

2
2 ej.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
PROF. AURELIO LEON PTACNIK

TESINA Y RECITAL DIDACTICO

**LA FORMA SONATA: HISTORIA,
INTERPRETACION Y APLICACION**

QUE PRESENTA EL ALUMNO

ANTONIO ESPINAL CABRERA

PARA OBTENER LA LIC. EN PIANO

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
PROF. AURELIO LEON PTACNIK

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**"LA PERFECCION DEL ARTE CONSISTE EN EL EMPLEO
DE UN VASTO SISTEMA DE LEYES ADECUADAS A
CADA UNO DE LOS FINES QUE CAEN DENTRO DE SU
ESFERA , PERO QUE QUEDAN OCULTAS A LA VISTA
DEL ESPECTADOR"**

J. M. GOOD

**¡EL ARTE! ¿QUIEN LO COMPRENDE? ¿CON QUIEN PUEDE
UNO CONSULTAR ACERCA DE ESTA GRAN DIOSA?**

L.V. BEETHOVEN

MARCO HISTORICO EN EL QUE SE DESARROLLO LA SONATA

Al hablar del siglo XVIII, estamos considerando una época en la que varios estilos florecen al mismo tiempo que otros se encuentran en el ocaso. Es una época en que no solamente el estilo "clásico" impera, como tradicionalmente aparece en los libros de historia. Son muchas las influencias de grandes filósofos las que hacen nacer estilos, a veces hasta antagónicos. A fin de tener un rápido panorama de esta época, puntualizaremos a continuación cuáles fueron estas manifestaciones tanto artísticas como filosóficas.

En primer lugar el estilo Barroco Aristocrático del siglo anterior, continuaba su influencia, abarcando varias décadas del siglo XVIII. Al mismo tiempo comenzaron a surgir algunas tendencias sociales, así como el nacimiento de corrientes estéticas y filosóficas nuevas, las cuales dieron origen a otras corrientes que tomarían mucha fuerza.

William Fleming nos dice que al morir Luis XIV en 1715 el Barroco aristocrático pasaba a su fase final que es conocida con el nombre de Rococó, y esta manifestación de hecho, desplaza las artes de las grandes salas de mármol a los elegantes salones, burgueses algunos, en los cuales la finura y el encanto se consideraron como virtudes mayores que lo grandioso y ampuloso (1). Asimismo, Fleming no da la etimología de la palabra Rococó, que parece ser un retruécano de la palabra Barroco, y de las palabras francesas rocailles - (rocas) y coquilles - (conchas), pues son precisamente éstos, los motivos decorativos que más se empleaban en este estilo (2). En pintura Antonio Watteau, hace de la concha el principal motivo en algunos de sus cuadros. Por su origen, así como por lo excesivo de sus adornos el Rococó debe ser considerado como una consecuencia del Barroco y no como una ruptura.

Es importante hacer notar que la influencia francesa del Rococó fue tan grande que incluso la arquitectura, pintura, muebles, etc., se trabajaron conforme a las reglas de este estilo; ya fuera en Rusia, en la corte de Catalina la Grande o en Viena, en la corte de Maria Teresa; y no solo lo artístico imperaba, pues el idioma francés se hablaba en lugares como Polonia o Dinamarca.

Esto dio como consecuencia que autores como Voltaire y Juan Jacobo Rousseau fueran tan leídos por público de todas las nacionalidades.

Como sabemos, la importancia de las danzas francesas de moda es tan grande, que su influencia llegaría aún a la música de concierto, sobre todo en la Sonata y en la Sinfonía.

Pero no era la influencia francesa la única que imperó en este siglo. En algunas partes de Europa, la influencia italiana era la predominante, sobre todo en el sur de Alemania. Por ejemplo, en Viena, el Palacio de Schönbrunn para Maria Teresa fue construido en su fase final por un arquitecto italiano, y adornado con cuadros de pintores italianos. No olvidemos que en la ópera Pietro Trapassi Metastasio (1698-1782) era el dramaturgo más famoso y favorito de los compositores. Inclusive, la creación característica de este poeta era la "arietta", o sea, versos poéticos destinados a ser musicalizados y cantados. Así, su obra fue puesta en música varias veces por autores diversos. Compositores como Hesse, Pórpore, Piccini, Mercadante, Arne, y los mismos Gluck y Mozart musicalizaron sus libretos: "Didone Abbandonata", "Artaserse", "La clemenza di Tito", "Il Re pastore", etc. Por otra parte, Mozart encontró en Lorenzo Da Ponte a su libretista de cabecera para sus óperas bufas como "Così fan Tutte", "Le Nozze di Figaro", "Don Giovanni", etc.

En el teatro, sobre todo en las cortes reales se presentaban solamente obras de autores italianos, con Carlo Goldoni (1707-1793) como figura principal.

IDEOLOGIA DEL SIGLO XVIII

Existe una gran diferencia entre la importancia que tuvo en el siglo XVII la filosofía del racionalismo y la que tuvo durante el siglo XVIII. Esta diferencia la resumo en una sola palabra: Público.

Efectivamente, es al público al que va dirigido el pensamiento racionalista lo que marca la diferencia entre un siglo y otro, y lo considero de vital importancia para el objetivo de esta tesina, pues analizamos la Sonata, producto del raciocinio de músicos ilustrados. A continuación lo explicaré más claramente.

Como mencioné, la influencia de la Filosofía es enorme, pero no su alcance, no en cantidad, pues está restringida, limitada, a unos cuantos letrados, eruditos, que podían tener acceso a esos textos.

Pero es precisamente en el siglo XVIII, que todo el pensamiento viene a ponerse a disposición de una nueva clase social que ahora tomaba el mando en el poder: la burguesía. La burguesía, con sed de conocimiento, comienza a pensar, a instruirse, a educarse, pues está hambrienta de conocimiento y privilegios, así como de comodidades y lujos que siempre habían sido exclusivos de la Aristocracia. Muy importante fue la difusión de las teorías sociales de John Locke (1632-1704), quien pensaba que el estado natural del hombre era el de la igualdad, y que el derecho natural se definía como el derecho de la razón; de igual modo los descubrimientos científicos de Isaac Newton, ayudaron a que el conocimiento estuviera a disposición de todo el que quisiera "ilustrarse", aprender. Así nace el movimiento conocido como "Ilustración", que no es más que un racionalismo "popularizado". Cuando utilizo el término popularizado, me refiero a que la razón es ahora una virtud, valorada por toda la gente. El ser un hombre culto, instruido, honrado, decente, defensor de las buenas costumbres, del buen gusto, etc. se convirtieron en los principales valores a los cuales todo hombre aspiraba llegar. Por esto la razón no significaba mera intelectualidad. Es realmente un "modus vivendum".

Uno de los acontecimientos más grandes, como muestra de los logros de esta "ilustración", fue la publicación en 35 tomos, de la "Enciclopedia", editada por Dionisio Diderot (1713-1784). Ahora todo el saber humano en ciencias, artes y oficios -por primera vez en la historia- salía a la luz en términos sencillos y comprensibles, y a disposición de toda persona que deseara cultivar la razón.

La clase media por fin tenía acceso a todo. Pero no sólo en materia de educación. También tuvo acceso a la economía, y comenzó a tener el poder sobre la riqueza.

Las consecuencias de la "masificación" del conocimiento se reflejan en el poder que fue tomando la naciente burguesía. El deseo de libertad que defendían los hombres de razón tendría su conclusión en la Revolución Francesa (1789), motivada por el triunfo Americano concretado en la "Declaración de la Independencia de Norteamérica". A su vez, en la "Declaración de los Derechos Humanos" (26 de Agosto de 1789) se plasma todo un código producto del raciocinio humanista.

Como mencioné al principio, el siglo XVIII se caracterizó por ser una época de varias corrientes filosóficas y artísticas y sus consecuencias sociales. Si bien la Ilustración, el pensamiento de Kant, etc. eran los predominantes, simultáneamente surgieron algunas corrientes antagónicas de "irracionalidad", por decirlo de algún modo. Partiendo del mismo

7

principio de libertad que profesaban los ilustrados, se generó una corriente que llevó a sus últimas consecuencias todo lo que éste término podía abarcar. J. J. Rousseau (1712-1778), en Francia, comenzó a utilizar la palabra sensibilidad, dándole a l sentimiento , una importancia que antes no había tenido. Así pues, libertad y sensibilidad se convirtieron en la bandera de esta nueva corriente que tendría su auge en el siguiente siglo, con el movimiento conocido como Romanticismo.

El término sensibilidad, comenzó a propagarse por Europa, y en Inglaterra, una escritora, Jane Austen (1775-1817) escribe "Juicio y Sensibilidad". Pero fue en Alemania donde se generaría un movimiento mucho más fuerte, a partir de 1770. El escritor germano Maximilian Klinger (1752-1831) escribe una tragedia que es estrenada en 1773 llamada "STURM UND DRANG" (tempestad y empuje). Por su fuerza, su sensibilidad, lo tormentoso y pasional del tono en que está escrita, esa tragedia se covieerte en el nombre que toma este nuevo movimiento. Así, "STURM UND DRANG", es un movimiento prerromántico, que critica duramente al racionalismo, al neoclasicismo, y deja surgir la pasión, los sentimientos, la libertad individual y egoísta. Novelas como "Las desventuras del Joven Werther", "Fausto" de Goethe, tienen una acogida extraordinaria por parte del público.

