

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES

GRUPO DE INVESTIGACIÓN

ARTES Y MODELOS DE PENSAMIENTO

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

ESTUDIOS DE INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA EN LAS ARTES DEL TIEMPO

TÍTULO DEL TRABAJO

PROCESOS BIDIMENSIONALES EN LA MACROFORMA MUSICAL

JUAN DAVID MANCO

CANDIDATO A DOCTOR EN ARTES

DIRECTOR DE TESIS DOCTORAL

JOHANN F. W. HASLER
DOCTOR EN MÚSICA

CO-DIRECTOR DE TESIS DOCTORAL

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA
DOCTOR EN HUMANIDADES

MEDELLÍN, OCTUBRE DE 2021

*A mi TODO
madre, abuela y amiga
SUSANA, esto es por ti y para ti.*

Agradecimientos

A mi familia por estar siempre presente.

A Lulú por su compañía, sus palabras de aliento y respaldo sincero.

A todo el equipo del Doctorado en Artes, gracias por su acompañamiento.

A la profesora Carolina Santamaría y al profesor Alejandro Tobón, gracias por el ánimo, el cuestionamiento y las valiosas contribuciones para la investigación.

A mis compañeros de la séptima cohorte del doctorado, fue maravilloso encontrarnos.

Al maestro Johann Hasler por su asesoría y respaldo.

Al maestro Juan Francisco Sans por su tutoría incondicional, rigurosa y oportuna.

Al maestro Gustavo Yepes Londoño por activar la chispa macroformal.

A la Fundación Universitaria Bellas Artes por todo el apoyo.

A todos mis estudiantes, de quienes hay algo de cada uno en este trabajo.

*“Me rodeaba un silencio melódico,
como el andante en que se diluye la tensión
de los movimientos anteriores”*

Sándor Márai, La Hermana

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	21
1. LA DIMENSIÓN MACROFORMAL DE LA MÚSICA	28
1.1 La dimensión macroformal de la música	28
1.1.1 Un primer acercamiento al concepto	28
1.1.2 La macroforma como un todo	32
1.1.3 Relación entre los movimientos	33
1.1.4 La macroforma como estructura y superestructura discursiva	35
1.2. Los inicios de la dimensión macroformal de la música	38
1.3 Antecedentes en el estudio de la macroforma	46
1.3.1 Tratados sobre análisis y forma musical	46
1.3.1.1 P. Goetschius (2008): Formas compuestas	48
1.3.1.2 Julio Bas: La macroforma como "el conjunto de la sonata"	49
1.3.1.3 Clemens Kühn: la idea de lo cíclico y los factores de unidad musical	50
1.3.1.4 Jan LaRue y su análisis del estilo musical	50
1.3.1.5 Leon Stein y la sonata como un todo - tratamiento cíclico	52
1.3.1.6 Leonard Ratner y la compatibilidad de afecto	54
1.3.2 Investigaciones sobre la macroforma	56
1.3.2.1 William S. Newman: The Sonata in the Classic Era (1983)	56
1.3.2.2 James Webster: Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music (2004)	57
1.3.2.3 James Hepokoski y Warren Darcy: Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata (2006)	59
1.3.2.4 Steven Vande Moortele: Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement instrumental Works by Liszt, Strauss, Schönberg, and Zemlinsky (2009)	63
1.3.2.5 Erica Buurman: Beethoven's Compositional Approach to Multi-Movement Structures in his Instrumental Works (2013)	64
1.4 La macroforma como problema analítico	67
1.4.1 El discurso multimodal	68
1.4.1.1 El análisis como adición	72

1.4.1.2 El dilema histórico de la dimensión macroformal	74
1.4.1.3 El compositor, los intérpretes, los editores y productores como generadores de macroforma	75
1.4.1.4 El dilema de la estesis de la macroforma	76
2. LA BIDIMENSIONALIDAD COMO ESTRATEGIA ANALÍTICA DE LA MACROFORMA	80
2.1 Moortele y la forma sonata bidimensional	80
2.1.1 Referentes de la bidimensionalidad de Moortele	81
2.1.2 Conceptos operativos de la propuesta de Moortele	84
2.1.2.1 Niveles de forma	84
2.1.2.2 Analogías entre niveles	87
2.1.2.3 Proyección de jerarquías	92
2.1.2.4 Identificación, interpolación y unidades exocíclicas	95
2.1.2.5 Integración, proceso y tensión	96
2.1.2.6 Otras consideraciones terminológicas	99
2.2 Discusión con Moortele	100
2.3 La bidimensionalidad abstracta como proceso inicial de representación macroformal	103
2.4 La bidimensionalidad entendida como proyección o amplificación de lo micro o lo meso con lo macro	105
2.4.1 Armonía como elemento de relación bidimensional	107
2.4.1.1 Relaciones armónicas bidimensionales directas, indirectas y por contraste	111
2.4.2 Duración como elemento de relación bidimensional	112
2.4.2.1 Relaciones bidimensionales de duración directas, indirectas y por contraste	117
2.4.3 Estructura como elemento de relación bidimensional	118
2.4.3.1 Relaciones bidimensionales de estructura directas, indirectas y por contraste	120
2.4.4 Intensidad como elemento de relación bidimensional	122
2.4.4.1 Relaciones bidimensionales de intensidad directas, indirectas y por contraste	126
3. CONFIGURACIONES DE LA DIMENSIÓN MACROFORMAL EN EL CLASICISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA BIDIMENSIONALIDAD ABSTRACTA	129
3.1 La sonata como género a mediados del siglo XVIII	129
3.2 Los compositores y las obras	133
3.3 El corpus	134

3.3.1 Consideraciones generales sobre el contraste y la similitud como generadores de forma	136
3.4 Caracterización de la macroforma en el clasicismo	138
3.4.1 Número de movimientos	138
3.4.2 Las tonalidades	141
3.4.3 Las relaciones melódicas entre movimientos	147
3.4.4 Los <i>tempi</i>	148
3.4.5 Relaciones métricas	151
3.4.6 La instrumentación y la intensidad	153
3.4.7 Estructura mesoformal del ciclo	156
3.4.8 Relaciones de superficie y fondo	158
4. CASUÍSTICA Y APLICACIONES DESDE LA BIDIMENSIONALIDAD DE LO MICRO O LO MESO CON LO MACRO	161
4.1 Bidimensionalidad en una sonata convencional	161
4.1.1. W. A. Mozart: <i>Sonata para piano n° 16 K. 545</i>	162
4.2 Bidimensionalidad en sonatas para piano de cuatro y dos movimientos, y una sinfonía de tres movimientos	172
4.2.1 J. Haydn: <i>Sonata para piano Hob. XVI:6</i>	173
4.2.2. J. Haydn: <i>Sinfonía Hob. I:1</i>	188
4.2.3 L. van Beethoven: <i>Sonata para piano n° 32 op. 111</i>	203
4.3 Bidimensionalidad en obras con movimiento entrelazados	212
4.3.1 W. A. Mozart: <i>Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor</i>	213
4.4 Bidimensionalidad en las macroformas cíclicas	229
4.5 La bidimensionalidad en macroformas "incompletas" y versionadas	245
4.5.1 F. Schubert: <i>Sinfonía inconclusa D. 759</i>	245
4.5.2 La transformación de la macroforma mediante la versión	252
4.5.2.1 F. Schubert: <i>Sonata para piano D. 567 (primera versión) D. 568 (segunda versión)</i>	252
4.6 Bidimensionalidad en obras con ordenes de movimientos e instrumentación no convencionales	263
4.6.1 L. van Beethoven: <i>Sinfonía n° 9 op. 125</i>	264
4.7 La bidimensionalidad en una macroforma a varias manos	275
4.7.1 <i>Sonata FAE</i> : Schumann, Brahms, Dietrich	276

4.8 Algunas reflexiones sobre posibles aplicaciones prácticas del análisis macroformal	288
4.8.1 Algunas consideraciones sobre la macroforma en la práctica	288
4.8.1.1 Oyente	289
4.8.1.2 Compositor	291
4.8.1.3 Intérprete	291
4.8.1.4 Director	293
Conclusiones	294
Referencias	299

Índice de figuras

Figura 1 2+2 Simetrías en el ciclo de cuatro movimientos	62
Figura 2 Relaciones entre las unidades formales	84
Figura 3 Analogía de posición y función entre el ciclo de la sonata y la forma sonata	89
Figura 4 Analogías entre forma sonata y exposición/recapitulación	91
Figura 5 Relación oblicua entre jerarquías completas e incompletas	92
Figura 6 Liszt, Sonata en si menor: forma y ciclo	94
Figura 7 Bidimensionalidad abstracta de la Sonata para piano K. 545 de Mozart	105
Figura 8 Simetría de la Sinfonía nº 1 de J. Brahms	110
Figura 9 Relaciones bidimensionales armónicas en la Sonata para piano K. 545 de W. A. Mozart	111
Figura 10 Anfimácero (largo-corto-largo) del Concierto Brandemburgo nº 3 de Bach.	115
Figura 11 Posibles relaciones bidimensionales entre lo meso y lo macro	121
Figura 12 Intensidad en tres versiones de la Sonata para piano op. 111 de Beethoven	123
Figura 13 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía nº 9 de L. van Beethoven	127
Figura 14 Intensidad de la Sinfonía nº 41 de Mozart. Versión Berliner Philharmoniker, Karl Böhm	154
Figura 15 Relación entre nivel de superficie y fondo	159
Figura 16 Relación bidimensional armónica en la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	164
Figura 17 Relaciones de intensidad en la macroforma de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	165
Figura 18 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	165
Figura 19 Anfibráquico (corta-larga-corta) de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	168
Figura 20 Anfimácero (larga-corta-larga) del primer movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	168
Figura 21 Anfimácero (larga-corta-larga) del segundo movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	168
Figura 22 Anfibráquico (corta-larga-corta) del tercer movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	169
Figura 23 Análisis espectral de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	169
Figura 24 Relaciones bidimensionales de estructura en la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	171
Figura 25 Intensidad de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn. Versión de Vadim Chaimovich	176
Figura 26 Intensidad de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn. Versión de Catherine Collard	176
Figura 27 Intensidad de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn. Versión de Rosemary Thomas	176
Figura 28 Relaciones bidimensionales de estructura en la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	180
Figura 29 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	181
Figura 30 Antibráquico (larga-larga-corta) de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	184
Figura 31 Anfimácero (larga-corta-larga) del primer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	184
Figura 32 Antibráquico (larga-larga-corta) del segundo movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	184
Figura 33 Anfimácero (larga-corta-larga) del tercer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	185

Figura 34 Dáctilo (larga-corta-corta) del cuarto movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	185
Figura 35 Relaciones de intensidad de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn	191
Figura 36 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía n° 1 de J. Haydn	191
Figura 37 Antibáquico (larga-larga-corta) primer movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn	197
Figura 38 Anfimácero (larga-corta-larga) primer movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn	197
Figura 39 Anfimácero (larga-corta-larga) segundo movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn	197
Figura 40 Anfimácero (larga-corta-larga) tercer movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn	197
Figura 41 Relación bidimensional de estructura en la Sinfonía n° 1 de J. Haydn	202
Figura 42 Intensidad de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven. Versión Daniel Barenboim	205
Figura 43 Intensidad de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven. Versión Mitsuko Uchida	205
Figura 44 Intensidad de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven. Versión Claudio Arrau	206
Figura 45 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven	207
Figura 46 Representación yámbica de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de L. van Beethoven	208
Figura 47 Relación bidimensional de estructura en la Sonata para piano n° 32 op. 111 de L. van Beethoven	211
Figura 48 Intensidad de la Sinfonía n° 23 K. 181 de W. A. Mozart. Versión Cologne Soloists Ensemble, Helmut Muller-Bruhl Conductor	213
Figura 49 Intensidad de la Sinfonía n° 23 K. 181 de W. A. Mozart. Versión The Academy of Ancient Music, conducted by Christopher Hogwood	214
Figura 50 Intensidad de la Sinfonía n° 23 K. 181 de W. A. Mozart. Versión Akademie für Alte Musik Berlin	214
Figura 51 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía n° 23 K. 181 de W. A. Mozart	215
Figura 52 Dáctilo (larga-corta-corta) de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart	217
Figura 53 Anapesto (corto-corto-largo) primer movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart	218
Figura 54 Anfibráquico (corto-largo-corto) segundo movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart	218
Figura 55 Anfimácero (largo-corto-largo) tercer movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart	218
Figura 56 Relación bidimensional de estructura de la Sinfonía n° 23 K. 181 de Mozart	226
Figura 57 Relación bidimensional de estructura de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	236
Figura 58 Intensidad de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	236
Figura 59 Relaciones Bidimensionales de intensidad de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	237
Figura 60 Dáctilo (larga-corta-corta) de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	240
Figura 61 Dáctilo (larga-corta-corta) primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	241
Figura 62 Dáctilo (larga-corta-corta) segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	241
Figura 63 Anapesto (corta-corta-larga) tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	241
Figura 64 Relación bidimensional incompleta de la Sinfonía inconclusa D. 759	248
Figura 65 Intensidad de la Sinfonía inconclusa D. 759	249

Figura 66 Relaciones bidimensionales incompletas de intensidad de la Sinfonía inconclusa D. 759	249
Figura 67 Torqueo (largo-corto) de la Sinfonía inconclusa D. 759	250
Figura 68 Anfimácero (largo-corto-largo) primer y segundo movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759	250
Figura 69 Intensidad de la Sonata D 568 de F. Schubert	256
Figura 70 Relaciones bidimensionales de intensidad en de la Sonata D 568 de F. Schubert	256
Figura 71 Relación bidimensional estructural de la Sonata D 568 de F. Schubert	259
Figura 72 Moloso (largo-largo-largo) de la Sonata D 568 de F. Schubert	259
Figura 73 Anfimácero (largo-corto-largo) primer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert	260
Figura 74 Espondeo (larga-larga) segundo movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert	260
Figura 75 Anfimácero (largo-corto-largo) segmentos del segundo movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert	260
Figura 76 Antibáquico (largo-largo-corto) tercer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert	260
Figura 77 Anfimácero (largo-corto-largo) cuarto movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert	261
Figura 78 Intensidad de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven. Versión de Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan	267
Figura 79 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven	269
Figura 80 Relación bidimensional de estructura en la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven	271
Figura 81 Báquico (corto-largo-largo) de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven	271
Figura 82 Anapesto (corto-corto-largo) segundo movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven	272
Figura 83 Anfimácero (largo-corto-largo) segundo movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven	272
Figura 84 Anfimácero (largo-corto-largo) tercer movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven	272
Figura 85 Antibáquico (largo-largo-corto) cuarto movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven	273
Figura 86 Intensidad de la Sonata FAE	280
Figura 87 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata FAE	281
Figura 88 Relaciones bidimensionales de estructura en la Sonata FAE	283
Figura 89 Dáctilo (largo-corto-corto) de la Sonata FAE	286
Figura 90 Anfimácero (largo-corto-largo) primer movimiento de la Sonata FAE	286
Figura 91 Anapesto (corto-corto-largo) segundo movimiento de la Sonata FAE	287
Figura 92 Anfimácero (largo-corto-largo) tercer movimiento de la Sonata FAE	287
Figura 93 Anapesto (corto-corto-largo) cuarto movimiento de la Sonata FAE	287

Índice de tablas

Tabla 1 Relación entre la obertura a la manera italiana y la sinfonía preclásica	44
Tabla 2 Relaciones entre la obertura italiana y la francesa	44
Tabla 3 Niveles de la bidimensionalidad de Moortele	86
Tabla 4 Niveles de la bidimensionalidad de Moortele en el marco de nuestra propuesta	87
Tabla 5 Relaciones bidimensionales abstractas entre los movimientos y la forma allegro de sonata	89
Tabla 6 Relaciones intertemáticas en movimientos del ciclo	97
Tabla 7 Tipos de integración directa	97
Tabla 8 Elementos y tipologías de análisis bidimensional	106
Tabla 9 Relaciones tonales de las nueve Sinfonías de L. van Beethoven	108
Tabla 10 Relaciones tonales de las sinfonías de J. Brahms	109
Tabla 11 Duraciones aproximadas de tres versiones del Concierto de Brandemburgo nº3 de Bach	114
Tabla 12 Figuración rítmica de la duración por movimiento del Concierto Brandemburgo nº 3 de Bach.	115
Tabla 13 Relaciones de duración del Op. 132 de Beethoven	116
Tabla 14 Estructura ternaria desde la bidimensionalidad estructural de la Sonata para piano k. 282 de W. A. Mozart	118
Tabla 15 Relaciones formales de las partes de la Cantata nº 4 de Bach	119
Tabla 16 Relaciones en la estructura arquetípica de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven	120
Tabla 17 Simetrías mesoformales en los cuartetos de cuerda nº 4 y 5 de Béla Bartók	120
Tabla 18 Instrumentación de la Sinfonía nº 5 de L. van Beethoven	125
Tabla 19 Crecimiento de la instrumentación en el cuarto movimiento de la Sinfonía nº 5 de L. van Beethoven	126
Tabla 20 Información inicial del corpus y observaciones para su verificación	135
Tabla 21 Corpus definitivo de sonatas para piano y sinfonías	135
Tabla 22 Sistematización de datos a partir de las sonatas para piano de L. van Beethoven	136
Tabla 23 Organización de los arquetipos formales en las sonatas para piano	156
Tabla 24 Organización de los arquetipos formales en las sinfonías	156
Tabla 25 Duración aproximada de cada movimiento en tres versiones de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	167
Tabla 26 Macroestructura ternaria de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	170
Tabla 27 Estructura del primer movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	170
Tabla 28 Estructura del segundo movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	170
Tabla 29 Estructura del tercer movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	171
Tabla 30 Estructura ternaria de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	175
Tabla 31 Mantenimiento tonal de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	177
Tabla 32 Mantenimiento tonal de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	178
Tabla 33 Estructura del primer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	179

<i>Tabla 34 Estructura del segundo movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn</i>	179
<i>Tabla 35 Estructura del tercer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn</i>	179
<i>Tabla 36 Estructura del cuarto movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn</i>	180
<i>Tabla 37 Duración aproximada de cada movimiento en tres versiones de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn</i>	183
<i>Tabla 38 Métricas de los movimientos de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn</i>	186
<i>Tabla 39 Relación cíclica entre los movimientos de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn</i>	186
<i>Tabla 40 Instrumentación por movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn</i>	192
<i>Tabla 41 Duración aproximada de los movimientos de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn</i>	197
<i>Tabla 42 Estructura ternaria de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn</i>	201
<i>Tabla 43 Estructura primer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn</i>	202
<i>Tabla 44 Estructura segundo movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn</i>	202
<i>Tabla 45 Estructura tercer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn</i>	202
<i>Tabla 46 Centros tonales de los movimientos de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de Beethoven</i>	204
<i>Tabla 47 Duración aproximada de cada movimiento en tres versiones de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de Beethoven</i>	208
<i>Tabla 48 Estructura de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de L. van Beethoven</i>	210
<i>Tabla 49 Exposición del primer movimiento de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de L. van Beethoven</i>	210
<i>Tabla 50 Arietta del segundo movimiento de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de L. van Beethoven</i>	210
<i>Tabla 51 Relaciones de duración e intensidad en la Sonata para piano nº 32 op. 111 de L. van Beethoven</i>	211
<i>Tabla 52 Unión entre ambos movimientos en la Sonata para piano nº 32 op. 111 de L. van Beethoven</i>	212
<i>Tabla 53 Relaciones de duración aproximada entre las versiones de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart</i>	217
<i>Tabla 54 Entrelazamiento de los movimientos de la Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart</i>	221
<i>Tabla 55 Tonalidades de los movimientos en la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart</i>	221
<i>Tabla 56 Bidimensionalidad estructural de la Sinfonía nº 23 K. 181 de W. A. Mozart</i>	224
<i>Tabla 57 Estructura primer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart</i>	225
<i>Tabla 58 Estructura segundo movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart</i>	225
<i>Tabla 59 Estructura tercer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart</i>	226
<i>Tabla 60 Dirección descendente entre las relaciones de duración y la métrica de los movimientos de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart</i>	227
<i>Tabla 61 Relación cíclica en la Sinfonía nº 31 de J. Haydn</i>	231
<i>Tabla 62 Estructura de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven</i>	235
<i>Tabla 63 Estructura del primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven</i>	235
<i>Tabla 64 Estructura del segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven</i>	235
<i>Tabla 65 Estructura del tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven</i>	236
<i>Tabla 66 Tonalidades de los movimientos de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven</i>	238

<i>Tabla 67 Duraciones aproximadas de los movimientos de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven</i>	240
<i>Tabla 68 Diferentes elementos de la Sinfonía inconclusa D. 759</i>	245
<i>Tabla 69 Estructura hipotética de la Sinfonía inconclusa D. 759</i>	247
<i>Tabla 70 Estructura primer movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759</i>	248
<i>Tabla 71 Estructura segundo movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759</i>	248
<i>Tabla 72 Duración de los movimientos de la Sinfonía inconclusa D. 759 de F. Schubert</i>	250
<i>Tabla 73 Instrumentación de los movimientos de la Sinfonía inconclusa D. 759 de F. Schubert</i>	251
<i>Tabla 74 Carácter de lo movimientos de la Sinfonía inconclusa D. 759 de F. Schubert</i>	252
<i>Tabla 75 Tonalidades de las dos versiones de la sonata</i>	253
<i>Tabla 76 Estructura de la Sonata D 568 de F. Schubert</i>	257
<i>Tabla 77 Estructura del primer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert</i>	257
<i>Tabla 78 Estructura seccional del segundo movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert</i>	258
<i>Tabla 79 Estructura por segmentos del tercer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert</i>	258
<i>Tabla 80 Estructura del tercer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert</i>	258
<i>Tabla 81 Estructura del cuarto movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert</i>	258
<i>Tabla 82 Métrica de las dos versiones de la sonata</i>	259
<i>Tabla 83 Métrica de las dos versiones de la sonata</i>	262
<i>Tabla 84 Métrica de las dos versiones de la sonata</i>	262
<i>Tabla 85 Tonalidades de los movimientos de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	264
<i>Tabla 86 Instrumentación por movimientos de la Sinfonía nº 9 op. 125 de L. van Beethoven</i>	268
<i>Tabla 87 Estructura de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	270
<i>Tabla 88 Estructura del primer movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	270
<i>Tabla 89 Estructura del segundo movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	270
<i>Tabla 90 Estructura del tercer movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	270
<i>Tabla 91 Estructura del cuarto movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	271
<i>Tabla 92 Instrumentación por movimientos de la Sinfonía nº 5 de Beethoven</i>	274
<i>Tabla 93 Tonalidades de los movimientos de la Sonata FAE</i>	276
<i>Tabla 94 Estructura de la Sonata FAE</i>	281
<i>Tabla 95 Estructura primer movimiento de la Sonata FAE</i>	282
<i>Tabla 96 Estructura segundo movimiento de la Sonata FAE</i>	282
<i>Tabla 97 Estructura tercer movimiento de la Sonata FAE</i>	282
<i>Tabla 98 Estructura cuarto movimiento de la Sonata FAE</i>	282
<i>Tabla 99 Métrica y carácter de la Sonata FAE</i>	285
<i>Tabla 100 Duración aproximada de los movimientos de la Sonata FAE</i>	286

Índice de gráficos

Gráfico 1 Porcentaje de duraciones Karl Richter	114
Gráfico 2 Porcentaje de duraciones Hans Hadulla	114
Gráfico 3 Porcentaje de duraciones Leonhardt Lamon	114
Gráfico 4 Porcentaje de duraciones Cuarteto Italiano	116
Gráfico 5 Porcentaje de duraciones Cuarteto Alban Berg	116
Gráfico 6 Porcentaje de duraciones Cuarteto Borodin	116
Gráfico 7 Número de movimientos sonatas de Haydn	139
Gráfico 8 Número de movimientos sinfonías de Haydn	139
Gráfico 9 Número de movimientos sonatas de Mozart	139
Gráfico 10 Número de movimientos sinfonías de Mozart	139
Gráfico 11 Número de movimientos sonatas de Beethoven	140
Gráfico 12 Número de movimientos sinfonías de Beethoven	140
Gráfico 13 Número de movimientos sonatas de Schubert	140
Gráfico 14 Número de movimientos sinfonías de Schubert	140
Gráfico 15 Tonalidad de las 278 obras del corpus	142
Gráfico 16 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Haydn	143
Gráfico 17 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Haydn	143
Gráfico 18 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Mozart	143
Gráfico 19 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Mozart	143
Gráfico 20 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Beethoven	143
Gráfico 21 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Beethoven	143
Gráfico 22 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Schubert	144
Gráfico 23 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Schubert	144
Gráfico 24 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Haydn	145
Gráfico 25 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Mozart	145
Gráfico 26 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Beethoven	146
Gráfico 27 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Schubert	146
Gráfico 28 Tempo de los primeros movimientos de las sonatas y sinfonías	149
Gráfico 29 Tempo de los segundos movimientos de las sonatas y sinfonías	149
Gráfico 30 Minuet -Trio como tercer movimiento en las obras con cuatro movimientos	150
Gráfico 31 Métricas primeros movimientos de las sonatas de Haydn	152
Gráfico 32 Métricas segundos movimientos de las sonatas de Haydn	152
Gráfico 33 Métricas terceros movimientos de las sonatas de Haydn	152

<i>Gráfico 34 Métricas primeros movimientos de las sonatas de Mozart</i>	152
<i>Gráfico 35 Métricas segundos movimientos de las sonatas de Mozart</i>	152
<i>Gráfico 36 Métricas terceros movimientos de las sonatas de Mozart</i>	153
<i>Gráfico 37 Beethoven: segundos movimientos de sinfonías con y sin trompetas</i>	155
<i>Gráfico 38 Schubert: segundos movimientos de sinfonías con y sin trompeta</i>	155

