

## LA RECAPITULACIÓN EN LA SONATA KV. 280 EN FA MAYOR Y KV. 457 EN DO MENOR DE MOZART

**Diego Pereira López**

### **Resumen:**

En el presente artículo se realiza un breve estudio de la recapitulación en la forma sonata; para ello se procede a efectuar el análisis de dos sonatas de Mozart: la sonata Kv. 280 en Fa mayor compuesta en 1774 y la sonata Kv. 457 en Do menor de 1784.

La primera sonata se ajusta de manera precisa a un molde proporcionado por la forma sonata; sin embargo, al tratar de encajar las diferentes partes de la sonata en Do menor en el mismo molde se produce cierta duda, convirtiéndose en una tarea compleja el hecho de delimitar las diferentes secciones que constituyen esta forma musical.

Es por lo que se cita a dos analistas (F. Helena Marks y Charles Rosen) que, al estudiar la misma sonata, mantienen posturas enfrentadas en el lugar de comienzo de ciertas secciones constitutivas de esta forma musical.

En el transcurso del artículo se pretende explicar por qué surge esta controversia analítica, así como efectuar un estudio de las diferentes tesis formuladas por los analistas citados.

Palabras clave: Reexposición, forma musical, controversia analítica, transición, disonancia estructural, tonalidad sustitutiva.

### **INTRODUCCIÓN**

La forma musical nos permite catalogar y clasificar las diferentes composiciones de la literatura musical, pudiendo objetivar un mundo tan abstracto como el sonoro. Efectuar un estudio riguroso y profundo de la forma nos permite conectar con el universo compositivo del autor y acceder de esta manera a una comprensión sustancial de su obra. Por ello se ha convertido en una disciplina muy estudiada en el transcurso de la historia de la música occidental, recibiendo una enorme atención en la música tonal, ya

que facilita la clasificación y sirve de base a una parte central del repertorio de la música culta.

Realizar un riguroso análisis exige un arduo esfuerzo que, inevitablemente, consume mucho de nuestro preciado tiempo, pero al llevarlo a cabo seremos ampliamente gratificados por todos los beneficios que comportan el estudio profundo, en oposición a lo que supone quedarse en la superficie.

El espíritu creativo de los grandes compositores ha hecho que su imaginación exceda los límites de partituras creadas bajo un molde formal, consiguiendo desdibujar las parcelas bien delimitadas que constituyen la estructura interna de una composición y generando por tanto continuas dudas en su estudio analítico.

La clase de análisis musical se convierte en multitud de ocasiones en un foro, donde alumnos y profesores debaten sobre las diferentes lecturas que nos suscita una composición. Sin lugar a dudas, todas las aportaciones gozan de gran acogida y al debatirlas se agudiza el criterio de los participantes. Al enumerar los diferentes argumentos que postulan una idea se consiguen encontrar soluciones a lo que se está debatiendo.

Este artículo es fruto de una experiencia vivida en el aula. En una clase de análisis debatíamos sobre la forma musical del primer movimiento de la maravillosa sonata K<sub>v</sub>. 457 en Do menor de Mozart. Dar una respuesta decidida y contundente al lugar que ocupa cada sección que integra la sonata no es tarea fácil y se encuentra abierta a múltiples lecturas. Un alumno postuló una teoría concerniente a la posible forma musical, y además basó su argumento en la lectura de un capítulo de un tratado que analizaba todas las sonatas de Mozart, lo cual me produjo una sensación agrídulce. Por una parte, me causó una gran satisfacción el hecho de que un alumno trate de argumentar sus teorías con tal rigor, sin embargo, por otra parte, a pesar de parecerme muy respetable su opinión, no compartía la visión propuesta. Tal hecho provocó cierta incertidumbre en la clase, ya que la bibliografía en cuestión y el profesor entraban en conflicto.

Es por lo que quisiera extrapolar esta experiencia en el presente artículo, en el que trataré de exponer los puntos fuertes y debilidades de cada tesis. En el fondo pienso que cada una de ellas es digna de un merecido respeto, y debemos quedarnos con el enriquecimiento que produce la pluralidad: la misma obra origina lecturas diferentes. Para mí, es algo similar a lo que sucede en el mundo de la interpretación; al escuchar una obra determinada, podemos hacer una audición comparada entre diferentes intérpretes. De manera aislada observaremos cómo cada uno de ellos es bastante fiel a la partitura, sin embargo al comparar las diferentes versiones, nos sorprendemos de cuán diferente puede ser una de otra, a pesar de que esas versiones enfrentadas tienen su punto de partida en la misma partitura y quizás nos equivoquemos al tratar de elegir una de ellas como la mejor.

