

VI.5.1.1. Forma

En este apartado se tratan cuestiones relacionadas con el primero de los parámetros globales mencionados anteriormente: la forma. En términos musicales, el concepto de forma hace referencia a la manera en que se organizan los distintos elementos sonoros de una obra en torno a varias secciones que estructuran el discurso musical para dar un resultado con coherencia (*The Oxford Companion to Music*, 2002). El parámetro de forma, por lo tanto, aporta unidad, claridad y orden a la composición, mediante el uso de distintos recursos como la repetición o la búsqueda de materiales contrastantes entre otros.

A continuación analizaremos la evolución de este parámetro a través de los paradigmas *estilísticos* clásico y romántico.

VI.5.1.1.1 Paradigma clásico

A modo de ejemplo del paradigma clásico hemos seleccionado la *Sonata KV 457* de Mozart, escrita en la llamada década vienesa (1781-1791), que contiene muchos de los estándares de equilibrio, proporción y belleza que caracterizan el estilo clásico (Rosen, 1986), al que se suman la influencia del estilo *Sturm und Drang* procedente de la tradición literaria alemana del prerromanticismo, por un lado, y la de la música de Haydn¹ en la década anterior (1770-1780, aproximadamente), por el otro.

Como el resto de las sonatas que Mozart escribió para piano, posee una estructura en tres movimientos, según el arquetípico modelo de *allegro*, movimiento lento y rondó².

El primero, en forma de sonata, responde a la siguiente estructura:

1	75	100	167
EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RECAPITULACIÓN	CODA

Figura VI.17. Tabla: esquema estructural de la *Sonata KV 547*, I.

1 *Vid.*, CLARK, C., (2005): *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press.

2 No olvidemos que dentro de unas características generales, cada autor hace una reelaboración personal de la estructura de la forma sonata, como dice, por ejemplo, Rodrigo Madrid: “Al valorar la estructura de una sonata concreta es importante alejarse de “supuestos estéticos reduccionistas”, en MADRID GÓMEZ, R., (2003): “Aportaciones a la forma sonata en la obra para tecla de Manuel Narro Campos (1729-1776)”, en *Revista de Musicología* Vol. 26, N° 1, pp. 289-296.

1	19	35	75	100	118	131	167
Sección A	Transición	Sección B	Desarrollo	Sección A	Transición	Sección B	Coda

Figura VI.18. Tabla: esquema estructural de la *Sonata KV 547, I*.

Gracias a los dos diagramas anteriores podemos observar el dominio que Mozart poseía sobre la forma musical clásica y sus calculadas proporciones. La Exposición, articulada mediante una forma binaria, es prácticamente semejante en extensión, 35 compases para la Sección A (incluyendo la transición) y 39 compases para la Sección B (incluyendo el grupo final o conclusivo), teniendo en cuenta que los últimos cuatro compases del tema conclusivo (71-74) constituyen un enlace para la repetición *da capo*, puesto que no aparecen en el tema conclusivo de la Recapitulación: en suma, ambas secciones, se componen de 35 compases. La parte del Desarrollo, como siempre en Mozart –más escueta y sencilla que en las sonatas de Haydn–, dura 25, aunque, si consideramos la segunda parte y la retransición, desde el compás 83 hasta el calderón, se cuentan 17 compases, casi la mitad del modelo de 35 de la Exposición, al igual que la Coda, cuya extensión es de 17 compases y uno más añadido. La Recapitulación transcurre en los mismos términos, con un modelo de 31 compases en la Sección A –contando con que la sección de desarrollo secundario de la Transición es más corta que en la Exposición–, y un modelo semejante de 37 compases en la Sección B.

Como de costumbre en el esquema mozartiano, encontramos las dos secciones iniciales divididas en tres temas diferentes cada una, aunque, contrariamente, a sus obras de juventud, podemos observar también una relación temática no sólo entre los temas pertenecientes a una misma sección, sino, también entre las mismas secciones entre sí. Gracias a la influencia de la música de Haydn –y a su portentoso desarrollo temático en sonatas, sinfonías y cuartetos–, la música de Mozart, sin perder un ápice de su originalidad, emprende un camino de madurez estilística, donde aumenta la cohesión temática del material musical y el aumento del contrapunto, por influencia, esta vez, de Bach y Händel, cuya obra había estudiado Mozart desde su establecimiento en Viena.