Índice de ejemplos

Ejemplo 1 Reducción armónica de la Sinfonía N. 45 de J. Haydn	59
Ejemplo 2 Relaciones bidimensionales armónicas en la Sinfonía nº 1 de J. Haydn	112
Ejemplo 3 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	163
Ejemplo 4 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	163
Ejemplo 5 Reducción armónica tercer movimiento de la Sonata para piano nº 16 k. 545 de W. A. Mozart	163
Ejemplo 6 W. A. Mozart: Sonata para piano nº 16 k. 545. Primer movimiento, cc. 1-2 GT. 1	166
Ejemplo 7 W. A. Mozart: Sonata para piano nº 16 k. 545. Primer movimiento, cc. 14-15 GT. 2	166
Ejemplo 8 W. A. Mozart: Sonata para piano nº 16 k. 545. Segundo movimiento, cc. 1-2 GT. 1	166
Ejemplo 9 W. A. Mozart: Sonata para piano nº 16 k. 545. Tercer movimiento, cc. <1-2, sección A	167
Ejemplo 10 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	181
Ejemplo 11 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	182
Ejemplo 12 Reducción armónica tercer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	182
Ejemplo 13 Reducción armónica cuarto movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn	182
Ejemplo 14 Inicio movimiento 1 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6	187
Ejemplo 15 Inicio movimiento 2 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6	187
Ejemplo 16 Inicio movimiento 3 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6	187
Ejemplo 17 Inicio movimiento 4 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6	188
Ejemplo 18 Reducción armónica primer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn	189
Ejemplo 19 Reducción armónica segundo movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn	190
Ejemplo 20 Reducción armónica tercer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn	190
Ejemplo 21 Relación bidimensional indirecta por inversión de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn	190
Ejemplo 22 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Primer movimiento, cc. 1-4	193
Ejemplo 23 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, c. 1, violines I	193
Ejemplo 24 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Inicio del tercer movimiento	193
Ejemplo 25 J. Haydn: Sinfonía nº 1. cc. 1-22 del primer movimiento	195
Ejemplo 26 J. Haydn: Sinfonía nº 1. cc. 1-32 del tercer movimiento	196
Ejemplo 27 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Primer movimiento, cc. 23-24	198
Ejemplo 28 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, c. 1, violines I	199
Ejemplo 29 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, c. <11, violines I	199
Ejemplo 30 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, cc. 15-20, violines I y II	199
Ejemplo 31 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, sección de cuerdas cc. 22-28	200
Ejemplo 32 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Inicio del tercer movimiento	200
Ejemplo 33 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segunda sección del tercer movimiento cc. <33-39	201

Ejemplo 34 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Tercer movimiento, cc. 46-47 violines I _____	201
Ejemplo 35 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de Beethoven _____	204
Ejemplo 36 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de Beethoven _____	204
Ejemplo 37 L. van Beethoven: Sonata para piano nº 32 op. 111, cc. <1-2 primer movimiento _____	209
Ejemplo 38 L. van Beethoven: Sonata para piano nº 32 op. 111, cc. 6-9 primer movimiento _____	209
Ejemplo 39 L. van Beethoven: Sonata para piano nº 32 op. 111, cc. <1-8 segundo movimiento _____	209
Ejemplo 40 W. A. Mozart: Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor, cc. 185-207, segundo movimiento _____	219
Ejemplo 41 W. A. Mozart: Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor, cc. 269-280, tercer movimiento _____	219
Ejemplo 42 W. A. Mozart: Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor, cc. 51-60, primer movimiento _____	220
Ejemplo 43 Reducción armónica del primer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart _____	222
Ejemplo 44 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart _____	222
Ejemplo 45 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart _____	223
Ejemplo 46 W. A. Mozart: Sinfonía nº 23 K. 181 en re mayor, cc. 269-276, tercer movimiento _____	223
Ejemplo 47 Elemento melódico de los oboes a partir del c. 51 del primer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart _____	225
Ejemplo 48 Elemento melódico también de los oboes al inicio del tercer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart _____	225
Ejemplo 49 Indicación al final del primer movimiento de la Sinfonía nº 2 de Mahler _____	228
Ejemplo 50 Indicación al final del primer movimiento del Pierrot Lunaire de A. Schönberg _____	229
Ejemplo 51 Apertura del primer movimiento de la Sinfonía nº 31 de J. Haydn _____	232
Ejemplo 52 Último siete compases del cuarto movimiento de la Sinfonía nº 31 de J. Haydn _____	232
Ejemplo 53 Idea cíclica del primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven _____	233
Ejemplo 54 Idea cíclica en el segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven _____	233
Ejemplo 55 Idea cíclica en el tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven _____	234
Ejemplo 56 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven _____	238
Ejemplo 57 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven _____	239
Ejemplo 58 Reducción armónica tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven _____	239
Ejemplo 59 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, primer movimiento c. 1 _____	242
Ejemplo 60 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, primer movimiento cc. 11-12 _____	242
Ejemplo 61 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, segundo movimiento cc. 1-5 _____	242
Ejemplo 62 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, segundo movimiento cc. 23-27 _____	242
Ejemplo 63 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, tercer movimiento cc. 177-181 _____	243
Ejemplo 64 Reducción armónica primer movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759 _____	246
Ejemplo 65 Reducción armónica segundo movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759 _____	247
Ejemplo 66 Reducción armónica del primer movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert _____	254
Ejemplo 67 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert _____	255

<i>Ejemplo 68 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert</i>	255
<i>Ejemplo 69 Reducción armónica del primer movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert</i>	255
<i>Ejemplo 70 Reducción armónica del primer movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	265
<i>Ejemplo 71 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	265
<i>Ejemplo 72 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	266
<i>Ejemplo 73 Reducción armónica del cuarto movimiento de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven</i>	266
<i>Ejemplo 74 Reducción armónica del primer movimiento de la Sonata FAE</i>	278
<i>Ejemplo 75 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sonata FAE</i>	279
<i>Ejemplo 76 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sonata FAE</i>	279
<i>Ejemplo 77 Reducción armónica del cuarto movimiento de la Sonata FAE</i>	280
<i>Ejemplo 78 Elemento melódico en el primer movimiento de la Sonata FAE. cc. 17-20</i>	283
<i>Ejemplo 79 Elemento melódico en el segundo movimiento de la Sonata FAE</i>	284
<i>Ejemplo 80 Elemento melódico en el tercer movimiento de la Sonata FAE</i>	284
<i>Ejemplo 81 Elemento melódico en el cuarto movimiento de la Sonata FAE</i>	285

Resumen

El objetivo de esta tesis doctoral es identificar procesos bidimensionales en obras multimovimiento a partir de las relaciones entre lo micro o lo meso con la dimensión macroformal de la música. Por dimensión macroformal de la música entendemos aquí la extensión que representa la obra musical que está compuesta por diferentes movimientos. El caso más común de esta dimensión se presenta en las obras enmarcadas dentro de la forma sonata, es decir, aquellas obras que surgieron como estructuras multimovimientos en el siglo XVIII, bien fuera para un instrumento solo, música de cámara o música orquestal. Entre ellas se pueden nombrar, por ejemplo, las sonatas para piano, dúo o trío con piano, los cuartetos de cuerda, o las sinfonías, entre otros tipos de obras multimovimientos con esta misma estructura. El concepto de bidimensionalidad hace referencia a la posibilidad de representación que tienen diferentes estrategias de organización de la microforma o mesoforma para proyectarse en la dimensión macroformal

En este sentido, la investigación partió de una conceptualización sobre lo que se entiende por dimensión macroformal de la música, sus inicios, las investigaciones en torno a ella y los problemas que presenta para su abordaje analítico. Luego, se fundamentó el concepto de bidimensionalidad a partir de una apropiación y reinterpretación del enfoque propuesto por Moortele (2009), que nos permitió contar con una agenda de trabajo analítico para el abordaje del repertorio analizado, no sin antes establecer un contexto sobre el período clásico y la macroforma desde un punto de vista de lo que entendemos como bidimensionalidad abstracta. Por último, se proponen los resultados analíticos desde donde emergieron diferentes tipos de procesos bidimensionales tanto directos, indirectos y por contraste, identificados en las obras a partir de elementos como la armonía, la duración, la intensidad y la estructura.

Se espera con este trabajo aportar a la poca investigación que existe actualmente sobre el análisis de la macroforma y sus procesos bidimensionales, asunto que puede impactar no solo los procesos académicos formativos, sino las prácticas musicales mismas y los modos de escucha en los oyentes de este tipo de repertorios.

Palabras clave: forma musical, obras multimovimientos, macroforma, bidimensionalidad musical, Moortele.

Introducción

La dimensión macroformal de la música se entiende como el contexto en el que se representan las obras conformadas por varios movimientos y la interacción entre ellos. El concepto de bidimensionalidad hace referencia a la posibilidad de representación que tienen diferentes estrategias de organización de la microforma o mesoforma para proyectarse en la dimensión macroformal. En este sentido, esta tesis doctoral tiene como objetivo identificar procesos bidimensionales en obras multimovimiento a partir de las relaciones entre lo micro o lo meso con la dimensión macroformal de la música. Para ello comenzaremos por definir la dimensión macroformal de obras multimovimiento como objeto y problema de análisis; propondremos un enfoque para el estudio de la macroforma en obras multimovimientos que nos permita identificar procesos bidimensionales en las relaciones de interacción entre los movimientos; luego exploraremos cómo funciona la bidimensionalidad en la interacción entre los movimientos en un repertorio canónico de obras multimovimiento para detectar y definir algunos procesos bidimensionales abstractos en lo macroformal; y finalmente, aplicaremos el enfoque para el estudio de la macroforma a diferentes obras multimovimiento del estilo clásico, para sistematizar, definir y explicar diferentes procesos bidimensionales en la macroforma.

Si bien el análisis musical en los últimos años ha evidenciado un proceso fructífero en el desarrollo de diferentes enfoques y perspectivas para el abordaje analítico de la música, el desarrollo de propuestas para el análisis de las obras compuestas por varios movimientos como un todo ha sido un aspecto poco explorado en comparación con los estudios que se han desarrollado en torno a lo microformal (motivos, semifrases, frases, periodos, secciones), o lo mesoformal (formas binarias, ternarias, rondó, tema con variaciones, forma *allegro* de sonata entre otras formas de un solo movimiento), asunto que se reconoce no solo en el contenido de los textos o tratados de forma musical, sino en las afirmaciones de varios teóricos que han reflexionado al respecto como Newman (1983), quien al hablar de la sonata clásica plantea que

[...] el ciclo de la sonata clásica en su conjunto y sus movimientos internos y finales como piezas individuales han sido descuidados por la mayoría de los escritores debido a una preocupación por la "forma de sonata" en el primer

movimiento rápido. [...]. Pero, igualmente obvio, también es necesario prestar atención sistemática al ciclo en su conjunto y a los demás movimientos individuales.¹ (p. 133)

Más claro aún lo plantea Moortele (2009), cuando afirma que el nivel del análisis que tradicionalmente se propone es el de la mesoforma, es decir, el que equivale a un solo movimiento: “De hecho, el nivel jerárquico más alto que se suele tratar es el de la ‘forma’ [mesoforma a nuestros efectos]: la *Formenlehre* casi nunca traspasa los límites del movimiento individual”² (p. 16).

En toda su historia, el análisis musical difícilmente ha traspasado las fronteras delimitadas por Newman y Moortele. Por otro lado, esta situación también se ve reflejada en el aula de clase, en la que se destacan procesos de formación relacionados con el análisis microformal y mesoformal, ignorando por lo general la macroforma. Es precisamente esto lo que pretende este trabajo: indagar en los procesos macroformales, y brindar herramientas para abordar el estudio de la macroforma desde la bidimensionalidad. Estas herramientas pueden ser de gran utilidad para teóricos, analistas, musicólogos y estudiosos de la música en general, para enfrentar problemas complejos relativos a la estructura musical. Pero también para músicos prácticos, como compositores, directores o ejecutantes, para que puedan comprender mejor las relaciones de interacción que se forjan en obras conformadas por varios movimientos mediante las estrategias de bidimensionalidad. En este sentido, el trabajo se orienta a comprender la importancia del estudio de la macroforma en el contexto general de la teoría y el análisis musical; proponer una estrategia de estudio a través de los procesos de bidimensionalidad que permita identificar las relaciones entre lo micro o meso con lo macro en las obras multimovimiento; extraer de un repertorio canónico aquellos recursos que nos permiten entender de forma general la macroforma como estrategia bidimensional abstracta en obras concretas; y comprobar en obras del estilo clásico la utilidad de este enfoque de estudio para así sistematizar, definir y explicar diversos procesos bidimensionales en la dimensión macroformal de la música.

¹ “[...] the Classic sonata cycle as a whole and its inner and final movements as individual pieces have been neglected by most writers because of a preoccupation with “sonata form” in the first quick movement. [...] But, just as obviously, there is also a need to give systematic attention to the cycle as a whole and to the other part of the sonata”. (Traducción del autor).

² “Indeed, the highest hierarchical level typically treated is that of the “form”: *Formenlehre* hardly ever goes beyond the boundaries of the individual movement”. (Traducción del autor).

La herramienta conceptual más importante que se utilizará, parte del concepto de bidimensionalidad de Moortele (2009), quién propone el esquema de forma *allegro* de sonata como estrategia bidimensional para abordar la macroforma de obras con movimientos entrelazados, es decir, sin solución de continuidad entre ellos. Nosotros partiremos de allí para redefinir el concepto, reinterpretándolo como una estrategia a través de la cual se proyectan elementos de la dimensión micro o meso en la dimensión macroformal de la obra. Lo primero que haremos será ampliar el concepto de bidimensionalidad a obras en varios movimientos no entrelazados entre sí, y extenderlo a otro tipo de elementos como la armonía, intensidad, estructura y duración.

Desde relaciones conceptuales más orbitales, también nos basamos en las dimensiones como unidades de medida que aborda Jan LaRue (2004), cuando habla de las pequeñas, medianas y grandes dimensiones, que para nosotros serán la microforma, la mesoforma y la macroforma respectivamente, aspecto este último que permite considerar procesos bidimensionales desde la propuesta aquí planteada. La idea de *bidimensionalidad abstracta* –que es un concepto nuestro– se fundamenta en Hepokoski y Darcy (2006), quienes proponen macroestructuras que abarcan todos los movimientos, como por ejemplo, considerar una sonata en tres movimientos rápido-lento-rápido como una forma ternaria a gran escala (A-B-A').

Otros conceptos subsidiarios que acompañan la propuesta, son el de estructura y superestructura discursiva propuesto por Van Dijk (2008), los cuales nos permitieron acercarnos a la definición del objeto de estudio como una *estructura* compuesta por varios elementos (movimientos), y al mismo tiempo a entender la manera como esos elementos se relacionan e interactúan entre sí para construir *superestructuras* (relaciones de interacción entre los movimientos). A su vez, la idea de multimodalidad propuesta por Kress y Van Leeuwen (2001), nos permitió complejizar el fenómeno de la macroforma como un objeto de estudio variable y flexible que requiere de enmarcaciones claras para su abordaje analítico.

En un intento por realizar este acercamiento al estudio de la macroforma en la música desde los procesos de bidimensionalidad, se propone esta tesis que partió de las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo identificar estrategias de bidimensionalidad en obras conformadas por varios movimientos?; ¿Cómo

establecer relaciones entre lo micro o lo meso con la macroforma musical?; y ¿Qué tipo de procesos bidimensionales se presentan en la macroforma?

Estas preguntas activaron diferentes frentes de trabajo que llevaron a definir y delimitar el objeto de estudio, es decir, construir la noción de macroforma como una dimensión discursiva determinada por una macroestructura y una superestructura (Van Dijk, 2008). Además, comprendiendo sus orígenes, sus desarrollos y los estudios en torno a ella, lo que nos condujo a concebir los problemas que presenta esta dimensión para su abordaje analítico desde la multimodalidad (Kress y Van Leeuwen, 2001). Estos aspectos son precisamente los que se abordan en el capítulo 1.

Desde otro frente, pero de manera simultánea, se trabaja en la apropiación y adaptación de un enfoque para el estudio de la bidimensionalidad en la macroforma. Precisamente, en el capítulo 2, se expone este enfoque que parte del estudio crítico de la propuesta de Moortele (2009) y su concepto de *forma sonata bidimensional* aplicado a obras con movimientos entrelazados. Así, se plantean sus límites y alcances para determinar lo que nosotros llamamos una expansión de la bidimensionalidad con otras estrategias formales y, además, con otros procesos no simultáneos de relacionamiento de lo micro o meso con la macroforma, tales como la bidimensionalidad armónica, de duración, de intensidad y de estructura.

Para llevar a cabo estos dos primeros capítulos se utilizó una metodología documental, a través de la cual se revisaron y analizaron diferentes fuentes bibliográficas que van desde tratados de forma clásicos, hasta investigaciones más recientes en torno a la disciplina del análisis musical y los estudios de obras multimovimientos de diferentes autores. Mediante el análisis crítico de esta literatura, se pudieron consolidar sus alcances y, a partir de allí, determinar dónde inicia y cómo se caracteriza nuestra propuesta y aporte en cuanto a la identificación de procesos bidimensionales en la macroforma musical.

Seguidamente, se evidenció la necesidad de iniciar el estudio de la bidimensionalidad abstracta en la macroforma a partir de un repertorio amplio de referencia –sonatas para piano y sinfonías de Beethoven, Haydn, Mozart y Schubert– donde pudimos observar, de manera general, cómo funciona la interacción entre

los movimientos proyectando procesos bidimensionales a gran escala desde los datos comparados sobre números de movimientos de las obras, tonalidades, métricas, *tempi*, estructuras mesoformales e instrumentación (en el caso de las sinfonías). El capítulo 3 busca entonces, además de servir como punto de referencia de la bidimensionalidad abstracta para el capítulo 4, construir una configuración de la macroforma en el clasicismo, mediante una aproximación a las sonatas para piano y sinfonías de autores canónicos. Este apartado permitió, desde la estadística, identificar de manera general las proyecciones bidimensionales abstractas que establecen los movimientos en las grandes dimensiones. El método aplicado en este capítulo es de naturaleza cuantitativa y comparativa, a través del cual, mediante una matriz en la que se sistematizó la información comentada anteriormente, se pudieron identificar procesos de bidimensionalidad abstracta en el nivel de la superficie de las obras, así como proyectar en gráficos de barras o columnas, la estadística de usos más convencionales de estos elementos entre los movimientos de las obras. Esta información se considera un aporte, dado que no se identificó ninguna fuente que ofreciera una información similar en la profundidad que se logró alcanzar en este capítulo.

Por último, se hace la aplicación de la propuesta en la macroforma de diversas obras del corpus analizado de manera general en el capítulo 3, para detectar diferentes procesos bidimensionales en profundidad, que nos permitieran identificar tipos diversos de bidimensionalidad en la macroforma. Es entonces en el cuarto y último capítulo, donde se exponen la casuística y las aplicaciones de la propuesta, que dan cuenta de diferentes relaciones entre lo micro o meso con la dimensión macroformal de las obras. Al final, se hacen algunas reflexiones sobre las posibilidades del análisis macroformal en diversas prácticas musicales como la interpretación, la composición, la dirección, e incluso, desde la práctica del oyente como agente activo en la audición de este tipo de repertorio. La metodología que se tuvo en cuenta en este apartado se relaciona con un proceso de análisis inductivo a partir del cual se toman en cuenta elementos de la dimensión micro o meso, para vincularlos con lo que proyecta la dimensión macro a partir de las relaciones de interacción entre los movimientos de las obras.

De esta manera, se busca aportar referentes conceptuales y documentales a este campo de estudio que, consideramos, no ha sido lo suficientemente estudiado, además de invitar a integrar a la práctica de la

enseñanza del análisis musical el abordaje de la dimensión macroformal de la música a través de la bidimensionalidad, como una alternativa que, esperamos, contribuya a la comprensión de la forma musical más allá de un movimiento completo, y nos permita una manera de aprehender aquellas obras constituidas por más de un movimiento.

Es importante aclarar que, para nuestro enfoque, se ha considerado con especial interés el repertorio tonal, particularmente, el que se presenta a partir del siglo XVIII (período clásico) como punto de referencia para la aplicación de la propuesta. Lo anterior se plantea con el ánimo de dejar claro que no se pretende proponer una metodología general de la bidimensionalidad en el análisis musical macroformal. Consideramos que dicha empresa no sólo sería sospechosa en el contexto actual del análisis (Cook, 1999), sino que pasaría por encima de las particularidades y complejidades que tiene la música y los diferentes tipos de repertorio a partir de sus condiciones históricas, estilísticas, estéticas y funcionales.

Es por esto que el alcance de la propuesta de estudio se enmarca en el repertorio conocido como el tonal funcional, característica, esta última, que permitió además el desarrollo de las teorías sobre forma musical. Lo anterior quiere decir que no se tomará en cuenta, por ahora, repertorios modales o atonales en las obras que serán objeto de análisis en el proyecto. Es a partir de este contexto musical que se han construido todas y cada una de las estrategias de estudio para la identificación de procesos bidimensionales de la macroforma musical.

En este sentido, consideramos que es desde las características específicas del repertorio musical que pueden surgir criterios de acercamiento analítico que, para nuestro caso, pretenden acercarnos a la identificación de procesos bidimensionales en las obras multimovimiento. Es decir, concebimos un proceso inductivo a través del cual es la obra la que nos transmite información y, a partir de la comprensión de la misma, podemos construir varios criterios o categorías que, esperamos, puedan acercarnos a la comprensión de esta dimensión de la música.

De esta manera, esperamos que el estudio de la macroforma en la música que aquí se propone, se convierta en un punto de partida para futuros proyectos en los que pueda abordarse otro tipo de repertorio con otras características diferentes a las de las obras aquí examinadas. Se espera con esta tesis aportar a la comprensión de esta dimensión de la música que, al igual que las dimensiones micro y mesoformales, y en articulación con ellas, permita la posibilidad de construir significados sobre la música a partir de esas formas de lo macro que solo pueden expresar las obras conformadas por varios movimientos.

1. LA DIMENSIÓN MACROFORMAL DE LA MÚSICA

Con el objetivo de definir la dimensión macroformal como objeto y problema de análisis, iniciamos este primer capítulo que nos permitirá conceptualizar la macroforma musical como una entidad que se configura por las obras compuestas por varios movimientos. Además, se plantearán los diversos antecedentes que nos acompañan en esta travesía de construir lo macroformal como objeto de estudio. Cierra el capítulo con una reflexión sobre los problemas del análisis macroformal, y las dificultades que hoy trae consigo el abordaje de esta dimensión de la música.

1.1 La dimensión macroformal de la música

1.1.1 Un primer acercamiento al concepto

Como *dimensión macroformal* entendemos aquello que abarca las obras que se componen de varios movimientos, actos o partes, y que tradicionalmente se las ha conocido como formas compuestas (Goetschius, 2008), conjunto de la sonata (Bas, 1947), formas cíclicas (Kühn, 2003a), ciclos multi-movimientos (Ratner, 1980), entre otros nombres que buscan, en última instancia, nombrar una dimensión de aquellas obras que se configuran por diferentes partes o movimientos independientes y que, en ocasiones, se encuentran también entrelazados. Esta dimensión –en la revisión que hemos hecho de diferentes tratados o textos sobre forma musical como Goetschius (2008), Schönberg (1989), Kühn (2003a), Bas (1947), Zamacois (2002), Forte y Gilbert (2003), Berry (1986), Green (1979), Caplin (1998), Davie (1966), Tovey (2013) y un largo etcétera– no cuenta con antecedentes directos que propongan su conceptualización, ni que la aborden teórica o metodológicamente en profundidad. En otras fuentes que no se relacionan como tratados sobre forma, si bien se aborda el estudio de esta dimensión, se hace desde enfoques y objetivos muy distintitos al que estamos proponiendo en este trabajo, el cual es identificar procesos bidimensionales entre los movimientos y la macroforma de una obra. De esta situación deriva entonces la necesidad de su abordaje analítico desde esta perspectiva. Sin embargo, antes de entrar en materia sobre nuestra propuesta de

análisis, se hace fundamental esclarecer y caracterizar esta dimensión con el mayor nivel de detalle que nos sea posible.

Antes de iniciar con el desarrollo de este apartado que busca construir un concepto de *macroforma*, consideramos importante aclarar que no se busca con esto generar posiciones teóricas absolutas o radicalmente rígidas. La propuesta aquí presentada entiende que la construcción de la teoría de la música, y particularmente del análisis musical, debe partir del reconocimiento de la complejidad del discurso sonoro y de las múltiples prácticas musicales existentes con sus respectivas particularidades históricas, culturales, estéticas y estilísticas. En este sentido, consideramos este trabajo como una propuesta para comprender los procesos bidimensionales que se presentan en la macroforma a través de relaciones entre lo micro o lo meso con lo macro. Lo anterior reconoce las dificultades del análisis musical hoy y busca, desde una perspectiva flexible, permitir que la obra misma hable, como una apuesta que difiere de concepciones rígidas que construyen posturas a priori que, como plantea Roig-Francolí (2011), no reconocen las múltiples posibilidades de variación, transformación o excepciones del discurso musical. Además de esto, las dificultades del análisis musical en nuestros días se presentan por la polisemia de muchos términos y conceptos musicales, lo que hace aún más compleja su práctica actual. En este sentido, William Rothstein (1989, p. 108), afirma que, "[...] sin embargo, como ocurre a menudo con cuestiones de forma, hay un sinfín de complicaciones",³ aspecto que complementa Roig-Francolí (2011, p. 498), cuando expresa que la forma es en efecto, "un asunto ambiguo, en los libros de texto que tratan este tema no hay consistencia o acuerdo sobre la terminología exacta y las definiciones aplicadas a los tipos formales".⁴

Por lo anterior, si bien es complejo llegar a definiciones cerradas o absolutas, al hablar de macroforma resulta inevitable no sólo definir la medida sobre la cual se caracteriza dicha dimensión, sino también compararla con otras escalas tales como la microforma y la mesoforma (anteriormente mencionadas). Todo esto, por

³ "[...] however, as so often with matters of form, there are endless complications". (Traducción del autor).