El mismo Mozart, quien siempre se nutrió de las corrientes en boga con extraordinaria facilidad, musicaliza el tema Don Juanesco en su ópera "Don Giovanni". Es importante hacer notar que Werther, Fausto, Don Juan, no son seres que se dejen llevar por la lógica, la razón o la prudencia, sino todo lo contrario. Se dejan llevar por sus sentimientos, su irracionalidad, sus pasiones, y sobre todo, por una libertad que va mucho más lejos que aquella que defendía la Ilustración (que generaba movimientos revolucionarios trascendentes). No. Esta libertad es individual, egoísta. Werther desea a una mujer casada, y no le importa nada. Fausto desea vivir plenamente aún lastimando a los demás, y es más, rechaza toda la sabiduría adquirida en una vida de estudio. Y Don Juan defiende su libertad de experimentar todas las experiencias de la vida. Es por eso que esta libertad que tanto auge tendría en el siglo XIX es sumamente egoísta, y casi siempre destructiva (Werther se suicida, Fausto y Don Juan terminan en el infierno).

Otra de las corrientes artísticas que se dieron en el siglo XVIII fue la sátira. Esta era dirigida hacia las clases sociales y sus costumbres. En Inglaterra, Jonathan Swift (1667-1745) escribe "Los viajes de Gulliver" (1725), fuerte sátira política, además de rayar en la misantropía. Y qué decir de "A Modest Proposal" (una propuesta modesta), donde sugiere a los padres

7

irlandeses pobres, vender a sus niños a algún Lord Inglés por buen dinero, para que sirvieran de cena en las aristocráticas fiestas, con mutuo beneficio, pues los irlandeses saldrían de la miseria. De igual manera "La batalla de los libros", es una crítica a los "antiguos y modernos libros", o sea, a las mentes cerradas y ortodoxas. Alexander Pope (1688-1744) ("The Rape of the Lock"), y John Gay (1685-1732) escribiendo en un estilo conocido como "The Mock form" (algo así como "La forma burlesca"). Sobre todo éste último tuvo enorme éxito con su "ópera de los mendigos" (1728) pues la música de carácter popular compuesta "para el pueblo" cerraba para siempre las puertas al arte elitista aristocrático, y sembraría la semilla de una futura "Flauta Mágica" de Mozart, donde el público lo constituía una emocionada muchedumbre burguesa.

En Francia, este movimiento satírico se dejó sentir en Voltaire (1694-1778), con su obra "Candide", en la cual ridiculizaba los prejuicios creados a su alrededor; pero sobre todo Pierre-Caron de Beaumarchais (1732-1799) tuvo gran alcance social al criticar a la aristocracia y las cuestiones políticas, en "Las bodas de Figaro", lo cual le valió el encarcelamiento. En la célebre escena final de "Las bodas", el Conde de Almaviva tiene que pedir perdón de rodillas ante su esposa, y delante de su barbero, lacayos y siervos. Como sabemos, Mozart la convirtió en ópera y si bien pierde mucho de su feróz crítica y sátira, gana en encontrar el lado humano a todos los personajes, y en ese sentido son maravillosas las "arias" de cada uno de ellos ("Dove sono i bei momenti" ... de la condesa; "Voi che sapete" ... de Cherubino, etc.).

Por último es importante hacer notar que existe en esta época una sociedad civil muy fuerte conocida como Francmasonería, a la cual pertenecían Gluck, Haydn, Schikaneder (el cual escribió el libreto de "La flauta mágica" pensando en la simbología masónica), Leopoldo Mozart, W.A. Mozart, así como muchos artistas de Viena y París. En aquel entonces, la Francmasonería no era ninguna sociedad secreta, ni sus actividades tenían ningún aura de misterio, como después sucedería. Incluso, se decía que reverenciaban a la mesa y a la musa, y donde, entre café y vino se discutía un tema apasionante y polémico: el sentimiento Nacionalista, que fue a lo que condujo el Romanticismo generado por el "STURM UND DRANG".

No es un hecho aislado el que Mozart estudiara tan hondamente a los grandes maestros alemanes, ni que poco a poco Mozart tratara de contribuir a la creación de un teatro alemán, con operas cantadas en alemán, lo cual era un desafío en sus inicios, pues la ópera toda se cantaba en italiano, y cuando mucho en francés. Esto trae como consecuencia, la creación del Singspiel (obra de teatro alemán donde se alternan canto y partes habladas) así como óperas

completamente cantadas en alemán, siendo algunos ejemplos de Mozart: Zaide (1780), Die Entführung aus dem Serail (El rapto del Serrallo) (1782) Der Schauspieldirektor (El empresario) (1786) y la obra maestra Die Zauberflöte (La flauta mágica) (1791).

QUERELLAS INTELECTUALES

El siglo XVIII fue en realidad un agitado mar de estilos, de movimientos artísticos, de restauraciones y disputas intelectuales. La "Guerra de los Bufones", en París, era la lucha entre la ópera cómica y la seria.

Una de las más famosas "querelles" fue la que se llevó a cabo entre los Glucksistas y los Piccinistas.

Ya desde tiempos del auge de la ópera italiana, siempre había fuertes discusiones sobre la función de la música y el melodrama, criticando la frivolidad del espectáculo operístico, y se trataba de rescatar al arte de la trivialidad y el exceso de ornamentación que tan de moda se había puesto, llevando este género a excesos tan grandes como los que dieron origen a los famosos "Castratti" o "Sopraninos", quienes hacían gala del virtuosismo vocal.

Veamos a continuación, de palabras mismas de sus autores, el punto de vista de los defensores de la ópera italiana y los de la nueva ópera dramática alemana, inaugurada por Gluck.

Entre los defensores del arte del "Bel canto" (canto bello), tenemos a un crítico llamado Marmontel, quien escribió: "No basta que la emoción sea fuerte" -señalaba- "Es necesario que además sea agradable. Este principio se sigue en la poesía, en la pintura y en la escultura; es sabido que la regla que se seguía constantemente por los antiguos era la de no permitir jamás que los signos de dolor alteren la belleza(...). Por lo tanto, ¿Porque no debe actuarse con relación a la música de forma semejante a como se actúa con relación a la poesía? Con los gritos, los aullidos, y los sonidos lacerantes o terribles se expresan las pasiones; sin embargo, si no se embellecen tales acentos mediante la imitación y la ornamentación no darán, como sucede en la naturaleza, más que una impresión de sufrimientos(...) Pretender expulsar del teatro lírico el canto melódico resulta una idea tan extraña como pretender expulsar de la tragedia los versos hermosos". (3). Esta cita refleja el pensamiento de toda una filosofía sobre la función del arte.

El otro bando, defendía al melodrama de la banalidad a la que había llegado el tratamiento del drama, al musicalizarlo a manera que sirviera de lucimiento de los cantantes, perdiéndose en un trivial virtuosismo.

El éxito de la ópera bufa italiana, -que había tenido su brillantez con la "Serva Padrona" de Pergolesi-, ya no podía sostenerse más, pues ésta se había convertido en una mera "gimnasia vocal", muy amanerada, repetitiva en sus esquemas y muy superficial. Fué Gluck, quien en un célebre escrito conocido como "Manifiesto" de la reforma, en 1767 (que era prefacio a su ópera "Alceste") pretendía poner fin a estas polémicas con la creación de un arte verdadero, honesto y universal. Reproduzco fragmentos de tan importante documento:

"Cuando me dispuse a poner en música la ópera Alceste, me propuse evitar todos los excesos que una malentendida vanidad de los cantantes y la excesiva competencia de los compositores habían introducido en la ópera italiana, transformando el espectáculo más solemne y más bello en el más pesado y en el más ridículo; yo intenté reducir la música a su verdadera función, que es la de secundar la poesía para reforzar la expresión de los sentimientos y el interés por las situaciones, sin interrumpir la acción ni congeniarla con argumentos superfluos (...) Me abstengo de interrumpir a un actor en un momento de vehemente diálogo para hacerle que aguarde un fatigoso ritornello(...) La obertura debe anticipar a los espectadores el carácter de la acción que se va a suceder tras de ella (...)" (4). Fue finalmente, Gluck, quien ganó la batalla al imponerse en la escena de la ópera, con su genio y sinceridad. Entre sus aportaciones más importantes está la supresión del recitado "secco" y la presentación directa de sus historias, sin argumentos secundarios, con lo que consiguió una mayor continuidad y homogeneidad en la ópera. Como ejemplo tenemos su obra maestra "Orfeo y Eurídica" que fue la que le dió fama mundial, compuesta en 1762, y sus óperas "Alceste", "Ifigenia en Aulide", "Ifigenia en Táuride", "Armida", etc. Como es sabido, el concepto operístico de Gluck es retomado en el siguiente siglo por el mismo Wagner, y llevado a sus últimas consecuencias.

