

Structuur en functie van de kiemcel in de cyclische sonate: Resultaten van toepassing van de paradigmatische methode¹

Onderzocht worden de sonates voor viool en piano van César Franck en zijn leerlingen (Lazzari, Lekeu, Pierné, D'Indy, De Wailly, Ropartz, Vierne), ontstaan tussen 1886 en 1907. De sonates vertonen opvallende overeenkomsten wat betreft de vormtechniek, de conceptie van de sonate als cyclus en de expressie. Dezelfde middelen worden echter op verschillende manieren toegepast. Het vormproces van de sonates is gebaseerd op de transformatie van de kiemcel, die vele malen wordt herhaald. Met de 'paradigmatische methode' van Nicholas Ruwet wordt het mogelijk de structuur en het functioneren van deze kleine structurele eenheid te observeren en te analyseren.

Aan het einde van de negentiende eeuw valt op het gebied van de muzikale vorm een belangrijke verandering waar te nemen. Verschillende factoren bewerkstelligen een verstoring van het evenwicht. De geweldige toename van de chromatiek, voortdurende modulaties, continue variatie en het doorbreken van de periodische structuur leiden tot een nieuwe waardering van de traditionele muzikale syntaxis. De vorm is niet langer een bepaalde ordening van onderdelen, maar is een complex netwerk van verbindingen tussen motieven geworden. De tegenstelling tussen de korthed van het thematische idee en de monumentale schaal van de vorm is eveneens karakteristiek voor deze periode. Deze verschijnselen vormen de algemene achtergrond van dit tijdvak, onafhankelijk van de door verschillende componisten aangedragen individuele oplossingen. De korte maar buitengewoon dynamische thematische gedachte – die Dahlhaus beschrijft als “a motive in the literal sense of the word, setting the music in motion, (...) [which] provided the substance of a development in which the theme itself was elaborated”² – speelt een doorslaggevende rol in het proces van vormopbouw. Vincent d'Indy, die het motief gelijk stelt aan de inhoud van de kiemcel en uitlegt dat “het [woord] motief hier wordt opgevat in zijn exacte betekenis, wat (...) het idee van beweging inhoudt, als de eerste levensimpuls”, wijst aldus op de categorie ‘beweging’.³ De kiemcel is derhalve een ‘starter’, die het mechanisme van het ontstaan van een vorm in gang zet. Deze functie is zeer duidelijk waar te nemen in de cyclische sonate, een bijzonder geliefde vorm bij César Franck en zijn leerlingen.

1 Dit artikel is een vertaling en bewerking van een lezing tijdens de 4th European Music Analysis Conference op 24 oktober 1999 in Rotterdam. Oorspronkelijke titel: “Structure et fonction de la cellule génératrice dans la sonate cyclique: Résultats de l'application de la méthode paradigmaticque”. Vertaling: redactie TvM.

2 Carl Dahlhaus (vert. Mary Whittal), *Between romanticism and modernism*, Berkeley 1989, p. 42.

3 Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale* 11/2, Parijs 1909, p. 234.

Componist	Sonate in	Jaar	Première	Opgedragen aan
César Franck	A-groot	1886	Brussel, Cercle Artistique et Littéraire, 16 december 1886; Parijs, Société Moderne, 5 mei 1887	Eugène Ysaÿe
Guillaume Lekeu	G-groot	1892	Brussel, Libre Esthétique, 7 maart 1893; Parijs, Nouveau Théâtre, 30 maart 1899	Eugène Ysaÿe
Sylvio Lazzari	E-groot op. 24	1892	Parijs, Société Nationale de Musique, 4 maart 1893	Eugène Ysaÿe
Gabriel Pierné	d-klein op. 36	1900	Parijs, 1901	Jacques Thibaut
Vincent d'Indy	C-groot op. 59	1904	Parijs, Société Nationale de Musique, 6 februari 1904	Armand Parent
Paul de Wailly	C-groot op. 26	1904	Parijs, Société Nationale de Musique, 6 februari 1904	Armand Parent
Louis Vierne	g-klein op. 23	1906	Brussel, Libre Esthétique, 2 april 1912	Eugène Ysaÿe
Guy Ropartz	d-klein	1907	Brussel, Libre Esthétique, 27 maart 1908	Eugène Ysaÿe en Raoul Pugno

Tabel 1

Overzicht van de sonates voor viool en piano van Franck en zijn school.