⁴ "Form being indeed an ambiguous matter, in textbooks dealing with this topic there is no consistency or agreement on the exact terminology and definitions applied to formal types". (Traducción del autor).

supuesto, en el marco de una flexibilidad de conceptos que permite la comprensión de nuestro objeto de estudio.

Desde una perspectiva investigativa, los tres niveles –micro, meso y macro– se han utilizado como categorías para delimitar el tamaño de la muestra. Los términos se refieren a las dimensiones relativas que abarca el objeto a investigar. Conceptos tales como macroeconomía y microeconomía, con relación a las ciencias económicas, dan cuenta de la necesidad de delimitar el campo de estudio al que se refiera la investigación.

Desde la teoría musical, existen ejemplos de esta división del objeto de estudio de acuerdo con el nivel en el que la música es analizada. LaRue (2004), por ejemplo, habla de un parámetro de análisis como son las *dimensiones*, y se refiere a ellas como pequeñas, medianas y grandes. A partir de esta clasificación, aporta una definición de lo que podrían considerarse las pequeñas dimensiones en la música. Se refiere particularmente al estudio del motivo, la semifrase y la frase, además de las consideraciones rítmicas, armónicas y tímbricas que se tendrían en cuenta en dicha dimensión. Según LaRue (2004, p. 6), “en las dimensiones medias nos centramos en el carácter individual de las partes de una pieza; más en la parte como tal que en lo que aporta al movimiento [...]”. Para este autor, las dimensiones medias corresponden al estudio del período, el párrafo, la sección y la parte. Las grandes dimensiones, como las nombra LaRue (2004, p. 5) “[...] corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros o, incluso, de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura”. En este sentido, el autor propone para esta dimensión el análisis de movimientos, obras completas, e incluso, grupos de obras de un compositor.

Existe una gran dificultad para determinar con exactitud los límites de cada una de las dimensiones micro, meso y macro. La relatividad de estos conceptos hace imposible una definición absoluta de ellos debido a que, sobre todo desde la dimensión media, se hace complejo establecer los límites de ella con lo micro y lo macro. Al respecto, LaRue (2004, p. 6) plantea que “la extensión exacta de las dimensiones medias no puede ser fijada con tanta exactitud como las grandes o las pequeñas dimensiones, ya que los límites varían por ambos lados y son difíciles de establecer; las dimensiones medias forman parte de una categoría ‘intermedia’

entre ambos extremos". A pesar de esta dificultad, consideramos importante aclarar desde nuestra propuesta estos conceptos; por lo que ofreceremos una definición que servirá como una ayuda metodológica para la comprensión del objeto de estudio y la aplicación analítica de nuestra investigación.

Entenderemos por microforma la dimensión musical que contiene todos los elementos de una obra que abarcan las longitudes del pie, el inciso, la frase, el período y la sección. El pie lo define Yepes (2014, p. 136) como: "[...] pequeño fragmento musical alrededor de un ictus o acento, que tiende a durar un compás básico o percibido". *La mesoforma es la dimensión que se relaciona con un movimiento entero cuando hace parte de una obra mayor.* Esta dimensión es la que tradicionalmente se estudia en el contexto de las formas por secciones, los arquetipos formales (Agawu, 2012) o formas prototípicas preexistentes o histórico-estilísticas (Cook, 1994), cuando nos referimos a ellas como formas binarias, ternarias, rondó, forma *allegro* de sonata, tema con variaciones entre otras. Por último, *la macroforma será la dimensión que abarca todos los movimientos de una obra en su totalidad.* Este concepto, desde nuestra propuesta de investigación, tiene relación con la estructura macro de la obra musical, teniendo en cuenta todos los movimientos que la componen. Algunos ejemplos de ella se ven representados en la musicalización del ordinario de la misa, pero también en la suite, las sonatas, los cuartetos de cuerda, las sinfonías, los conciertos para solista y orquesta, el *concerto grosso*, entre las muchas posibilidades de obras multimovimientos.

Estas definiciones iniciales nos sugieren algunas preguntas de fundamental importancia para la comprensión, no sólo de la dimensión macroformal de las obras, sino también para esclarecer algunos elementos que deberían tenerse en cuenta en su análisis musical desde los procesos bidimensionales: ¿Cómo surgieron las obras con varios movimientos? ¿Cuáles han sido los acercamientos analíticos a esta dimensión?, y ¿Qué problemas de análisis propone esta dimensión de la música? Estas preguntas se tratarán de responder a partir de un marco de referencias que nos posibilite acercarnos a la idea de lo macro y su abordaje analítico desde los procesos bidimensionales.

1.1.2 La macroforma como un todo

Cuando se habla de macroforma, resulta obvia la referencia a un conjunto de elementos tomados como una unidad. Ni la unidad ni sus elementos son explicitados usualmente en los diferentes tratados de forma musical. Cuando parecen referirse a eso, los tratados pasan rápidamente a describir aspectos propios del estilo, y no profundizan en cómo interactúan los elementos para formar el todo que se construye a través de ellos.

Para hablar de análisis de la dimensión macroformal como un todo, resulta fundamental ofrecer una claridad sobre lo que ésta ha implicado en términos de su abordaje práctico. Lo macro en la música se ha asociado en principio a una obra completa, entendida como un discurso acabado e indivisible sin que pierda algo esencial. Este discurso suele consistir de un texto musical sin solución de continuidad, como por ejemplo, un movimiento completo, el cual inicia con una clave, una indicación de tonalidad a través de la armadura, una indicación métrica, y en muchas ocasiones, indicaciones de *tempo* y carácter; y a su vez, cierra con una doble barra de finalización. Este es el marco por defecto para una obra en un solo movimiento, y lo que usualmente llamamos *forma* coincide acá con la *macroforma*. Pero el concepto de macroforma puede ampliarse a una obra en varios movimientos. Nos referimos antes a ejemplos de manual, como el ordinario de la misa, la suite, la sonata (sonatas para uno o dos instrumentos, tríos, cuartetos, sinfonías, conciertos), las óperas, los poemas sinfónicos, entre muchos otros tipos, conformados todos por diferentes movimientos que se articulan entre sí para constituir un todo unitario, cohesionado y coherente. Esta última consideración será lo que tomaremos en cuenta en nuestro trabajo.

Ahora bien, la dimensión macroformal de la música también se ha entendido desde otros alcances, como por ejemplo, la integral de los valeses para piano de un compositor, la integral de su obra para un género (p.e., su obra coral o su obra sinfónica); un período histórico de su producción, e incluso, al conjunto de toda su obra. Por otro lado, la dimensión macroformal podría obedecer a extensiones mucho más amplias, en las cuales se aborde el análisis de una escuela compositiva, de una época, de un estilo o de un ámbito geográfico específico. Es en este sentido que podrían comprenderse como análisis macroformales las investigaciones de

Heller (2017) sobre la música en el barroco, las de Rosen (2003) y Ratner (1980) sobre el estilo clásico, o incluso la de Crocker (1986) sobre la historia del estilo musical. Se trata de empresas de análisis macro con diversidad de alcances, y, por supuesto, con aplicación de diferentes asunciones teóricas y enfoques metodológicos.

Se comprende así cómo lo que en este trabajo se llama dimensión macroformal, puede abordar la música en muy diferentes grados de extensión. Es el analista quien delimita y sitúa la circunstancia analítica acorde con sus intereses de estudio. Es por esto que a objeto de la indagación aquí propuesta, se tomará como macroforma *la obra compuesta por varios movimientos –estén ellos separados o sin solución de continuidad– como el objeto central del análisis macroformal.*

1.1.3 Relación entre los movimientos

Partimos de la base de comprender la obra multimovimientos como un todo en sí mismo, es decir, como una entidad factible de ser estudiada principalmente por las relaciones que ofrecen los movimientos que la conforman. Se trata en la mayoría de los casos de obras concebidas *ab initio* como una composición unitaria de un mismo autor (como el caso de una suite, una sonata o una sinfonía), aunque existen casos excepcionales en que pudiera ser generada como una composición colaborativa (como el *Hexaméron. Morceau de Concert*, variaciones sobre un tema de Vincenzo Bellini de Franz Liszt, Frédéric Chopin, Carl Czerny, Henri Herz, Johann Peter Pixis y Sigismond Thalberg, en versión para dos pianos o para piano y orquesta de Franz Liszt; o las *24 variaciones y 15 pequeñas piezas sobre un tema sencillo*, que integra variaciones de Alexander Borodin, Cesar Cui, Anatoli Liadov, y Nicolai Rimsky Korsakov, con adiciones posteriores de Franz Liszt). En este sentido, nos ubicamos desde la perspectiva cuya postura epistemológica radica fundamentalmente en comprender cómo se agregan, se suman, se integran los elementos constitutivos del todo, y no en cómo se segmentan. La segmentación parece constituir la esencia del análisis musical tradicional, no sólo el de carácter formalista, sino también el de otros enfoques relacionados con la retórica, la semiótica y la hermenéutica. Desde esta perspectiva, se establecen los pilares del abordaje de la dimensión macroformal, ya que cuando hablamos de la adición, nos referimos justamente a relacionar los

diferentes movimientos de la obra. Para nuestra propuesta, el marco del análisis no termina en el movimiento: acaba cuando la obra, con todos sus movimientos, haya discurrido en el tiempo.

Ahora bien, esta perspectiva también se ubica en el problema de la relación del todo con sus partes constituyentes, definido por la prioridad que se le ha dado al todo entendido como más que la suma de sus partes. Desde nuestra perspectiva, consideramos una relación a partir de la cual es la autonomía e individualidad de las partes las que determinan la consolidación del todo. En este sentido, y desde una perspectiva hermenéutica, concebimos una interdependencia directa entre la comprensión que se haga de cada parte, y el análisis del todo a partir de una codeterminación, una interdependencia continua. Es a partir del diálogo entre los movimientos entre sí y con el todo, que podrá expresarse la relación bidimensional aquí propuesta.

Estas relaciones las ubicamos en el contexto de diferentes elementos musicales que, desde las teorías tradicionales, ya han sido aplicados para el análisis de las dimensiones micro y meso. Nos referimos específicamente a la armonía, la estructura, la intensidad y la duración. Con estos elementos construimos una base para, desde la música, identificar procesos bidimensionales en la macroforma musical a partir de relacionar lo micro o lo meso con lo macro.

En principio, se trata de considerar lo que proyecta o muestra la macroforma a partir de la interacción entre sus movimientos. En este sentido, nos referimos a las cimas, simas, valles, prolongaciones, compresiones, entre otros muchos efectos que la música puede ofrecernos en esta dimensión, y que en palabras de López-Cano (2020), se entiende como sigue:

Cada obra musical es un trozo de tiempo encapsulado. Pero no es un tiempo liso y llano; se trata de tiempo estriado, modelado, accidentado, con cimas y valles; con algunos momentos rugosos, otros estriados y otros más comprimidos. Es un tiempo tensado o relajado, arduo o divertido. Por momentos se vuelve trágico y otros insulso. En ocasiones se nos presenta como decidido y seguro y en otras desbordante de dudas y titubeos. En ocasiones nos susurra al oído nimiedades sutiles mientras que en otras desgarrar con alaridos lo más profundo del dolor o el miedo humanos. (p. 29-30)

Este tipo de consideraciones con respecto a la imagen del tiempo musical y sus diversas formas, sólo las concebimos a partir de las relaciones que puedan ofrecernos los movimientos de cada obra. Es en estas relaciones o interacciones, es decir, a partir de estas adiciones en el análisis, que podemos hablar de la macroforma musical, o en otras palabras, de lo que hemos concebido como *las formas de lo macro*. Así, después de identificar esa forma de lo macro, se trata de analizar cómo se relaciona lo que sucede en cada movimiento con lo macro, determinando así diferentes tipos de proyección o amplificación de lo meso o lo micro con lo macro. A esto último lo entendemos como proceso bidimensional, la posibilidad que tienen lo micro o lo meso de proyectarse o amplificarse en lo macro.

Ahora bien, la estructura de la macroforma podría comprenderse desde una perspectiva de la música como discurso, es decir, como un fenómeno que además de discurrir en el tiempo (Aristóteles, *Poética*), presenta diversas formas de relacionamiento entre sus unidades formales de estructura y superestructura (van Dijk, 2012).

1.1.4 La macroforma como estructura y superestructura discursiva

Algunas aproximaciones iniciales a la noción de música como discurso las encontramos en autores como Nattiez (1990), quien propone un acercamiento desde la semiología de la música y del discurso sobre la música; Harnoncourt (2006), quien intenta explicar la referencia discursiva de la música desde los afectos y la retórica del período barroco; y Agawu (2012), quien elabora un modelo analítico de significación de la música romántica, y concibe su carácter discursivo desde la sucesión y relación de diferentes eventos, desde la analogía con el discurso verbal, y desde el discurso acerca de la música. Nuestra propuesta se diferencia de la de los autores mencionados, en la medida en que nos centraremos en la relación entre música y discurso a partir de lo que propone van Dijk (2008; 2012) con macroestructura y superestructura discursiva.

Ateniéndonos a esto, y a pesar de la dificultad actual para definir de manera cerrada cualquier concepto al respecto de la dimensión discursiva de la música, entenderemos aquí el discurso desde sus propiedades propuestas por van Dijk (2008, p. 23): "a) el uso del lenguaje; b) la comunicación de creencias y c) la

interacción en situaciones de índole social". Por una parte, el asunto de si la música constituye o no un lenguaje lo damos aquí por zanjado, considerando la mirada de autores como Agawu (2012), Tarasti (2008), Almén (2008), Fubini (2006) o López-Cano (2008) entre muchos otros, quienes coinciden desde diferentes puntos de vista en concebir la música como una estrategia de comunicación con sus propias características de notación, estructura, sintaxis, referenciación y diferentes grados o niveles de significación en su propio contexto. Convenimos además en el potencial que tiene la música para comunicar creencias e ideologías, y las interacciones sociales que se generan a partir de ella desde una perspectiva pragmática. Esta perspectiva pragmática la comprendemos a partir de lo que Sans (2017) llama "actos de música", glosando por una parte los "actos de imagen" y "actos de sonido" de Van Leeuwen (1999); y por la otra a John Austin y John Searle, con su célebre teoría de los "actos de habla": así como se hacen cosas con las palabras, se hacen cosas también con la música.

Por otra parte, van Dijk (2012) nos habla explícitamente de macroestructuras y superestructuras del discurso. Su enfoque fundamenta teóricamente la noción de macroforma en la música, determinada ésta por su conformación en varios movimientos, estén ellos separados o entrelazados. El concepto de macroestructura del discurso propuesto por van Dijk (2008, p. 22), se relaciona con la dificultad en la delimitación de los discursos:

[...] ¿qué ocurre con un largo debate parlamentario sobre un tema particular, debate que puede abarcar varios días? ¿Estamos en este caso frente a un único discurso, un discurso compuesto integrado por varias partes (una para cada día), o nos hallamos frente a una secuencia de discursos diferentes (las exposiciones de los diputados), o qué? Lo mismo puede decirse de un debate sobre un tema determinado que se presenta en la página editorial de un periódico, o de los diversos episodios de una película que cuenta con varias partes o de una serie de televisión, así como de los "artículos" de una enciclopedia, o los de este mismo libro, sin ir más lejos.
[...] Así, en los ejemplos ya mencionados, podría ser necesario discriminar entre discursos "simples" y "compuestos".

Es llamativo el concepto de "discursos compuestos", que pudiéramos homologar a lo que en la literatura tradicional de los tratados sobre forma musical llaman "formas compuestas", integradas por varios movimientos.

Según van Dijk, la macroestructura en la teoría del discurso se vincula con la noción de tema (tópico). Es decir, la macroestructura en términos pragmáticos es un proceso de economía discursiva, aquello que nos queda como idea general después de la experiencia perceptiva y analítica del discurso:

Así es que las macroestructuras son esenciales en cualquier modelo cognoscitivo que dé cuenta a la vez de la producción y comprensión del discurso, de la observación de episodios, de la participación y la observación de la acción y la interacción, de la solución de problemas, y del pensamiento en general. Es decir, constantemente tratamos de reducir y organizar las grandes cantidades de información que tenemos que procesar (sea en la producción o en la recepción), y buscamos hacerlo por medio de la construcción de "sentidos", globalmente coherentes, de objetos, de relaciones entre objetos, de series de hechos, etc. Por tanto, en la comprensión del discurso, la idea de macroestructura explica el hecho de que es posible *ver* y *describir* los "mismos" hechos en diferentes niveles de especificidad, ya con todo detalle, ya describiendo características progresivamente más globales. (van Dijk, 2012, p. 56)

Los sentidos se infieren con base en la *supresión, generalización y construcción*, macroreglas que permiten transformar la información en sentidos globales a partir de la reducción de información. En este sentido, el autor nos presenta la posibilidad de relacionar la macroestructura con elementos de la microestructura, "hemos supuesto que las macroestructuras son también proposiciones, y por lo tanto es necesario tener reglas para la proyección semántica que vinculen las proposiciones de las microestructuras textuales con la de las macroestructuras textuales" van Dijk (2012, p. 47). Esto, desde la macroforma, es lo que entendemos como bidimensionalidad, la posibilidad de relacionar lo micro o lo meso con la dimensión macroformal de la música.

Se llega así al concepto de superestructura, el cual se relaciona con la estructura esquemática de esta dimensión, es decir, con "*la forma global* de un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos" (van Dijk, 2012, p. 53). Es así como en la música, consideraremos la superestructura como la forma en que se relacionan los diferentes movimientos entre sí, en el marco de la macroforma o macroestructura general. Es precisamente en este marco macroformal –en el cual consideramos la interacción entre los movimientos– donde resulta pertinente construir relaciones bidimensionales entre los movimientos y la macroforma para la construcción de esa idea que nos queda después de escuchar y analizar una obra en varios movimientos. La forma musical es aquello que según Smith Brindle (1966, p. 102), nos deja "con la sensación de haber experimentado algo completo e inevitable. [...]"

cuando la música ha seguido su curso para dejar una impresión de integridad y plenitud”,⁵ sensación que, por supuesto, queda enmarcada en los elementos mismos del contexto musical: una sonoridad expresada en un centro tonal expandido; una textura o un timbre distintivo; un tema o un motivo característico; una gran duración temporal; una configuración de *crescendo*, *decrescendo* o mantenimiento, fruto de las relaciones tímbricas y/o de intensidad. Se trata entonces de una sensación que tiene su correlato en la macroforma, pero que a su vez se relaciona con lo que sucede en cada uno de sus movimientos. Vemos así en la teoría del discurso, una referencia significativa para hablar no solo de macroforma como dimensión autónoma, sino de las relaciones que tiene la macroforma con lo micro y con lo meso, y que precisamente entendemos como proceso bidimensional.

1.2. Los inicios de la dimensión macroformal de la música

La idea de separación de una obra en varios movimientos surge, inicialmente, por la necesidad de contraste entre los mismos, contraste que se enmarca a su vez en la unidad de la obra multimovimientos como un todo. Esta idea de contraste y unidad se ve manifiesta tanto en la microforma (a-b, a-b-a, a-b-c), como en la mesoforma (A-B-A, A-B-C, A-B-A-C-A). Por ello, concebimos la dimensión macroformal de la música como un acontecimiento expansivo de estas dimensiones, en la que dichas relaciones de contraste y unidad se presentan como condición característica de los procesos musicales al discurrir en el tiempo. El concepto de movimiento, como término que aludía a una sección separada por un silencio, una gran pausa o una gran articulación formal dentro de una obra musical más grande, tiene su origen según Sadie (2001, p. 1)

[...] en la idea de una obra que consta de secciones definidas por su diferencia de tempo o "movimiento"; de ahí el uso de *mouvement* en francés y *movimento* en italiano para denotar tempo y del término italiano *tempo* para un movimiento. El término entró en uso en inglés durante el siglo XVIII; la *Encyclopedia Britannica* (edición de 1770) lo usa en el sentido de movimiento en la música, y Burney (*General History*, 1776) escribió sobre el "primer movimiento" de una obra más amplia.⁶

⁵ "[...] with a sense of having experienced something complete and inevitable. [...] when the music has run its course to leave an impression of completeness and fulfilment". (Traducción del autor).

⁶ "[...] in the idea of work consisting of sections defined by their difference in tempo or 'movement'; hence the use of *mouvement* in French and *movimento* in Italian to denote tempo and of the Italian term *tempo* for a movement. The term came into use in English during the 18th century; the *Encyclopedia Britannica* (1770 edition) uses it in the sense of motion in music, and Burney (*General History*, 1776) wrote of the 'first movement' of a larger work". (Traducción del autor).

Este contraste generado por varios movimientos era visto como un cambio de afecto en la música durante el siglo XVIII, y tenía posturas encontradas desde el pensamiento estético de la época, determinado por la idea de la unidad como marco de referencia en la obra de arte. Es decir, no había una aceptación generalizada frente al *grado de unidad* (paradigma estético de la época) que podía expresar una obra instrumental compuesta de varios movimientos contrastantes. Heinrich Christoph Koch sostiene en el segundo volumen de su *Ensayo introductorio a la composición* que "la costumbre se muestra como un tirano", cuando se exige que los diferentes movimientos de una sinfonía o concierto de tres movimientos tengan necesariamente un carácter contrastante. Koch intenta demostrar lo absurdo de esta construcción al decirnos que

En la interpretación de una sinfonía, por ejemplo, el primer *Allegro* nos elevará a una noble emoción. Apenas este sentimiento se ha apoderado de nosotros, que en el Adagio da paso a la tristeza; para, por así decirlo, compensar este sentimiento de tristeza, que llegó de repente y sin razón aparente, saltamos con la misma rapidez a una alegría aún mayor en el último *Allegro*. ¿Este tratamiento corresponde a la naturaleza de nuestras almas, es apropiado a la naturaleza de la sucesión de sentimientos? ¿Es tan fácil para los oyentes pasar del dolor al gozo como lo es para el músico pasar página y comenzar el último *Allegro* después del Adagio?⁷ (Citado por Buurman, 2013, pp. 56-57)

Va a ser precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII cuando algunos teóricos como Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) verían en dichos violentos contrastes un reflejo del proceso natural de las pasiones del alma. De esta manera, describe tres posibles desarrollos dentro de una sonata.

En el primero, una sensación agradable apuntala todo el trabajo (con desviaciones en el medio). En el segundo, una sensación desagradable al principio se transforma en una sensación agradable al final. En el tercero, una sensación agradable se transforma en desagradable, aunque Forkel sostiene que este tercer caso no es común ya que está reñido con la función principal de la música, que, según él, es entretener. Esta mirada permite entender los personajes contrastantes de una obra instrumental como imitadores de la naturaleza en consonancia con las corrientes estéticas más amplias de la época.⁸ (Buurman, 2013, p. 57)

Tal es el pensamiento de la época con respecto a la dimensión macroformal de la música.

⁷ "In the performance of a symphony, for example, the first Allegro will lift us to a noble emotion. Hardly has this feeling taken possession of us, than in the Adagio it gives way to sadness; in order, as it were, to compensate for this sad feeling, which came suddenly and without apparent reason, we jump just as quickly thence to even greater joy in the last Allegro. Does this treatment correspond to the nature of our souls, is it appropriate to the nature of the succession of feelings? Is it just as easy for the listeners to proceed from sorrow into joy as it is easy for the musician to turn the page and begin the last Allegro after the Adagio?". (Traducción del autor).

⁸ "In the first, a pleasant feeling underpins the whole work (with diversions in the middle). In the second, an unpleasant feeling at the beginning is transformed into a pleasant feeling by the end. In the third, a pleasant feeling is transformed into an unpleasant one, although Forkel argues that this third case is not common since it is at odds with music's main function, which, he believes, is to entertain. This view allows for the contrasting characters within an instrumental work to be understood as imitating nature in line with the broader aesthetic currents of the period". (Traducción del autor).

La obra instrumental multimovimientos “[...] tiene su origen en la música instrumental de finales del siglo XVI y principios del XVII; estas secciones [contrastantes] se realizaban generalmente sin interrupción”⁹ (Sadie, 2001, p. 1). Esta última información, coincide con Burkholder, Grout y Palisca (2008), quienes hablan de las relaciones tan estrechas que tenían la canzona y la sonata entre el siglo XVI y XVII, precisamente en el contexto de obras instrumentales con secciones contrastantes. “[...] en el siglo XVI, la canzona era una pieza imitativa para teclado o conjunto, en varias secciones contrastantes e interpretada como música de cámara o de iglesia.” (Burkholder et al., 2008, p. 406). Por otro lado, en cuanto al término sonata “[...] se usó frecuentemente desde principios del siglo XVII para referirse a grandes rasgos a cualquier pieza instrumental. Gradualmente pasó a designar una composición semejante a la canzona en la forma pero con rasgos característicos particulares.” (Burkholder et al., 2008, p. 407). Los autores comentan que ambos tipos de música instrumental se componían de secciones contrastantes. Fue a mediados del siglo XVII cuando confluyen ambos tipos de obras, y el término sonata pasó a significar ambas cosas. Burkholder et al. (2008, p. 452) plantean una síntesis que, a nuestro entender, establece el contexto a partir del cual se configura la obra instrumental multimovimiento referida a la sonata:

Las sonatas de la primera mitad del siglo XVII consistían en un número de pequeñas secciones diferenciadas por el material, la textura, el estado anímico y el carácter musical y, en ocasiones, por el compás y el tempo, [...]. Cuando los compositores desarrollaron el género, estas secciones se volvieron cada vez más largas y compactas. Por último, los compositores separaron las secciones en movimientos distintos, de manera que, con el tiempo, la sonata pasó a ser una obra en varios movimientos que contrastaban entre sí. Estos contrastes estaban en sintonía con la teoría de los afectos, que sostenía que la música estimulaba los humores corporales y podría mantenerlos en equilibrio ofreciendo una diversidad de estados anímicos.

Esta referencia nos permite entender la importancia de la reflexión sobre la bidimensionalidad para el análisis de la macroforma, dado que, en principio, esta dimensión que configura la obra multimovimiento se construye es a partir de las secciones contrastantes que inicialmente tenía una sola obra, lo cual nos habla de las relaciones que potencialmente tiene lo micro o lo meso con lo macro.