Es así como concluimos este breve panorama del siglo XVIII, en su arte, pensamiento e historia.

LA FORMA SONATA EN LA ILUSTRACION

Ahora nos adentraremos en la época en que nació el tema a tratar en esta tesina: La Sonata.

La forma Sonata -como una estructura, y no como concepto existente con su significado original (Sonata=sonar)-, nace en el siglo XVIII.

Enrico Fubini intenta establecer un nexo entre la forma sonata y el iluminismo, pero sólo encuentra una relación muy sutil y hasta problemática, pues no parece corresponder a una necesidad de tipo cultural. De hecho, parece que la sonata se impuso de un modo silencioso y sin polémica, sin grandes aparatos teóricos que la justifiquen. (5).

Fubini considera a la forma sonata como una conclusión del desarrollo de la música instrumental, que va desde la Tocatta, Suite, Concerto grosso, Concerto para solista, Sinfonía concertante y Divertimento. Todo parece seguir una línea lógica de desarrollo.

Por esto, apunta Fubini que parece haber una evolución en el idioma musical, hasta cierto punto independiente de los movimientos intelectuales.

Asimismo nos dice que los iluministas y los filósofos demostraban no tener mucho interés por la música instrumental. Esto no es de extrañar pues, como hemos visto anteriormente, el iluminismo promueve un arte comprometido. Por el lado de la ópera, la discusión versaba sobre si el interés de una melodía bella y adornada, estorbaba o embellecía un texto dramático.

Esta es la razón por la que un lenguaje puramente instrumental, que no se comprometía en nada, no es tema de discusión. Es más, hasta de hedonista se acusaba al lenguaje instrumental.

Lo cierto es que la reforma que la forma sonata implicaba, cada vez cobraría más importancia, alcanzando su clímax con Beethoven, que con su música instrumental se revelaría como un verdadero revolucionario; y estamos hablando de su música instrumental, no de la dramática, aunque sí compuso una ópera llamada "Fidelio".

La forma Sonata, a mi modo de ver, sintetiza varias corrientes del pensamiento humano.

Es orden y sistematización, es un método. Por primera vez se crea un verdadero lenguaje musical semejante al de la novela, en literatura, pues en ella se narra una "historia", con sus personajes principales, secundarios, el desarrollo que tienen a lo largo de la "trama", y un final. Enrico Fubini se refiere a esta nueva forma del lenguaje musical como una "sintaxis" (6). Se supera la idea de que la música instrumental no puede hablar, ni comunicar, sino únicamente deleitar al oído. La Sonata ahora habla en su propio idioma: ordena los sonidos lógicamente, con una estructura establecida, pero siempre maleable; y puesta a disposición del ingenio del compositor que la utilice. Al mismo tiempo, es apasionada. Algo rígida al principio, es llevada a una libertad sin par por sus cultivadores posteriores. Por otra parte, la Sonata también nos lleva por el mundo del "STURM UND DRANG", de la sensibilidad; sin que por ello pierda nunca su profunda racionalidad. Todo músico con una buena preparación, desentrañará sus secretos, (su forma, su armonía, su lenguaje); pero el público en general, de todos modos la disfrutará. Podrá no comprenderla, pero será partícipe de ese viaje al extraordinario mundo de los sonidos.

En resumen, en una sonata encontraremos racionalidad y fantasía, galantería y rigor formal. En un principio la sonata es una forma musical inherente al pensamiento alemán; aunque con el tiempo, los compositores de todas las nacionalidades la cultivarían.

ESTRUCTURA DEL CONJUNTO DE LA SONATA

Tenemos que apreciar con un enfoque histórico evolutivo lo que es la sonata, para no caer en confusiones. Estás se han generado al revisar las distintas denominaciones que los compositores utilizaban en tiempos en que la sonata nació.

La Sonata abarca formas como la sinfonia, serenata, cuarteto de cuerdas, concierto, obertura, etc. Pero estamos hablando de la Sonata como forma musical.

Como ya mencioné anteriormente, la palabra Sonata significa literalmente "pieza sonada o tocada", pero ya en el siglo XVIII, se le dió un significado más especializado, denotando una nueva estructura con sus propias reglas.

En sus orígenes, la Sonata podía tener dos o tres movimientos. Y en una sonata de mayores proporciones, como lo es la sinfonia, hasta cuatro movimientos en total. Pero es gracias a la estructura que se le dió al primer movimiento, llamada precisamente "forma sonata" que tuvo un desarrollo inusitado como forma instrumental. De esta manera, es conveniente distinguir entre la sonata (el conjunto de los movimientos) y la "forma sonata" que es una estructura aplicable a cualquiera de los tres movimientos, menos al minué.

Kurt Pahlen nos dice que el principio de la unión del carácter de los movimientos de una sonata, tiene sus orígenes en la antigua forma tripartita: rápido - lento - rápido (7). Así surge el primer movimiento como un "Allegro"; un segundo movimiento con un carácter suave, gentil, lírico, muy melódico titulado "Andante" (por lo general); y por último el movimiento final, encargado de llevar la obra a feliz término, de ahí su carácter alegre y ligero, liviano y movido.

Si bien este breve vistazo nos da una idea del carácter del conjunto de la sonata, conviene hacer algunos comentarios, en cuanto al número y carácter de los movimientos. En cuanto al número, dependía de la elección de los instrumentos para la que era destinada, así como del carácter estético y musical de la sonata en sí misma. La sonata para uno o dos instrumentos, tiene de dos a cuatro movimientos; el cuarteto tiene al igual que la música de cámara, de cuatro hasta seis movimientos; y la sinfonia por lo regular siempre tiene cuatro movimientos, ya que, como mencioné con anterioridad, a la fórmula tripartita rápido - lento - rápido se le agregó ya desde sus orígenes, una danza. Es una "concesión" -como la ha descrito Kurt Pahlen- a la sociedad de aquella época; al buen gusto de los palacios, donde por cierto, se organizaban los

conciertos. Es por esta razón que el baile incluido en la sinfonia sea la danza de moda llamada minué (8).

En cuanto al carácter de la sonata, así como el movimiento, hay que señalar que se encuentran muy ligados a la sustancia musical de la obra. Es por eso que no pueden establecerse reglas fijas, pero como apunta Julio Bas, la elección de éstos es regulada por el sentido de la variedad, sobre el conjunto para que no se escuchen dos tiempos parecidos (9).

Por último, en cuanto a la técnica estructural de la sonata, podemos decir que el primer movimiento, por lo general movido, es casi siempre forma-sonata; el segundo, que es lento por lo regular, sigue la de canción (Lied), o de rondó, y que a veces hasta forma-sonata, (aunque, generalmente en obras mayores, como la sinfonia); y el tercer movimiento que es rápido, lo típico es que sea un rondó, aunque pudiera ser también una forma-sonata, dependiendo de la estructura de los otros movimientos.

En las sonatas que tienen minué (sinfonías, cuartetos, etc.) éste es moderado, y su estructura es precisamente la de minué (tripartita), que incluye un trío.

Por último es importante señalar que técnicamente, los compositores se valieron de algunas otras formas musicales, tanto en boga como en desuso. Tal es el caso de la fuga, fugueta, fuga doble (aunque como parte de alguna otra estructura), cánon, etc. Estas formas musicales se utilizaron en los otros movimientos de la sonata.

ESTRUCTURA DE LA FORMA SONATA

Al entender ahora, la forma Sonata como una estructura que puede ser válida para un movimiento del conjunto de la sonata, trataré brevemente de explicarla, sin intentar ahondar demasiado, auxiliándome de cuadros sinópticos que nos darán un panorama más amplio y claro:

En primer lugar la forma sonata puede entenderse como una derivación e incluso perfeccionamiento o enriquecimiento de la antigua canción temaria (Lied) A-B-A; (a su vez, por medio de un tema nuevo, a la antiquísima forma binaria A-A). En este contexto, la forma sonata se resumiría, como apunta Gullio Bas, en el siguiente esquema: (10)

A	B	A
EXPOSICION	DESARROLLO	REEXPOSICION

Ahora explicaré cada una de estas grandes partes.

A) Exposición temática. En términos generales está constituida por dos (o inclusive tres) temas melódicos de carácter contrastantes. A su vez, la armonía contribuye a hacer más grande este contraste, pues ambos temas casi nunca se encuentran en el mismo tono, sino que el primero en el tono original, y el segundo en un tono vecino. A su vez, el encargado del paso de un tono a otro se conoce con el nombre de puente, por lo cual su carácter debe ser modulante, y puede tener material melódico completamente nuevo e independiente de los temas, y no debe confundirse con un nuevo tema, aunque existen compositores en los cuales el material nuevo es tan melódico que crea esta confusión. El siguiente esquema nos da una idea de como puede quedar la exposición:

INTRODUCCION

A (Exposición temática)

a	b	c
I. TEMA	PUENTE	II. TEMA EN
TONO PRINCIPAL	MODULATORIO	TONO VECINO

PEQUEÑAS CODAS

No había mencionado la introducción, pues ésta no es obligatoria, y no es regla que las grandes sonatas por su extensión deban tenerla; puede directamente comenzar en el tono principal. Su extensión puede abarcar desde unos cuantos compases o acordes, hasta los 62 que Beethoven utiliza en la sinfonía No.7 y aun más.