Men kan zeggen dat Franck daaruit een structuurmodel heeft gedestilleerd dat een belangrijke leidraad is geworden voor zijn navolgers. Hun favoriete genre was, naast het strijkkwartet, de sonate voor viool en piano. Franck, Lekeu, Lazzari, Pierné, D'Indy, De Wailly, Vierne en Ropartz hebben er een geschreven. Deze sonates maken het mogelijk coherente vergelijkingen te maken, want zij vertonen onderling sterke verwantschappen. Deze betreffen de manier waarop de vorm ontstaat, de compositietechniek, de conceptie van de cyclus en verschijnselen in de harmonie en de expressie. Tegelijk brengt de vergelijkende methode talrijke individuele eigenschappen en oplossingen aan het licht. De verwijzing naar het model van de leermeester bestaat dus niet in eenvoudig nabootsen, maar in het op een eigen manier verwerken van gemeenschappelijke principes, die bepalend zijn voor de stilistische verwantschap. Deze toont zich het duidelijkst op het gebied van de vorm. Twee fundamentele factoren geven de doorslag: de structuur van het thematisch materiaal en de manier waarop dit wordt toegepast. Door het overheersende belang van herhaling, dat ik al had onderkend in het stadium van de auditieve analyse, werd mijn aandacht gericht op de paradigmatische methode van Nicholas Ruwet, die zich reeds heeft bewezen als een zeer doeltreffende aanpak voor de analyse. Deze methode maakt een onmiddellijke oriëntatie op de structuur van het werk mogelijk, waarvan de twee dimensies (de syntagmatische en de paradigmatische as) als bewijsmateriaal worden aangevoerd. In de bestudeerde sonates heb ik op basis van herhaling een geleiding toegepast, en voor elk daarvan een analytisch schema opgesteld dat de resultaten weergeeft. Voorbeeld 1 toont zo'n schema voor het vier-

de deel van de sonate van Franck (zie p. 260-267). Deze schema's geven niet alleen gelegenheid om de aard van de structuur bloot te leggen, maar zij maken ook onderlinge vergelijking en systematisering van de uitkomsten mogelijk.

Twee moeilijkheden maakten dat toepassing van de paradigmatische methode niet zonder meer mogelijk was: de hoeveelheid van het te analyseren materiaal en de aanwezigheid van twee instrumentale niveaus. Ik was daardoor genooddaakt enkele aanpassingen aan te brengen. De geselecteerde sonates zijn zeer uitvoerig uitgewerkte composities. Analyse daarvan vereist daarom een heel andere precisie dan die van korte eenstemmige stukjes, waarbij men op details kan ingaan. Het begrip 'overeenkomst' tussen de eenheden moet hier veel ruimer worden opgevat. Ik signaleer soms een variant, zelfs als de cel slechts één eigenschap heeft die deze aan een bepaald paradigma bindt. Deze situatie vereist een nauwkeurige analyse van de context, om te waarborgen dat de structurele eenheden zich in een logische volgorde rangschikken en de geleiding aannemelijk is. Ik heb in de analytische schema's enkele 'verkortingen' aangebracht. Zij zijn aangegeven door een getal tussen vierkante haken, dat het aantal niet in het schema opgenomen maten aangeeft (deze zijn na te zien in het origineel). Deze maten spelen geen rol van betekenis waar het gaat om de herhaling van structurele eenheden; ze in het schema laten staan zou een te complex beeld hebben opgeleverd.

De tweede problematische kwestie betreft de aanwezigheid van twee instrumentale niveaus. Zij werken onderling samen, want de transformatie van de kiemcel wordt op beide niveaus gerealiseerd. Vanuit het oogpunt van de vorm vervullen de piano en de viool een gelijkwaardige rol. Daarom was het nodig de door beide instrumenten herhaalde eenheden samen te voegen (ik heb hun herkomst in het schema aangegeven door een doorlopende pijl voor de viool en een gestippelde voor de piano). Aldus kunnen wij het verloop van de ontwikkeling van de kiemcel volgen als het resultaat van de activiteit van de beide dragers van het thematisch materiaal. De beperking van de methode van Ruwet is de exclusieve gerichtheid op paradigmatische as, die de toegang tot het semantische niveau van de eenheid bemoeilijkt. Ik heb er naar gestreefd mijn analyse open te stellen voor de syntagmatische as om de verbindingen tussen de opeenvolgende eenheden te kunnen zien. Een dergelijk perspectief laat daadwerkelijk hun hiërarchische afhankelijkheid zien. De opeenvolging van cellen scheidt eenheden van hoger orde, zoals de thematische groep, het onderdeel en het deel van het werk. Ook op dit niveau is het mogelijk talrijke overeenkomsten en verschillen te signaleren.