El concepto de obra multimovimientos determina una manera de concebir la música a partir del contraste y la diversidad, pero también de la unidad y la articulación mediante factores como la tonalidad, el carácter, el

⁹ "The idea of a work made up of several sections in different tempos originates in instrumental music of the late 16th and early 17th centuries; such sections were generally performed without a break". (Traducción del autor).

tempo y hasta la melodía. Sadie incluye en este contexto incluso la colección de danzas propuesta en la suite como parte de la composición de obras multimovimientos. Así, determina una descripción muy interesante sobre la caracterización de este tipo de obra en diversos formatos instrumentales, que me permito citar *in extenso*:

La suite para teclado estándar del Barroco medio y tardío puede tener cualquier número de movimientos separados, principalmente en estilo de danza, de cuatro a seis o más; la sonata instrumental típica solía tener cuatro movimientos, aunque no prevaleció un patrón regular (especialmente en la sonata de baile) hasta el siglo XVIII. El concierto veneciano de finales del siglo XVII y principios del XVIII estableció la forma de tres movimientos que se convirtió en el estándar para el concierto [...]. El cuarteto de cuerda clásico o quinteto de cuerda normalmente consta de cuatro movimientos, aunque en la mayoría de los géneros de música de cámara del período clásico tres es la norma. [...]. La sinfonía temprana, en Italia, se componía normalmente de tres movimientos, pero en la mayoría de los países se añadió regularmente un cuarto (un minueto, o más tarde un scherzo, que normalmente se coloca en tercer lugar) a finales del siglo XVIII, y a partir de la década de 1780 una introducción lenta se proporcionó a menudo al movimiento de apertura rápido. [...] En algunas obras, en particular las oberturas y sinfonías de la ópera italiana del siglo XVIII, los movimientos se interpretan sin interrupción, una manera adoptada ocasionalmente por otros compositores [...]. En varios ejemplos, el material de un movimiento se repite dentro de otro, [...].¹⁰ (Sadie, 2001, pp. 1-2)

Este desarrollo es bastante significativo, dado que permite un contexto no solo histórico con respecto al desarrollo de la dimensión macroformal en las obras instrumentales multimovimientos, sino que también ofrece información relevante sobre las diversas prácticas que los compositores apropiaron para llevar a cabo no solo un discurso, sino un diseño y una producción de las macroformas a través de distintas estrategias que permitieron un diálogo entre la unidad y el contraste como característica fundamental de la interacción entre los movimientos de este tipo de obras.

¹⁰ "The standard keyboard suite of the middle and late Baroque might have any number of separate movements, mostly in dance style, from four to six or more; the typical instrumental sonata commonly had four movements, although no regular pattern prevailed (especially in the dance sonata) until the 18th century. The Venetian concerto of the late 17th and early 18th centuries established the three-movement form that became the standard for the concerto [...]. The Classical string quartet or string quintet is normally in four movements, although in most chamber-music genres of the Classical period three is the norm. [...]. The early symphony, in Italy, was normally in three movements, but in most countries a fourth (a minuet, or later a scherzo, normally placed third) came to be added regularly during the late 18th century, and from the 1780s a slow introduction was often provided to the fast opening movement. [...] In some works, in particular Italian opera overtures or symphonies of the 18th century, the movements are played without a break, a manner adopted occasionally by other composers [...]. In several examples, material from one movement recurs within another, [...]". (Traducción del autor).

Ahora bien, si observamos el contexto de la música vocal, el ordinario de la misa podría ubicarse igualmente como un antecedente de la macroforma en el sentido de que es allí donde comienza una sensibilidad por la cohesión y unidad musical de las diferentes partes de este ritual, particularmente con la llamada *misa cíclica*.

Hasta 1420 aproximadamente, los distintos elementos del Ordinario se compusieron por lo general como piezas separadas (si exceptuamos la misa de Machaut y unas pocas más), aunque en ocasiones se podían compilar y agrupar los movimientos. A lo largo del siglo XV, musicalizar el Ordinario de la misa como un todo coherente se convirtió en una práctica habitual de los compositores. [...] Al principio, los compositores agrupaban tan sólo dos secciones, tales como el Gloria y el Credo. Poco a poco, esta práctica se amplió hasta incluir las cinco partes integrantes del ordinario —Kyrie, Gloria, Credo, Santus y Agnus Dei— en una obra llamada *ciclo de la misa polifónica* o, simplemente, *misa*. (Burkholder et al., 2008, p. 223)

Este contexto se refiere particularmente al inicio de la unidad que se gesta a partir del uso del mismo *cantus firmus* en cada una de las partes del ordinario, aspecto que llamaremos en nuestro trabajo como macroformas cíclicas. Este antecedente tan importante para un proceso macroformal que tendrá su máxima expresión en la música del siglo XIX, nos da cuenta entonces de los inicios de lo que podríamos entender como el pensamiento macroformal en las obras multimovimientos. Aunque es importante anotar que no nos estamos refiriendo al supuesto de que la macroforma sólo existe si hay elementos melódicos comunes que se recapitulan en varios de los movimientos de la obra, lo cual ha sido la concepción habitual de la macroforma en el ámbito de la teoría de la música. Es importante considerar que el fenómeno del contraste es igualmente importante en el proceso de interacción macroformal, o mejor aún, en la perspectiva de las diversas macroformas. Ya lo plantearían Burkholder et al. (2008, pp. 227-228) al comentar que

La unidad musical era el resultado del uso del mismo *cantus firmus* en toda la obra, pero la preocupación por la diversidad era, cuando menos, igual de profunda; escritores como Tinctoris elogiaron a los compositores que generaban variedad entre los movimientos, incluso si cada uno de ellos estaba basado en la misma melodía.

Por otro lado, como ya se ha comentado, la suite como colección de danzas se instaure también como un antecedente importante en este tipo de composición. Para Goetschius (2008, p. 226) "El más antiguo de estos géneros es la Suite, la cual, sin embargo, inicia originalmente con una colección de danzas solamente, no utiliza ninguna de las formas más grandes".¹¹ Para este autor, "El término 'forma más grande' se refiere específicamente a aquellas composiciones que asumen mayores proporciones, y, por lo tanto, requieren una

¹¹ "The oldest of these is the Suite, which, however, being originally a collection of Dance only, did not utilize any of the Larger Forms". (Traducción del autor).

mayor amplitud de diseño, y una mayor concentración en la concepción y disposición de los factores estructurales [...].¹² (Goetschius, 2008, p. 1). Ejemplos de grandes formas para Goetschius son el tema con variaciones, el rondó, la forma sonata y las formas compuestas. Cuando se refiere a éstas últimas, establece una definición que se relaciona con nuestro concepto de macroforma: "Formas compuestas son aquellas colecciones más grandes de composiciones que contienen un número de movimientos diferentes e independientes".¹³ (Goetschius, 2008, p. 226). Lo referido anteriormente nos ubica no sólo en vía de una definición de la macroforma, sino que también determina una idea del origen de aquellas obras que, como las del género sonata, se caracterizan por su composición en varios y diferentes movimientos.

Para Goetschius entonces, el origen de la sonata es la suite, género que nace históricamente como una colección de danzas, y que se considera también desde el aspecto de lo cíclico, en cuanto a la recurrencia motívica y la unidad tonal que se acostumbraba entre las diferentes danzas que integraban la suite. Este género se va desarrollando hasta consolidarse como una sonata compuesta por movimientos con formas estructuralmente relacionadas. La sinfonía, por ejemplo, que en nuestro trabajo entendemos en el contexto de la sonata como género, surge según Gómez-Vignes (1979) de la obertura, a partir de la necesidad de hacer callar al público para el inicio de la ópera. Al respecto afirma que:

[...] del año 1687... al estreno de la ópera *Dal male al bene* (del mal al bien, traducción nuestra)... de Alessandro Scarlatti se ofrecía la presencia de una pieza orquestal preludante... en tres secciones diferenciales. Ellas eran: una sección rápida como comienzo, una lenta enseguida, para culminar con otra rápida. (Gómez-Vignes, 1979, p. 8)

Según el autor, esta pieza se instaura como inicio de lo que se conocerá como obertura a la italiana, género que será de gran importancia para la consolidación de la sinfonía preclásica (Tabla 1).

¹² "The term "Larger Forms" refers specifically to those compositions which assume greater proportions, and therefore require greater breadth of design, and more concentration in the conception and arrangement of the structural factors". (Traducción del autor).

¹³ "Compound forms are those larger collective compositions which contain a number of different and independent movements". (Traducción del autor).

Tabla 1 Relación entre la obertura a la manera italiana y la sinfonía preclásica

OBERTURA A LA MANERA ITALIANA:	Sección I	Sección II	Sección III
	Rápida (<i>Allegro</i>)	Lenta (<i>Andante</i>)	Rápida (<i>Vivace o presto</i>)
SINFONÍA PRECLÁSICA:	I Movimiento	II Movimiento	III Movimiento
	<i>Allegro</i>	Andante o Adagio	<i>Allegro, Vivace o Presto</i>

Fuente: Gómez-Vignes (1979)

Según Gómez-Vignes (1979), los franceses propusieron otra forma de obertura que, en cabeza de Jean Baptiste Lully, usaría *tempi* diferentes, “[...] a un solemne *adagio* de ritmo puntuado, sucedía un vivaz movimiento en estilo fugado más o menos extenso, rematado, a veces, con el *adagio* repetido al final” (p. 9) (Tabla 2).

Tabla 2 Relaciones entre la obertura italiana y la francesa

OBERTURA A LA MANERA ITALIANA	Rápido	Lento	Rápido
OBERTURA A LA MANERA FRANCESA	Lento	Rápido	Lento

Fuente: Gómez-Vignes (1979)

Incluso, con respecto al nombre de “sinfonía”, hubo en su momento confusiones para llamar obertura o sinfonía a la obra para orquesta con varios movimientos claramente diferenciados entre sí:

“Sinfonía” se aplicó especialmente a la llamada obertura italiana, mientras que la obertura de Lully siempre retuvo su título de “obertura”. A medida que esta obertura francesa se hizo muy popular en las suites orquestales, el siguiente paso fue también llamar a tales suites en varios movimientos oberturas. La confusión de títulos fue tan grande que incluso las sinfonías de Haydn se llamaron oberturas en Inglaterra. Solo después de que la nueva forma

de sonata hubo afirmado su predominio, más tarde en el siglo XVIII, se exigió más precisión en los títulos, y desde ese momento una sonata para orquesta se llamó comúnmente sinfonía.¹⁴ (Leichtentritt, 1951, p. 170)

Gómez-Vignes (1979, p. 9) plantea que "es posible que la antigua *suite* de danzas, con su alternancia de movimientos lentos y rápidos —*basse-danse* y *tordion o pavana* y *gagliarda*— sea el origen de la ordenación lento-rápido de la 'obertura francesa'." Según este autor, no existen pruebas que determinen un parentesco tan directo entre la *suite* y la sinfonía napolitana; sin embargo aclara que no por esto debe dejarse de relacionar su orden con este mismo criterio. En este sentido, Gómez-Vignes nos hace una síntesis muy clara, evidenciando relaciones entre la suite de danzas, las obras en varias secciones contratantes, y las obras multivimovimientos, recorrido que, si bien parte del ordinario de la misa como antecedente vocal más antiguo, nos sitúa en un desarrollo cuyo fundamento se establece desde la relación de *tempo* o carácter como elemento de contraste más importante.

Las anteriores consideraciones nos proponen dos reflexiones que, a nuestro parecer, son significativas para la comprensión de los orígenes de nuestro objeto de estudio. La primera, nos plantea la obra instrumental multivimovimientos (sonata como género) como un desarrollo de la canzona y la sonata del siglo XVI y XVII (Sadie, 2001; Burkholder et al., 2008). La segunda, nos ubica en tradiciones anteriores como el ordinario de la misa desde lo vocal y la suite de danzas desde lo instrumental, como prácticas compositivas a partir de las cuales, desde antes al siglo XVI, se expresaba la idea de una obra compuesta de diversas partes autónomas, pero que se relacionan desde diversos elementos para conformar un todo en sí mismo. Las relaciones complementarias de las visiones expuestas anteriormente nos proponen la lógica de un contraste desde la relación de las partes o movimientos que componen la obra en su totalidad. Este contraste, marcadamente característico desde diversos factores como el *tempo*, el carácter o la tonalidad, aporta a la consideración de unidad como la necesidad de un retorno en la última parte o movimiento, de muchos de estos factores.

¹⁴ "Sinfonia` was especially applied to the so-called Italian overture, whereas the Lully overture always retained its title "overture." As this French overture became very popular in the orchestral suites, the next step was also to call such suites in several movements overtures. The confusion of titles was so great that even Haydn symphonies were called overtures in England. Only after the new sonata form had asserted its predominance, later in the eighteenth century, more precision was demanded in the titles, and from that time on a sonata for orchestra was commonly called a symphony". (Traducción del autor).

En este sentido, y en relación con los procesos bidimensionales, seguimos considerando que la macroforma podría entenderse como una proyección de los elementos que se presentan ya en lo micro y en lo meso. Al respecto, ponemos en consideración lo que Gómez-Vignes (1988, p. 5) afirma al hablar, por ejemplo, de los conceptos de liviano y pesado, expresados en la relación dual entre el alzar y el dar, o arsis y tesis en la microforma:

Este equilibrio, que aquí lo vemos como microestructura, se da en absolutamente toda la música, en estructuras cada vez mayores, hasta llegar a las *macroestructuras* sinfónicas o sinfónico-corales. Y esto es así, puesto que el ritmo es el impulso generador de todo movimiento en la música. La música "camina" o "marcha" a través del tiempo gracias al ritmo.

Desde los planteamientos anteriores, los cuales buscan comprender los inicios de las obras conformadas por varias partes o movimientos, continuaremos con los antecedentes que han abordado el concepto de la macroforma desde múltiples definiciones y diversos enfoques.

1.3 Antecedentes en el estudio de la macroforma

1.3.1 Tratados sobre análisis y forma musical

Partimos de los tratados sobre análisis y forma musical, dado que son referencias que tradicionalmente se tienen en cuenta para la enseñanza de estos procesos en el aula de clase en diferentes niveles formativos. Lo que, consideramos, evidencia la manera como se aborda el tema de la macroforma en estos contextos. En este sentido, el estudio de la dimensión macroformal hace parte de un interés por el análisis que podríamos llamar de formas compuestas (Goetschius, 2008), del conjunto de la sonata (Bas, 1947), o de los ciclos multimovimientos (Ratner, 1980), a través del cual se intenta responder a la pregunta por las formas en que los movimientos se relacionan con la macroforma de una obra. Pero ha sido un tema que si bien se ha tratado por los autores mencionados anteriormente y por muchos otros, no se ha profundizado en el sentido de identificar y describir los procesos bidimensionales que se pueden presentar en la relación entre las dimensiones micro o meso con lo macro. Por el contrario, en general se ha limitado a aspectos descriptivos sobre las características de cada uno de estos movimientos en el ámbito de una suite o una sonata como género (obras compuestas por varios movimientos).

Cuando nos acercamos a los tratados sobre análisis o forma musical como los escritos por Riemann (2005), Goetschius (2008), Schönberg (1989), Kühn (2003a), Bas (1947), Zamacois (2002), Berry (1966), Green (1965), o Caplin (1998), entre muchos otros, identificamos una organización muy similar en el desarrollo de los materiales expuestos. Esto es, se inicia con los elementos pequeños de la música, tales como células, motivos, temas, frases, períodos e incluso, la sección. En general, los tratados dedican sus primeros capítulos a exponer todas las apreciaciones posibles acerca de lo que podríamos denominar los “pequeños” elementos de la música que, entre otras cosas, es lo que cada autor hace de manera bastante personal en cuanto a la terminología para referirse a los mismos fenómenos relacionados con esta dimensión de la música (Yepes, 2011), y que LaRue (2004) denomina “pequeñas dimensiones”. Es a esto a lo que nosotros llamamos microforma.

Otra de las dimensiones abordadas de manera relevante en los tratados de forma musical es la que hemos denominado la mesoforma, dimensión que podríamos relacionar con movimientos completos, es decir, con obras en un solo movimiento o con un movimiento completo como parte de una obra que lo contiene. Allí se aprecia el desarrollo de la mayoría de los capítulos de los tratados clásicos, haciendo un énfasis significativo en las estructuras o modelos formales, también llamados arquetipos (Agawu, 2012), tales como las formas binarias, ternarias, temas con variaciones, rondós, formas de movimiento de sonata, o bien, las formas contrapuntísticas como fugas, invenciones, cánones, grounds, passacaglias, chaconas o preludios corales, entre otras. Por supuesto, estos capítulos son desarrollados a partir de la relación o referencia de muchas de las obras del repertorio musical occidental, teniendo en cuenta, sobre todo, lo que se ha conocido como el período de la “práctica común”, reconocido entre los siglos XVIII y XIX (Piston, 2012).

En cuanto a la dimensión que hemos llamado macroformal, los tratados se limitan a mencionar este aspecto en los géneros musicales compuestos por varias partes o movimientos independientes, es decir, aquellas denominaciones con las que se hace referencia al ordinario de la misa, suite, sonata, sinfonía, concierto u ópera, entre otros. Si algo caracteriza este tipo de apartados es su perfil descriptivo en relación con cada uno de los géneros musicales expuestos. Evidentemente, se habla de los movimientos de una sonata, pero en términos de su carácter, su *tempo*, su tonalidad, etc. Sin embargo, no se habla sobre la dimensión

macroformal como un todo en sí mismo, ni de las relaciones o procesos que se pueden identificar desde la bidimensionalidad entre lo micro o meso con lo macro.

Es así como, desde una perspectiva general por supuesto, muchos de los tratados o textos clásicos de forma musical construyen sus respectivas teorías. En este sentido, se puede evidenciar la ausencia de reflexión en profundidad sobre la dimensión que hemos denominado macroformal, desde un mayor grado de especificidad en la búsqueda de procesos bidimensionales. Sin embargo, se considera de fundamental importancia establecer una revisión crítica y con algún grado de detalle, como acercamiento a la manera como se ha abordado el concepto de macroforma en varios de estos tratados y textos sobre forma musical.

1.3.1.1 P. Goetschius (2008): Formas compuestas

Para Goetschius (2008, p. 226), las formas compuestas “[...] son aquellas más grandes colecciones de composiciones que contienen un número de diferentes e independientes movimientos”.¹⁵ Estos movimientos son considerados por el autor como formas más grandes. Según Goetschius, estas formas están unidas orgánicamente por una unidad artística “[...] una relación orgánica más o menos palpable, una cierta unidad de espíritu que se podría esperar que prevalezca a través de los movimientos”.¹⁶ (Goetschius, 2008, p. 228). Leyendo entre líneas, podríamos decir que según Goetschius, no todas las obras multimovimientos podrían considerarse como obras compuestas, si no tienen “una relación orgánica más o menos palpable”. Vale la pena resaltar la idea a partir de la cual Goetschius establece una unidad que él llama *unidad de espíritu*, que determina lo que podríamos denominar una coherencia o lógica de interacción, que conscientemente el compositor establece entre las partes o movimientos de la obra. Si bien Goetschius propone un contexto histórico acerca de la génesis o el origen de las obras conformadas por varias partes o movimientos, en el que podemos situar la suite renacentista, por ejemplo, su acercamiento al análisis de la macroforma, o de lo que él denomina la forma compuesta, se queda en un nivel descriptivo de los diferentes

¹⁵ “Compound forms are those larger collective compositions which contain a number of different and independent movements”. (Traducción del autor).

¹⁶ “[...] a more or less palpable organic relation, a certain unity of “mood,” might be expected to prevail throughout the movements”. (Traducción del autor).

elementos sobre el carácter y el número de los movimientos, las tonalidades, las reiteraciones melódicas y las estructuras formales que representa cada movimiento. En este sentido, se observa que no se profundiza en el análisis de la macroforma como dimensión en sí misma, y se queda en generalidades que dificultan establecer procesos bidimensionales concretos en las relaciones de las partes (movimientos) con el todo (macroforma).

1.3.1.2 Julio Bas: La macroforma como "el conjunto de la sonata"

El "conjunto de la sonata" ha sido otra expresión a partir de la cual se ha referenciado el concepto de macroforma, delimitado, por supuesto, a lo que tiene que ver con el estándar esquemático de la sonata como género, no como forma o movimiento, sino como un todo o "conjunto". Ejemplo de esto son las sonatas para un instrumento solista y acompañante, las sinfonías, los cuartetos de cuerda, entre otros. Julio Bas (1947, p. 306), cuando se acerca al concepto, lo remite de inmediato al "conjunto de la sonata" como género y lo define de la siguiente forma:

Es una sucesión de trozos llamados tiempos, por cuanto cada uno de ellos está dotado de carácter y movimiento rítmico distintos. Aunque todo sea, en verdad, inseparable, tanto en la estructuración de los diversos trozos, como en la unidad conjunta de la sonata, será útil también considerar separadamente el número, el carácter y el movimiento, el tono, forma, amplitud y entrelazamiento de los movimientos.

Bajo la idea de "conjunto de la sonata" entiende Bas (1947) lo que para nosotros es la dimensión macroformal, esto es, como una estructura compuesta de varias partes o movimientos. Desde esta mirada, el autor construye una serie de elementos que, a manera de variables o categorías, permiten un desarrollo descriptivo a partir de dicha dimensión.

Puede comprenderse, a partir de las anteriores consideraciones, cómo desde los múltiples elementos del número, el carácter y el movimiento, el tono, la forma, la amplitud, los tiempos entrelazados y las obras cíclicas o de un solo tema, se pueden identificar relaciones en las grandes formas a partir de su interacción, que hacen que la obra sea un todo en sí misma. Sin embargo, aunque el enfoque de Bas se limita por su consideración del objeto de estudio a la perspectiva del conjunto de la sonata, lo cual se relaciona con nuestro marco de acción en cuanto al tipo de repertorio que tendremos en cuenta, resulta evidente la falta de una

propuesta analítica en su enfoque al momento de abordar la dimensión macroformal. Por el contrario, se aprecia una fuerte tendencia descriptiva de los diferentes elementos, sin que la misma pase a niveles analíticos y teóricos más profundos que expliquen, por ejemplo, las posibles relaciones entre los movimientos con la dimensión macroformal.

1.3.1.3 Clemens Kühn: la idea de lo cíclico y los factores de unidad musical

Clemens Kühn entendió la relación en las grandes formas a partir de la idea de lo cíclico, y definió por ello las reiteraciones motivicas o temáticas que hacen los compositores en sus obras elaboradas por diferentes partes o movimientos. Las mismas se pueden encontrar de manera literal o variada. Kühn (2003a) plantea, en su *Tratado de la forma musical*, las posibilidades que tiene lo cíclico en la comprensión de la macroforma. El autor argumenta que lo cíclico tiene que ver con la reiteración de elementos motivicos, rítmicos y armónicos en las piezas elaboradas por partes, es decir, la idea de aplicar procesos intramusicales (López-Cano, 2020) como reiteración temática entre los movimientos de la obra. Al efecto, Kühn propone varios géneros cíclicos: el ciclo de *lieder*, la misa, la sinfonía, la sonata, la variación y la suite. Lo anterior establece la necesidad de identificar otros elementos fuera de lo melódico, que nos permitan reconocer relaciones musicales alternativas en las obras conformadas por varias partes o movimientos. La armonía, la duración, la intensidad y la estructura podrían considerarse como factores importantes para el análisis no sólo desde la dimensión macroformal en sí misma, sino desde los procesos bidimensionales que se presentan entre el contenido de los movimientos y la macroforma general.

1.3.1.4 Jan LaRue y su análisis del estilo musical

Como ya dijimos previamente, Jan LaRue denomina grandes dimensiones a lo que nosotros llamamos macroforma, y las define de la siguiente manera:

Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura. [...] de este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido); contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras

(melodía); selección métrica de compases y *tempi* (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento). (LaRue 2004, p. 5)

El autor reduce todas estas categorías o elementos de análisis al acrónimo SAMeRC: Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento, y propone, además, que las grandes dimensiones podrían variar de acuerdo con el límite que el analista establezca, ya que pueden ir desde una sola obra que tiene varias partes o movimientos, hasta incluso todo el corpus de obras de un mismo compositor.

Nos parece muy interesante el concepto de dimensiones que trabaja el autor para referirse a diferentes unidades formales como una manera de entender la sintaxis del lenguaje musical en el contexto de la obra específica. Así, en términos generales, las pequeñas dimensiones las entiende desde el motivo, la semifrase, la frase etc. Las dimensiones medias serían el período, párrafo, sección, parte; y las grandes dimensionales serían el movimiento, la obra o incluso un grupo de obras (La Rue, 2004, p. 5).

Este es uno de los aspectos que tomamos de LaRue: concebir la dimensión como una unidad formal que puede manifestarse en tres contextos específicos, a saber, lo micro, lo meso y lo macro. Además, este mismo concepto nos permite comprender que pueden darse relaciones entre las diferentes dimensiones de la música como unidades de medida. En este sentido, hablar de procesos o relaciones bidimensionales implica pensar sobre cómo se relaciona para nuestro proyecto, lo micro o lo meso con lo macro.

Jan LaRue propone una metodología de análisis para identificar las relaciones que pueden darse en las grandes dimensiones. El autor parte de considerar cada uno de los aspectos arriba citados –SAMeRC– en el marco de las grandes dimensiones. Si bien es cierto que LaRue contribuye a una visión alternativa para el análisis del estilo musical, al proponer tres grandes etapas en el proceso —antecedentes, observación y evaluación— y propiciar un marco analítico que integra los elementos musicales en el marco de las tres dimensiones de análisis —grandes, medias y pequeñas—, no se puede pasar por alto que su objeto de estudio se focaliza precisamente en el análisis del estilo musical y no de la forma, lo cual limita la capacidad de acción de su metodología a un campo dirigido al análisis del estilo de un compositor, de la detección de diferentes etapas estilísticas en su producción, o de la constancia en mantener un estilo compositivo a lo largo

del tiempo. Este objetivo analítico es el que precisamente diferencia nuestra visión de la suya, en tanto que la intención de nuestro trabajo se centra en identificar procesos bidimensionales entre los movimientos y la macroforma de la obra musical, no circunscrito necesariamente al estilo de un solo compositor.