En cuanto a la parte final de la exposición temática, referida como pequeñas codas, tienen la función de concluir la exposición al mismo tiempo que afirmar la tonalidad del segundo tema, terminando casi siempre en la tonalidad de este tema. Sin embargo, las pequeñas codas también pueden no existir, o solo presentarse como una cadencia. Su duración, igual que la

introducción, es enteramente libre; desde unos cuantos compases hasta abarcar una muy importante sección, con nuevos temas, denominándose simplemente: pequeña coda 1ª, 2ª, 3ª, etc.

B) Desarrollo. Se puede resumir como una fantasía sobre los temas expuestos en la exposición, así como sobre los temas del puente modulante, de las pequeñas codas, y hasta de la introducción. Se ha descrito a la exposición temática como el lugar donde se explican abiertamente los pensamientos y sentimientos, (o los personajes en una novela) sin consecuencias; en cambio, el desarrollo es el complejo de los razonamientos, de las deducciones, confrontaciones, lugar donde las premisas filosóficas (temas) llegan a sus consecuencias (11), o sea, a la reexposición que más adelante encontraremos, pero es aquí donde se lleva a cabo una lucha de contrarios, o donde los hombre inteligentes debaten. En el desarrollo todo es rebuscado, no es claro como en la exposición. Armónicamente es aquí donde se llevan a cabo los procesos moduladores más diversos y las elaboraciones melódicas y rítmicas más complejas se dan cita en este lugar. Si intentáramos explicar en unas cuantas palabras el carácter del desarrollo, yo escogería sin dudar: Movimiento continuo.

Como última observación, el desarrollo es entendido como una sección **B** contrastante con la **A** (exposición temática), se aleja lo más posible de cualquiera de los tonos originales del tema I o del II, pues su carácter no es ser una gran dominante, sino una sección contraria, por lo que se aleja lo más posible de estas tonalidades sin acarcárseles nunca en el transcurso del mismo. Y en cuanto a la extensión, por lo general es algo más breve que el conjunto de la exposición temática. Esto se confirma en la mayoría de las sonatas clásicas, pero no es una regla, a veces alcanza la misma extensión que aquella, y ya Beethoven en la sinfonía Heroica da 153 compases a la exposición y 245 al desarrollo.

A') Re-exposición. Es en resumen el regreso a la iniciación misma del trozo, para acentuar su carácter tripartito ya analizado anteriormente, como **A'**. Por lo tanto, tiene sus mismas partes, aunque obviamente, sin la introducción, a saber:

Tema I (Tonalidad original)

Puente

Tema II (Tonalidad original)

Sólo que en este caso, como he anotado, la variante es que el tema secundario ya no está en

un tono vecino, sino en la tonalidad original. Esto es comprensible, pues el movimiento se acerca a su conclusión, y ya no conviene alejarnos del tono al cual vamos a llegar, sino por el contrario, prepararlo para su afirmación.

Al mismo tiempo, la reexposición puede ser abreviada, y conducimos así, independientemente de sus pequeñas codas respectivas, a una gran coda final, que debe entenderse como la brillante conclusión de toda esta forma sonata. Las dimensiones de la coda, como se comprende no debe exceder al de las partes, aunque a veces contenga nuevos temas independientes del resto del movimiento.

El siguiente cuadro nos ilustra por completo la estructura de la forma sonata :

A	B	A'	CODA
EXPOSICION	DESARROLLO	REEXPOSICION	
INTRODUCCION : 1er. TEMA		1er. TEMA	
PUENTE		PUENTE	
2do. TEMA		2do. TEMA	
Pequeñas codas		Pequeñas codas	

ESTRUCTURA DE LOS DEMAS MOVIMIENTOS

Si la forma sonata es una estructura que ofrece muchas posibilidades expresivas por su extensión y complejidad, los demás movimientos, como ya vimos, pueden también estar compuestos en esta forma. Por lo tanto, sólo me referiré a otras técnicas que pueden utilizarse para la composición de los demás movimientos.

El segundo tiempo de una sonata es de carácter amable, suave, lírico por lo general, y puede tener como tempo un "Adagio", "Andante", "Largo", etc. Su estructura puede ser la de Lied, sencilla, es decir:

A - B - A

Por lo general es sencilla, sin complicaciones, y muy lírica. También existe la posibilidad de que sea una forma sonata, aunque de ser así, no tiene las dimensiones que presenta el primer movimiento, ni su dramatismo, ni complejidad.

Otra estructura aplicada a los demás movimientos, es el minué. Esta danza en 3/4, tiene variantes, pero en general su estructura final es temaria. Originalmente quedaba así:

Minué I - Minué II - Da Capo (Minué I)

y posteriormente cada minué tuvo su estructura propia tripartita, dando como resultado el Minué de tipo temario:

A	B	A	
MINUE	TRIO	Reexposición del Minué	CODA
a-b-a	c-d-c'	a-b-c	

Esta estructura del Minué, puede modificarse y dar como resultado otras variantes, como el Minué-Rondó.

Finalmente, el último movimiento de la sonata suele tener estructura de Rondó. Sólo diré que en éste un tema se escucha repetidamente, junto con otros contrastantes, que pueden presentarse simple o a veces desarrollarse en el transcurso del movimiento, pero de una manera sencilla. Su estructura sería pues:

A - B - A - B - A ó
A - B - A - C - A ó
A - B - A - C - A - D - A

u otras variantes. Con el tiempo, esta estructura se fusionaría con la forma-sonata y daría origen a lo que se conoció como Rondó-sonata.

La última de las grandes formas utilizadas de manera rígida (y no como parte de otra estructura, como en el caso de una fugueta o de un cánon dentro de una forma-sonata o una forma Lied) es el tema con variaciones. Esta composición, como ya hemos visto, puede ser cualquier movimiento de la sonata. La variación es uno de los procedimientos musicales más antiguos. Si bien esta una de las maneras que más libertad ofrecen al compositor de demostrar su ingenio, por que no hay reglas rígidas, podemos decir que en términos generales, las variaciones se logran, según Julio Bas (12) por medio de tres recursos:

- 1°. Por ornamentación
- 2°. Por elaboración
- 3°. Por amplificación del tema

Sin embargo, es muy frecuente que estas formas de variación se encuentren aitemadas al mismo tiempo, entremezclándose.

Conviene no olvidar que la finalidad del tema con variaciones es lograr que el contraste entre variación y variación, despierte un interés progresivo, un aumento de vitalidad, que se conduzca hasta el final, pues los rasgos originales del tema cada vez se van perdiendo más y más.

CONCLUSION

El siguiente esquema resume el conjunto de la sonata hasta ahora descrito.

I MOVIMIENTO	II MOVIMIENTO	(III MOVIMIENTO)	IV MOVIMIENTO
De carácter dinámico, movido, dramático	Lento, lírico, femenino	Danza	Ligero, grandioso, Chispeante.
FORMA SONATA	FORMA LIED FORMA SONATA	Minué en 3 partes ó Minué I Minué II Da capo (Puede Intercalarse en cualquier movimiento)	Conclusión de la obra FORMA RONDO FORMA SONATA TEMA CON VARIACIONES ETC.

Para resumir, es menester recordar que la sonata no es una forma rígida, sino que cada compositor la modificó y la adaptó a sus intenciones, gustos y tendencias. La forma es un medio, nunca una finalidad. Existen sonatas de dos movimientos, y aún la estructura de esos movimientos es de libre elección.

Por último recordemos, que no hay creación sin orden; los grandes compositores tienen sus propias reglas, pero existe un orden, finalmente. Es por eso que la sonata ha tenido tanto respeto, veneración y auge. Ofrece ese orden, pero al mismo tiempo libertad, y eso es algo que todos los compositores desean.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
SONATA EN RE MAYOR KV 284 (205b)

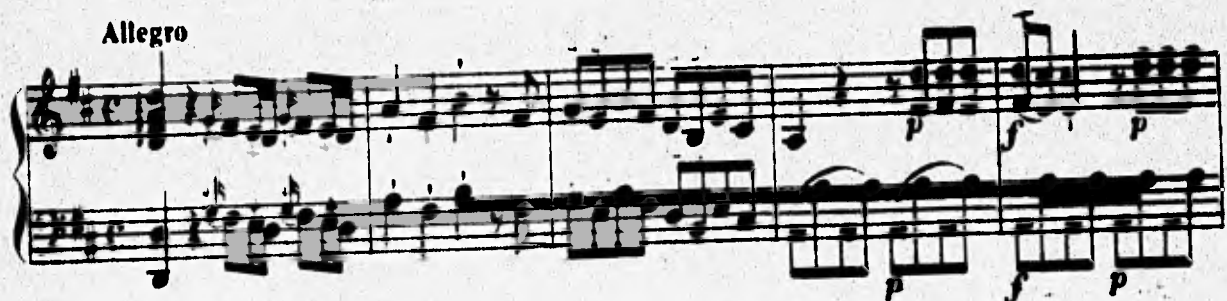
Esta sonata fue compuesta en el año de 1775, cuando tenía Mozart 19 años de edad. Pertenece a una serie de 6 sonatas que compuso entre Diciembre de 1774 y Marzo de 1775 durante su estancia en Munich, y a las cuales Mozart constantemente se refería como "Sonatas Díficiles". A pesar de ser tan tocadas en sus giras, sólo la KV 284 fue publicada durante su vida (Viena, 1784).