En cuanto al segundo movimiento, prácticamente, una improvisación escrita, una convención muy extendida en la época para la configuración del tiempo lento, su estructura se asemeja más la de un rondó que a la típica forma esperada en un movimiento central –esto es, sonatina, sonata sin desarrollo o típica forma ternaria ABA–. No en vano, Beethoven, en su gran homenaje a Mozart en su *Sonata en Do menor Op. 13* de 1799, elaboró el tema principal del

segundo movimiento a partir de una melodía procedente de este fragmento mozartiano –la sección central, desde el compás 25– y lo dotó, igualmente, de forma rondó.

En su condición de segundo movimiento, el más libre de los tres que conforman la sonata clásica, la simetría formal hallada en el primer tiempo es sustituida por elementos procedentes de su condición improvisatoria –melodías profusamente ornamentadas, *fermatas*, interpolaciones virtuosas, cadencias– y, en cierto sentido, por estructuras formales menos elaboradas dentro de las líneas marcadas por el estilo clásico, baste señalar que la primera sección tiene siete compases, en lugar de los ocho habituales, dividida, a su vez, en tres pequeñas semifrases de extensión desigual.

1	8	18	25	42	49
Estribillo	Copla 1	Estribillo	Copla 2	Estribillo	Coda

Figura VI.19. Tabla: esquema estructural de la *Sonata KV 547, II*.

El tercer movimiento, de nuevo, en forma de rondó, ofrece una estructura formal que consideramos más acabada, en su condición de movimiento de cierre de la obra, de hecho, su construcción simétrica, a base de frases tipo período y doble período, apuesta claramente por la simetría de cada sección. Las proporciones del estribillo (45 compases en su primera aparición) y las de la primera copla (58 compases, también, en la primera vez) son muy similares y contrastan con las de la parte central, de menor extensión, sobre un ámbito tonal –Fa menor– más alejado del tono principal.

Por sus características formales, este movimiento parece estructurado en torno a un esquema en forma de arco (ABCBA) con una gran coda final, elaborada a partir de las dos coplas, en lugar de la tradicional aparición del estribillo como cierre final.

1	46	105	147	168	222	277
Estribillo	Copla 1	Estribillo	Copla 2	Copla 1	Estribillo	Copla 3 Copla 2

Figura VI.20. Tabla: esquema estructural de la *Sonata KV 547, III*.

Por su parte, la *Sonata en Do menor Op. 111* cierra el ciclo monumental de treinta y dos sonatas para piano de Beethoven, compuestas desde los últimos años del siglo XVIII (1793-1795) hasta el año de 1822. El autor, plenamente consciente de la importancia de esta última obra, eligió la tonalidad de Do menor, la de sus obras más dramáticas (*Sonata Op. 10 n.º 3*, *Sonata Op. 13*,

Quinta Sinfonía, Tercer concierto para piano etc.), en una sonata con una inusual y deliberada estructura en dos únicos movimientos.

La forma de sonata utilizada por Beethoven, en esta ocasión, está más cerca del modelo de Exposición tripartita de Haydn –con un tema inicial relativamente corto, una larga transición y una segunda sección cerrada por el tema conclusivo–, que del modelo de Mozart –de tipo bipartito con tres temas en la segunda sección–, hipótesis reforzada por la presencia de una introducción lenta, *à la française*, que el propio Beethoven había trasladado desde las obras sinfónicas de Haydn a la sonata de tipo instrumental, por ejemplo, en la *Sonata para piano Op. 13* o en la *Sonata para violín y piano Op. 47 “Kreutzer”* –nótese, en el caso de la *Sonata Op. 111*, la conjunción de características estilísticas entroncadas con las antiguas oberturas de la ópera francesa del siglo XVII, a saber, figuración punteada, ritmo lento, carácter majestuoso, etc.–.

1	19	71	92	150
OBERTURA	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RECAPITULACIÓN	CODA

Figura VI.21. Tabla: esquema estructural de la *Sonata Op. 111, I*.

1	19	36	50	71	92	100	116	150
Obertura	Sección A	Transición	Sección B	Desarrollo	Sección A	Transición	Sección B	Coda

Figura VI.22. Tabla: esquema estructural de la *Sonata Op. 111, I*.

Al igual que en las obras de Mozart, las proporciones clásicas son bien evidentes en la distribución de los temas y de las distintas secciones. La equilibrada mezcla entre fuga y sonata, uno de los objetivos formales de los compositores del Clasicismo, va mucho más allá de los tímidos intentos de Mozart con las secciones de *stretto* de la *Sonata en Do menor*, al integrar la textura contrapuntística en la obra de manera estructural, con la inclusión de una fuga en la primera sección y sendas dobles fugas, respectivamente, en la Transición y en la sección de Desarrollo. El brusco contraste textural entre la parte fugada y la homofonía de la segunda sección constituye una muestra más del dualismo clasicista extremo que Beethoven llevó hasta sus últimas consecuencias en las dos primeras décadas del siglo XIX.