Otro de los puntos que consideramos no suficientemente desarrollados en la propuesta de LaRue, es la ausencia de ejemplos para la aplicación de sus elementos de análisis en las grandes dimensiones. Aunque sus ideas parecen ser bastante completas, no se apoyan en el repertorio, en una muestra clarificadora de ejemplos de la literatura musical que demuestren la pertinencia de sus postulados teóricos.

1.3.1.5 Leon Stein y la sonata como un todo - tratamiento cíclico

Este autor, al igual que varios de los ya comentados, afirma que la sonata como género tiene tres o cuatro movimientos. Plantea además una descripción general de las características formales de cada uno de ellos, donde el primer movimiento corresponde generalmente a un *allegro* de sonata; el segundo movimiento a una forma de primer, segundo y tercer rondó,¹⁷ una sonatina, un *allegro* sonata, unas variaciones o una forma libre; el tercer movimiento a una forma canción con trío o segundo rondó; y el cuarto movimiento (o tercer movimiento de una obra con tres movimientos) a una forma de segundo rondó, forma de tercer rondó, *allegro* de sonata, rondó-sonata o tema con variaciones.

El autor comenta también acerca de las sonatas de un solo movimiento, como aquellas que surgen a finales del siglo XIX y principios del XX por varias razones, entre ellas, (1) la sonata dividida en movimientos, pero interpretada sin solución de continuidad entre ellos; (2) las sonatas de dos movimientos; (3) la combinación de movimiento lento y minuet en uno solo; (4) sonatas como en (1) o (2) pero con tratamiento cíclico; y finalmente, (5) la forma de un movimiento, usualmente con largas divisiones seccionales (Stein, 1979, p. 152).

¹⁷ Así los califica Goetschius (2008) y, en general, equivalen al rondó de tres, cinco y siete secciones respectivamente.

En conclusión, el autor plantea que “podemos resumir las características de la sonata de un movimiento del siglo XX como una forma de movimiento único que consta de dos a cinco grandes secciones, y el material temático se trata generalmente de manera cíclica”.¹⁸ (Stein, 1979, p. 153). El autor también comenta sobre el tratamiento cíclico en las obras multimovimientos, aduciendo que este tratamiento se refiere a un procedimiento en el cual el mismo material temático o derivado de este, es usado en dos o más movimientos de una composición. Una aclaratoria importante con respecto al tratamiento cíclico que el autor hace, es justamente la ubicación histórica que realiza con respecto al uso de este procedimiento. Al respecto comenta que

Si bien el tratamiento cíclico se encuentra en las misas de los siglos XV y XVI y en algunas sonatas barrocas, César Franck y sus seguidores, entre ellos Vincent d'Indy, Saint-Saëns, Fauré y César Franck y Dukas lo establecen más definitivamente como un principio o composición.¹⁹ (Stein, 1979, p. 153)

A partir de los aportes realizados por los antecedentes a este momento, podemos verificar, entre otras cosas, la supremacía del elemento melódico para el análisis de las interacciones entre los movimientos en la macroforma. Esta situación la evidencia de manera crítica Moorteel (2009, p. 16) planteando que

Sólo un aspecto del ciclo de la sonata ha recibido amplia atención por parte de los teóricos del siglo XX: el de las interconexiones temáticas entre movimientos. Los analistas de la Europa Continental, en particular, se han mostrado muy interesados en la forma en que los movimientos separados de una composición se integran en un ciclo por medio de interconexiones temáticas o motivicas.²⁰

Lo cual lleva a la necesidad de pensar otra propuesta que además de considerar las relaciones cíclicas, pueda identificar otro tipo de procesos tanto en la dimensión macroformal como un todo, así como en las relaciones bidimensionales de los movimientos con ese todo. Tal como lo plante Sadie (2001, p. 2) al decir que “las relaciones –estéticas, y en ocasiones temáticas, armónicas o de algún otro tipo analizable– entre los

¹⁸ “We may summarize the characteristics of the twentieth-century one-movement sonata as a single movement form consisting of from two to five large sections, the thematic material being treated usually in a cyclic manner”. (Traducción del autor).

¹⁹ “While cyclic treatment is to be found in fifteenth- and sixteenth- century Masses and in some Baroque sonatas, it becomes more definitely established as a principle of composition by César Franck and his followers, including Vincent d'Indy, Saint-Saëns, Fauré, and Dukas”. (Traducción del autor).

²⁰ “Only one aspect of the sonata cycle has received ample attention from twentieth-century theorists: that of thematic interconnections between movements. Continental European analysts in particular have proven keenly interested in the way the separate movements of a composition are integrated into a cycle by means of thematic or motivic interconnections”. (Traducción del autor).

movimientos de una obra más grande, se consideran generalmente como significativas, por lo que la identidad e integridad de la obra están ligadas a ellas”.²¹

1.3.1.6 Leonard Ratner y la compatibilidad de afecto

Por su parte, Ratner (1980) en su texto *Classic music expression, form and style*, se refiere a la dimensión macroformal como ciclos multimovimientos y formas compuestas. Para él, “la unidad, esencial en la forma de un movimiento individual, es también un factor importante en toda una obra que consta de dos, tres o cuatro movimientos”.²² (Ratner, 1980, p. 322). Así, plantea que estos ciclos interactúan mediante varios aspectos, entre ellos, la compatibilidad de afectos, unidad de tonalidad, número de movimientos, enlaces estructurales desde lo armónico y lo temático, y el gran plan en la dimensión macroformal. En este sentido, ubica una expansión de su concepto de tópico musical, estableciendo que lo que se presenta en pequeño, también puede representarse en lo macro, asunto que abordaremos más adelante desde una mirada de la macroforma como una proyección fractal o isomórfica de lo micro y meso, es decir, la posibilidad de encontrar relaciones bidimensionales que nos permitan comprender la interconexión entre lo pequeño o lo mediano con lo grande.

Con respecto a la compatibilidad de afecto, Ratner (1980, p. 322) plantea que “la compatibilidad del afecto entre los movimientos puede considerarse como una extensión de las mezclas típicas de tópicos y afectos que se encuentran en la mayoría de los movimientos clásicos, con el factor de contraste añadido de diferentes tempos”.²³ Es a partir de este aspecto que el autor describe, de manera detallada, el carácter y varias de las posibilidades que ofrecen los diferentes movimientos de una sonata como género en el estilo clásico.

²¹ “The relationships – aesthetic, and sometimes thematic, harmonic or of some other analysable kind – between the movements of a larger work are generally regarded as significant, so that the work’s identity and integrity are linked to them [...]”. (Traducción del autor).

²² “Unity, essential in the form of an individual movement, is also an important factor in an entire work consisting of two, three, or four movements”. (Traducción del autor).

²³ “Compatibility of affect among movements may be regarded as an extension of the typical mixtures of topics and affects found in most classic movements, with the added contrast factor of different tempos”. (Traducción del autor).

En relación con la unidad de tonalidad, afirma que por lo general es costumbre ir a tonalidades cercanas entre un movimiento y otro, aunque también se pueden identificar excepciones. No hay que olvidar con respecto a este punto, que el autor se refiere al período clásico de la música. En cuanto al número de movimientos, Ratner reflexiona acerca de la inclusión del minuet como tercer movimiento de la sonata, y la necesidad del movimiento lento antes del movimiento final. Concluye así que "las obras de importancia seria contenían tres o cuatro movimientos, algo más largos que las de la música de entretenimiento, y su material, especialmente en las obras de los maestros, está mucho más elaborado".²⁴ (Ratner, 1980, p. 323). Por enlaces estructurales, el autor propone que desde la armonía y los temas se pueden presentar fuertes interacciones entre los movimientos de una misma obra. Desde la armonía, propone que las relaciones que se analizan en las unidades más pequeñas podrían ser identificadas en la dimensión macroformal. Entre ellas, habla de las semicadencias o cadencias deceptivas entre otras. Además, comenta las relaciones lejanas de las tonalidades de cada movimiento, como elaboraciones cromáticas de los compositores para llamar la atención del oyente. Los enlaces de carácter temático el autor los ubica en el marco del ya comentado tratamiento cíclico, a partir del cual se reiteran temas o derivados de estos en otros movimientos posteriores.

Ratner establece un punto de vista que, a diferencia de los antecedentes anteriores, determina una base teórica para la comprensión y la construcción de significado en el abordaje de la macroforma, sobre todo, desde la compatibilidad de afecto y unidad de tonalidad, categorías que permiten entender la diversidad de los movimientos con una función teleológica de significado afectivo a gran escala. Sin embargo, es desafortunado el hecho que no desarrolle significativamente, desde su propuesta, la relación entre tópico y la macroforma, situación que hubiera aportado a los antecedentes de nuestro trabajo.

En general, los tratados de forma o morfología abordan la dimensión macroformal de la música desde las consideraciones expuestas anteriormente con los autores mencionados. Por otro lado, consideramos conveniente aclarar que no se puede confundir nuestra propuesta con la concepción de niveles estructurales de Schenker (Forte y Gilbert, 2003 p. 143), los cuales, como se sabe, se limitan principalmente al ámbito de

²⁴ "Works of serious import contained three or four movements, somewhat longer than those of entertainment music, and their material, especially in the works of the masters, is much more intensively worked out". (Traducción del autor).

la mesoforma, es decir, en lo que corresponde a un solo movimiento. Aunque existen aplicaciones a gran escala como la de Webster (2004, p. 15), en la que realiza un gráfico desde el enfoque schenkeriano de la *Sinfonía n° 45, "Sinfonía de los adioses"* de Haydn, con el fin de plasmar una visión general de la obra desde la tonalidad y la dinámica, este no es nuestro objetivo con la propuesta aquí planteada. Si bien nuestro trabajo no se concibe en relación con el análisis schenkeriano, sí encontramos en esta metodología un componente muy importante para el análisis de las relaciones bidimensionales desde la armonía, ya que permite, a partir del proceso de reducción en diferentes niveles estructurales, identificar relaciones entre lo meso o micro con lo que sucede en la dimensión macroformal de la obra.

1.3.2 Investigaciones sobre la macroforma

Otras fuentes que no necesariamente se ubican en el contexto pedagógico de los tratados de formas musicales, se encuentran en investigaciones teóricas del período clásico de la música y de la sonata como género, en propuestas de análisis de obras con movimientos entrelazados, así como en propuestas de análisis macroformal de obras de un solo compositor como Haydn y Beethoven.

1.3.2.1 William S. Newman: The Sonata in the Classic Era (1983)

El autor propone en el apartado "El ciclo como un todo" una caracterización muy detallada de este género multimovimiento, determinando sistemáticamente el número de movimientos de este tipo de obras, así como su orden, longitudes de sus movimientos, elecciones de tonalidades principales y secundarias, las relaciones temáticas, programáticas y estructurales, e incluso, si lo hubiere, el centro de gravedad o curva dinámica de todo el ciclo. El autor además establece una problemática que compartimos, en cuanto a la ausencia de trabajos referidos a esta dimensión de la música y la particular atención que se le ha dado a los análisis de un solo movimiento, particularmente de los primeros movimientos de las sonatas (Newman, 1983, p. 133).

Este trabajo se considera una referencia muy autorizada para el acercamiento a la sonata como género a partir de la musicología sistemática, a través de la descripción analítica del repertorio mediante datos estadísticos. El alcance del trabajo de Newman, si bien es una empresa detallada en cuanto a la identificación del repertorio de la sonata desde los parámetros o elementos expuestos anteriormente, llega hasta la descripción de estos datos, y no propone de manera directa un proceso analítico para el abordaje de este tipo de repertorio. En el tercer capítulo de nuestra tesis trabajaremos desde este mismo enfoque, pero con una referencia específica a las sonatas para piano y las sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, con el fin de caracterizar, desde la bidimensionalidad abstracta, la macroforma de este repertorio particular y desde allí, tener un punto de partida para nuestra propuesta de análisis bidimensional entre las relaciones de lo micro o lo meso con lo macro.

1.3.2.2 James Webster: Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music (2004)

Webster construye un acercamiento a la obra instrumental de Haydn desde la perspectiva del ciclo, pero como factor que representa que la obra está compuesta intencionalmente de manera completa con sus movimientos integrados. El autor plantea que esto se demuestra mediante aspectos en la forma "progresiva" de movimientos individuales, vínculos estructurales y gestuales entre los movimientos, y asociaciones extramusicales.

Como su título lo propone, el aspecto central de su trabajo es el análisis, muy detallado por lo demás, de todos los movimientos de la *Sinfonía n° 45* de Haydn, haciendo hincapié en la dimensión macroformal como un todo, es decir, configurando la obra no solo por el número de movimientos que la conforman, sino por lo que constituye la macroforma en sí misma. Esto lo hace mediante el relacionamiento horizontal de los movimientos intentando demostrar cómo la obra tiene un sentido teleológico que permite desembocar en el último movimiento. Aunque se basa en el análisis macroformal de la obra de un solo compositor, el texto es una magnífica referencia para acercarnos al pensamiento estético y teórico de la música en el siglo XVIII, sobre la vida y la época de Haydn, sobre su música y sus fuentes, aspectos que tomamos en cuenta para el

contexto estilístico desarrollado en nuestro capítulo 3. Además de aplicar métodos de análisis desde las tradiciones de Tovey, Schenker y Schönberg para el abordaje analítico de cada uno de los movimientos desde aspectos multivalentes como la forma, análisis de voces estructurales mediante reducción schenkeriana, procesos de variación por desarrollo, análisis del ritmo e instrumentación y registro, el trabajo hace análisis de otras obras de Haydn intentado ampliar la reflexión que se construye sobre la *Sinfonía n°45*.

Webster identificó dos estrategias musicales capaces de afectar nuestra percepción de coherencia de la macroforma. En general, los dos se encuentran simultáneamente y se superponen en la práctica. Uno es a través de la composición, describir "técnicas de desestabilización" dentro de los primeros movimientos que difieren o aplazan su resolución a puntos posteriores. El otro es la integración u organización cíclica: aspectos que contribuyen a la estabilización macroformal del ciclo en su conjunto. En este último aspecto, Webster no solo habla de lo cíclico como lo hemos venido hablando anteriormente –un elemento temático que se repite de alguna u otra forma en uno, algunos o todos los movimientos de la obra–, sino que expande el concepto a otros elementos como las relaciones tonales y diversos materiales comunes entre los movimientos. Este último aspecto es lo que nosotros llamamos relaciones de fondo en nuestro trabajo, que será desarrollado más adelante.

Nos llama la atención cómo desde su trabajo establece la aplicación de procesos de reducción schenkeriano sobre todo desde el ámbito armónico, aspecto que también elabora Moortele (2009) para determinar procesos armónicos a gran escala. En este sentido, tomamos como referencia esta posibilidad de graficar el contenido armónico general de cada movimiento, adaptándolo por supuesto a nuestras necesidades específicas (ver ejemplo 1).

I Allegro assai Exp. Dev. Recap. Adagio Minuet II Presto Adagio (Farewell)

f III V III I# VI i# V# i III I# i# V# III^{5⁴} V# I#
 ff (V/iv) PP ff PP $\frac{p}{f} > PP$ (P) f P > PP

Ejemplo 1 Reducción armónica de la Sinfonía N. 45 de J. Haydn

Fuente: Webster (2004, p. 15)

La diferencia con nuestro trabajo radica no obstante en varios aspectos. No es de nuestro interés concentrarnos en la obra de un solo compositor, sino generalizar hasta donde sea posible una aproximación a la macroforma. En este sentido, examinamos exhaustivamente la obra de cuatro compositores de la práctica común desde la perspectiva macroformal, para identificar sistemáticamente en sus obras multimovimiento los procesos o relaciones de bidimensionalidad entre lo micro o lo meso con lo macro. Esto último establece otra diferencia significativa con el trabajo de Webster, ya que, si bien el autor propone un análisis que aporta a la horizontalidad de las relaciones entre los movimientos para construir un todo macroformal, en nuestro caso buscamos la relación bidimensional sobre cómo lo que pasa en los movimientos en términos micro o meso, se relaciona a partir de una proyección o amplificación con lo que pasa en la dimensión macroformal de la obra.

1.3.2.3 James Hepokoski y Warren Darcy: Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata (2006)

Los autores construyen en su capítulo "El ciclo de la sonata de tres y cuatro movimientos", una caracterización de la sonata atendiendo la perspectiva de "la coherencia proporcionada por las normas del género de fondo

relevante, contra el cual se lanza la obra individual" Hepokoski y Darcy (2006, p. 319).²⁵ Procuran algo así como una observación comparativa entre la convención estilística de la macroforma en el siglo XVIII, y cómo se relaciona la obra en sí misma con esta tradición. En este sentido, su propuesta estará, en principio, muy influenciada por William Newman, abordando desde el número de movimientos, los *tempi*, las tonalidades, carácter y estructura. Por ello, al igual que con el trabajo de Newman, esta propuesta complementará algunas de las reflexiones construidas en el capítulo 3 de este trabajo donde, al igual que estos autores, esperamos construir una caracterización de la macroforma en el período clásico, pero a partir de las sonatas para piano y las sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.

En cuanto al número de movimientos, estos autores reflexionan sobre cómo se modificó, a finales del siglo XVIII, el número de tres a cuatro movimientos. Además, establecen caracterizaciones sobre el orden o itinerario de los *tempi* mediante diversas permutaciones de lo rápido y lo lento. Hepokoski y Darcy son claros cuando delimitan su objeto de estudio en este capítulo y proponen que se concentrarán en las sinfonías y cuartetos de cuatro movimientos. A partir de lo anterior, iniciarán una caracterización muy detallada de cada uno de los cuatro movimientos en cuanto a lo tonal, carácter, tempo, forma entre otros elementos.

En cuanto al primer movimiento, establecen su importancia estructural como apertura de la obra. Sería el movimiento que desde la tonalidad establecería el tono emocional de la sinfonía y prepararía a los oyentes para una importante obra musical: "El primer movimiento establece los términos de comprensión de los movimientos a seguir" Hepokoski y Darcy (2006, p. 322).

Con respecto al segundo movimiento, lo proponen como el primer contraste con respecto al primero, no solo en carácter sino –en muchas ocasiones– en tonalidad. Su forma no es tan predeterminada como la del *allegro* de sonata del primer movimiento. Ahora bien, con respecto a la tonalidad de este movimiento lento, los autores proponen un aspecto bastante significativo en cuanto a su relación con la tonalidad axial o general de la obra. Hablan sobre notar la relación abstracta o tonal que esa tonalidad tiene con la del primer

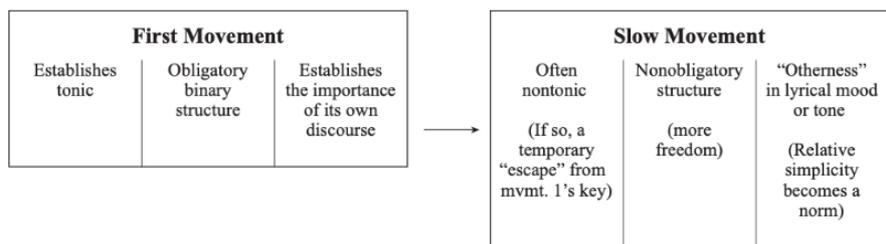
²⁵ "the coherence provided by the norms of the relevant background genre, against which the individual work throws itself." (Traducción del autor).

movimiento, comentan la importancia de notar si esa tonalidad ya aparecía en el primer movimiento, y por último, sugieren observar sobre cuál es el papel que juega la tonalidad del primer movimiento en el segundo. Estas consideraciones serán tenidas en cuenta en nuestra propuesta de análisis armónico bidimensional en la macroforma. Los autores sistematizan la tonalidad de los segundos movimientos de una obra en tonalidad mayor, a partir de siete casos específicos de acuerdo con el nivel de cercanía o lejanía con respecto a la tónica inicial o principal. En cuanto a las obras en tonalidad menor, los autores sistematizan cinco casos en la misma lógica de cercanía con respecto a la tonalidad axial.

En relación con el tercer movimiento, los autores plantean que normalmente en una obra de cuatro movimientos este es un *Minuet/Scherzo*. Este tercer movimiento representa el retorno de muchos de los principios fundamentales del primer movimiento entre ellos la tonalidad, por supuesto, con varias excepciones.

Con respecto al cuarto movimiento –que ellos llaman *Finale*– comentan que es el cierre y definitivamente la reafirmación de la tonalidad axial. Su estructura formal es muy variada, puede ir desde un rondó hasta una forma sonata, y en general, se trata de un restablecimiento de lo que sucedió en el primer movimiento. Los autores también comentan cómo se fue sucediendo el paso de importancia jerárquica al último movimiento con las obras multimovimiento de Beethoven.

Como un aporte muy relevante para nuestro trabajo, los autores exponen en el apartado del ciclo multimovimiento como gesto completo, una mirada global de la obra como ciclo de sonata, proponiendo incluso macroestructuras que abarcan todos los movimientos, como por ejemplo en las obras de tres movimientos, considerar una sonata en tres movimientos rápido-lento-rápido como una gran forma ternaria a gran escala (A-B-A'). Este último aspecto es bastante significativo, dado que permite consolidar la idea que venimos comentando sobre la macroforma como proyección de las relaciones micro y mesoformales. Para las obras en cuatro movimientos los autores proponen las siguientes posibilidades (ver figura 1)



balanced and "resolved" by the complementary gesture:

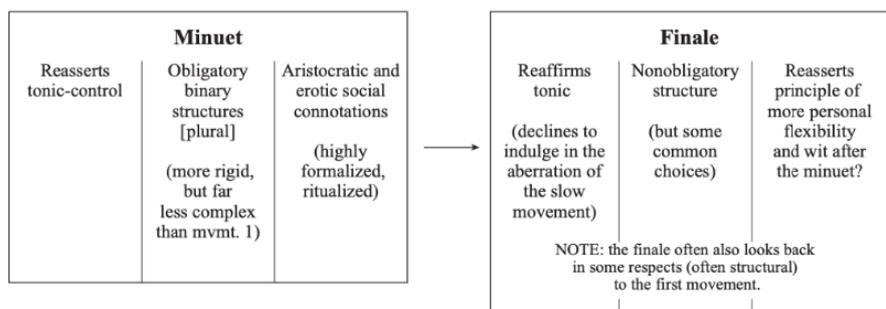


Figura 1 2+2 Simetrías en el ciclo de cuatro movimientos

Fuente: Hepokoski y Darcy (2006, p. 338)

La figura anterior nos muestra posibilidades para estructurar, según ellos, los movimientos en pares simétricos: movimientos I y II, y movimientos III y IV. Con respecto a esta propuesta, nuestro trabajo también contará con otras posibilidades ternarias como 1-2-1: movimiento I, movimiento II y III, y movimiento IV. Estas consideraciones serán desarrolladas en el capítulo 2 y 4 de nuestro trabajo. Los teóricos construyen diferentes casos de acuerdo a las tonalidades que se presentan entre los movimientos internos (II y III) para hablar de diversas posibilidades en esas relaciones entre los movimientos en el ciclo completo.

Los autores culminan su apartado sobre el tema de nuestro interés, haciendo una reflexión sobre el papel del oyente en la audición de este tipo de obras multimovimiento, reflexionando sobre la capacidad de recordar y hacer síntesis de lo escuchado en el transcurso temporal de la macroforma, refiriéndose a la teoría del crítico literario Wolfgang Iser, de que la lectura de un texto literario es un proceso de síntesis que incorpora la memoria de lo que ha venido antes con la expectativa de lo que vendrá después. Algunos autores como Meyer (2009) sugieren que, de manera similar, los oyentes también perciben la estructura narrativa en obras musicales de múltiples movimientos.

Si bien en este antecedente identificamos aspectos importantes que, como se dijo en su momento, se desarrollarán en diferentes momentos de este trabajo, es importante aclarar que Hepokoski y Darcy no proponen un análisis de este tipo de obras, sino que, por el contrario, establecen una descripción tipológica de lo que se puede encontrar como convención o deformación de la sonata multimovimiento en el siglo XVIII. Por ello, es una información que nos apropiamos para dar contexto a nuestros análisis, más que para aplicar metodológicamente en nuestra propuesta.

1.3.2.4 Steven Vande Moortele: Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement instrumental Works by Liszt, Strauss, Schönberg, and Zemlinsky (2009)

Moortele establece una propuesta para el análisis de obras con movimientos entrelazados o sin solución de continuidad. Llama muchísimo la atención su propuesta de *forma Allego de sonata bidimensional*, la cual tomaremos como referente teórico para proponer macroestructuras que surjan de las relaciones de interacción que presenten los movimientos de una obra. La propuesta de Moortele se diferencia de la nuestra en cuanto al tipo de obras analizadas. Si bien las macroformas con movimientos entrelazados hacen parte de nuestro interés, no es la única tipología macroformal que nos interesa. Además, la perspectiva de la bidimensionalidad que él pregona es muy distinta a la nuestra, en el sentido de que para él se entiende como un proceso que se puede analizar de manera simultánea entre lo que llama la forma sonata general (macroforma) y la forma sonata del ciclo (los movimientos); en tanto que para nosotros, el concepto de bidimensionalidad como ya se ha comentado, se relaciona con la proyección o amplificación que puede tener el contenido de los movimientos con la dimensión macroformal de la obra.

Dado que este autor es un referente directo de nuestra propuesta, el desarrollo y análisis crítico de su enfoque se realizará en detalle en el capítulo 2 de nuestra tesis.

1.3.2.5 Erica Buurman: Beethoven's Compositional Approach to Multi-Movement Structures in his Instrumental Works (2013)

En su tesis doctoral, Buurman realiza un acercamiento a las estructuras multimovimientos en las obras de Beethoven con un interés poiético, es decir, tratando de acercarse a las condiciones contextuales del compositor para la toma de decisiones creativas en sus estructuras macroformales. Buurman parte de las intenciones del compositor al crear los movimientos de la obra y pensar en el todo, así como identificar las estrategias de unidad que el compositor aplicaba en sus obras multimovimientos, todo esto basado en los manuscritos o borradores de las obras y otras fuentes bibliográficas.