La sonata en Re Mayor KV 284 fue compuesta para el Barón Thadäus Von Dümitz - mecenas musical en Munich y fagotista amateur-, por lo que Mozart la denominaba "Sonata Dümitz", nombre que aún hoy se conserva.

Es importante señalar, que en una gira que Mozart emprendió durante 1777-1778, conoció al constructor de pianos el Sr. Johann Andreas Stein, cuyos instrumentos lo impresionaron profundamente. En una carta escrita en Octubre en 1777, escribió que la Sonata en Re (La Dümitz) sonaba "incomparable en los pianofortes Stein" (13). Este hecho nos confirma que ya Mozart pensaba en otra sonoridad muy distinta a la del clavecimballo, y esto explica al carácter casi "orquestal" de esta bellísima Sonata.

1er. Movimiento ALLEGRO

La Sonata en Re Mayor, abre, como dice la gran maestra Edith Pich, con un carácter plenamente orquestal; un Tutti grandioso, un brillante acorde en Re mayor, seguido de vertiginosas figuraciones melódicas, que acentúan el carácter vivaz y virtuosístico de la obra.



Una característica de este movimiento, es ya una clara visión del enorme potencial que tenía el pianoforte como medio de expresión. Así vemos todo el potencial idiomático del teclado a su máxima expresión. A continuación daré algunos ejemplos:

Virtuosos pasajes escalísticos, llenos de figuraciones (bordados, apoyaturas y notas de paso cromáticas y diatónicas).

Musical score for piano, measures 6-15. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features virtuosic scalar passages with dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The music includes various figurations such as mordents, grace notes, and chromatic/diatonic passages.

O bien, este otro ejemplo:

Musical score for piano, measures 25-35. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features virtuosic scalar passages with dynamic markings *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). The music includes various figurations such as mordents, grace notes, and chromatic/diatonic passages.

Trinos con potencialidad dinámica ascendente ó incluso descendente, imposibles para el clavecín:

Musical score for piano, measures 49-55. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features trills with dynamic markings *fp* (fortissimo piano) and *cc.* (crescendo). The music includes various figurations such as mordents, grace notes, and chromatic/diatonic passages.

Exploración de todas las posibilidades del trémolo en ambas manos:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 13, marked with a forte 'f' dynamic. The right hand features a rapid tremolo of eighth notes, while the left hand plays arpeggiated chords. The second system begins at measure 16, showing a descending and then ascending melodic line in the right hand, with a more active accompaniment in the left hand. The third system starts at measure 19, continuing the melodic and accompanimental patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

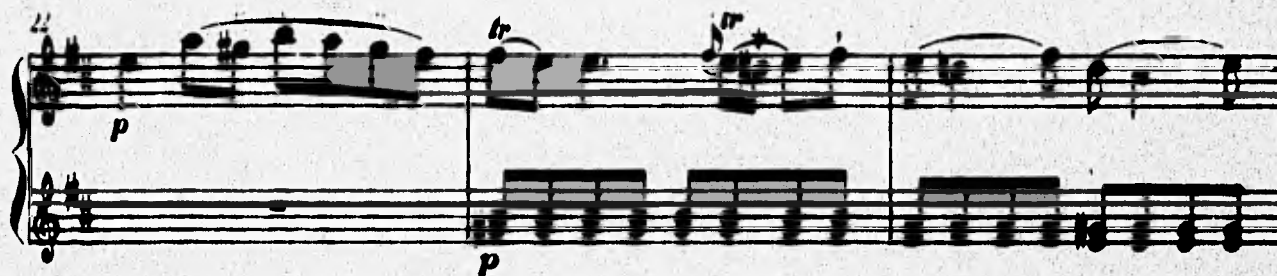
El efecto casi orquestal de este pasaje, es debido a que los trémolos de la mano derecha (compás 13) en los agudos simulan un trémolo de los violines, mientras que la melodía es escuchada en forma de arpegios en valores de cuartos en la mano izquierda, en la región grave, simulando la octava natural de los violoncellos y contrabajos.

Por el contrario, a partir del compás 17 escuchamos una melodía descendente y ascendente simulando el Staccatto de los violines, mientras que el acompañamiento corre a cargo de las violas y violines segundos, por parte de la mano izquierda. Todo este brillante pasaje, que constituye el puente, es una muestra del desarrollo enorme que habían alcanzado ya los recursos pianísticos a la fecha.

El efecto de una nota repetida en el bajo, nos recuerda el "Spiccato" de los violoncellos en una orquesta, tan típico de la Sinfonía a la manera de la escuela de Mannheim:



La articulación de la melodía en la mano derecha y el acompañamiento en la mano izquierda, se asemeja a un cuarteto de cuerdas:



Por último es importante hacer notar, que el rigor formal de la Sonata, está siempre presente. Mozart no se pierde en un vano virtuosismo. La estructura de esta forma Sonata es la siguiente:

EXPOSICION
51 compases

DESARROLLO
20 compases

REESPOSICION
56 compases
(incluida coda)

Mozart nos da una muestra del concepto clásico de perfección y equilibrio formal. Es una etapa que podemos considerar plenamente dentro de los ideales de la Ilustración y el pensamiento Kantiano. La reexposición no resuelve nada, ningún conflicto, pues nunca lo hubo. Las ideas se presentaron, entraron en razonamiento, y al final concluyen en feliz acuerdo.

2do. movimiento RONDO EN POLONESA

Las libertades formales que Mozart se tomaba, siempre son discretas sorpresas, no sobresaltan, sino sorprenden.

Si bien el primer movimiento se presentó como una ortodoxa forma sonata, -lo cual para aquella época no solo es deseable sino hasta necesario- el segundo movimiento es un rondó. Sin embargo, no es el típico rondó final, brillante, agitado, que ha venido a sustituir al 2do. movimiento. Es un rondó lento, en el cual no deja de asombrarnos el hecho de que el tema a escucharse repetidamente (estribillo) cada vez que se presenta lo hace en forma de variación, ornamentado y nunca de manera original:

Estribillo:

Andante



Consta de 8 compases, y al repetirse, forma 16 compases, constituyendo a la "A" del rondó. Sólo que desde el compás 9, esta repetición ya está variada:



¡ Y qué decir de las siguientes presentaciones del estribillo !

Musical score for piano, measures 31-38. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and forte (f). There are some blacked-out areas in the original image.

Musical score for piano, measures 69-76. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (f) and piano (p).

O esta última, donde lo único que nos queda es la armonía (variación por elaboración):

Musical score for piano, measures 79-86. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (f) and piano (p). There are some blacked-out areas in the original image.

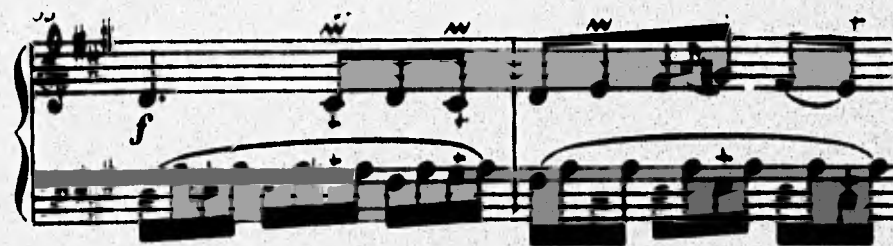
Musical score for piano, measures 89-96. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (f) and piano (p).

Además se intercala el tema B dos veces (una en tónica y la otra en la subdominante)

Tema B en tónica
(La Mayor compás 17)



Tema B en Re Mayor
(por modulación a la
dominante) compás 53



Así pues, la estructura de este movimiento, es la siguiente:

A	B	A	C	B	A	Coda
(I)	(I-V)	(I)	(VI)	(IV)	(I)	(I)
	modulación a					
(La M.)	(Mi M.)	(La M.)	(Fa m.)	(Re M.)	(La M.)	(La M.)
Numero de compases						
16	14	16	6	17	20	3

El hecho de que el tema del estribillo siempre aparezca variado, parece anticipar el último movimiento, que será un tema con variaciones.

Por otra parte, como mencioné, el carácter de este rondó no es alegre ni rápido, pues Mozart escogió una danza conocida como Polonesa, de compás ternario (3/4) y que no es rápida, sino más bien solemne. Esto hace posible que este movimiento sea un andante.

