales. Los recursos propios del estilo impresionista se ponen de manifiesto como partícipes de un lenguaje que destila y simplifica técnicas ya suficientemente desarrolladas previamente por otros compositores.

Exposición. Arranca este movimiento con seis compases a solo en el piano, en los que se presenta la tonalidad de Do# menor con un juego dominante-tónica entre mano derecha e izquierda respectivamente. El tema principal, anunciado en el piano en los primeros compases a modo de introducción, es recogido por el saxo en el compás 7. El tema A se desarrolla junto a otro tema complementario que le sirve de contrapunto, orbitando ambos sobre la función de dominante de do# menor. El tema principal en su estructura completa abarca 5 compases cuando es expuesto por el saxo y 6 en su presentación introductoria. Su línea melódica es de un claro perfil ascendente, partiendo de un la₃ y alcanzando el punto de máxima tensión fraseológica en un si₅ para descender al registro grave en una rápida caída.

La armonía de esta primera sección es bastante

estática, no habiendo un cambio de color acórdico hasta el compás 9 con una subdominante, fa#, que se ve enfatizada con su dominante secundaria correspondiente (un I grado). Finaliza la frase del tema A con una suspensión en la dominante, precedida por una dominante de la dominante extendida.

Tras la presentación a cargo del saxo del tema principal completo, Decruck se sirve de uno de los recursos más frecuentes y, por otra parte más eficaces, a la hora de iniciar la transición hacia la sección B y que viene utilizándose desde las formas sonata del periodo clásico. Se trata de retomar el tema principal, en principio sin variantes, para posteriormente introducir un cambio armónico-melódico que genere un viraje direccional hacia otro centro tonal y otra zona estructural. En este caso expone de nuevo el tema A en el compás 12, en la mano izquierda del piano, presentando el saxo por su parte el tema secundario que se entrelaza con aquél. Es en el compás 15 donde encontramos la inflexión que nos conduce a la tonalidad del tema B, Mi mayor. El paso desde un tono menor a su relativo mayor es siempre de una gran inmediatez y se produce en este caso, con una sencilla sucesión por grados conjuntos en el bajo y un diseño descendente en el saxo como resolución del clímax creado en el inicio del

compás 15; anulando cualquier alteración propia del tono menor de la armadura de cuatro sostenidos, casi automáticamente emerge el tono de Mi mayor.

La sección B tiene una organización fraseológica que quizá de la sensación de estar algo más dispersa. A nivel estructural comparte con el tema A, la triple presentación de la idea melódica principal. Primero la expone el saxo en el compás 18, luego el mismo saxo en el 23 y finalmente el piano en el compás 30. Contrasta con la oscuridad del primer tema, siendo éste segundo una nítida melodía con cierta sonoridad pentáfona, aunque escalísticamente al principio no lo sea. El *re#* como sensible del *mi*, es eludido a lo largo de toda la melodía hasta que en el compás 25 se produce una orientación hacia el tono de *sol#* menor, de carácter contrastante. La primera frase del tema B tiene 5 compases sobre una armonía constante de tónica. La segunda frase, expuesta en el compás 24 con anacrusa, cumple el papel de zona central contrastante entre dos secciones similares, principio formal éste esencial en la mayoría de las estructuras, a pequeña y a gran escala. Organizar un fragmento musical a la manera de un *aba o aa'a* supone un armazón formal que podría encontrarse en todas las magnitudes estructurales. En este caso, la vuelta a una tonalidad menor y el *crescendo* y *acelerando* sobre los que se desarrolla, hacen recobrar un color más dramático, si bien esta tensión se ve dispersada en el compás 29. Realmente esta segunda frase supone el corpus del tema B al estar más llena de contenido que la primera.



La tercera presentación de la idea B la hace el piano, ya con un color codal. Esta frase está cercana a la pentafonía *mi fa# sol# si do#* ("pentáfona mayor") si bien la melodía incorpora otras notas, además de las cinco correspondientes. El saxo en esta ocasión sirve de acompañamiento, arpegiando la escala pentáfona descrita. En el piano, concretamente en los compases 34, 35 y 36, la mano izquierda también muestra la sonoridad pura de la escala pentáfona mayor. Siete compases ocupa esta última frase que cierra la exposición, desarrollándose, al igual que la primera, sobre una armonía mantenida de tónica

de *mi* mayor con color pentáfono.

Desarrollo. El desarrollo comienza en el compás 37. Hay un cambio de armadura, pasando de cuatro sostenidos a uno. El acorde que sirve de inflexión tonal y nos adentra en el desarrollo es un semidisminuido en inversión (*fa#*, *la*, *do*, *mi* en primera inversión), acorde inestable, muy eficaz como inductor de evolución tonal. Este acorde puede también considerarse como un acorde menor con 6ª mayor añadida, en un entorno de *la* menor dórico. Es en estos primeros compases del desarrollo donde Decruck presenta un color armónico-textural que conecta con procedimientos técnicos propios de Ravel, Debussy y otros autores. Son dos los recursos usados. Por un lado encontramos una armonía paralela de acordes de 7ª en primera inversión, dejando en las partes extremas (bajo y línea más aguda) el intervalo de 5ª que podría formarse en esta inversión. Al realizar un movimiento paralelo de segundas ascendentes, el resultado es, además del desplazamiento paralelo de la armonía en sí, la sucesión de quintas seguidas y el tratamiento libre de la disonancia, que se incorpora como un integrante más del acorde sin necesidad de ser resuelta. Estas sucesiones paralelas discurren en los compases 37, 38, 39 y 40. Por otro lado existe una ambigüedad sobre el centro tonal que podría oscilar entre un *sol* jónico o un *la* dórico.