La autora justifica su abordaje partiendo de una crítica a las dos maneras en las que tradicionalmente se ha analizado las estructuras de las obras multimovimiento en Beethoven:

Se pueden identificar dos líneas principales en las interpretaciones de las estructuras de múltiples movimientos de Beethoven desde el siglo XIX. La primera de ellas se centra en las conexiones musicales de largo alcance entre los diferentes movimientos de una obra, como las conexiones temáticas o tonales, que contribuyen a un sentido general de integración. La segunda considera la obra completa como un "viaje" emocional o psicológico, en el que se puede ver que la secuencia de emociones percibidas a lo largo del curso de una obra forma una travesía o narrativa coherente.²⁶ (Buurman, 2013, p. 19)

Para la autora, ambos enfoques permiten determinar diferentes búsquedas de unidad en las obras multimovimientos, demostrando cómo los diferentes movimientos se combinan para formar un todo coherente desde la música como objeto autónomo. Pero Buurman cuestiona ambos enfoques y justifica su perspectiva, que busca tomar en cuenta el contexto o marco estético dentro del cual Beethoven tomó sus decisiones relacionadas con las estructuras generales de sus obras instrumentales. Para ello, se centra justamente en cartas, manuscritos o bocetos, con el ánimo de tener una fuente que le permita construir sus análisis poiéticos de las estructuras multimovimientos de Beethoven. De esta manera, su estudio se centra

²⁶ "Two main strands can be identified in interpretations of Beethoven's multi- movement structures since the 19th century. The first of these focuses on long-range musical connections between the different movements of a work, such as thematic or tonal connections, which contribute to an overall sense of integration. The second views the complete work as an emotional or psychological 'journey', in which the perceived sequence of emotions throughout the course of a work can be seen to form a coherent journey or narrative". (Traducción del autor).

principalmente en examinar los planes de múltiples movimientos de Beethoven para sus obras instrumentales. Según la autora, esto proporcionará una mayor comprensión de este aspecto y “ayudará a determinar qué pueden revelar los bocetos sobre sus objetivos compositivos con respecto a las estructuras de múltiples movimientos” (Buurman, 2013, p. 34).

En este sentido, Buurman propone las convenciones musicales ya expuestas por otros autores mencionados anteriormente, a saber, número de movimientos, tipos de movimiento, elección de tonalidad e integración multimovimientos. Los alcances del trabajo en cuanto al análisis macroformal —además de que se centra en un solo compositor— se determinan a partir de la identificación de las intenciones de éste, aspecto que se sale de nuestro objetivo, en la medida en que consideramos que más allá de las intenciones del compositor, es la producción, la distribución y, por supuesto, la apropiación que hacen los diferentes actores, lo que termina de darle sentido a la macroforma y a sus relaciones bidimensionales. Lo que sí nos parece interesante y que nosotros también aplicamos, es el uso de los elementos armónicos y la mirada a la integración de los movimientos como posibilidad metodológica de abordaje analítico para esta dimensión de la música.

Si bien no estamos hablando del mismo objetivo en nuestro trabajo en comparación con el de Buurman, nos parece relevante referenciar este antecedente dado que aborda, desde sus propias preguntas, la dimensión macroformal como objeto de estudio, aspecto que como se comentó desde la introducción de este trabajo, no ha sido lo suficientemente explorado.

Como se puede comprender, nuestros antecedentes han ubicado la reflexión sobre la dimensión macroformal en diferentes frentes que nosotros hemos categorizado en dos enfoques: enfoque descriptivo-estilístico y enfoque analítico-estilístico. El enfoque descriptivo-estilístico corresponde a los métodos de forma que han abordado la dimensión macroformal desde una perspectiva descriptiva con el ánimo de informar sobre las características que estas obras multimovimiento tienen en cuanto al tratamiento de elementos como la tonalidad, las melodías, los *tempi*, el carácter, el número de movimientos entre otros. En este sentido podemos identificar las producciones más tradicionales de Goetschius (2008); Bas (1947); Kühn (2003a); Stein (1979), Ratner (1980), Newman (1983), hasta Hepokoski y Darcy (2006) quienes, aunque proponen una mirada muy actualizada de las tipologías y casos de la macroforma, no dejan de ser una descripción o

caracterización de este tipo de repertorio sin ningún aporte analítico. Nuestra propuesta toma de estas producciones asuntos relacionados con el contexto y la reflexión estilística que muchos de ellos aportan, pero no ofrecen un material de base para nuestra empresa de analizar los procesos bidimensionales en esta dimensión, procesos que nos informen sobre las relaciones del contenido de cada movimiento con las configuraciones de lo que sucede en la dimensión macroformal, pero no desde el punto de vista horizontal en el sentido de cada movimiento configurando la gran estructura macro, sino de expansión, amplificación, proyección de lo que pasa en cada movimiento, con respecto a la estructura macro ya configurada como referencia.

Por otro lado, encontramos antecedentes con un enfoque analítico-estilístico. Este tipo de enfoque nos ofrece perspectivas analíticas en el marco del estilo de un solo compositor o tipo de obras. Este es el caso de LaRue (2004), quien propone una metodología para el análisis del estilo musical y dentro de este marco, hace una observación de las diferentes dimensiones en las que puede ser observada una obra, ofreciendo una serie de recursos o herramientas como el análisis de la duración en la gran dimensión. Este aspecto particular nos lo apropiamos para el análisis de las relaciones bidimensionales. En este enfoque también está Webster (2004), quien hace un análisis bastante interesante y detallado sobre la *Sinfonía los adioses* de Haydn. Sin embargo, no establece elementos o rutas de trabajo en la condición bidimensional como proyección de los elementos de lo micro o lo meso en la dimensión macro. Su objeto radica en una construcción horizontal del relacionamiento de los movimientos para la configuración de un todo en sí mismo, aspecto relevante para nosotros en la configuración de la dimensión macro, pero no como método analítico bidimensional. De él tomamos los aspectos de reducción armónica de cada movimiento, los cuales aplica desde una adaptación del análisis schenkeriano. En todo caso, nos parece una herramienta muy útil para expresar a gran escala el contenido armónico de un movimiento, y en nuestro caso, relacionarlo con lo que sucede en el marco.

En este mismo enfoque se ubica la tesis doctoral de Buurman (2013), quien propone el análisis de la obra instrumental de Beethoven a partir de la reflexión sobre sus bocetos o manuscritos. Su punto de referencia son los elementos de la armonía, las melodías y la estructura multimovimiento dado que esta es la información que ella recoge de dichas fuentes. Si bien es un trabajo muy interesante desde el análisis

poiético de la macroforma, no es un referente directo de nuestro trabajo por la especificidad analítica y metodológica que proponemos. Sus contribuciones en cuanto al contexto estilístico de Beethoven y su manera de trabajo son un aporte a algunos aspectos generales de nuestra investigación, sobre todo en el contexto de las obras de este compositor.

Un referente directo que se ubica en este mismo enfoque analítico-estilístico es el trabajo de Moortele (2009), quien analiza obras del romanticismo con movimientos entrelazados, y de quien tomamos el concepto de bidimensionalidad para reconstruirlo desde otro enfoque. Su forma de subdividir las unidades formales enmarcándolas dentro de lo que ya hemos comentado como micro, meso y macro resulta importante para nuestra propuesta. Si bien sus aportes y los nuestros son muy diferentes, a él le debemos la referencia al concepto de bidimensionalidad que nos ayudó a pensar en otras relaciones diferentes a la lineal-horizontal, y que alude a las posibilidades de proyección y amplificación isomórfica o fractal de los elementos entre dimensiones micro o meso con lo macro. El desarrollo de su teoría y nuestra adaptación del concepto de bidimensionalidad a nuestra propuesta se desarrolla en el capítulo 2 de este trabajo.

Como ya se ha mencionado, nuestro objetivo ha sido identificar procesos bidimensionales entre lo micro o meso con lo macro en obras multimovimiento. De tal manera que nuestra relación con la mayoría de los antecedentes anteriores es una relación general que tiene que ver con el objeto de estudio macroformal, pero con grandes diferencias en cuanto al enfoque analítico que proponemos. Como podemos evidenciar, el estado del arte o estado de la cuestión en cuanto a la macroforma aún es muy incipiente, sobre todo en la generación de enfoques analíticos que nos posibiliten herramientas para comprender esta dimensión de la música.

1.4 La macroforma como problema analítico

Teniendo en cuenta que la macroforma musical no ha sido abordada de forma sistemática y al mismo nivel de profundidad con el que se han estudiado las dimensiones micro y mesoformales en la música, consideramos importante reflexionar sobre el contexto problemático en el que se ubica dicha dimensión, con

el objetivo de considerar las implicaciones que tiene en el ejercicio analítico de la macroforma. Para ello, tomaremos como referencia la teoría del discurso multimodal, la cual nos presentará un marco contextual para comprender la complejidad de nuestro objeto de estudio y sus diferentes problemas para su abordaje analítico.

1.4.1 El discurso multimodal

La teoría del discurso no solo nos ofrece un marco estructural para hablar de la macroforma, sino también un contexto de interpretación analítica, en la medida en que la música entendida como discurso nos cuenta algo, nos habla de un contexto, nos relata formas de organización, nos activa diferentes estrategias de construcción de significado, nos invita a realizar diversos actos de música y a interactuar de ciertas maneras mientras hacemos parte de ella.

La multimodalidad, por su parte, sugiere que un discurso se construye a partir de diferentes medios o soportes. En este sentido, no sólo existe el discurso en sí mismo, sino que este también pasa por un diseño, una producción y una distribución, instancias que aportan significado al conjunto. La posibilidad de relacionar la dimensión macroformal con su propia multimodalidad, permite comprender diferentes aspectos tales como la versión o versiones de la macroforma, aspecto este que se relaciona justamente con los diversos diseños, producciones y distribuciones que se ofrecen y de las que nos apropiamos socialmente. Así ocurre, por ejemplo, con la famosa *Sinfonía "inconclusa"* de Schubert, con un discurso que, sabiendo que no está "completo", se valida igual como una macroforma, con características propias de interacción entre sus movimientos.

Es así como el análisis del discurso multimodal nos ofrece posibilidades de análisis que permiten concebir la macroforma como un discurso que, relacionándose inicialmente con lo musical, se articula a su vez con prácticas poéticas de los compositores, con formas de interpretación por parte de los músicos ejecutantes, y con formas de escucha y apropiación por parte de los receptores. Así, los cuatro estratos que trabajan Kress y Van Leeuwen (2001) para la adjudicación de sentido en su teoría del análisis multimodal –discurso, diseño,

producción y distribución– permiten construir un sentido global y complejo de la dimensión macroformal de la música.

En esta propuesta, concebimos el discurso como el conocimiento socialmente construido relacionado con la noción de obra multimovimientos. Este discurso, como lo plantean los autores, está delimitado por muchas circunstancias:

Los discursos son conocimientos socialmente construidos de (algún aspecto de) [sic] la realidad. Por “socialmente construido” queremos decir que han sido desarrollados en contextos sociales específicos y en formas que son apropiadas a los intereses de los actores sociales en esos contextos, sean contextos muy amplios (‘Europa occidental’) o no (una familia particular), contextos explícitamente institucionalizados (periódicos) o no (conversaciones durante una cena familiar) y demás.²⁷ (Kress y Van Leeuwen, 2001, p. 4)

De esta manera, entendemos la dimensión macroformal como un discurso socialmente construido que se apropia y se manifiesta de diversas formas. En ocasiones se convierte en la estrategia temporal para el desarrollo de géneros musicales cargados del ritual religioso como la misa polifónica en el siglo XV, cuyo ordinario para esta época se organizaba ya como un todo en una misma unidad (Burkholder, Grout y Palisca, 2008, p. 223); o la idea de sonata en el siglo XVIII como estrategia estructural multimovimientos, que ayudó a la consolidación de la música instrumental (Newman, 1983; Hepokoski y Darcy, 2006; Neubauer, 1992).

Veamos cómo funcionan las categorías, diseño, producción y distribución del análisis multimodal al aplicarlos a las problemáticas que trae consigo el análisis macroformal. El *diseño*, según Kress y Van Leeuwen (2001, p. 5)

(...) se para a mitad de camino entre el contenido y la expresión. Es el lado conceptual de la expresión, y es el lado expresivo de la concepción. Los diseños son (usos de los) [sic] recursos semióticos en todos los modos semióticos y combinaciones de modos semióticos. Los diseños son medios para entender los discursos en el contexto de una situación comunicativa dada. Pero los diseños también suman algo nuevo: permiten y dan lugar a la situación comunicativa que cambia el conocimiento socialmente construido en la (inter-) acción social.²⁸

²⁷ “Discourses are socially constructed knowledges of (some aspect or) reality. By ‘socially constructed’ we mean that they have been developed in specific social contexts, and in ways which are appropriate to the interests of social actors in these contexts, whether these are very broad contexts (‘Western Europe’) or not (a particular family), explicitly institutionalized contexts (newspapers) or not (dinner table conversations), and so on”. (Traducción del autor).

²⁸ “Design stands midway between content and expression. It is the conceptual side of expression, and the expression side of conception. Designs are (uses of) semiotic resources, in all semiotic modes and combinations of semiotic modes. Designs are means to realise discourses in the context of a given communication situation. But designs also add something new: they realise the communication situation which changes socially constructed knowledge into social (inter-) action”. (Traducción del autor).

El diseño de la dimensión macroformal se ubica tanto en el contexto funcional de la obra –¿Para qué una obra multimovimientos? ¿Dónde se realizará? ¿Cuál es su fin en términos sociales? – así como en el contexto de las intenciones del compositor sobre la obra multimovimientos –¿Qué quiero proponer con la macroforma? ¿Qué tipo de relaciones entre los movimientos deseo explorar? –. Estas y otras preguntas determinan la diversidad de diseños que pueden estar detrás de una obra multimovimientos. Se trata de hacer entender el discurso desde la idea propuesta por el diseño en una situación comunicativa dada.

La *producción*, por su parte, se ocupa de darle concreción material, no sólo al discurso, sino al diseño de ese discurso. En este sentido, y dado que el análisis multimodal se ocupa de los múltiples roles o capacidades de los sujetos para llevar a cabo la multimodalidad de los discursos, corresponde no sólo a los compositores, sino también a los ejecutantes, directores, receptores e incluso gestores, un papel fundamental en la concreción de ese discurso que llamamos macroforma. Las formas de producción de esta dimensión de la música pueden entonces ser absolutamente diversas y contrastantes entre ellas. En este sentido, Kress y Van Leeuwen (2001, p. 6) dicen que

La 'Producción' se refiere a la organización de la expresión, a la articulación material real del evento semiótico o a la producción material real del artefacto semiótico. Aquí competen un conjunto de habilidades diferentes: habilidades técnicas, habilidades de la mano y del ojo, habilidades no relacionadas a *modos* semióticos sino a medios semióticos.²⁹

Por eso un discurso que ha sido diseñado como una macroforma puede ser consumido de una manera muy distinta, como contaba Fernando Sor al recordar que durante su pasantía como niño de coro en el Monasterio de Montserrat en 1790, la misa matinal era acompañada indefectiblemente por una pequeña orquesta que en el ofertorio hacía la introducción y *allegro* de una sinfonía de Haydn, el *andante* durante la comunión, y posterior al último evangelio, el *allegro* final (Morales, 2007). La concreción de un discurso en un producto no necesariamente se compadece con su diseño, que exige en principio una ejecución ininterrumpida de todos los movimientos de la obra, si nos atenemos a cómo aparece escrito en la partitura.

²⁹ "'Production' refers to the organisation of the expression, to the actual material articulation of the semiotic event or the actual material production of the semiotic artefact. A whole other set of skills is involved here: technical skills, skills of the hand and the eye, skills related not to semiotic modes, but to semiotic *media*". (Traducción del autor).

Por su parte la *distribución*, como estrato de sentido, se determina mediante la condición a través de la cual el discurso, el diseño y la producción se difunden o se proyectan. Así, la macroforma como dimensión de la música podría hacer parte de un concierto en un auditorio cerrado o abierto, o podría estar sonando por la radio, o incluso mediante la reproducción de un cd o una *playlist* escuchada en cualquier lugar. Así y todo, pareciera que en nuestros tiempos se intercambian constantemente los papeles del distribuidor y el productor.

Mientras los tiempos cambian, los medios de distribución pueden, en parte, o completamente, volverse medios de producción. La contribución del ingeniero de sonido se puede volver equivalente a la del músico, utilizando parámetros como reverberación, no para (re)crear "la sala de acústica perfecta", sino para actuar como significantes independientes, que pueden, por ejemplo, hacer sonidos "interiores" y subjetivos o "exteriores" y objetivos.³⁰ (Kress y Van Leeuwen, 2001, pp. 7-8)

Se difuminan así los roles de lo que tradicionalmente conocemos como autor, creador, ejecutante, intérprete, lector, etc., haciéndose necesario indicar que la producción de sentido que puede ofrecer la macroforma, no sólo se determina por la referencia a la huella material de la partitura, sino a las formas de construcción que de ella emergen, tanto a través de diversas prácticas culturales y sociales, como estrictamente musicales. De esta manera, encontramos significativa las formas en que las editoriales construyen las macroformas de acuerdo con diversas necesidades mediadas por el gusto de los usuarios, o la forma en la que los músicos determinan sus apropiaciones en la manera de abordar las obras multimovimientos. Es en este punto, donde vemos un valor determinante sobre el papel activo que tienen ejecutantes y directores en la construcción de sentidos de la macroforma, como un rol significativo en la creación o recreación de su práctica artística a través de la construcción interpretativa de sus repertorios. Lo anterior nos resignifica el valor de la versión interpretativa como objeto de estudio en el proceso de análisis macroformal, dado que son formas de producción y distribución que recrean las formas de lo macro en un proceso parecido al que ocurre en una obra multimovimientos.

³⁰ "As time moves on, distribution media may, in part or in whole, turn into production media. The contribution of the sound engineer may become equal to that of the musician, with parameters like reverb used, not to (re)create 'the acoustically perfect hall', but to act as independent signifiers, able, for instance, to make sounds either 'interior' and subjective or 'exterior' and objective [...]". (Traducción del autor).

Por supuesto, estas categorías propuestas por Kress y Van Leeuwen tienen unos niveles de complejidad mayores en la medida en que, a partir de los procesos de articulación e interpretación, los usuarios o intérpretes no sólo atribuyen significado a cada uno de los estratos del discurso y sus posibles articulaciones, sino que también interactúan con ellos desde diferentes particularidades contextuales. Esto hace que, como oyentes de las macroformas, carguemos de sentido y significado de maneras diversas los procesos de interacción que tenemos en contextos específicos con esta dimensión de la música. Es decir, el hecho de que nos guste más una versión que otra de la *Sinfonía n° 41* de Mozart, no solo nos acerca a la interpretación que realiza un director con su orquesta en un momento dado, sino también al interés de la gestión organizativa que permite que dicha obra sea incluida en una producción discográfica o en un programa de concierto; al ingeniero de sonido que la produce y que a su vez carga de sentido la obra interviniendo en la mezcla de la misma; al local donde se presenta (un teatro, un espacio exterior, un templo, un palacio, etc); y muchos otros condicionantes más. Así, el análisis multimodal nos permite una mirada amplia sobre el acto comunicativo-musical. La multimodalidad aporta así una perspectiva compleja y problemática sobre la dimensión musical macroformal, como un proceso que, cada vez que emerge como acción comunicativa en un momento dado, está acompañado de un discurso, un diseño, una producción y una distribución, aspectos que brindan miradas más allá de la perspectiva estrictamente formalista del análisis musical.

Es en este contexto del discurso donde se sitúa tanto la música como su dimensión macroformal, acompañado de las posibilidades que emergen para el análisis y comprensión de los múltiples estratos de sentido propuestos por la teoría del discurso multimodal. Esta mirada permite no sólo complejizar nuestro objeto de estudio, sino además problematizarlo en el sentido que desarrollaremos a continuación.

1.4.1.1 El análisis como adición

El análisis musical desde la perspectiva estructural se ha caracterizado básicamente por un proceso de segmentación. Analizar consiste básicamente en examinar con detalle un objeto, separando o considerando por separado sus partes, para conocer sus características, cualidades, su estado, y extraer conclusiones de este proceso. Esto funciona muy bien para el diseño de las dimensiones micro y meso formales. Pero

precisamente, el diseño de la dimensión macroformal –más que segmentar y dividir– procura sumar, porque lo que intenta básicamente es comprender la obra en un sentido holístico, complejo y completo. No se trata por tanto de encontrar la estructura profunda de la música, tal como lo propone el schenkerianismo, desvistiéndola de aquellas disminuciones aparentemente superfluas y tratando de llegar a lo esencial, tradición que se ha consolidado desde los siglos XVIII y XIX como un principio que permite identificar jerarquías entre los diversos elementos de la música. Tampoco se trata de disecar la música, para separar las ideas, motivos, frases, periodos, secciones o cualquier unidad de sentido factible de ser analizada, como lo procura el análisis formalista. Esta condición está fundamentada en la definición general de lo que significa análisis musical, y que, en palabras de Bent y Pople (2001, Extract) se describe como

La interpretación de estructuras en la música, junto con su resolución en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral.³¹

Ambas perspectivas han llevado a concebir el análisis como una práctica de segmentación y disección del objeto musical. Dicha tradición nos ubica en un problema con respecto a la dimensión macroformal, dado que, en nuestro caso, en vez de separar, dividir, disecar, se trata de adicionar movimientos al límite convencional del análisis mesoformal. En este sentido, nos preguntamos si resulta posible un análisis que busque más allá de la barra final de un movimiento. Desde nuestra propuesta consideramos que sí. Sin embargo, no deja de ser un reto concebir el análisis como un proceso aditivo más allá de los límites establecidos por la práctica convencional de la disciplina, y en un proceso que luce inverso al método analítico por antonomasia.

Desde ese punto de vista, el análisis implica un proyecto desafiante, ya que implica recabar grandes cantidades de información que, a su vez, requieren de una dedicación temporal considerable para su procesamiento. Incluso a la hora de exponer o socializar los resultados, no se cuenta con el tiempo para una actividad tan onerosa como es la escucha de la obra completa, por ejemplo. Usualmente, el análisis se hace

³¹ "The interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements. In such a process the musical 'structure' may stand for part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition". (Traducción del autor).

sobre fragmentos de movimientos, no sobre sonatas o sinfonías completas. A esta situación se le suma la velocidad y la inmediatez en la que nos ha ubicado el ritmo de vida actual, aspecto con el que hay que lidiar en una empresa de largo aliento como ésta, que demanda la paciencia para comprender las relaciones de interacción que presentan los movimientos de este tipo de obras. De esta reflexión surge la pregunta sobre la vigencia que tiene hoy en día la producción de obras musicales en varios movimientos con las extensiones o longitudes características de la música del canon europeo en los siglos XVIII y XIX. Pareciera en este sentido, que la dimensión macroformal fuera un objeto de estudio cuyo abordaje investigativo va en contra de la inmediatez y velocidad de nuestro propio tiempo.

1.4.1.2 El dilema histórico de la dimensión macroformal

Si bien en la actualidad se puede ver de forma bastante clara la existencia de esta dimensión, tanto en la distribución y comercialización de obras multimovimientos, como en las programaciones de conciertos de este tipo de obras en locaciones o escenarios propicios para un cierto tipo de escucha, sea en auditorios, iglesias o teatros, y en general por la creencia en un imaginario a partir del cual consideramos que estas obras fueron construidas conscientemente de esta manera por el compositor, no es así cuando realizamos una retrospectiva histórica de algunas de las obras que han sido compuestas en varias partes o movimientos.

El ordinario de la misa por ejemplo, el cual consiste de cinco partes (*Kirie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*), ofrece un serio reto para el análisis macroformal. La misa está condicionada por la contingencia de la necesidad y el contexto de su realización. Eso implica la inclusión forzosa de canto llano entre unas partes y otras, de acuerdo con la fecha del año litúrgico en el cual se realiza. Por ejemplo, en cuaresma no se hace el Gloria, por lo que la misa queda sin esa parte. Así, los compositores nunca componían una misa que incluyese el *proprio*, dado que estas partes dependían de lo que había que cantar de acuerdo con el año litúrgico, lo que hacía que escribirlas fuera antieconómico. Se escribe el ordinario o común, precisamente porque eso es lo que no varía. Incluso eso no es categóricamente así, porque, por ejemplo, el Gloria nunca se canta en época de Cuaresma, lo que implicaría que la macroforma de una misa que lo incluya quedaría cercenada por este hecho litúrgico. Además, las cinco partes del común no se cantan seguidas en el oficio

(salvo Gloria-Credo, y Sanctus-Benedictus), lo que hace perder la contigüidad, y por tanto, el sentido macroformal. Esto hace de este género un problema para el análisis macroformal que estamos proponiendo, si quisiéramos hacer análisis desde esta perspectiva para dicho repertorio.

De otro lado, el género de la suite como colección de danzas también es problemático desde el punto de vista histórico, ya que muchos compositores desde su diseño escribían varias danzas para luego integrarlas en diferentes suites, de acuerdo con las necesidades de los bailarines. Es decir, se trataba de un asunto eventualmente aleatorio y pragmático. Esto determina un problema con respecto a la "unidad" o "cohesión" con la que concebimos cualquier suite del renacimiento o del barroco, como si fuesen una unidad macroformal inamovible. Hoy existe un proceso que estructura estas suites a través de un discurso, un diseño, una producción y una distribución unitaria (Kress y Van Leeuwen, 2001), empaquetándolas en CD y LP, que nos invita a creer que esta música siempre se ha consumido de la manera como lo hacemos hoy.