Con el presente artículo, por tanto, no pretendo que el lector elija una de las opciones como la mejor, sino contribuir al enriquecimiento que proporciona comprender dos versiones diferentes... Consiguiendo este enriquecimiento, la elección de una tesis u otra pasa a ser algo secundario.

## LA RECAPITULACIÓN EN LA FORMA SONATA

La forma Sonata es también denominada por muchos tratadistas “*Allegro de Sonata*”; al denominarlo de esta manera en particular, se evita la posible confusión provocada por el hecho de que género y forma compartan el mismo nombre: Sonata.

Quizás uno de los componentes principales más significativos de la forma sonata del periodo clásico viene representado por la reexposición. Algunos tratadistas aconsejan denominar a esta sección “recapitulación” en lugar de “reexposición”. No encontraría mejores palabras que las que usa el tratadista Charles Rosen cuando argumenta los motivos por los que defiende el uso de este término. Cito literalmente:

...es un vocablo equivocado, [refiriéndose al término reexposición] ya que al seguir empleando el término de recapitulación, no hemos de suponer que al compositor del siglo XVIII se le exigiría empezar desde la cabeza del primer tema ni que tuviese que recorrer la exposición entera. Era incluso posible empezar por cualquier parte del primer grupo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Charles Rosen, *Formas de Sonata*, Cornellá de Llobregat, Idea Books, S. A, 2004, p. 299.

Para tratar de reflejar cuáles son los elementos constitutivos que engloba una recapitulación, debemos hacer un análisis pormenorizado de las diferentes secciones que acontecen en la exposición. Ésta nos muestra el material temático, que se expone en dos centros tonales contrastantes entre sí, generando una disonancia a gran escala. Para ello el compositor enfrenta dos tonalidades: la tónica y la dominante.

Todo el material que se desenvuelve en esta tonalidad de contraste, genera una disonancia con respecto al centro de estabilidad proporcionado por la tonalidad de la tónica. Los analistas asignan generalmente al grupo en tónica la letra “A”, así como la letra “B” representa al grupo en dominante. Estas secciones se caracterizan por su estabilidad tonal.

Entre una sección y otra aparece la Transición cuya misión es actuar como puente entre las dos tonalidades, evitando de esta manera un paso radical entre el grupo en tónica y el grupo en dominante.

Una vez explicados de manera sucinta, los elementos que integran una exposición, podremos comprobar que generalmente en una recapitulación se repetirán con cierta fidelidad todos los elementos constructivos acontecidos en la exposición. Pero será en este lugar de la obra cuando se resuelvan las tensiones adquiridas en la exposición. La disonancia estructural generada por el grupo B en la exposición es resuelta en la tonalidad de tónica; por tanto, los diferentes temas que transcurren dentro del grupo B aparecen transportados a la tonalidad principal de la obra.

Al modificarse el plan tonal en la recapitulación (en la exposición el grupo “A” se encuentra en tónica y a continuación el grupo “B” se muestra en dominante, mientras que en la recapitulación el grupo “A” sigue estando en tónica, y sin embargo, a diferencia de lo que sucede en la exposición, el grupo “B” aparece ya resuelto en tónica) es por lo que en general la transición sufre un cambio significativo: no puede tener la misma elaboración el puente que enlaza la tonalidad de la tónica con la de dominante en la exposición, que el puente que aparecerá posteriormente en la recapitulación; aquí no

---

tiene la misión de modular a la tonalidad de la dominante, sino que permanece en tónica.

Para ilustrar todo lo explicado hasta el momento, vamos a comparar el material temático que aparece en la exposición con los que posteriormente se suceden en la recapitulación, todos ellos están extraídos de la sonata Kv. 280 en Fa mayor de Mozart.

### COMPARATIVA ENTRE LA EXPOSICIÓN Y LA RECAPITULACIÓN DE LA SONATA KV. 280 EN FA MAYOR DE MOZART.

La exposición de la sonata en Fa mayor comienza con el grupo A, produciéndose la exposición del primer y único tema en tónica de 12 compases de duración (cc. 1-12). Para evitar que el artículo se haga demasiado extenso, aportaré un fragmento representativo de cada uno de los temas.