Door de paradigmatische methode te gebruiken ben ik erin geslaagd het mechanisme waarop het ontstaan van de vorm berust bloot te leggen en te onderzoeken. Dit kan worden samengevat in twee begrippen: 'herhaling' en 'transformatie'. De meerdere malen herhaalde, aan verschillende transformaties onderworpen melodische cel is aldus de elementaire structurele eenheid. Precies deze, en niet het thema in zijn klassieke betekenis, genereert de vorm. Wat wij thema zouden noemen, of veeleer thematische groep, is een complexe structuur die uit verschillende elementen bestaat. In de transformatie wordt het thema niet behandeld als een totaliteit, maar als een verzameling van autonome onderdelen, die een grote vrijheid hebben. Het 'herhaling-transformatie'-mechanisme treedt op verschillende niveaus van de vormhiërarchie op, van micro- tot macrovorm, het draagt de ontwikkeling en stabiliseert bovendien de cyclus (het zorgt voor de integratie van het geheel). Dit principe, dat al deze sonates gemeen hebben, is door ieder van de componisten op zijn eigen individuele manier overgenomen. Pierné geeft bijvoorbeeld de voorkeur aan sequenzen. Lekeu richt zich bij voorkeur op configuraties (het

The image displays a musical score for Segment 1 of Franck's Violin Sonata IV. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The measures are numbered from 465 to 493. The score is divided into three sections labeled 'a', 'b', and 'c'. Section 'a' covers measures 465 to 468. Section 'b' covers measures 469 to 472. Section 'c' covers measures 473 to 493. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and phrasing slurs. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Voorbeeld 1

Analytisch schema van Franck, Violsonate, IV – Segment 1.

Musical score for "Voorbeeld 1 (vervolg)". The score consists of seven staves. The first staff has a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a single note 'd' on the first line. The second staff is empty. The third staff is empty. The fourth staff starts with measure 477, showing a sequence of notes with an arrow pointing to the right. The fifth staff starts with measure 481, showing a sequence of notes with an arrow pointing to the right. The sixth and seventh staves are empty.

Voorbeeld 1 (vervolg)
Segment 1 (slot).

segment 2

a

b

c

515

519

523

543

547

(12)

Voorbeeld 1 (vervolg)
Segment 2.

580

588

596

599

615

617

620

630

637

IIIa

502
.....
506
.....
510
..... (11)

IIIa

529
533
537
..... (12)

Ia

563
567
..... (10)

Voorbeeld 1 (vervolg)
Segment 2 (slot).

607

IIIb

625

634

638

IIIb

IIIa

segment 3

a

649

b

653

657

c

669

673

677

696

Voorbeeld 1 (vervolg)
Segment 3.

Voorbeeld 1 (vervolg)

Segment 3 (slot).

gelijktijdig optreden van cellen), en bij Ropartz treedt vaak het verschijnsel van totale integratie op (een bepalende invloed van de cel op de compositie als geheel). De sonate van Vierne onderscheidt zich door herhaling op ritmisch gebied, waardoor de melodische variaties minder gewicht krijgen. D'Indy op zijn beurt legt de nadruk op de vrije ontwikkeling van het thematisch materiaal.

De standaardlengte van de kiemcel is vier maten. Desalniettemin is er in feite variatie in lengte, die schommelt tussen rigoureuze strengheid (Pierné, Ropartz), voorkeur (Franck, Lekeu, Lazzari, Vierne) en differentiatie (De Wailly, D'Indy). De standaardeenheid wordt fragmentarisch of als geheel uitgewerkt, en blijft stabiel of wordt onderworpen aan een onderverdeling in veel kleinere elementen. Pierné en Ropartz respecteren nauwkeurig de vier maten als een ondeelbaar, bijna hermetisch gesloten geheel. Vierne permitteert zich wat meer vrijheid. Karakteristiek voor de sonates van Franck, Lekeu en Lazzari is daarnaast de verdeling van de oorspronkelijke, doorgaans tweedelige cel in kleinere delen, die gaandeweg steeds onafhankelijker worden. Meestal is het eerste motief dat autonoom wordt. Dit is heel duidelijk in de sonate van Lekeu.