Es justamente a esta condición de las diversas representaciones actuales de la dimensión macroformal a la que apunta nuestra propuesta desde la macroforma en sí misma y las posibles relaciones bidimensionales con lo micro o meso. Es decir, a las maneras como entendemos hoy, desde diferentes medios, esta dimensión. Dicho entendimiento estará articulado con las fuentes que determinan los procesos de distribución actual de la macroforma, a saber, las partituras y las grabaciones. En este sentido, no nos interesa tanto las intenciones del compositor, sino cómo las consumimos hoy en tanto unidades macroformales.

1.4.1.3 El compositor, los intérpretes, los editores y productores como generadores de macroforma

Este aspecto, más que ser un problema exclusivo de la dimensión macroformal, es una dificultad a la que hoy se enfrentan diversos enfoques o perspectivas analíticas, dado que la música, como un signo, transita por múltiples medios o modos de existencia. Hay una gran pregunta respecto al diseño de la macroforma, es decir, a cómo se concibe dicha dimensión, o mejor aún, si hay una intención consciente a priori por parte del compositor en su elaboración. Como hemos visto, el problema de la versión y la interpretación en misas y suites que hemos examinado previamente plantea retos significativos en esta cuestión. Se trata de

comprender cómo la macroforma –en tanto objeto de análisis– se transforma y no es estática. En este sentido, se vincula con la tripartición de Nattiez (2011), en el entendido de que, más allá de que el compositor conciba la macroforma como tal (en el nivel poiético), y de que la apariencia de la obra constituya macroforma (en el nivel neutro o inmanente), depende al final de cómo esa obra va a ser leída, interpretada y apropiada (el nivel estésico) para poder definirla como tal. Así, los modos de producción de la macroforma nos llevan a plantearnos preguntas no sólo en cuanto a si el compositor la concibió como tal *ab initio*, sino cómo depende de otras instancias más allá de su concepción y diseño para conformarse como tal. Ponemos el caso de las decisiones que toma una editorial (al reunir, por ejemplo, en un mismo volumen de partituras, algunas de las sonatas de Mozart o Beethoven); las macroformas que crean los propios intérpretes; las compilaciones que hace una casa discográfica. El asunto de la multimodalidad de Kress y Van Leeuwen, añade un problema analítico adicional a la macroforma, lo que hace imposible concebir la música como un objeto de análisis estático, fijado exclusivamente en la partitura.

1.4.1.4 El dilema de la estesis de la macroforma

En la actualidad podemos tener la experiencia de percibir una sonata para piano, por ejemplo, con un modelo de escucha atenta, que culturalmente nos ha sido enseñado para este tipo de música. El contexto espacial en el cual la sonata se presenta e interpreta no sólo se presta para ello, sino está especialmente diseñado para funcionar de ese modo. Sin embargo, la pregunta sobre si en el siglo XVIII las personas escuchaban la misma sonata como la escuchamos hoy, se hace relevante en el caso de la macroforma, ya que permite establecer un dilema histórico sobre la transformación en los modos de escucha y en los procesos de recepción de la música, que se relacionan directamente con el objeto de estudio propuesto. Por otro lado, no era una práctica de producción o distribución muy común el que se interpretaran los movimientos completos en los recitales hasta finales del siglo XIX. Al respecto, Sans (2005, p. 74) expone que:

[...] todavía para 1880 y hasta comienzos del siglo XX, era una práctica muy común entre los intérpretes tocar movimientos sueltos de las sonatas en sus recitales, lo que indica que el concepto de integralidad de la sonata, con la rigidez con que se la entiende hoy día, es un constructo hasta cierto punto anacrónico. Muchos movimientos de sonata se independizaron de hecho del conjunto, y adquirieron vida propia en la tradición, como el *Rondó alla Turca* de Mozart: el primer movimiento de la *Claro de Luna* de Beethoven, o la *Marcha fúnebre* de la *Sonata en si b menor* de Chopin.

Así, en nuestros días, se presenta una forma específica o un modo de escucha particular de la dimensión macroformal, la cual, a diferencia de los modos de escucha anteriores, permite la concepción de la dimensión macroformal en un contexto tipo ritual, que incluso, tiene sus propios protocolos, tales como evitar aplaudir o toser entre los movimientos de una misma obra. Incluso, los mismos intérpretes profesionales contribuyen a la concepción de la macroforma, en la medida en que:

En la práctica musical de nuestros días, resulta inaceptable que un pianista toque movimientos independientes de una sonata, de una suite o de una colección de piezas como el *Carnaval* de Robert Schuman. Ningún profesional haría tal cosa, a riesgo de ser tratado como un aficionado. El concepto de obra musical que se maneja hoy en día se aplica al conjunto de movimientos en su integridad, jamás a cada uno de ellos por separado. Hacer un solo movimiento, o selecciones de ellos, equivaldría a truncar la obra, a ofrecer al público un solo acto o escena de una pieza de teatro, o a ver un extracto de una película. Tal cosa resulta similar en el concierto de una orquesta sinfónica: por lo general, las sinfonías, poemas sinfónicos, suites, conciertos para solista y orquesta, cantatas u oratorios se ofrecen completos, salvo excepciones muy bien justificadas. (Sans, 2018, p. 577)

Por otro lado, la complejidad de lo estésico determina que un asunto es la manera social como apropiamos la macroforma, y otro muy diferente la forma individual de hacerlo. Reforzando lo expuesto por Sans anteriormente con respecto a la práctica de no interpretar todos los movimientos de la obra en los conciertos, Cook (2003, p. 11) reflexiona además sobre la cultura del concierto moderno en cuanto a la macroforma, y sobre las formas privadas, no sociales, de consumo de la música, donde percibe una preferencia por el movimiento individual y no por la macroforma completa:

En el pasado, era frecuente que las ejecuciones de obras sinfónicas de gran extensión se interrumpiesen para intercalar arias de moda u otros caprichos del intérprete entre los distintos movimientos (uno de los ejemplo más famosos de esta práctica es el del estreno del Concierto para violín de Beethoven, en el que el solista se tomó el tiempo que quiso para demostrar su habilidad de tocar el violín del revés). Hoy en día es impensable algo semejante, al menos en las capitales culturales del mundo: guardamos una estética de concierto que incluso prohíbe aplaudir entre movimientos por considerarlo perjudicial para la experiencia de la unidad compositiva a gran escala. Sin embargo, el comportamiento y la reacción de un público depende de muchos factores que no son sólo los estrictamente musicales; y en la privacidad de sus hogares, la gente (aficionada a la música) con frecuencia escucha un movimiento suelto, por ser uno de sus favoritos, sin tener en cuenta su contexto original. Es evidente que para estas personas el disfrute de la música no deriva del papel que desempeñan las diversas partes de una composición dentro del todo, sino directamente de las cualidades específicas de las partes en sí.

En este sentido, surge la pregunta sobre cuál debería ser el objeto de estudio de una dimensión analítica como la macroformal, es decir, si debería ser lo poiético, lo inmanente o lo estésico. Con respecto a esto, nuestro trabajo reconoce la importancia del punto de vista del compositor como la fuente directa de la creación de la obra. Sin embargo, lo poiético trae consigo problemas analíticos que Buurman (2013) pone de manifiesto, dado que muchas obras de este tipo no fueron creadas pensando específicamente en un

diseño macroformal propiamente dicho. Por otro lado, la estesis de la macroforma es en sí misma otra perspectiva muy interesante como objeto de estudio desde las teorías de la recepción y la psicología cognitiva, pero desborda la idea central del proyecto dado que, desde la propuesta, el enfoque está directamente relacionado con la inmanencia de la música a través de las huellas materiales de la partitura y la grabación como signos de la música que también nos interpelan y nos pueden ofrecer un significado expresivo (López-Cano, 2020).

Estos dilemas que plantea el análisis macroformal permiten acercarnos a la complejidad de nuestro objeto de estudio y comprender que, al igual que la música en general, la macroforma es a la vez una práctica social que se transforma históricamente y que mantiene relaciones dialécticas con su propio tiempo y espacio. Nos permite además construir sentido desde lo que los mismos actores que están inmersos en el campo de la música hacen con la música, es decir, desde lo que Small (1999) llama el *musicar*. Así, la macroforma se concibe como una práctica en la que interactúan la música y sus contextos desde los actores que la agencian (instituciones, músicos, productores, oyentes, gestores, y un largo etc.). Es esta característica la que precisamente complica su abordaje analítico. Sin embargo, tener claridad sobre estas dificultades metodológicas y teóricas es un paso importante para determinar los alcances de una propuesta como la nuestra, en tanto aproximación al estudio de esta dimensión desde los procesos de bidimensionalidad que de ella emergen en las relaciones entre lo micro o lo meso con lo macro.

Estas consideraciones sobre el análisis y la dimensión macroformal de la música expuestas a lo largo de este capítulo nos ubican en el objeto de estudio propuesto, como una dimensión que se ocupa de las obras multimovimientos que podría comprenderse desde las macroestructuras y superestructuras discursivas, y que surge como una apuesta por la diversidad y el contraste en diferentes prácticas, que van desde el ordinario de la misa hasta la sonata como género, pasando por la suite y la canzona-sonata como obras multisecciones del siglo XVII. Además, nos presenta los antecedentes que se han identificado en relación con nuestro objeto de estudio, unos más cercanos que otros a nuestro objetivo, pero todos significativos para su consolidación. Por último, el acercamiento a algunos problemas del análisis de esta dimensión desde la multimodalidad nos hace ser conscientes de su complejidad, y nos permite consolidar estrategias para

abordarla desde una comprensión siempre contextualizada de la flexibilidad y dinamismo que esta dimensión conlleva.

El siguiente capítulo tratará entonces sobre lo que entendemos por bidimensionalidad a partir de un proceso de apropiación y reinterpretación de la teoría propuesta por Moortele (2009), de quien además tomaremos algunos de sus recursos para desarrollar nuestro plan de trabajo mediante una comprensión acerca de cómo los elementos y los procesos que suceden en cada uno de los movimientos, se proyectan o amplifican como un isomorfismo o fractalidad en la dimensión macroformal de la obra.

2. LA BIDIMENSIONALIDAD COMO ESTRATEGIA ANALÍTICA DE LA MACROFORMA

Después de haber abordado desde diferentes perspectivas la dimensión macroformal en el capítulo 1, es momento de acercarnos al concepto de bidimensionalidad como estrategia analítica para identificar relaciones entre las dimensiones micro o meso con la dimensión macroformal de la obra. Se trata, a través de este concepto, de indagar sobre esas proyecciones o amplificaciones estructurales, armónicas, de duración o de intensidad que se pueden presentar entre las dimensiones de la música. Para ello, iniciaremos con un abordaje crítico del concepto desde la perspectiva de Moortele (2009), quien propone relaciones muy interesantes entre lo meso y lo macro, aunque de una manera lineal y sólo desde la forma *allegro* de sonata. Luego expondremos nuestra apropiación y reinterpretación del concepto para exponer nuestra propuesta de aplicación, dejando muy claro qué tomamos de Moortele y qué consideramos como nuestro aporte para el análisis de los procesos bidimensionales en la macroforma.

2.1 Moortele y la forma sonata bidimensional

Moortele (2009) propone la forma de sonata bidimensional para hacer referencia a un tipo de organización formal propio, según él, de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Este tipo de organización formal consiste en considerar una obra con movimientos entrelazados como un solo movimiento en forma *allegro* de sonata. Ubica su centro de análisis en obras de compositores como Liszt, Strauss, Schönberg y Zemlinsky.

Aunque este tipo de forma sonata bidimensional se había conocido antes como "forma de doble función", Moortele propone reemplazar este nombre debido a algunas consideraciones problemáticas que se explicarán más adelante. Por ahora es importante comentar que se trata de un proceso a través del cual la construcción de sentido que se propone para la dimensión macroformal, surge del proceso de enmarcar los múltiples movimientos entrelazados en la estructura de una forma *allegro* de sonata. Tal vez una de las diferencias más significativas de nuestra propuesta con la de Moortele sea el hecho de que nuestro objeto de estudio no centrará en obras con movimientos entrelazados, sino principalmente en obras diseñadas con movimientos separados, donde la bidimensionalidad no resulta tan obvia.

Una de las obras arquetípicas para de este tipo de forma bidimensional es la *Sonata en si menor* de F. Liszt. Moortele (2009, p. 1) dice que autores como Newman se quejan de la falta de análisis en profundidad de sonatas bidimensionales donde opera esta doble función, pero que aunque su crítica sea cierta, lo justifica porque va a ser apenas a partir de 1970 que varios teóricos y musicólogos han publicado análisis relevantes sobre este fenómeno. Moortele plantea que estos investigadores coinciden en “que la característica fundamental de estas obras es la combinación de elementos de múltiples movimientos en una forma de un solo movimiento” (p. 1). Esto constituye un aporte bastante significativo para nuestro propósito en la medida en que son los elementos de los múltiples movimientos los que nos permitirán proponer relaciones bidimensionales, no solo desde la tipología formal o estructural, sino desde otros elementos como la armonía, el ritmo o la intensidad.

2.1.1 Referentes de la bidimensionalidad de Moortele

El mismo Moortele comenta que su propuesta se fundamentó en los estudios realizados por Hepokoski en la década de 1990 en cuanto a la deformación de la forma *allegro* de sonata, explicando el proceso de cómo la sonata a gran escala fue dando un giro en torno a su organización formal a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Estas clasificaciones de Hepokoski sobre las deformaciones se refieren justamente a las “formas de multimovimiento en un solo movimiento”, así como a la “interrelación y fusión de movimientos” (Moortele, 2009, p. 2), asuntos que competen directamente a nuestro objeto de estudio.

En el siglo XIX, autores como Antonin Reicha, Carl Czerny y Adolf B. Marx instauraron la idea de una forma sonata normativa. Tal sonata trascendente no existe en la práctica: la casuística muestra que el desvío del modelo ideal parece la norma. Los grandes compositores del clasicismo –quienes fijaron de alguna manera la forma– no contaron con un modelo teórico, que fue muy posterior a sus obras, y lo que terminó siendo canónico fue el resultado de una interacción entre compositores, obras, audiencias y teóricos:

Lo que sucede en una composición específica interactúa con lo que ocurre en otras composiciones y, por lo tanto, ayuda a dar forma a lo que llega a percibirse como normativo. Este es el caso no sólo de las formas de sonata de finales del siglo XVIII y principios del XIX; los mismos mecanismos siguen funcionando a lo largo del siglo XIX y hasta el XX. Además, el momento dialógico no se limita a la interacción entre un compositor (o una composición) y

una norma (u otras composiciones). También el oyente (o el analista) entra e incluso puede influir en el diálogo con la constelación de normas y obras [Hepokoski, 2009, pp. 71-72].³² (Citado en Moortele, 2009, p. 4)

Al hablar de "deformaciones", Hepokoski y Darcy siguen abordando el análisis desde la norma clásica tradicional, es decir, pensando en que hay una forma ideal, normativa, modélica, de la cual es posible desviarse. Moortele (2009) es crítico al respecto cuando dice que "la norma clásica a menudo sigue siendo la medida con la que Hepokoski y Darcy evalúan el carácter deformacional de una forma específica del siglo XIX o principios del XX" (p. 4). Es gracias a esta necesidad de establecer relaciones entre lo convencional y la deformación de la norma con respecto a la forma sonata que Moortele propone la bidimensionalidad como solución para comprender la sonata cíclica. En este sentido, Moortele (2009) es claro cuando dice que las composiciones que tendrá en cuenta para su estudio serán tratadas, no como deformaciones de la forma de múltiples movimientos en un solo movimiento en el sentido de Hepokoski y Darcy, sino como la forma de sonata bidimensional como un tipo autónomo (y también normativo) de organización formal.

Moortele se propone varios objetivos con su estudio. En primer lugar, procura desarrollar una tipología que defina qué es una forma sonata bidimensional, y establecer su funcionamiento especialmente con respecto a la relación entre el ciclo de sonata de múltiples movimientos y la forma de sonata de un solo movimiento. En segundo lugar, ofrece un análisis exhaustivo de nueve obras con formas de sonata bidimensionales: la *Sonata para piano en si menor* y sus poemas sinfónicos *Tasso* y *Die Ideale* de Franz Liszt; los poemas sinfónicos *Don Juan op. 20* y *Ein Heldenleben op. 40* de Richard Strauss; el poema sinfónico *Pelleas und Melisande*, el primer *Cuarteto de cuerdas op. 7* y la primera *Sinfonía de cámara op. 9* de Arnold Schönberg; y el *Cuarteto de cuerdas n° 2* de Alexander von Zemlinsky. Por último, posiciona la forma de sonata bidimensional en la historia de la forma musical a gran escala, mirando el contexto en el que surge y los problemas formales a los que responde, así como el camino que conduce desde la *Sonata en si menor* de Liszt (1853) al Segundo

³² "what happens in a specific composition interacts with what occurs in other compositions and thus helps to shape what comes to be perceived as normative. This is the case not only for sonata forms in the late eighteenth and early nineteenth centuries; the same mechanisms remain at work throughout the nineteenth century and into the twentieth. Moreover, the dialogic moment is not restricted to the interaction between a composer (or a composition) and a norm (or other compositions). Also the listener (or the analyst) enters into and can even influence the dialogue with the constellation of norms and Works" [2009, pp. 71-72]. (Traducción del autor).

Cuarteto de Cuerdas de Zemlinsky (1913-15), la primera y última forma de sonata bidimensional que analiza en este estudio. Su hipótesis es que,

[...] por un lado, la forma de sonata bidimensional es un intento de resolver una serie de problemas típicos de la forma y el ciclo de la sonata pos-beethoveniana, pero que, por el otro, la combinación de movimientos múltiples con el diseño de un único movimiento crea sus propias complicaciones. Diferentes composiciones abordan estas complicaciones de diferentes maneras, pero queda por ver si existe una forma de sonata bidimensional en la que todas se resuelven y, de hecho, si una solución tan completamente satisfactoria es posible en primer lugar.³³ (Moortele, 2009, p. 6)

En este sentido, nuestro primer punto de discusión con Moortele estriba precisamente en que las relaciones bidimensionales pueden expandirse más allá de lo estructural, y observarse en elementos como la armonía, la duración o la intensidad. Se trata de reinterpretar el concepto de bidimensionalidad de Moortele desde las relaciones isomórficas –o si se quiere fractales– entre las dimensiones micro o meso y la dimensión macro de esos elementos, y no exclusivamente de lo estructural.

Moortele es claro sobre lo que espera de su estudio: el desarrollo de una potente herramienta para el análisis de las formas de sonatas bidimensionales en número limitado de obras de Liszt, Schönberg, Strauss y Zemlinsky. Argumenta y justifica las relaciones entre ellos y cómo constituyen una unidad con respecto a sus herencias e influencias entre sí. Moortele toma como base metodológica la noción de *función formal* de Caplin, aunque la adapta en determinadas situaciones. Esto debido a los límites que presenta en su marco o dimensión de estudio. Al mismo tiempo, usa la herramienta dialógica de Hepokoski y Darcy para dar cuenta de las relaciones de lo particular con lo general, aunque se abstiene de ofrecer conclusiones generalizantes en el sentido de fijar una forma de sonata bidimensional normativa.

³³ “[...] on the one hand, two-dimensional sonata form is an attempt to solve a number of problems typical of the post-Beethovenian sonata form and cycle, but that on the other, the combination of a multi-movement with a single-movement design creates its own complications. Different compositions tackle these complications in different ways, but it remains to be seen whether a two-dimensional sonata form exists in which all of them are solved—and, indeed, whether such a completely satisfactory solution is possible in the first place”. (Traducción del autor).

2.1.2 Conceptos operativos de la propuesta de Moortele

2.1.2.1 Niveles de forma

Moortele, al igual que LaRue (2004); Yepes (2014) y Goetschius (2008) entre otros, parte de considerar la forma como una jerarquía de componentes grandes y pequeños que se ubican en diferentes niveles de la música y cumplen una función determinada. En este sentido, los elementos pequeños y su sumatoria producirían elementos mayores, y así se van determinando las configuraciones formales más extensas (ver figura 2).

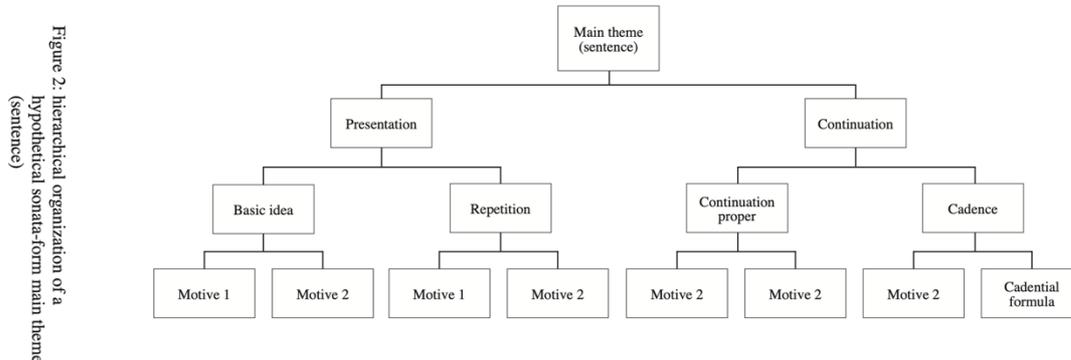
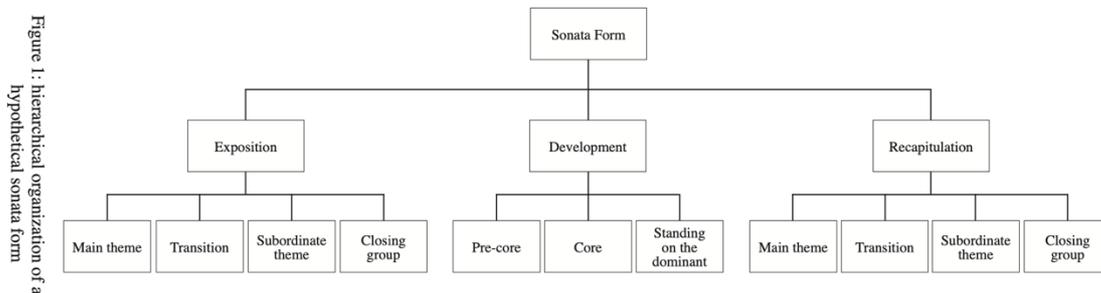


Figura 2 Relaciones entre las unidades formales

Fuente: Moortele (2009, p. 12)

Este enfoque que, como ya se comentó, no es original de Moortele, establece la base conceptual sobre la que nuestra propuesta también reposa, dado que es la sumatoria de diversas unidades formales las que van originando o generando otras unidades más extensas. En una lógica en la que varias frases construyen períodos o grupos de frases, varios períodos construyen secciones, y varias secciones construyen movimientos, es entonces dable la idea de varios movimientos que construyen lo que llamamos la macroforma.

Estamos de acuerdo con Moortele (2009) en hacer una crítica a la manera como se han concebido dichos componentes o unidades grandes y pequeñas desde una terminología confusa y ambigua, o más bien, con falta de rigor. Esta es una crítica que tiene mucha pertinencia en el sentido de la falta de definición que se presenta sobre todo en la dimensión microformal de la música en cuanto a la manera de nombrar diferentes elementos como motivos, semifrases, incisos, frases, tema, etc.

Moortele (2009) hace una crítica de la mano de Caplin, a la manera como Schönberg denomina este tipo de elementos en su libro *Fundamentos de composición musical*. La crítica se fundamenta en la diversidad y confusión en cuanto a la nominación de la unidad y su función específica en un momento determinado. Por ejemplo, el término "segmento" puede ser parte de una dimensión micro, pero al mismo tiempo puede hacer parte de una división en la mesoforma de la obra. Así mismo, el término "posfrase" es una denominación de orden funcional que corresponde con relaciones más específicas de una idea con otra. De esta manera, la confusión de niveles y jerarquías en la terminología de Schönberg y otros teóricos hace que no se traten con rigor las relaciones que tienen los diferentes niveles en una obra musical. Para Moortele es por tanto fundamental la jerarquización de los niveles en la denominación de los componentes, dado que se está presentando una propuesta en la que se pretende relacionar niveles complejos de jerarquías entre unidades pequeñas, elementos de un movimiento, y las del ciclo de la sonata multimovimientos en una entidad que es la forma sonata bidimensional.

Una de las características más llamativas de la propuesta de Moortele, es la alta frecuencia de interacciones complejas entre diferentes niveles de la jerarquía formal.

Más específicamente, los elementos de una forma de sonata de un solo movimiento y los elementos de un ciclo de sonata de múltiples movimientos, que normalmente operan en diferentes niveles jerárquicos, residen en un mismo nivel jerárquico en una forma de sonata bidimensional. Al analizar formas de sonata bidimensionales y teorizar sobre ellas, no es suficiente poder distinguir entre componentes funcionales específicos como "tema principal" o "exposición". También es necesario diferenciar claramente entre los niveles jerárquicos a los que

pertenecen estos componentes, y poder referirse a esos niveles como un todo, independientemente de cualquier realización específica en la forma de una unidad formal concreta.³⁴ (Moortele, 2009, p. 14)

Así, propone varios niveles para asignar las dimensiones de su propuesta, los cuales se exponen a continuación desde nuestra propia comprensión de ellos (ver tabla 3):

Tabla 3 Niveles de la bidimensionalidad de Moortele

Niveles	Contenido
Nivel del ciclo	La obra con múltiples movimientos
Nivel de las formas	Cada uno de los movimientos
Nivel de las secciones	Exposición - Desarrollo y Recapitulación, por ejemplo.
Nivel de los segmentos	Exposición: GT. 1, transición G.T. 2 Sección conclusiva.
Nivel de subsegmento	G.T 1 Idea 1, idea 2 y así sucesivamente.