1 Allegro assai

*f* *tr* *p*

Este tema aparece de nuevo en la recapitulación, comprendido entre los compases 83 y 94.

Final del desarrollo Recapitulación

78 *f* *p* *f*

84 *tr* *p*

Al compararlos, podemos comprobar cómo el tema aparece exactamente igual, no existiendo ninguna diferencia entre ellos.

La transición de esta sonata comienza en el compás 13 y finaliza en el 26. Sobre este compás se produce una semicadencia en la dominante con el silencio característico, que afecta a todas las voces y delata el final de las transiciones en las sonatas de Mozart.

A partir del compás 27 comienza el grupo B, y se extiende hasta el 56. Aparece en la tonalidad de la dominante: Do mayor.

A continuación, comprobaremos cómo todo el material temático que compone el grupo B aparece de nuevo en la recapitulación pero en la tonalidad de tónica resolviendo de esta forma la disonancia estructural creada en la exposición.

El primer tema que aparece en la tonalidad de la dominante tiene una duración de 8 compases (c. 27 al c. 34).

27 *f* *p*

Examinamos ahora la recapitulación: el mismo tema aparece a partir del compás 109, pero transportado a la tonalidad de tónica (Fa mayor).



El segundo tema tiene una duración de 9 compases (c. 35 al c. 43).



Lo comparamos ahora con su aparición en la recapitulación (c.123 al c.131) y comprobamos que se trata del mismo tema, pero como es obvio, transportado a tónica (Fa mayor).



El tercer tema tiene una duración de 11 compases (c. 44 al c. 54).

Observamos cómo aparece posteriormente en los compases comprendidos entre el 132 y el 142 resuelto en tónica.

El final de la Exposición es rematada con una Codetta de 3 compases de duración (c. 54 al c. 56).

Al igual que sucedía con cada uno de los temas que configuran el grupo B, la codetta aparece transportada en la tonalidad de tónica (c. 142 al c. 145).



Al estudiar el material temático que aparece en la sección de la dominante de la exposición (B) y al enfrentarlos y compararlo con el que configura el grupo B de la recapitulación, concluimos que es en la recapitulación donde se resuelve la disonancia estructural: todos los temas que emergen en una tonalidad diferente a la de tónica en la exposición, aparecen por fin resueltos en la recapitulación; cuando esto sucede, el primer movimiento finaliza.

Sin embargo después de analizar la sonata Kv. 457 nos asaltan una serie de dudas, ya que el interior de esta Sonata encierra una serie de procedimientos que no son demasiado habituales; es por lo que si no se hace un análisis detallado y pormenorizado podríamos pasar por alto algunos aspectos relevantes para la buena comprensión de la obra.

### **COMPARATIVA ENTRE LA EXPOSICIÓN Y LA RECAPITULACIÓN DE LA SONATA KV. 457 EN DO MENOR DE MOZART.**

Vamos a realizar un análisis de la sonata Kv. 457 en Do menor de la misma manera que hemos analizado la Kv. 280 en Fa mayor, es decir, comparando de forma instantánea el material temático que aparece en la exposición con su posterior aparición en la recapitulación, pero antes de empezar el estudio comparativo de los temas es necesario hablar de las particularidades de las sonatas que se encuentran en el modo menor.

Cuando una sonata está compuesta en una tonalidad menor, el grupo A se encuentra en la tonalidad de la tónica (al igual que sucede cuando una sonata está en el modo mayor); sin embargo, la tonalidad de contraste es, generalmente, la del relativo

mayor (recordemos que cuando la sonata estaba en el modo mayor, el grupo B aparecía en la tonalidad de la dominante).

En primer lugar vamos a delimitar las grandes secciones que constituyen esta forma sonata:

- Exposición del compás 1 al compás 74
- Desarrollo del compás 75 al compás 99
- Recapitulación del compás 100 al 167
- Coda del compás 168 al 185.

En la exposición, el grupo “A” (en tónica) está en la tonalidad de Do menor, comenzando en el compás 1 y finalizando en el compás 19.