El color de estos primeros compases cambia en el compás 41 en el que aparece de nuevo la misma tipología acórdica del compás 37 pero construida sobre *mi*: el acorde semidisminuido *mi, sol, sib, re*. Trazando una simetría con los cuatro compases anteriores podríamos decir que la sonoridad pasa a tener un centro tonal *sol* dórico, sobre todo por la melodía del saxo, pero en este caso con el 4º grado elevado (*do#*). En el piano y el saxo aparece un intervalo aumentado entre el *sib* y el *do#*, con lo que el resultado escalístico sería un modo menor melódico pero con la 4ª alterada, *sol, la, sib, do#, re, mi, fa#, sol*, una especie de Lidio menor. Esta sucesión de notas no conforma ninguno de los modos de más uso; coincidiría con una escala

india denominada *Dharmavathi*. Ignoramos si la compositora usó esta escala tal cual o en realidad es fruto de añadir un sonido a una escala más usual o incluso la extrapolación horizontal de un poliacorde *mi, sol, sib, re y la, do#, mi sol*. Posiblemente este color sonoro es generado por la idea sencilla de mezclar el II_7 y el V_7 de Re menor. Se prolonga el acorde de dominante con 7^{a} de Re sobre la sonoridad modal descrita anteriormente, que se verá variada en algunos sonidos en los compases 49, 50 y 51, añadiendo las notas *la#* y *si*. El *la#*, es equivalente al *sib* anterior y el *si* natural parece que aproxima la tonalidad de Re mayor. En los compases 50 y 51 se confirma una armonía de dominante a la que se incorpora una 5^{a} aumentada, *mi#*, orientando aún más hacia Re mayor, tono que sin embargo será finalmente eludido para exponer un estable Re menor. De resultados del enlace $\text{V } 5^{\text{a}}$ aumentada de Re con una tónica de Re menor se produce la resolución enarmónica característica de esta sucesión, *mi#-fa*. También podría observarse en estos compases una cierta orientación hacia *Fa#*.

Tras esta primera Sección del desarrollo se expone un tema nuevo en Re menor en el piano, estable, en el que la armonía discurre entre un acorde de tónica y un segundo grado rebajado o napolitano sobre tónica.

Esta zona de estabilidad formaría la sección central del desarrollo que enlaza con la tercera, cuya finalidad es transitar hacia la reexposición. En el compás 59 hay un acorde de si bemol mayor, VI grado de Re menor pero como dominante con 9^{a} mayor, por lo tanto resulta ser un acorde tensional. No resuelve en la que sería su tónica correspondiente sino que lo hace a otra dominante también con 9^{a} mayor sobre sol. Desde el compás 61 hasta el 68 hay una extensión de un Fa pentáfono estructurado en un entramado de acorde pedal con un bajo móvil (la idea inversa a una nota pedal tradicional).

En el 65 reaparece la idea final de la exposición, el fin del tema B, aprovechando la sonoridad pentáfono de esta sección. Pero será el acorde del compás 68 el que realmente reconduzca la dinámica tonal de nuevo hacia el tono principal, *Do#*. Este acorde es una 5^{a} aumentada y por tanto un acorde polivalente. Está escrito como *mi, sol#, si#* pero la enarmonización con *sol#, si#, re#*

obvia, obteniéndose así la dominante de *Do#* en forma de 5^{a} aumentada.

Reexposición. La reexposición se produce en el compás 71. Es una recapitulación muy comprimida y se limita a la presentación del tema A tal y como apareciera anteriormente en los compases 12-17, en los que era tratado como transición. Es prácticamente una reexposición exacta de estos compases salvo por el último compás, el 76, en el que se produce la inflexión necesaria para permanecer en *Do#* y no pasar a *Mi* mayor como se haría en la exposición. El tema B mantiene la tónica pero en modalidad mayor. La dinámica tonal entre el tema A y el B usada en este primer movimiento (tónica menor-relativa mayor en la exposición y tónica menor-tónica mayor en la reexposición) es extremadamente clásica, siendo la más usual en las sonatas clásicas en modo menor. Se reexpone el tema B desde el compás 77 de manera prácticamente idéntica a la exposición. Se reproducen los compases 18-22 de forma muy similar y en el compás 81 el elemento que en la exposición exponía la mano izquierda del piano en el compás 22 pasa ahora a la derecha, tomando mucha más relevancia y reforzando la sensación conclusiva que ya se percibe. Se traslada fragmentado al saxo en el compás 83. Los últimos compases 84-90 son equivalentes a los compases 30-36 de la exposición y cierran sin elaboración codal alguna este primer movimiento.

SONIA SEGURA JEREZ