Herhaling impliceert bijna altijd transformatie. Bij het bestuderen van de ontwikkeling van de herhaalde cel komen twee soorten transformatie naar voren: een repetitieve en een structurele. De eerste variant betreft wijzigingen die de interne structuur van de cel niet aantasten. Deze blijft stabiel en gemakkelijk herkenbaar, behoudt zijn gesloten karakter en wordt in zijn totaliteit waargenomen. De transformatie bestaat uit herhaling (letterlijk, tonaal of gewijzigd) of sequensering (letterlijk, tonaal of gewijzigd). Letterlijke herhaling komt slechts zelden voor, maar is wel zo belangrijk dat deze bij de indeling niet over het hoofd mag worden gezien. Zij versterkt immers de identiteit van de cel. Tonale herhaling doet zich voor wanneer in de herhaalde cel veranderingen optreden die door de harmonie zijn bepaald. Gewijzigde herhaling vormt de oorsprong van bepaalde transformaties van de cel, maar beperkt zich in het algemeen slechts tot een enkel detail (het veranderen van één interval of van een ritmische waarde, een omkering of een verandering van het einde van de cel). Sequensmatige herhaling is een variant van herhaling, die ontstaat doordat de herhaalde cel in de klankruimte wordt verplaatst. Evenals herhaling kan sequensering letterlijk, tonaal of gewijzigd zijn.

Het tweede type transformatie, de structurele, betreft wijzigingen die bewust de innerlijke structuur van de cel aantasten. Deze is dan instabiel en bezit een open karakter, dat gemakkelijk aan ontwikkeling kan worden onderworpen. De transformatie bestaat uit wijzigingen van de lengte (verkorting, uitbreiding) of de inhoud (variatie, ontwikkeling). Verkorting van de cel bestaat uit het verwijderen van een van de elementen, met name van het einde, of uit een steeds verder gaande beperking van de lengte. Na een dergelijk eliminatieproces blijft soms slechts één enkel element over (bijvoorbeeld een openingsmotief, een melodisch interval of een ritmisch motief). In sommige gevallen dient de verkorte cel om een nieuwe reeks eenheden op te zetten; soms ook wordt zij enkele malen herhaald (vermenigvuldiging), waardoor zij haar oorspronkelijke lengte terugkrijgt. Uitbreiding van de cel bestaat uit een ontwikkeling, die extern (toevoeging van nieuw element, verdubbeling door een tweede fragment, vrije ontwikkeling) of intern (herhalen van een element binnen de cel) kan zijn. Veranderingen van de inhoud van de cel komen op twee manieren tot stand: door transformatie van het variatietype of door ontwikkeling. Bij het gebruik van variatiemiddelen (zoals versiering, omkering, vergroting, verkleining) blijft de structuur van de cel waarneembaar. Daarentegen hebben ontwikkelende transformaties betrekking op talrijke parameters tegelijk; zij bewerkstelligen daarmee een radicale omvorming. Soms is deze dermate ingrijpend dat moeilijk kan worden vastgesteld of de bewuste cel nog een variant is van de oorspronkelijke cel of een nieuwe eenheid. Derhalve is het zinvol de opeenvolgende transformatiestadia van de cel op de voet te volgen; aldus kan de vinger worden gelegd op de logica van de ontwikkeling. Alleen in een dergelijke context is het mogelijk varianten te onderkennen.

De gedetailleerde vergelijking van de sonates uit het oogpunt van macrovorm legt in al deze stukken een kenmerkende regelmaat bloot: de driedelige structuur van de verschillende delen, de fundamentele betekenis van het eerste deel (de bron van het thematische materiaal), het vocale karakter van het tweede deel en de synthese in de finale. De geleiding van ieder deel in drie delen vormt een bijna algemeen geldende regel, onafhankelijk van de plaats van het deel in de cyclus (zie tabel 2). Uitzonderingen zijn de eerste twee delen van de Francksonate en het derde deel van die van Lekeu, die een tweedelige structuur hebben. De driedeligheid heeft bijna altijd een ABA- of AA'A-structuur, en scheidt aldus een 'boogvorm' met een grote symmetrie. Het derde deel is een meer of minder

getransformeerde versie van het eerste. De voorkeur voor driedelige geleiding is evenzeer zichtbaar op lagere niveaus van de vormorganisatie: in het kader van het deel en, wat zeldzamer is, de thematische groep. Het slotdeel neemt in zijn synthese de draden van de voorgaande delen weer op (in de schema's zijn deze binnen kaders aangegeven, zie voorbeeld 1, segment 2). De finale bevat de onontkoombare verwijzing naar het eerste deel, en verbindt aldus het einde met het begin, daarmee de circulatie van het thematisch materiaal in een cyclische vorm afsluitend.