En el compás 19 (por lo tanto el compás 19 es un compás donde se solapan el final del grupo “A” y el inicio de la transición) comienza la transición; para ello, Mozart repite el fragmento temático del tema principal (c. 1 y c. 2). (Generalmente cuando el tema principal aparece repetido en la exposición lo hace ya como transición). Es muy breve ya que tan sólo contiene cuatro compases de duración.

En el compás 23 comienza el grupo B en la tonalidad del relativo mayor (Mi bemol mayor). El final de éste se encuentra en el compás 71 (los compases comprendidos entre el compás 71 y el 74 son el enlace que nos lleva de nuevo al principio de la exposición, si ésta se interpreta por primera vez y al desarrollo si se trata de la segunda repetición).

Una vez delimitadas las grandes secciones, realizamos un breve análisis de la articulación del material temático que conforma la exposición, comparándolo posteriormente con su aparición en la recapitulación.

El tema principal de la sonata tiene una duración de 8 compases (c. 1 al c. 8) en la tonalidad de Do menor.

1 **Molto allegro**

Lo comparamos ahora con su aparición en la recapitulación en el compás 100, y advertimos cómo este tema aparece citado de forma literal.

98 **Final del desarrollo** **Recapitulación**

Lo mismo sucede con la segunda idea del grupo A que comienza en el compás 9 y tiene una duración de 11 compases:

9

En la recapitulación se manifiesta de nuevo de manera idéntica:



Hasta el compás 19 todo transcurre como podemos prever, sin embargo la controversia analítica de esta sonata surge a partir del compás 23. Según Charles Rosen es aquí cuando comienza el primer tema del grupo B, con una duración de 8 compases (c. 23 al c. 30). Sin embargo, otras estudiosas como F. Helena Marks consideran que el primer tema del grupo B comienza en el compás 36.

A continuación, apporto la cita de F. Helena Marks extraída de su libro *The sonata, its form and meaning*:

Despite the fact that the first next melody (starting in 23) is in E flat –The key of the second subject- we have marked the passage as a portion of the transition, and not as the commencement of the second subject because:

- (i) It does not appear again in the recapitulation, but is there replaced by a fresh melodious passage; and
- (ii) The nature of the bars (30 – 35) which immediately follow, is characteristic of the close of a transition, and these bars are reproduced in the recapitulation.

That this view, which is supported by various authorities, is, however, open to a certain element of doubt is shown by Banister's remarks on the exposition in this movement. He says: "Nº XIV has a first subject of eighteen bars, entirely in C minor, followed by a modulating passage of four bars derived from that subject, leading to the second subject in E flat, which is of considerable extent, if all in that key is to be considered as one subject, having, it may be said, three principal divisions and then the Codetta<sup>2</sup>.

Una posible traducción de este texto sería la siguiente:

A pesar del hecho de que la melodía que aparece justo a continuación (que empieza en el 23) está en Mi bemol -la tonalidad del segundo tema- hemos marcado el pasaje como una parte de la transición, y no como el comienzo de la segunda sección porque:

- (i) No aparece de nuevo en la recapitulación, sino que allí es reemplazada por un nuevo pasaje melodioso, y

<sup>2</sup> F. Helena Marks, *The sonata, its form and meaning*, [London, W. Reeves](#), 1927, p. 106.

- (ii) La naturaleza de los compases (30-35) que van a continuación es característica del cierre de una transición, y estos compases son reproducidos en la recapitulación.

Que este punto de vista, apoyado por varias autoridades presenta sin embargo cierta duda, es mostrado por los comentarios de Banister en la exposición de este movimiento. Él dice: "Nº XIV tiene un primer tema de dieciocho compases, íntegramente en Do menor, seguido por un pasaje modulador de cuatro compases derivados de ese tema que conduce a la segunda sección en Mi bemol, de una extensión considerable, si todo lo que está en esa tonalidad debe ser considerado como un tema teniendo, se puede decir, tres partes principales y después la codetta.

En contraposición, la cita de Charles Rosen, extraída de su tratado *Formas de Sonata*:

Puede hacerse la misma observación en la Sonata para piano en do menor, K. 457, de Mozart, de 1784: uno de los temas del segundo grupo nunca reaparece en la recapitulación, pero ha sido ejecutado en la sección de desarrollo en la subdominante. Esto es una inconfundible indicación del papel de la subdominante como sustituta de la tónica dentro del lenguaje clásico vienés<sup>3</sup>.