En este movimiento, no nos entrega un ambiente lírico, sereno y simple, como suelen ser los andantes de una sonata, sino que nos dá una melodía con carácter algo danzable, en el

cual la ornamentación se convierte en el motivo principal, el leitmotiv de este trozo musical. Así pues, la sensación no es de reposo y abandono, sino de continua elaboración, aumento creciente del interés. Definitivamente es de carácter plenamente rococó en donde la elegancia, el refinamiento, el gusto por la finura y el adorno pequeño pero elegante están presentes todo el tiempo.

3er. Movimiento TEMA CON VARIACIONES

La maestra Edith Pitch ha afirmado que en este movimiento, el tema principal -sobre el cual se elaboró una extensísima serie de 12 variaciones- tiene un carácter amable, muy elegante y su naturaleza es de danza cortesana. Efectivamente, el compás partido (2/2) y la forma como se encuentra escrito tiene toda la factura de una de las danzas más en boga y refinadas de las cortes francesas: La Gavota. Si bien no tiene esta anotación la partitura, basta oírlo, para darse cuenta de su origen y carácter.

TEMA

Andante

6

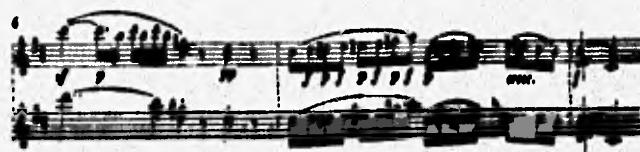
El tema es juguetero, y las articulaciones tan variadas hacen de esta pieza una muestra más de ese rococó dieciochesco del cual Mozart tiene tantos ejemplos musicales. Cada variación es un halago al oído, y representa una dificultad para el intérprete, quien en muchos casos tiene que decidir por la articulación adecuada, aunque es importante mencionar que ésta es una de las partituras con más indicaciones de que se tenga memoria. Aún en sus conciertos para piano, Mozart no sería tan explícito en cuanto a sus articulaciones, dinámica, etc. como en esta obra, dada su concepción barroca o rococó. Veamos algunos ejemplos:

Variación II, compás 9:

O este otro ejemplo, en la variación V, compás 9:

O esta otra, (variación IX, a partir del compás 9) en la que no deja de sorprender el juego dinámico que Mozart nos pide en la combinación con el juego de articulaciones:

Por último, es importante señalar, como lo aclara Charles Rosen (14), que Mozart no era contrario a la ornamentación ni a los adornos, pero el estilo los había transformado hasta tal punto en que la técnica del adorno improvisado ya no era pertinente. Su uso, era posible sobre todo en los movimientos lentos, pero ya se encuentran escritos; esta sonata es el mejor ejemplo de ello. En la variación número XI ya el manuscrito original contiene una rica ornamentación, y vemos diferencias de forte a piano súbito aún de nota a nota. (Recordar que ya existía el deseo de explotar todas las posibilidades del pianoforte). El siguiente ejemplo muestra las indicaciones hechas por Mozart ya en el manuscrito original:



Y el siguiente ejemplo, muestra la manera en que Mozart decide ya escribir los adornos y ornamentación en lo que sería la repetición del tema (variación XI):

Adagio cantabile



Variación sobre la variación, al compás 9 (con anacrusa):



Es así como concluye esta extraordinaria sonata, tan llena de virtuosismo, trabajo de toda la técnica compositiva disponible; al mismo tiempo que elegante y refinada, muy rococó; es para mí uno de los mejores ejemplos del pensamiento ilustrado en una obra musical, en cuanto al equilibrio entre la forma y contenido se refiere.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

SONATA OPUS 14 No. 1

Esta obra pertenece a una serie de 2 sonatas, y se editó bajo la casa Mollo, en Viena en 1799. El nombre original de esa edición es: "Dos Sonatas para piano-forte, compuestas y dedicadas a Madame la baronesa de Braun, por Louis Van Beethoven", en Viena, casa T. Mollo y compañía. (15)

Beethoven siempre se caracterizó por componer obras monumentales, innovadoras, revolucionarias, seguidas de otras que parecían no responder a ese empuje que traía la anterior. Como sabemos después de una sorprendente tercera sinfonía, una innovadora Quinta y la monumental Séptima, la octava parece regresamos a un Beethoven juvenil, o temprano. Pero también el movimiento generado por el "STURM UND DRANG" propone dejarse llevar por el momento, por los sentimientos del ser humano, no importa cuales sean. Y a mi modo de ver, eso es lo que hace Beethoven. Si después de una revolucionaria, apasionada y tan exitosa (que llega hasta nuestros días) Sonata Op. 13 conocida como "Patética", Beethoven encuentra cierto reposo en sus agitados ánimos, (amén del hecho de estar compuesta a una baronesa, protectora de las artes, elegante), y compone dos sonatas del carácter de las opus 14, es precisamente muestra de los alcances que tuvo el "STURM UND DRANG" en el espíritu del genial compositor. No son en momento alguno retrocesos, sino momentos de paz, de bienestar en su atormentado espíritu, y está perfectamente reflejado en esta sonata, que ahora me dispongo a analizar.

1er. Movimiento ALLEGRO

Se le ha considerado como un movimiento muy amable y caracterizado por su tono elegíaco. Al mismo tiempo es impulsivo, que parece estimular a la acción.

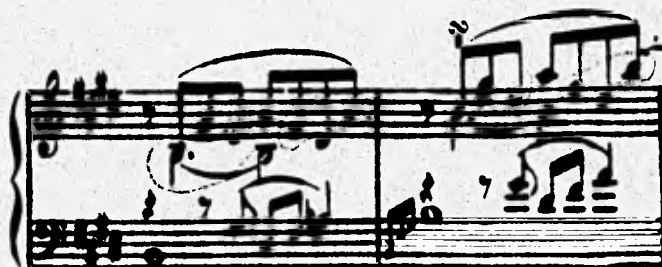
Esta obra es un arreglo de un cuarteto para cuerdas. Beethoven no era afecto a los arreglos y transcripciones, y parece que éste lo hizo bajo presión, según Eric Blom (16); aunque en caso de ser verdad, el problema es que no especifica bajo qué circunstancias, o bajo quién fue presionado.

El tema inicial, que consiste sólo de un intervalo de cuarta, se convierte en la célula temática sobre la cual esta compuesto todo el movimiento y aún la sonata. Sabido es que

Beethoven es un gran constructor, y de hecho, su música es el resultado de un arduo trabajo sobre cada tema, y aún sobre la armonía; su trabajo siempre es el resultado de una compleja elaboración.



ya en el compás 7, vemos como el intervalo de cuarta siempre está presente:

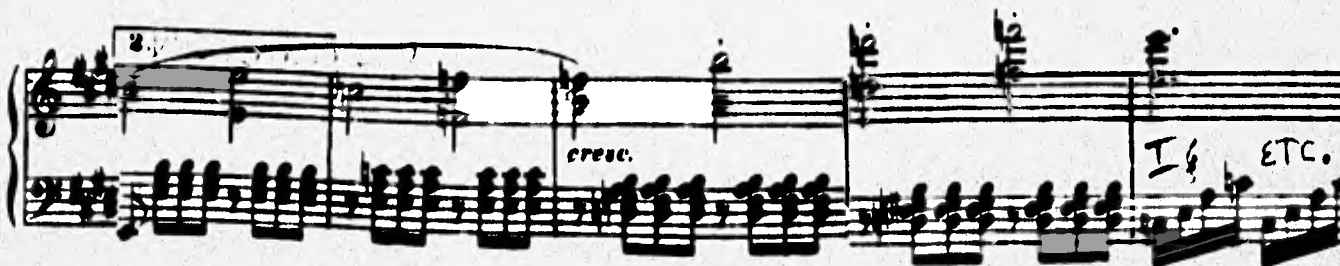


No obstante su sencillez,, este tema se caracteriza por su expresividad y cantabilidad. De igual manera el tema secundario, consiste solamente en cinco notas descendentes en la dominante.

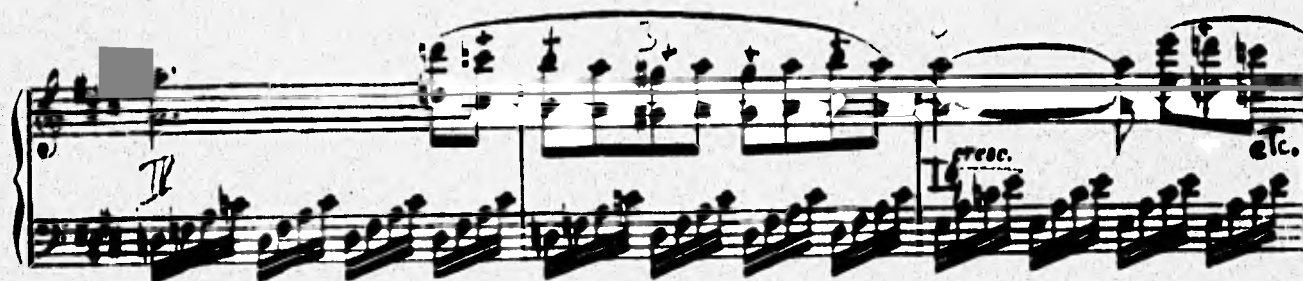


Lo sorprendente es cómo Beethoven va a desarrollar éstos elementos temáticos tan simples, en el transcurso del movimiento. No es la melodía elaboradísima de Mozart, sino los materiales temáticos más sencillos de donde Beethoven creará los raciocinios más elaborados y complejos.