El segundo movimiento, que da fin a la obra, deliberadamente organizado por el autor –la obra no se considera incompleta, como en el caso de la *Sinfonía D. 759* de Schubert–, consiste en un juego de variaciones donde, al igual que en muchas otras obra de madurez del autor –*Variaciones Diabelli Op. 120, Sonata para piano Op. 109*– la poderosa técnica de desarrollo

temático y motivico de Beethoven alcanza su máximo esplendor.

1	17	33	49	65	98	162
Tema	Variación I	Variación II	Variación III	Variación IV	Coda	Epílogo

Figura VI.23. Tabla: esquema estructural de la *Sonata Op. 111, II*.

El movimiento está formado por un tema, cuatro variaciones, una coda con la recapitulación del tema principal y un epílogo. Formalmente, llama la atención la estructura binaria de cada fragmento (AABB), dado que las variaciones de tipo clásico habían adoptado, frente a las variaciones de origen Barroco, similares a la forma binaria de la *suite*, una forma en tres partes, según la distribución ABA.

Sin embargo, la forma de las variaciones y la denominación de *Aria* parecen procedentes, en efecto, de la recreación de un fragmento de estilo barroco –al igual que la *arietta* de la *Sonata para piano Op. 110*, que contiene un recitativo y un *arioso*, propios de los orígenes de la ópera del siglo XVII–.

VI.5.1.1.2. Paradigma romántico.

Concebida inicialmente por Schumann como una sonata *para Beethoven*³, en óbolo al homenaje organizado por Liszt desde 1839 –que culminó, finalmente, en 1845, por la falta de financiación–, y dedicada al propio Liszt, la *Fantasia Op. 17* contiene tres movimientos subtítulos en el manuscrito inicial –I. *Ruinen* [Ruinas]; II. *Trophäen* [Tropos]; III. *Palmen* [Palmas]–, cuyos sobrenombres, finalmente, no salieron impresos, dado que la obra se publicó con el nombre de *fantasia* en tres movimientos.

Diversas opiniones clasifican la forma de la *Fantasia* como sonata, como aria da capo, como forma rapsódica, etc., sin embargo, el hecho de que Schumann la presentase, inicialmente, bajo el título de sonata, es el principal motivo para intentar hallar una estructura semejante, al menos, en el primer movimiento:

3 El título completo se corresponde con el siguiente: *Obolen auf Beethovens Monument: Ruinen, Trophäen, Palmen: grosse Sonate für das Pianoforte für Beethovens Denkmal, von Florestan und Eusebius* en MARSTON, N., (1992): *Schumann: Fantasie, Op. 17*, Cambridge, Cambridge University Press, 16.

1	129	235	307
EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RECAPITULACIÓN	CODA

Figura VI.24. Tabla: esquema estructural de la *Fantasia Op. 17, I*.

1	29	61	97	128	224	253	286	296
Sección A	Transición	Sección B	Conclusión	Desarrollo	Transición	Sección B	Conclusión	Coda

Figura VI.25. Tabla: esquema estructural de la *Fantasia Op. 17, I*.

Como se puede observar, las calculadas proporciones clásicas, dentro del esquema general, se rompen: en las grandes secciones, la Exposición tiene una extensión parecida a la del Desarrollo (107 compases por 128 de aquélla), mientras que la Recapitulación supone un fragmento mucho más corto, ya que, al igual que en las sonatas de Chopin, como en las de algunos compositores barrocos, Schumann elimina la primera sección de la Recapitulación y comienza directamente con la parte de la Transición.

Los estratos estructurales intermedios, a saber, las secciones A y B, la Transición que media entre ellas y el tema conclusivo, conservan cierta proporción entre ellos, esquema que se rompe con una Coda final de catorce compases, que, evidentemente, no es equiparable con el Desarrollo, a la manera cuatripartita de Beethoven –aún así contiene, una referencia al autor: la cita explícita a la *amada lejana* y el mensaje secreto a Clara Wieck–.

En el aspecto temático, de nuevo se observa un equilibrio fragmentado, en efecto, por distintas texturas y cambios dinámicos. La profusión de pequeños temas procedentes del mismo material musical –el tema de la *amada lejana* de Beethoven y, por añadidura, del método de fragmentación motivica de éste– hace del discurso musical un sucesión de inagotables ideas concatenadas, no en vano Schumann escribió a Clara Wieck diciendo que el primer movimiento de la *Fantasia* era “lo más apasionado que había escrito jamás”⁴. El Desarrollo, elaborado a partir de los temas de la Transición, da pie a una Recapitulación resumida, sin la primera sección y con un tema conclusivo mucho más reducido que el de la Exposición.