Quizás encontremos más argumentos que consolidan la teoría postulada por F. Helena Marks que justifican que la primera idea del grupo B se encuentra en el compás 36. Vamos a tratar de enumerarlos:

1. El equilibrio. Si situamos el inicio del grupo B en el compás 36, la exposición sería muy equilibrada: la suma del grupo A y la transición serían 35 compases y el conjunto de los compases que componen B, 36 compases.
2. A partir del compás 31 aparece una semicadencia ampliada. Generalmente la parte final de la transición es culminada con un proceso cadencial de gran magnitud (semicadencia ampliada) que conduce a la aparición del grupo B.
3. Pero quizás el argumento más sólido para demostrar que el compás 23 no es el primer tema del grupo B, sino que constituye una parte de la transición, es el que se detalla a continuación: cuando tratamos de localizar el material temático del compás 23 en la recapitulación, esperamos su aparición en el compás 121 y, sin embargo, a partir de este compás aparece un tema completamente nuevo en la tonalidad de Re bemol mayor; es por lo que muchos estudiosos consideran que

---

<sup>3</sup> C. Rosen, *Formas de Sonata*, p. 302.

como el tema que aparece en el compás 23 en Mi bemol mayor no es resuelto en tónica en la recapitulación, no puede ser catalogado como tal.

A continuación citamos el tema que aparece en el compás 23.

Lo cotejamos con el que surge en la recapitulación a partir del compás 121.

Comprobamos por tanto que se trata de temas diferentes.

A pesar de todo, Charles Rosen sostiene que la primera idea del grupo B empieza realmente en el compás 23; los argumentos que citaré a continuación avalan esta teoría:

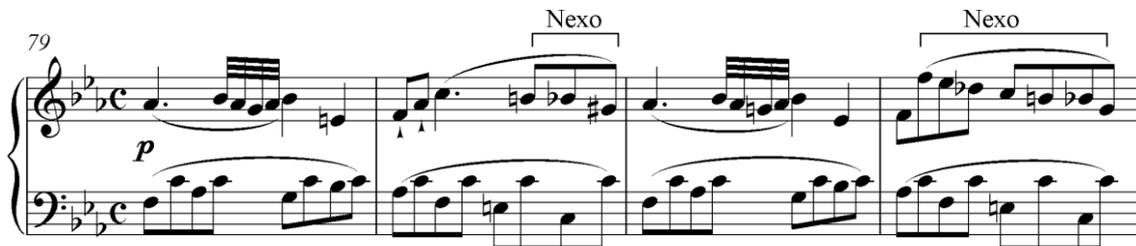
1. El material que aparece en el compás 23 se encuentra, sin el menor margen de duda, en la tonalidad de contraste (Mi bemol mayor) al igual que los temas posteriores ubicados en los compases 36, 44 y 60; es por ello por lo que, si queremos dotar a nuestro argumento de coherencia y unidad, debemos agrupar estos cuatro temas dentro de una misma sección, ya que todos ellos están armonizados en la misma tonalidad (Mi bemol mayor). Si estos cuatro temas se encuentran en la misma tonalidad, entonces no sería lógico decir que el tema del compás 23 en Mi bemol mayor forma parte de la transición, y los que aparecen en los compases 36,44 y 60, que también están en Mi bemol mayor, son los que exclusivamente constituyen el grupo B.

2. Anteriormente mencionaba que uno de los argumentos esgrimidos para considerar que el tema del compás 23 no tiene rango de tema, era el hecho de no aparecer resuelto en la recapitulación. Se trata de una verdad a medias: es cierto que este tema no aparece en la recapitulación, sin embargo sí lo hace en el desarrollo (c. 79). Como hemos venido haciendo en el transcurso del artículo vamos enfrentar las dos apariciones del tema en cuestión y examinaremos cómo aparece en cada lugar:

En la exposición:



En el desarrollo:



Podemos observar cómo el material temático del compás 23, armonizado en la tonalidad de Mi bemol mayor, vuelve a aparecer en el compás 79, pero en este caso transportado a Fa menor.

Por lo tanto, el tema del compás 23 aparece resuelto en el 79 y es por lo que, desde mi punto de vista, el material temático del compás 23 constituye el primer tema del grupo B. Es sorprendente el lugar donde se resuelve este tema en concreto, ya que, de manera sistemática, es la recapitulación el lugar indicado para tal fin; sin embargo en esta sonata el tema es resuelto en el desarrollo y además en una tonalidad que también nos sorprende: Fa menor.