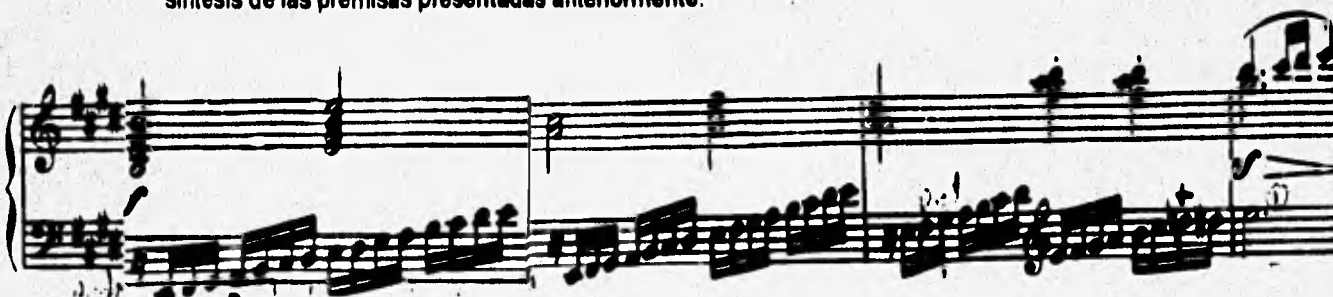
Observemos el siguiente pasaje moduladorio, al principio del desarrollo:



En el siguiente ejemplo, el tema secundario (las cinco notas descendentes de la escala de Si Mayor) es desarrollado en forma de amplificación, y llevado por varias modulaciones, sobre un bajo arpegiado en figuras de semicorcheas, de forma admirable (compás 67):



La reexposición refleja para mí lo que ya es el pensamiento Hegeliano de la dialéctica tesis - antítesis - síntesis. Ya no es Kant, como en Mozart, quien influye en el compositor. La dialéctica es llevada a la música por Beethoven. La reexposición ya no permite volver a tener la agradable sensación de estar escuchando lo mismo que en la exposición, ahora ya está elaborada. Los personajes ya ganaron una transformación, una metamorfosis; ya son una síntesis de las premisas presentadas anteriormente:



2do. Movimiento ALLEGRETTO

Es un movimiento donde la tranquilidad continúa. Formalmente es un Scherzo. Esta escrito en 3/4 y la tonalidad es Mi menor (homónimo de Mi Mayor, tonalidad de la sonata). Hay que observar la riqueza armónica de este nuevo lenguaje cromático; así como de figuraciones melódicas:

Allegretto. *Ritardado* *Alta de P. no* *Allegretto*

Por su parte, el tema B es menos elaborado armónicamente; mucho más sencillo, pero igualmente efectivo, cantable:

Maggiore *A.P. Cromático*

Al final de esta sección tiene un Da Capo, por lo que la estructura final de este bello movimiento se cierra en una forma tripartita:

A B A Coda
 (Mi menor) (Do Mayor) (Mi menor)

La sección B funciona como trío del Scherzo.

3er. Movimiento RONDO. ALLEGRO COMODO

Aquí tenemos una muestra del trabajo temático de Beethoven. El intervalo de cuarta que realiza en primer movimiento, es ahora material temático principal del estribillo de este chispeante rondó; sólo que ahora, existe un nuevo intervalo entre la cuarta, una tercera; pero solo es elaboración, pues la cuarta es el "esqueleto" melódico, la célula temática.



La estructura es la siguiente:

A B A C A B A
puente puente puente coda

Esta estructura se conoce con el nombre de Rondó-Sonata, pues hay una exposición, un equivalente al desarrollo- aunque sea con un material temático nuevo- y una reexposición, aunque en el caso de esta Sonata, la recapitulación es abreviada, alcanzándose el equilibrio con la coda, que a su vez, esta hecha del mismo material temático A.



Así pues, vemos un carácter completamente diferente al empleado por Mozart, y que nos lleva por otros terrenos anímicos, emocionales, más cercanos al "STURM UND DRANG", aunque no de una manera tan evidente como lo será una sonata "Appassionata".

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
CONCIERTO PARA PIANO No. 21 EN DO MAYOR KV. 467

Compuesto en el año de 1785, en Viena, durante un periodo de plena efervescencia en todos los aspectos de su vida. Toca para la nobleza de la ciudad imperial, y para la burguesía; inclusive conciertos privados por suscripción. Asimismo, acaba de ingresar a la logia masónica y su admiración y veneración hacia el maestro Haydn, desemboca en una mutua amistad y respeto, que da como resultado los cuartetos de Mozart dedicados a Haydn. De hecho la tonalidad del concierto Op. 21, en do Mayor, es la misma que la del último cuarteto, KV. 465. Fue escrito solamente unas semanas después del concierto 20 en Re menor.

1er. Movimiento ALLEGRO MAESTOSO

Este movimiento es de una duración extraordinaria; aquí la forma sonata deja ver todo su potencial en la creación de grandes obras, al mismo tiempo que demuestra su plasticidad.

Mozart se caracteriza por jugar con los temas de una manera fuera de lo común. En la exposición, tras una larga introducción orquestal, en la cual el tema secundario nunca se escucha, el piano interrumpe con una cadencia en la dominante, para iniciar no con el tema principal sino con un trino pedal, mientras que la orquesta es la encargada de volver a exponer el tema. El siguiente ejemplo es una reducción de la orquesta al piano, para fines prácticos:

Pianoforte II.

The image shows a musical score for Piano II and strings. The top system is for the Piano II, with a treble clef and a bass clef. The music is in 2/4 time and D major. The first measure is marked 'Str.' and 'p'. The second system is for the strings, with a treble clef and a bass clef. The music is in 2/4 time and D major. The first measure is marked 'Wind' and 'p'. The second measure is marked 'Str.' and 'p'. The third measure is marked 'K-dr.' and 'p'. The score shows a reduction of the orchestra to piano, with the piano playing a cadence in the dominant and the strings playing the main theme.

Entrada del piano después de una improvisación:

Handwritten annotations in the score:
Tema principal en la Orquesta
continúa Tema en el Piano.

Me he referido a este hecho, pues el concierto esta lleno de sorpresas. El hecho de que el piano nunca toque el tema principal, sino hasta la reexposición- que además lo hace en la subdominante- no es aislado:

(Re-exposición, compases 297-300)

Instrument labels in the score:
Solo.
Fl.
Ob.

Y es una muestra de la concepción ya plenamente orquestal en diálogo con el piano, que Mozart tiene. No es el piano parte de la orquesta; ni como en la ópera italiana, en el que es la orquesta un mero acompañamiento del solista. Aquí existe un verdadero diálogo, donde uno no puede existir sin el otro. De hecho no se puede analizar ni melódicamente la partitura, ni armónicamente, si no se estudia la partitura orquestal completa.

En este movimiento, el piano casi siempre elabora virtuosas figuraciones armónicas, y cuando el piano toca los temas generalmente la orquesta lleva contrapuntísticamente, contracantos melódicos.

Este impresionante y extensísimo movimiento (417 compases), se distribuye de la siguiente manera:

EXPOSICION	DESARROLLO	RE-EXPOSICION
194 compases	79 compases	144 compases

A pesar de la extensión, no tiene una introducción, presentándose de entrada con el tema principal.

Un hecho relevante es que Mozart trata todo el material con que trabaja, con un exquisito gusto para las melodías "cantabile". Esto hace que haya confusiones a la hora de analizar, pues mucha gente cae en la "trampa" y cataloga como temas "secundario" y "terciario" e incluso más, a lo que a veces son parte de un puente, de las pequeñas codas, o del desarrollo. Pero se debe a que efectivamente, su riquísima e inagotable inventiva melódica hace que realmente escuchemos "nuevos temas". Si además de esto, agregamos que Mozart jugaba mucho insertando temas de algunas otras obras de él mismo, la confusión con este movimiento está justificada. Es lo que sucede con este movimiento en la exposición, ya que donde debemos escuchar el tema secundario (como es sabido, en la Dominante o en algún tono vecino), escuchamos en Sol menor el tema de su Sinfonía No.40, pero éste no es el tema secundario, pues nunca más se volverá a escuchar.



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Además de que el tema secundario se encuentra más adelante, ya en Sol Mayor
(Dominante).

Así que este pasaje es sólo un puente que nos lleva al tema secundario, pero ¿Quién podrá olvidarlo? parece tener más importancia que el mismo tema subsecuente.