Cyclus	Lekeu	Lazzari	Pierné	Ropartz
I	C Très modéré A - B - A	C Lento A - B - A	10/16 Allegretto A - B - A	4/4 Allegro moderato A - B - A'
II	7/8 Très lent A - B - A	3/4 Lento A - B - A	3/8 Allegretto tranquillo A - B - A	3/4 Adagio A - B - A'
III	C Très animé A - A [⊙]	C Con fuoco A - B - A	3/4 Andante non troppo A - B - A	2/4 Allegro A - B - A'

Cyclus	Franck	D'Indy	De Wailly	Vierne
I	9/8 Allegretto A - A'	9/8 Modéré A - A' - A	C Andante A - A' - A	6/8 Allegro A - A' - A
II	C Allegro A - A' - A	12/8 Animé A - B - A	3/4 Vivo A - A' - A	4/4 Andante A - A' - A
III	C Recitativo-Fantasia A - B	3/4 Très lent A - A - A'	C Adagio A - A' - A	3/8 Quasi vivace A - A' - A
IV	C Allegretto A - A' - A	3/2 Très animé A - A' - A	2/4 Allegretto A - A' - A	4/4 Largamente A - A' - A

Tabel 2

Indeling van de cycli.

Op cyclisch niveau speelt de kiemcel een doorslaggevende rol in de integratie van het geheel. Dit gebeurt door het terugkeren van cellen uit voorgaande delen. Zij worden letterlijk of enigszins gewijzigd overgenomen, en functioneren als een citaat met quasi-autonoom karakter (als een melodische band met het andere materiaal uit het desbetreffende deel ontbreekt) of ontwikkelen zich in het nieuwe deel zelf tot kiemcel (waardoor het basismateriaal een tweede keer wordt benut). Zelfs als de overgenomen cel ingrijpend wordt getransformeerd, blijft het openingsmotief ervan onveranderd, wat de herkenning vergemakkelijkt. In de sonates treden verschillende relaties tussen delen op (zie tabel 3). Wat betreft het citeren lijken de sonates van Lekeu en Ropartz op elkaar (bij laatstgenoemde blijkt bovendien een relatie tussen het tweede en derde deel te bestaan). Lazzari verbindt het eerste deel met de twee andere, en anticipeert in het eerste deel op motieven uit het tweede. Bij Pierné is alleen sprake van een relatie tussen de hoekdelen, en bij De Wailly alleen tussen het eerste en derde deel. In de sonate van Franck is het eerste deel verbonden met alle overige, en bovendien het voorlaatste deel met de finale. Dit

Lekeu	I II III → →
Lazzari	← I II III → →
Pierné	I II III → →
Ropartz	→ I II III → →
Franck	→ I II III IV → → →
D'Indy	→ I II III IV → → →
De Wailly	I II III IV → →

Tabel 3

Overzicht van de relaties tussen de delen.

laatste geldt ook bij D'Indy, maar daar ontbreekt de verbinding tussen het eerste en het tweede deel. De sonate van Vierne is een geval apart, omdat daarin geen enkele verbinding tussen de delen onderling bestaat. Desondanks maakt daar een bijna obsessieve ritmische herhaling zijn opwachting. Deze schept een stabiele basis voor de beweeglijke harmonische inbedding (een sterke chromatiek, modulaties naar ver verwijderde regionen, ondermijning van functionele harmonische relaties en enharmonie). Als middel voor integratie voldoet deze zo belangrijke herhalingstechniek ruimschoots; andere bewerkingen zijn daardoor overbodig. Het citeren van motieven is het meest wezenlijke hulpmiddel voor de integratie van de cyclus, maar het 'herhaling en transformatie'-mechanisme, als algemeen vormprincipe dat de macrovorm doet ontstaan en tot een eenheid maakt, dient daartoe evenzeer.