El segundo movimiento está construido como rondó, en ocho grandes secciones, de nuevo en forma de arco (ABCBA), con un estribillo *alla marcia* que vertebró la obra con tres apariciones distintas entre sí. En este contexto, las coplas representan fragmentos de gran desarrollo temático, armónico y formal, frente a la estabilidad del estribillo, y, en contra de lo marcado por la tradición

4 WALKER, A., (1972): *Robert Schumann: The man and his music*, London, Barrie and Jenkins Ltd., 78.

anterior, este movimiento termina sobre una breve coda inspirada completamente en el material temático de la primera copla –en lugar del estribillo–.

1	21	91	113	160	193	214	233
Estribillo	Copla 1	Estribillo	Copla 2	Copla 1	Estribillo	Copla 2	Coda

Figura VI.26. Tabla: esquema estructural de la *Fantasia Op. 17, II*.

En el caso del último movimiento, representa la organización formal más libre y atípica, no en vano se trata de un tiempo lento, teóricamente *inapropiado* para el cierre de una gran obra pianística.

Su esquema formal se asemeja a un rondó, de nuevo, a pesar de que pueda parecer una libre concatenación de tipo rapsódico a partir de tres temas. Al igual que el movimiento anterior, consta de ocho secciones, aunque los estribillos internos (desde los compases 30 y 87) consisten sólo en una mera frase de cuatro compases, como una especie de *ritornello* resumido, que recuerda el tema principal de manera breve. El resto de los temas contiene una estructura muy elaborada, dado que existe una deliberada alternancia entre el estribillo y las coplas, de similar extensión: la primera copla alcanza quince compases, mientras que la segunda contiene un ABA en sí misma, a partir de la alternancia entre ambos fragmentos (copla 1, 8 compases, y copla 2, entre los 30 y los 28 compases). Para finalizar, aparece el estribillo en una proporción semejante al fragmento inicial que cierra la obra.

1	15	30	34	72	87	91	127
Estribillo	Copla 1	Estribillo	Copla 2 Copla 1 Copla 2	Copla 1	Estribillo	Copla 2 Copla 1 Copla 2	Estribillo Coda

Figura VI.27. Tabla: esquema estructural de la *Fantasia Op. 17, III*.

Con respecto a la estructura de la *Sonata en Si menor* de Liszt, caben varias interpretaciones acerca de la estructura formal de la obra, que pretende condensar los cuatro movimientos de la sonata romántica en un solo tiempo. Influenciado por otras obras precedentes, que planteaban un esquema parecido de concentración de temas –como la *Fantasia Wanderer* de Schubert o el cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven–, Liszt concibió su sonata sin pausas intermedias, como había reclamado también Mendelssohn por la misma época, aunque esta organización ya podía observarse, por ejemplo, en el ciclo de canciones *A la amada lejana* de Beethoven, de 1815.

La estructura general puede comprenderse de dos maneras, por un lado, como un *allegro* de sonata, a partir de la consabida forma tripartita, con introducción lenta y coda final, y, por otro, como la sucesión de los cuatro movimientos de la sonata romántica: *allegro*, tiempo lento, *scherzo* y *finale*.

La forma sonata presenta dos secciones externas semejantes, Exposición (197 compases) y Recapitulación (150 compases), con una larga sección de Desarrollo interna, de 318 compases, y una Coda final proporcionada respecto de las partes externas, de 87 compases.

1	8	205	523	673
INTRODUCCIÓN	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RECAPITULACIÓN	CODA

Figura VI.28. Tabla: esquema formal (forma sonata) de la *Sonata en Si menor*.

En la estructura formal que considera el conjunto de la *Sonata en Si menor* de Liszt como una forma sonata unitaria, las secciones se dividen como puede verse en el siguiente esquema:

1	8	82	105	153	205	523	556	600	650	673
Intro	Sección A	Transición	Sección B	Conclusión	Desarrollo 460 fuga	Sección A	Transición	Sección B	Conclusión	Coda
										Int. 673 A 682 B 700 C 711 A 729 Int. 745

Figura VI.29. Tabla: esquema formal de la *Sonata en Si menor*, I.