Se trata por tanto de una reexposición del tema algo prematura, ya que lo hace en el desarrollo de la sonata y además en la tonalidad de Fa menor, es decir, el cuarto grado como sustituto de la tónica. Quizás el ejemplo que mejor ilustra esta sofisticada manera de reexponer, en el que una tonalidad sustituye a la principal, se encuentra en la sonata Kv. 545 en Do mayor de Mozart. En ella el tema inicial aparece armonizado en la tonalidad de Do mayor; sin embargo en la reexposición el oyente espera escuchar que la repetición del tema principal se realice en la tonalidad de tónica, pero la recapitulación comienza en la tonalidad de Fa mayor, demostrando de esta manera que la tonalidad de la subdominante funciona como sustituta de la tónica.

Los temas que aparecen a continuación no presentan ya ningún tipo de conflicto, ya que su comportamiento es el que el habitualmente se da en el allegro de sonata; no obstante vamos a seguir comparando la aparición del material temático en la exposición con su posterior aparición en la recapitulación.

El segundo del tema del grupo B aparece comprendido entre los compases 36 y 43.



Musical score for measures 36-43. The score is in F minor (three flats) and common time (C). It features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter notes F3, C4, and G3.

Si lo comparamos con el compás 131 en la recapitulación, podemos observar que el tema aparece resuelto en tónica (do menor).



Musical score for measures 131-138. The score is in F minor (three flats) and common time (C). It features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter notes F3, C4, and G3.

El tercer tema del grupo B aparece en el compás 44 y tiene una duración de 16 compases.



Al compararlo con su homólogo en el compás 139, podemos deducir que se trata del mismo tema pero resuelto en tónica (Do menor). Al analizarlo con mayor detalle, apreciamos que este tema aparece algo más desdibujado al establecer la comparativa con su equivalente en la exposición; estos cambios aparecen localizados sobre todo en el fragmento cadencial (c. 141 al c. 145), y es que Mozart sustituye la maravillosa cadencia rota de los compases 47 y 48 por una cadencia perfecta en los compases 144 – 145. Con este tipo de cambios toma fuerza el argumento de Charles Rosen cuando afirma que el vocablo “reexposición” es un término equivocado, ya que como él mismo dice: “No hemos de suponer que al compositor del siglo XVIII se le exigiría empezar desde la cabeza del primer tema ni que tuviese que recorrer la exposición entera”<sup>4</sup>.



El cuarto tema comienza en el compás 60 y finaliza en el compás 67:



<sup>4</sup> C. Rosen, *Formas de Sonata*, p. 299.

Confirmamos que aparece posteriormente en la recapitulación, y observamos que aparece en el compás 157, pero obviamente resuelto en la tonalidad principal (Do menor).



Por último la codetta que aparece en el compás 68 con 4 compases de duración en la tonalidad de Mi bemol mayor.



Aparece posteriormente en la recapitulación en el compás 165 resuelta en la tonalidad de Do menor.



Para concluir este pequeño análisis, me gustaría hacer la siguiente reflexión sobre el tema que aparece en el compás 121, es decir, el tema armonizado en Re bemol mayor.



Si pensamos en la estructura de la forma sonata, es difícil justificar la aparición de un tema nuevo en la recapitulación, ya que el lugar indicado para aparecer por primera vez es la exposición y es en la recapitulación donde se deben repetir... Entonces, ¿por qué Mozart introduce un tema nuevo en esta parte de la obra?

El compás 121 estaba destinado para la reexposición del material temático del compás 23 en tónica, pero, como ya hemos explicado anteriormente, la resolución de este tema no sucede donde era previsible (c. 121) sino en un lugar sorprendente: el desarrollo. Es cierto que no es lo habitual, pero ya en el compás 79 se produjo la resolución del tema en la tonalidad de Fa menor, por lo tanto si este tema se presentara de nuevo en la recapitulación, aparecería por tercera vez, siendo redundante, y es por lo que concibe un material temático nuevo para esta parte de la obra.

Aparentemente modula a una tonalidad muy lejana: Re bemol mayor. Sin embargo esta tonalidad se justifica con respecto a la tonalidad de Do menor de la siguiente manera: segundo grado rebajado de la tonalidad principal, es decir, el napolitano de Do menor.