Bepaalde hulpmiddelen die kenmerkend zijn voor laat-negentiende-eeuwse muziek worden in de onderzochte sonates uitgebuit tot aan de uiterste grenzen van hun mogelijkheden: herhaling, voortdurende variatie en eindeloze modulaties. Zij hebben de oude en heldere formele relaties die de kern van de sonatevorm uitmaakten uitgewist. De methode van Ruwet, die een diep doordringen in de structuur van een werk beoogt, heeft het mogelijk gemaakt een ander soort syntactische verbindingen bloot te leggen. Zij heeft ook het bestuderen van het functioneren van de kiemcel en de invloed daarvan op de totstandkoming van de vorm mogelijk gemaakt. Het aanpassen van deze analyse aan de melodische lijn en aan het verschijnsel herhaling is een voorschrift van de aard zelf van het klinkend materiaal. Uitgangspunt was een auditieve analyse, een bepaald soort 'cognitieve ontmoeting', waarover Roman Ingarden heeft opgemerkt dat "wanneer het kennende subject op enigerlei wijze iets in de nabijheid van het object herkent, (...) hij daarover een zekere kennis verwerft, (...) en dit weten is het bezit van een bepaalde kennis van het bestaan en de eigenschappen van dat object".⁴ Deze voorbereidende kennis

4 Roman Ingarden, *Studia z teorii poznania (Études de théorie de la connaissance)*, Warschau 1995, p. 11.

ondergaat een deductieve transformatie, die uiteindelijk tot een synthese leidt. Ik heb kunnen vaststellen dat de behandeling van bepaalde harmonische problemen, in het bijzonder dat van de tonale stabilisatie en destabilisatie, als aanvulling voor mijn analyse noodzakelijk was. Tevens heb ik met behulp van een statistisch rekenprogramma het klankmateriaal van de vioolpartij geanalyseerd. Deze werkwijze heeft mij in staat gesteld een groot aantal conclusies te bereiken met betrekking tot de morfologie van de klanktaal van de viool. Het benadrukken van deze aanvullende vragen heeft een stevige grondslag gelegd voor generalisaties met betrekking tot de algemene en individuele karakteristieken van de bestudeerde sonates, die volgen uit het onderzoek. Hierdoor ben ik in staat een poging te doen antwoord te geven op de vraag: 'Wat is een franckiaanse sonate?' De notie van een stilistische verwantschap tussen de 'franckistes', die in de muziekwetenschappelijke literatuur naar voren komt en die de uitdrukking is van een intuïtief gevoel over gemeenschappelijke eigenschappen, had immers behoefte aan een legitiem fundament. In de juiste taxatie van werken van de 'franckistes' blijkt het idee van een stilistische 'strategie', zoals geponeerd door Meyer, bijzonder effectief. Volgens diens theoretische concept is de differentiatie tussen stilistische 'regels' en 'strategieën' van fundamenteel belang. Hierdoor is het immers mogelijk ideeën over originaliteit, creativiteit en improvisatie te preciseren. Meyer bevestigt: "for any specific style there is a finite number of rules, but there is an indefinite number of possible strategies for realizing or instantiating such rules."⁵ Volgens Meyer heeft ook de strategie originaliteitswaarde. Dit is zonder twijfel van toepassing op de sonates voor viool en piano van César Franck en zijn navolgers. Zij hebben nieuwe oplossingen gevonden, zich baserend op oude regels, die zij verder hebben ontwikkeld of getransformeerd, op een creatieve manier gebruik makend van het erfgoed van het verleden.

Abstract

Structure and function of the 'generative cell' in the cyclic sonata: Results of the application of the paradigmatic method.

The object of analysis are the sonatas for violin and piano of César Franck and his pupils (Lazzari, Lekeu, Pierné, D'Indy, De Wailly, Ropartz, and Vierne), composed between 1886 and 1907. The similarities between the sonatas are evident in formal procedures, general concept of the cycle and expression. However, the same devices are used in different ways. The formal procedure is based on the transformation of the generative cell, repeated many times. Using Nicholas Ruwet's 'paradigmatic method' (slightly modified in view of the material's specific features) it is possible to observe and analyse the structure and functioning of this small structural unit.

5 Leonard Meyer, *Style and music*, Philadelphia 1989, p. 20.