Tras una introducción lenta de siete compases –que recuerda vagamente la antigua introducción lenta de las sinfonías de Haydn, adaptada posteriormente a la sonata instrumental por Beethoven–, la Exposición consta de Sección A, Transición (sobre el tema inicial de la introducción), Sección B y un largo y desarrollado tema conclusivo: el esquema se repite de manera semejante, ligeramente reducido, en la Recapitulación. El fragmento más extenso de la obra es el Desarrollo, que contiene los cinco temas conformantes de la sonata y diversos desarrollos de cada uno, y finaliza con una fuga en la tonalidad *equivocada* de Si bemol menor –frente a la tonalidad principal en Si menor–, a partir del compás 460. La Coda final, por su parte, consiste en una concatenación de todos los temas precedentes, sobre una elaborada forma de arco: Introducción-A-B-C-A-Introducción.

En cambio, la estructura formal que contempla cuatro movimientos contiene proporciones diferentes respecto al modelo explicado anteriormente, pero igualmente equilibradas, según el

tradicional esquema de sonata en cuatro tiempos. El primer movimiento, *allegro*, en forma de sonatina o sonata sin desarrollo, ocupa 330 compases, una extensión parecida al último movimiento, *finale*, de 237 compases; los tiempos internos, el lento y el *scherzo*, ofrecen una extensión mucho más reducida, respectivamente, 129 y 63 compases, como muestra el siguiente esquema:

1	331	460	523
SONATA SIN DESARROLLO	MOVIMIENTO LENTO	<i>SCHERZO</i>	<i>FINALE</i>

Figura VI.30. Tabla: esquema formal (sonata) de la *Sonata en Si menor*.

Los cuatro movimientos se pueden desglosar, con todas sus secciones, en efecto, sobre el esquema de *allegro*, lento, *scherzo* y *finale*. El primer movimiento ofrece una forma de sonata sin desarrollo, de tipo sonatina, con una Exposición dotada de Introducción, Sección A, Transición, Sección B y un largo tema conclusivo, y, después, una breve Recapitulación, seguida de un desarrollo del tema conclusivo anterior y la Coda final del movimiento.

1	8	82	105	153	205	255	277
Intro	Sección A	Transición	Sección B	Conclusión	Sección A	Conclusión	Coda

Figura VI.31. Tabla: esquema formal de la *Sonata en Si menor*, I.

El segundo movimiento, por su parte, muestra una sencilla estructura binaria, ABAB, con partes de distinta extensión, que finaliza con una Coda procedente del tema inicial de la introducción:

331	349	395	433	453
Sección A	Sección B	Sección A	Sección B	Coda

Figura VI.32. Tabla: esquema formal de la *Sonata en Si menor*, II.

El tercer movimiento, *scherzo*, se trata de una fuga incrustada dentro de la sonata, como enlace entre Desarrollo y Recapitulación, con sus tres partes prescriptivas. La primera sección o Exposición contiene tres entradas del tema principal, dado que la fuga es a tres voces, en el siguiente orden: sujeto-respuesta-sujeto; la segunda parte, o Desarrollo, está constituida por dos

episodios y una secuencia intermedia a partir de la *cabeza* del sujeto; la tercera parte o Recapitulación, regresa al tema inicial, pero con el tema tratado en inversión.

Las proporciones de la fuga aparecen perfectamente equilibradas con 29 compases para la Exposición y, en Desarrollo y Recapitulación, 20 compases, respectivamente, a los que siguen otros cuatro que hacen de enlace con la Recapitulación de la sonata.

460	488	509	519
Primera sección Exposición	Desarrollo Episodios y secuencia estrecho	Recapitulación Tema en inversión	enlace

Figura VI.33. Tabla: esquema formal de la *Sonata en Si menor, III*.

El *finale* se corresponde con las secciones reseñadas en la Exposición del primer movimiento, ligeramente reducido en extensión en cuanto a aquél. Sin sección de Recapitulación, una vez terminado el tema conclusivo, la Coda final representa una última exposición de cada uno de los temas que conforman la obra y el resto de secciones y movimientos: el tema introductorio (que también hace las veces de transición entre los grandes grupos temáticos), el tema de la Sección A, el tema de la Sección B y el tema principal procedente del movimiento lento o tema C.

523	249	395	433	453
Sección A	Transición	Sección B	Conclusión	Coda
				Int. 673 A 682 B 700 C 711 A 729 Int. 74

Figura VI.34. Tabla: esquema formal de la *Sonata en Si menor de Liszt, IV*.

A continuación analizaremos el parámetro de la textura, según el esquema mostrado en el apartado anterior.

Para citar correctamente este material según APA 6ª Edición:

Vela, M. (2017). *El análisis musical como herramienta pedagógica e interpretativa en la enseñanza del piano en Conservatorios Superiores aplicado al aprendizaje de la forma sonata. Capítulo VI. Parámetros analíticos: forma*. Material no publicado.