Es por lo que de nuevo nos pueden asaltar otras dudas, ya que este procedimiento no es habitual en las demás sonatas y, como hemos podido comprobar, cuando en una forma musical aparecen elementos que desdibujan su estructura, generan dudas e incertidumbres.

Siguiendo uno de los principios constructivos de la forma sonata, los temas que aparecen en la tonalidad de contraste tienen que aparecer tarde o temprano resueltos en la tonalidad de tónica o equivalente. ¿Cómo puede ser que en el compás 121 aparezca un tema nuevo en la recapitulación y además en una tonalidad diferente a la tónica?

Para responder a la pregunta debemos pensar en las relaciones que existen entre la tonalidad principal de la obra y las que suponen un contraste con respecto a ellas:

4 bemoles en la armadura	3 bemoles en la armadura	2 bemol en la armadura
La bemol mayor	Mi bemol mayor	Si bemol mayor
Fa menor	Do menor	Sol menor

Las tonalidades que están sobre fondo oscuro en la tabla son las de contraste (relativo mayor y tonalidad de dominante con su correspondiente relativo). Las que aparecen en la tabla sobre fondo blanco son las de no contraste (tonalidad de subdominante con su correspondiente relativo). El tema que aparece en el compás 121 está en Re bemol mayor, es decir, el segundo grado rebajado; la función que cumple el napolitano es de subdominante, por lo tanto este tema no genera con respecto a la tonalidad principal de la obra una disonancia estructural, por lo que no es necesario volver a repetirlo resuelto en tónica.

## CONCLUSIÓN

El estudio de la forma musical es un mundo fascinante y quizás uno de los mejores vehículos para tratar de razonar un mundo tan abstracto como es el sonoro. Gracias a ello podemos catalogar y clasificar las diferentes composiciones.

Pero esta disciplina tiende a estereotipar las diferentes formas musicales, algo que funciona muy bien para las obras en las que todos sus componentes aparecen encasillados en cada sección o parte que determina una forma musical. En este artículo hemos realizado un breve análisis de la sonata Kv. 280 de Mozart en Fa mayor (compuesta en 1774) y hemos comprobado cómo es muy fácil encorsetar sus componentes dentro de la estructura interna de una forma sonata.

Sin embargo Mozart compone posteriormente la Sonata Kv. 457 en do menor (en 1784). Aunque el esquema formal es igual en los dos casos, es importante destacar que la sonata que se ajusta mejor al molde de la forma sonata está en el modo mayor, mientras que la sonata que presentaba la controversia analítica está en modo menor (de

las 18 sonatas para piano de Mozart, 16 están en modo mayor y tan sólo dos en menor) y además, ambas se encuentran separadas por un periodo de tiempo de 10 años, y es por lo que quisiera hacer la siguiente reflexión: por mucho que el esquema formal nos facilite la comprensión de una obra, nunca podrá recoger todos los aspectos relacionados con la evolución artística de un compositor. Por este motivo, desafortunadamente, los moldes formales son, la mayoría de las veces, demasiado sucintos para albergar las diferentes casuísticas que se suceden en la literatura musical.

Sin duda la sonata Kv. 457 supone una evolución con respecto a la Kv. 280. La madurez compositiva adquirida por Mozart en estos 10 años es enorme y, sin embargo, a la hora de analizar ambas sonatas, pretendemos que ambas “encajen” con los patrones sobre los que se construye una forma sonata, sin tener en cuenta una dimensión tan importante como es la huella que marca el paso del tiempo en un compositor o incluso el hecho de que ambas sonatas se encuentren en modos distintos.

Es por lo que creo que cuando un analista se enfrenta a la difícil tarea de justificar una obra dentro de un plan formal, no debe ir con una idea preconcebida de lo que se va a encontrar, ya que, aunque el esquema formal sea el mismo para composiciones diferentes, cada obra de manera aislada constituye un universo en sí misma y a veces al tratar de establecer de forma férrea las diferentes secciones que articulan una obra musical, podríamos llegar a sacrificar la idea generatriz del compositor.

## **BIBLIOGRAFÍA**

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, S.A, 2003.

ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Cornellá de Llobregat: Idea Books, S. A, 2004.

MARKS, F. Helena. *The sonata, its form and meaning*. [London: W. Reeves](#), 1927.