2do. Movimiento ANDANTE

Es el trozo de música más famoso en la historia; es como lo ha descrito Girdlestone (17), el "Sueño de los andantes". Si bien su forma se adivina tripartita, no lo es formalmente; parecería ser una fantasía, pero tampoco lo es.

Podríamos resumirlo en el siguiente esquema tripartita:

TONICA -- DOMINANTE; VARIAS TONALIDADES PASAJERAS -- TONICA

En realidad está construido en tres periodos, y la estructura resultante es la siguiente:

PRIMER PERIODO

Tutti orquestal

20 compases en total

Estructura de las tonalidades:

Fa Mayor 10 compases

Fa menor 6 compases

Fa Mayor 4 compases

Andante.
Str. con sordino

pizz.

F. M.

V

etc.

SEGUNDO PERIODO

Piano y orquesta

46 compases en total

Estructura de las tonalidades:

Fa Mayor	13 compases
Re menor	9 compases
Do menor	5 compases
Do Mayor	4 compases
Sol menor y	
Re menor	4 compases
Si bemol M.	4 compases
Sol menor y	
Fa menor	5 compases
Do Mayor modula a	
La bemol M.	2 compases

Resulta realmente complaciente, y nos llena de paz, el hecho de volver a escuchar, el tema expuesto por las cuerdas, pero ahora tocado por el piano. Este cambio de color (cuerda-piano) nos muestra el lado del gran orquestador que es Mozart, al jugar con los timbres:

Solo

p

molto espressivo

Str. pizz.

etc.

Y es a partir de este segundo periodo donde la riqueza en la inventiva armónica se dejará sentir, en una cadena elaboradísima de modulaciones, como ya vimos en el esquema anterior.

TERCER PERIODO

Piano con orquesta

32 compases en total

Estructura de las tonalidades:

La bemol M- 6 compases

Si bemol M. modula a

Do Mayor 4 compases

Fa menor 5 compases

Fa Mayor 11 compases

CODA

6 compases

No deja de asombrarnos la manera como Mozart, cada vez que nos hace escuchar el celeberrimo tema, lo viste de algún elemento nuevo, que hace que lo disfrutemos más, pues cada vez lo oímos más interesante.

Como vimos, en la primera sección lo exponen las cuerdas; en la segunda, el piano (elemento tímbrico). Ahora el interés se acrecenta, con un nuevo elemento que es la armonía, y así inicia el tercer periodo, con el piano y la orquesta tocando el tema en la tonalidad de La b Mayor.

The image shows a musical score for the third period of a piece. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the orchestra (Wind and Str. pizz.). The piano part features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. The orchestra part includes woodwinds and strings. Handwritten annotations include '3er periodo' with an arrow pointing to the start of the section, 'Wind', 'Str. pizz.', and 'I' with a triangle symbol. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El color de las cuerdas así como la distribución de los acordes no deja de ser sorprendente. El acorde se encuentra en posición cerrada al inicio del movimiento y esto crea un ambiente de ensoñación, pues los armónicos graves de la viola y del violoncello no viajan con facilidad.

A decir verdad, el mundo de los sentimientos -no de la pasión, sino de la sensibilidad- es expuesto aquí como nunca se había hecho en la historia de la música. No es de extrañar que este concierto al igual que el No. 20 en Re menor, fueran tan admirados y queridos por todos los compositores románticos del siglo XIX, así como del público en general; el éxito y la fama de éste movimiento continúan vigentes hoy en día.

3er. Movimiento ALLEGRO VIVACE ASSAI

Se trata de una estructura de rondó-sonata en el más estricto y riguroso sentido. Es el ligero y vivaz final a un concierto extraordinario.

El estribillo (tema A del Rondó) es el siguiente, y es inmediatamente repetido por el piano, previa cadencia improvisada por el pianista.

Solo

Str.

Este estribillo, se encontrará , a veces, en otro tono:

Solo

O también generará nuevos pasajes temáticos:

Solo

Str. (s)

O bien éste otro pasaje:

A musical score for piano and strings. The piano part is on the top two staves, and the strings are on the bottom two staves. The piano part features a melodic line with some grace notes and a complex arpeggiated accompaniment. The strings play a simple harmonic accompaniment. The score includes the markings *cranc.* and *Str.*

Y más admirablemente en la siguiente sección de desarrollo, donde el estribillo, siempre moduladorio, es escuchado por el oboe y el fagot, pasando por otros instrumentos, pero sólo el fragmento inicial, mientras el piano elabora complicadas escalas, arpegios, bajos de Alberti en la mano derecha, al mismo tiempo siempre modulando, en el siguiente pasaje tan rico armónicamente:

A musical score for piano, oboe, and bassoon. The piano part is on the top two staves, the oboe is on the middle staff, and the bassoon is on the bottom staff. The piano part features a complex arpeggiated accompaniment. The oboe and bassoon play a melodic line. The score includes the markings *Ob.* and *(6) Bass.*



A pesar de ello Girdlestone opina que no se encuentra a la altura de los anteriores movimientos.(18) La misma idea es compartida en "La Gran Enciclopedia de la Música", donde se llega a afirmar, que "en comparación con los otros dos, éste es de una notable intrascendencia" (19). No comparto la misma idea. Lo que es cierto es que lo mejor que puede uno hacer para valorar este rondó es dejarse llevar por el efecto que se logra en el público después de tocarlo.

También es cierto que es más largo que el primero (447 compases) pero no tiene ni su fuerza, ni su dramatismo; pero sí en cambio, emana de él vitalidad, chispa y esa alegría tan característica de Mozart.

REFERENCIAS

- (1) William Fleming, ARTE MUSICA E IDEAS, Nueva editorial Interamericana, México, D. F., 1984. 365pp, p270.
- (2) Ibid, p. 271.
- (3) Enrico Fubini, LA ESTÉTICA MUSICAL DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XX, Alianza musical, Madrid, 1991, 521pp., p.242.
- (4) Ibid, nota No. 32, p.235.
- (5) Ibid, p. 244
- (6) Ibid, p. 246.
- (7) Kurt Pahlen, QUE ES LA SINFONIA, Editorial Columba, Argentina, 1970, Tomo 46, 64 pp., p. 13.
- (8) Ibid, p. 16.
- (9) Julio Bas, TRATADO DE LA FORMA MUSICAL, Manuales Musicales Ricordi, Buenos Aires, 1986, 333 pp., p. 307.
- (10) Ibid, p. 264.
- (11) Ibid, p. 281.
- (12) Ibid, p. 203.
- (13) Kathryn Shanks Libin. NOTAS CONTENIDAS DEL PROGRAMA DEL DISCO DE ALICIA DE LA ROCHA, MOZART KLAVIERSONATEN volumen II, BMG Classics, New York, 1990.
- (14) Charles Rosen, EL ESTILO CLASICO HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, Alianza musical, Madrid, 1986, 534 pp., p. 119.

(15) Beethoven, SONATAS PARA PIANO, Wiener Urtext edition, Real musical, Madrid, 1990, En el prólogo a la edición, por Ramón Barce.

(16) Eric Blom, BEETHOVEN'S PIANOFORTE SONATA DISCUSSED, Ditton & Co. Inc., New York, 138. 251pp., p. 67.

(17) Cuthbert Girdlestone, MOZART AND HIS PIANO CONCERTOS, Dover publications, Inc, New York, 1964, 509 pp., p. 341.

(18) *ibid*, p. 345.

(19) LA GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA, Daimon Mexicana, México, 1989, Tomo 9, en el apartado a Mozart, Concierto para piano y orquesta en Do No. 21 KV 467.

BIBLIOGRAFIA

Salazar Adolfo. LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA. Tomo II (Hasta fines del siglo XVIII)
Alianza editorial. Madrid 1983.

Girdlestone, Cuthbert. MOZART AND HIS CONCERTOS. Dover publications, INC, New York
1964.

Robertson, A. et al. HISTORIA GENERAL DE LA MUSICA. Tomo III. Editorial alpuerto, s.a.
Madrid 1982.

Fubini, Enrico. LA ESTETICA MUSICAL DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XX.
Alianza editorial. Madrid 1991.

Pahlen, Kurt. QUE ES LA SINFONIA. Coleccion esquemas Tomo 48. Editorial Columba.
Buenos Aires, 1970.

Bas, Julio. TRATADO DE LA FORMA MUSICAL. Ricordi. Buenos Aires, 1970.

Fleming, William. ARTE, MUSICA E IDEAS. Nueva editorial interamericana. México, D.F. 1984.

Rosen, Charles. EL ESTILO CLASICO HAYDN, MOZART, BEETHOVEN. Alianza musical
Madrid, 1988.

LA GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA. Tomo II y IX. Daimon mexicana, s.a. México, 1989.

Xirau, Ramón. INTRODUCCION A LA HISTORIA DE LA FILOSOFIA. U.N.A.M. México, 1983.

Blom, Eric. BEETHOVEN' S PIANOFORTE SONATAS DISCUSSED. Dutton & Co. INC.
New York, 1938.

Solomon, Maynard. BEETHOVEN. Javier Vergara editores. Argentina, 1983.