Según Moortele,

Etiquetar los niveles jerárquicos inferiores puede convertirse en un asunto complicado y engorroso: el número de niveles que están realmente presentes por debajo del nivel de los segmentos puede variar considerablemente, incluso dentro de una composición. Este no es el caso para el nivel de los segmentos y superior: están presentes en todas las formas. Es la interacción entre estos niveles superiores lo que será el foco principal de este estudio. (Moortele, 2009, p. 15)

Este teórico es consciente de la problemática que se da en los niveles micro de la música para generar subdivisiones más detalladas. Esta propuesta de Moortele nos interesa de forma significativa, dado que coincidimos con su separación en cuanto a las jerarquías que propone con los niveles. Esta separación la concebimos de la siguiente manera (ver tabla 4):

³⁴ "More specifically, elements of a single movement sonata form and elements of a multi-movement sonata cycle, which normally operate at different hierarchical levels, reside at one and the same hierarchical level in a two-dimensional sonata form. When analyzing two-dimensional sonata forms and theorizing about them, it is not enough to be able to distinguish between specific functional components such as "main theme" or "exposition." It is also necessary to differentiate clearly between the hierarchical levels to which these components belong, and to be able to refer to those levels as a whole, irrespective of any specific realization in the shape of a concrete formal unit". (Traducción del autor).

Tabla 4 Niveles de la bidimensionalidad de Moortele en el marco de nuestra propuesta

Dimensión	Niveles	Contenido
MACROFORMA	Nivel del ciclo	La obra con múltiples movimientos
MESOFORMA	Nivel de las formas	Cada uno de los movimientos
	Nivel de las secciones	Exposición - Desarrollo y Recapitulación, por ejemplo.
MICROFORMA	Nivel de los segmentos	Exposición: GT. 1, transición G.T. 2 Sección conclusiva.
	Nivel de subsegmento	G.T 1 Idea 1, idea 2 y así sucesivamente.

De esta manera, coincidimos con el autor en cuanto a su propuesta de subdivisión formal en los diferentes niveles. Aunque Moortele habla de las relaciones formales que puede tener la mesoforma con la macroforma, nosotros hablaremos de las relaciones no sólo desde el punto de vista horizontal, sino desde una consideración de la bidimensionalidad entendida como una isomorfía o fractalidad que se proyecta o amplifica en la macroforma lo que pasa en diferentes niveles de la mesoforma o microforma. Además, no hablamos de una forma sonata bidimensional, sino de cómo la estructura, lo armónico, la duración y la intensidad producen relaciones de bidimensionalidad.

2.1.2.2 Analogías entre niveles

Moortele cuestiona la escasa reflexión teórica que ha tenido la forma sonata bidimensional por parte de la teoría tradicional de la forma musical. Plantea que, dado que la característica más evidente de la forma sonata bidimensional es la combinación de secciones de una forma de sonata con los movimientos de un ciclo de sonata en un solo movimiento, no se puede abordar por tanto a partir de una teoría formal tradicional. Además, aduce que es necesario tener en cuenta el nivel jerárquico superior, es decir, el del ciclo, que para nosotros será el de la macroforma a todos los efectos.

Moortele plantea que cuando se hace referencia al análisis de este tipo de dimensiones, se toman en cuenta sobre todo las obras que tienen interconexiones temáticas o motivicas, es decir, lo que para nosotros sería la macroforma cíclica. Según él, Adolf Bernhard Marx y Hugo Riemann proponen otro tipo de teoría del ciclo

que no se refiere a tales interconexiones. Para Marx sólo son indispensables tres movimientos para el ciclo de la sonata, un cuarto movimiento, es decir, lo que para Moortele sería un "segundo movimiento interior", no influye en la forma en que los otros movimientos se relacionan entre sí. Solo dos movimientos cumplen una función crucial en la constitución del ciclo –el primero y el último– por su condición de igualdad en tonalidad y carácter. En este caso, no se tienen en cuenta las ya comentadas interconexiones temáticas o motivicas. Este planteamiento será fundamental para nuestra propuesta dado que, en muchas ocasiones, en obras de cuatro movimientos, es posible relacionar o unir los movimientos internos como parte de una misma sección intermedia y contrastante con los dos movimientos externos, configurando así, una macroestructura ternaria (ABA) desde la perspectiva de la bidimensionalidad, aspecto que se abordará más adelante.

Riemann, por su parte, coincide con Marx en este sentido. Sin embargo, establece una relación de la sonata del ciclo como una forma ternaria de un movimiento. Según Riemann, "En una forma ternaria grande, la sección central contrastante tiende a menudo a la emancipación" (Riemann citado en Moortele, 2009, p.17)

Es una mera expansión de proporciones cuando muchas piezas de concierto insertan una alta sección intermedia entre la presentación y el regreso de la sección principal (*Allegro*), y conectan esto con el regreso, y en ocasiones también a la exposición, de la sección principal. Al final, solo es un enriquecimiento de la misma forma cuando a la sección media contrastante no le sigue el retorno de la primera sección, sino una nueva sección que se relaciona con la primera en carácter y gesto. Así obtenemos la forma de la sonata de tres movimientos ... Con la emancipación temática del último tramo del primero, la forma unitaria simple se vuelve cíclica: el esquema a-B-a se sustituye por el nuevo a-B-c. [En este esquema,] sólo la organización tonal garantiza la unidad conduciendo de regreso al punto de partida, aunque los personajes de los movimientos de apertura y cierre también suelen estar relacionados.³⁵

Las reflexiones de Marx y Riemann son verdaderamente significativas para comprender la forma tradicional con la que se ha abordado la dimensión macroformal de la música, la cual consiste en establecer proyecciones abstractas o mejor aún, relaciones bidimensionales abstractas a partir de la información o los datos de cada movimiento, para configurar arquetipos formales o estructurales que se producen normalmente en dimensiones micro o meso de la música como la forma ternaria en este caso, pero que no necesariamente se

³⁵ It is a mere expansion of proportions when many concert pieces insert a lofty middle section between the presentation and the return of the main section (*Allegro*), and connect this to the return, and sometimes also to the exposition, of the main section. In the end, it is only an enrichment of the same form when the contrasting middle section is not followed by the return of the first section, but by a new section that is related to the first in character and gesture. That is how we obtain the form of the three-movement sonata ... With the thematic emancipation of the last section from the first, the simple unitary form becomes cyclic: the scheme a-B-a is replaced by the new a-B-c. [In this scheme,] only the key organization guarantees the unity by leading back to the starting point, even though the characters of the opening and closing movements are also usually related. (Traducción del autor).

relacionan con lo que sucede en los mismos movimientos de la obra. De esto último es precisamente de lo que trata nuestra propuesta: partir de una bidimensionalidad abstracta pero como referencia o punto de partida, para luego identificar cómo se relaciona cada movimiento de la obra con dichas bidimensionalidades.

Moortele se ubica en las teorías de Marx y Riemann para plantear las relaciones que pueden darse entre la forma sonata como movimiento y el ciclo de la sonata en lo que el propone como forma sonata bidimensional. Es claro que la teoría de Moortele se basa en ambas visiones, dado que en una sonata de tres movimientos existe la idea de analogía o lo que nosotros llamamos “relaciones bidimensionales abstractas”:

Tabla 5 Relaciones bidimensionales abstractas entre los movimientos y la forma allegro de sonata

Movimiento I	Exposición	Tonal
Movimiento II (mov. interiores)	Desarrollo	Igual posición. Área <i>no tónica</i>
Movimiento III	Reexposición o recapitulación	Reafirma el tempo, la tonalidad y a veces el carácter.

Moortele es consciente de la dificultad de hacer una analogía semejante. Sin embargo, nos invita a considerar y estar de acuerdo con que, por lo menos –en cuanto a la función y la posición entre los movimientos y las secciones de una forma sonata– podemos encontrar similitudes. El autor expresa en el siguiente gráfico lo que nosotros expresamos en la tabla anterior.

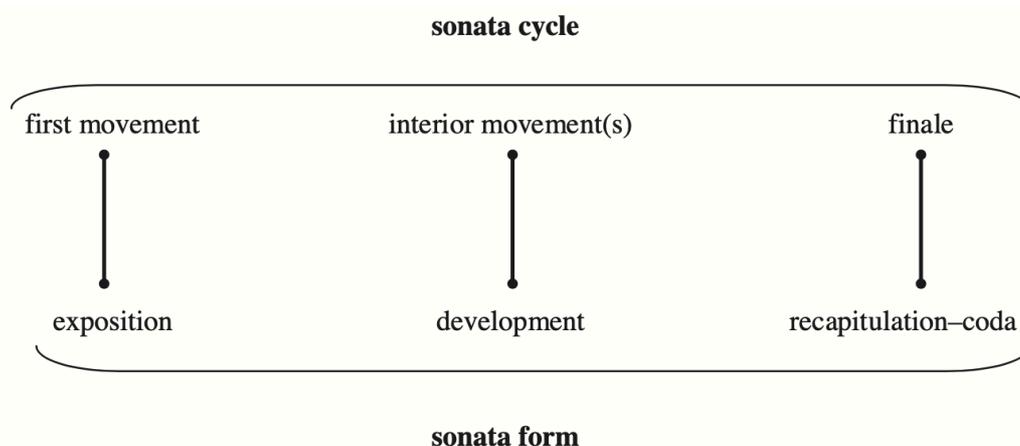


Figura 3 Analogía de posición y función entre el ciclo de la sonata y la forma sonata

Fuente: Moortele (2009, p. 18)

Sin embargo, nuestra propuesta pretende extender la bidimensionalidad a otros aspectos como la armonía, la duración y demás. En ese sentido, el siguiente pasaje de Moortele nos brinda un delante de lo que nosotros desarrollaremos aquí:

La analogía entre los movimientos de un ciclo de sonata y las secciones de una forma de sonata es solo la implicación más obvia de las teorías del ciclo de sonata de Marx y Riemann. Marx describe la organización tonal general de la sonata multimovimiento como una emanación del patrón "reposo-movimiento-reposo" ("Ruhe-Bewegung-Ruhe"), mientras que la sucesión de diferentes tempi realiza su opuesto, el patrón "movimiento-reposo-movimiento." Para Marx, el patrón "reposo-movimiento-reposo" es el principio fundamental de cualquier construcción musical. En la conclusión de su discusión sobre lo que él llama la "primera forma rondó", escribe:

Aquí nuevamente encontramos la antítesis primordial de todo diseño musical, reposo-movimiento-reposo, que encontramos primero en la oposición de tónica y escala, luego de tónica y armonía dominante, y más tarde en la canción ternaria (así como, aunque menos desarrollado, en el binario [canción] y cualquier período). Esto confirma una vez más la validez continua de nuestras primeras intuiciones. Podremos observarlos a través de todas las formas, aunque no siempre tendremos tiempo para señalarlos.³⁶ (Moortele, 2009, pp.18-19)

Este punto de vista será de gran utilidad para determinar lo que llamaremos *bidimensionalidad abstracta*, es decir, aquellos procesos que relacionan los diseños, estructuras y configuraciones de la dimensión macroformal con referencias generales, abstractas o hipotéticas si se quiere, y no aún con los materiales o elementos específicos de cada uno de sus propios movimientos. Este aspecto de la bidimensionalidad abstracta es importante como punto de partida para el análisis de esta dimensión, dado que permite configurar un primer acercamiento a las proyecciones estructurales y armónicas entre otras de la macroforma general.

Hay un punto crucial en este aspecto y que además es criticado por Meyer: el hecho de considerar que la condición reposo-movimiento-reposo actúa como principio fundamental en cualquier nivel de una forma, y el hecho de extrapolar este principio como lo propone Marx a otros niveles jerárquicos, Meyer comenta:

³⁶ "The analogy between the movements of a sonata cycle and the sections of a sonata form is only the most obvious implication of Marx's and Riemann's theories of the sonata cycle. Marx describes the overall tonal organization of the multi-movement sonata as an emanation of the pattern "rest-motion-rest" ("Ruhe-Bewegung-Ruhe"), while the succession of different tempi realizes its opposite, the pattern "motion-rest-motion."⁹ To Marx, the pattern "rest-motion-rest" is the fundamental principle of any musical construction. In the conclusion of his discussion of what he calls the "first rondo form," he writes: Here again we encounter the primal antithesis of all musical design, rest- motion-rest, which we first found in the opposition of tonic and scale, then of tonic and dominant harmony, and later in the ternary song (as well as, though less developed, in the binary [song] and any period). This once more confirms the continuing validity of our first insights. We will be able to observe them through all forms, even though we will not always have the time to point them out". (Traducción del autor).

Hay que proceder con cautela aquí. Postular la presencia de analogías entre numerosos niveles diferentes de forma se acerca peligrosamente al tipo de sobre-reduccionismo que Leonard B. Meyer ha llamado "la falacia de la uniformidad jerárquica": la suposición errónea de que "los principios o 'leyes' que gobiernan la organización de un nivel jerárquico son necesariamente los mismos que los de algún otro nivel."³⁷ (Meyer citado en Moortele, 2009, p. 19)

Las proyecciones a manera de isomorfismo o fractalidad establecen justamente esta diferencia entre suponer que los mismos principios o leyes gobiernan una organización jerárquica, y la relación en términos de proyección que puedan tener en diferentes niveles de identidad o interacción. Consideramos que con nuestra propuesta se puede contrarrestar esa falacia de uniformidad jerárquica que expresa Meyer, entendiendo que sí hay procesos de relacionamiento y que, como ya se comentó en el primer capítulo, uno de los procesos originarios de la macroforma es precisamente el de la canzona-sonata como obra de un solo movimiento multiseccional. En esa multisección radica el origen del multimovimiento, de tal forma que –consideramos– es posible rastrear procesos a través de los cuales lo que sucede en lo micro o en lo meso, pueda proyectarse o amplificarse en esa dimensión macroformal que solo producen las obras multimovimiento.

Moortele propone hacer analogías un poco más allá de la anterior, relacionando los movimientos de forma sonata con los segmentos de sus secciones externas (exposición - recapitulación)

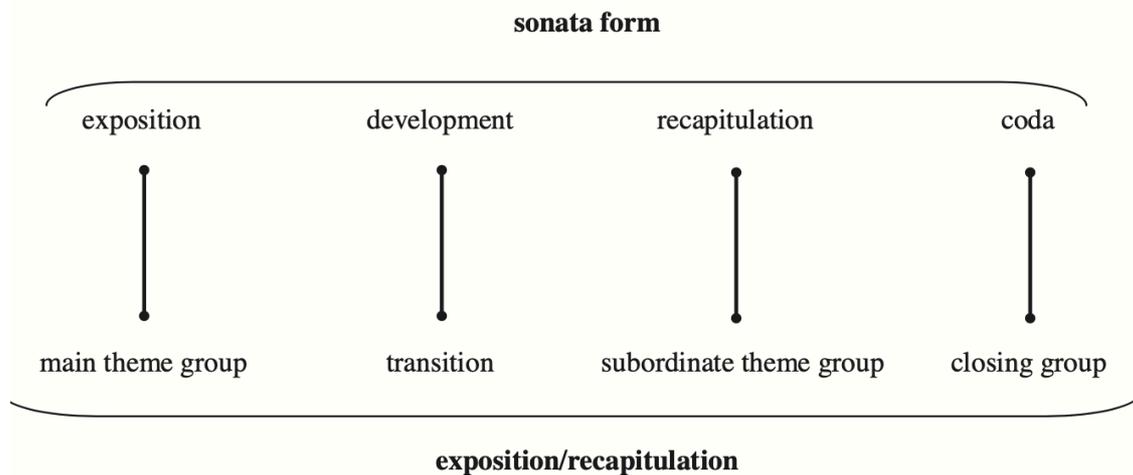


Figura 4 Analogías entre forma sonata y exposición/recapitulación

Fuente: Moortele (2009, p. 19)

³⁷ "One has to proceed cautiously here. Postulating the presence of analogies between numerous different levels of form comes dangerously close to the sort of over-reductionism Leonard B. Meyer has called "the fallacy of hierarchic uniformity": the erroneous assumption that "the principles or 'laws' governing the organization of one hierarchic level are necessarily the same as those of some other level". (Traducción del autor).

Aduce que estas analogías pueden ser evidentes. Sin embargo, en este punto discrepamos de él, dado que –por ejemplo– tratar la recapitulación como una analogía del segundo grupo temático o tema subordinado, nos parece incongruente, pues ambos tienen funciones muy distintas en cuanto a tonalidad y función formal. En este sentido, sería importante considerar que una cosa es la analogía en cuanto a posiciones o locaciones de los distintos niveles, y otra la analogía funcional. En otras palabras, el esquema anterior funciona como analogía de locación, en tanto que, como analogía de función, habría detalles que aclarar.

2.1.2.3 Proyección de jerarquías

Según Moortele, las relaciones entre las secciones de la forma sonata y los movimientos del ciclo han sido ya discutidos por Newman en su influyente ensayo sobre la *Sonata en si menor* de Liszt. Allí ocurre lo que Newman denomina *forma de doble función*, en la que cada uno de los movimientos de la sonata está relacionado con una sección de la forma sonata general. Este inicio le da pie a Moortele para introducir su concepto de dimensiones como jerarquías, jerarquía incompleta de la forma sonata y jerarquía completa del ciclo de la sonata. Según el autor, "la dimensión del ciclo por un lado y la dimensión de la forma por el otro".

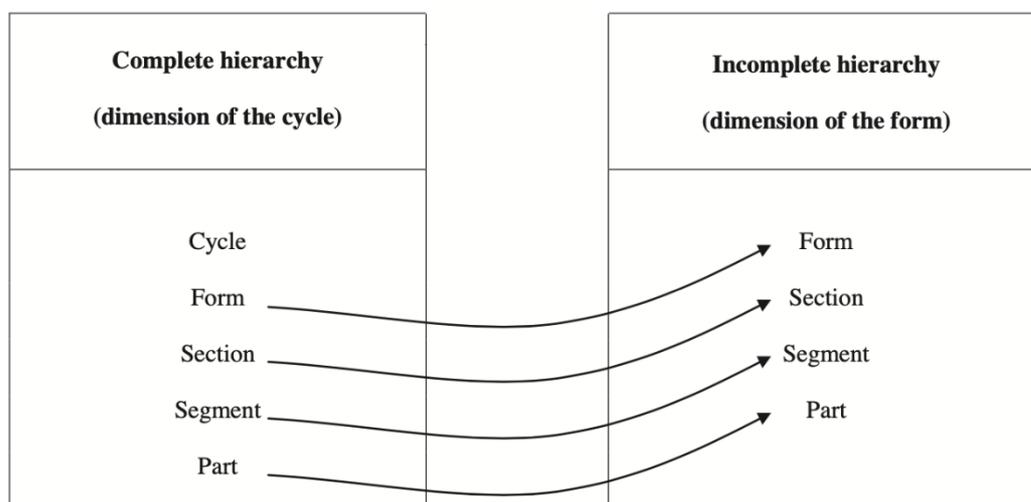


Figura 5 Relación oblicua entre jerarquías completas e incompletas

Fuente: Moortele (2009, p. 22)

La gráfica anterior le sirve a Moortele para criticar el concepto de Newman sobre forma de doble función, dado que en el esquema se presenta de forma ideal una coincidencia en la que cada movimiento del ciclo

equivale a una sección de la jerarquía completa. Según Moortele, esta es una relación ficticia. Es importante en este contexto, citar textualmente las palabras de Moortele para comprender su discusión con Newman y la característica de su propuesta:

Sin duda, se da la situación en la que un movimiento y una sección coinciden perfectamente. Sin embargo, es igualmente común que un movimiento coincida solo con una parte de una sección o que se superponga con partes de varias secciones consecutivas. A menudo, y esta es la principal diferencia entre mi forma de sonata bidimensional y la forma de doble función de Newman, movimientos enteros se encuentran entre dos secciones diferentes de la forma de sonata, cumpliendo así una función en solo una de las dos dimensiones. La proyección de una forma sonata y un ciclo entre sí en una forma sonata bidimensional es, en otras palabras, una proyección suelta: las secciones y las formas pueden coincidir, pero no es necesario. Toda forma de sonata bidimensional contiene una serie de movimientos que pertenecen exclusivamente a la dimensión del ciclo y, por tanto, carecen de función en la dimensión de la forma. Por el contrario, cada forma de sonata bidimensional contiene unidades que tienen una función en la dimensión de la forma, pero que no juegan ningún papel en la dimensión del ciclo. Solo un número limitado de fragmentos cumplen una función tanto en la forma general de la sonata como en el ciclo de la sonata. Una forma de sonata bidimensional, entonces, puede definirse como la combinación de los movimientos de un ciclo de sonata y las secciones de una forma de sonata en el mismo nivel jerárquico de una composición de un solo movimiento. Incluye todas las secciones esenciales de la forma de la sonata y todos los movimientos del ciclo de la sonata, pero estos pueden interactuar de diversas formas.³⁸ (p. 22-23)

La siguiente gráfica ilustra la aplicación de su propuesta en la forma sonata bidimensional de la *Sonata en si menor* de F. Liszt. En la fila superior están las secciones de la forma sonata de un solo movimiento (la dimensión de la forma), y en la fila inferior los movimientos del ciclo de la sonata (la dimensión del ciclo). La fila del medio indica compases para ambas dimensiones y las líneas diagonales indican inactividad temporal en una dimensión específica.

³⁸ "To be sure, the situation in which a movement and a section perfectly coincide does occur. Yet it is equally common for a movement to coincide with only part of a section or to overlap with portions of several consecutive sections. Often— and this is the major difference between my two-dimensional sonata form and Newman's double-function form—entire movements stand between two different sections of the sonata form, thus fulfilling a function in only one of the two dimensions. The projection of a sonata form and cycle onto each other in a two-dimensional sonata form is, in other words, a loose projection: sections and forms can coincide, but they do not have to. Every two-dimensional sonata form contains a number of movements that exclusively belong to the dimension of the cycle and therefore lack a function in the dimension of the form. Conversely, every two-dimensional sonata form contains units that have a function in the dimension of the form but play no role in the dimension of the cycle. Only a limited number of fragments fulfill a function in both the overarching sonata form and the sonata cycle. A two-dimensional sonata form, then, can be defined as the combination of the movements of a sonata cycle and the sections of a sonata form at the same hierarchical level of a single-movement composition. It includes all essential sections of the sonata form and all movements of the sonata cycle, but these can interact in a variety of ways". (Traducción del autor).

INTRODUCTION	EXPOSITION b – D – (F#)	DEVELOPMENT	INTERPOLACIÓN
1–7	8–204	205–330	331–452
SONATA-FORM FIRST MOVEMENT B		UNIDAD EXOCÍCLICA	SLOW MOVEMENT F#

INTRODUCTION RETURN	RECAPITULATION b, – b – B		CODA B
453–459	460–532	533–672	673–760
UNIDAD EXOCÍCLICA	SCHERZO ⇒ FINALE b, b – B		

Figura 6 Liszt, Sonata en si menor: forma y ciclo

Fuente: Moortele (2009, p. 23)

Al respecto de la gráfica anterior comenta Moortele:

En la Sonata en si menor de Liszt, el primer movimiento del ciclo de la sonata (la forma local de la sonata) coincide con la introducción y la exposición de la forma general de la sonata. La recapitulación y la coda de la forma general de la sonata coinciden con el scherzo y el final en la dimensión del ciclo. El desarrollo y el regreso de la introducción antes del inicio de la recapitulación, por el contrario, tienen una función sólo en la dimensión general de la forma sonata: no juegan ningún papel en la dimensión del ciclo. Lo contrario es cierto para el movimiento lento, que pertenece exclusivamente a la dimensión del ciclo y no tiene ninguna función en la forma general de la sonata.³⁹ (p. 23-24)

Según el autor, es importante considerar que es la forma de la sonata, más que el ciclo de la sonata, la que finalmente parece ser el modo principal de organización formal. Como si esta forma preexistiera, y lo que hacen los movimientos del ciclo es sumarse a dicha configuración. Por eso el autor habla de forma sonata bidimensional y no de ciclo de sonata bidimensional. Aquí vemos cómo Moortele también parte de la

³⁹ "In Liszt's B-minor Sonata, the first movement of the sonata cycle (the local sonata form) coincides with the introduction and the exposition of the overarching sonata form. The recapitulation and the coda of the overarching sonata form coincide with the scherzo and the finale in the dimension of the cycle. The development and the return of the introduction before the onset of the recapitulation, by contrast, have a function only in the overarching sonata form—they play no role in the dimension of the cycle. The opposite is true for the slow movement, which belongs exclusively to the dimension of the cycle and has no function in the overarching sonata form". (Traducción del autor).

abstracción de la forma sonata como una entidad *a priori* para considerar un punto de referencia desde el cual relacionar lo que sucede en el ciclo de la sonata. Esto último da cuenta de la necesidad de partir de un elemento que permita la comprensión de un nivel general, para luego determinar lo que sucede en niveles más específicos. Este proceso es el que nosotros llamamos bidimensionalidad abstracta, proceso determinante sobre la manera como construimos un punto de referencia para las relaciones de lo micro o meso con esa condición de la macroforma.

2.1.2.4 Identificación, interpolación y unidades exocíclicas

Moortele utiliza los conceptos de *identificación*, *interpolación* y *unidades exocíclicas* para dar cuenta de problemas más complejos dentro de lo que Newman llama la forma de doble función, en el que se coincide o no con las unidades de movimientos y unidades de la forma a gran escala. Estos conceptos le sirven a Moortele para especificar que cuando hay tal coincidencia podría hablarse de *identificación*. Sin embargo, hay momentos en los que la forma más grande "se detiene" y suceden eventos en los movimientos que no tienen su correlato en la forma más grandes. A este efecto se le llama *interpolación*. Asimismo, hay momentos en donde se detienen los eventos de los movimientos más pequeños para dejar que la forma más grande se desarrolle: a esto último se le llama como *unidad exocíclica*. Tanto la identificación como la interpolación son apropiados por Moortele de Dahlhaus. El concepto de unidad exocíclica es propio de Moortele. Al respecto de estas definiciones el autor explica:

Las dos dimensiones de una forma de sonata bidimensional coinciden solo cuando la relación entre la forma y el ciclo es de identificación, es decir, en aquellos puntos de la forma en los que la misma unidad formal funciona simultáneamente como un movimiento en el ciclo de la sonata y como una o varias unidades en la forma de sonata. Cuando un movimiento del ciclo de la sonata se identifica con una unidad de la forma sonata, cualquiera de las funciones deja su huella en la unidad formal en cuestión, imponiéndole una serie de características definitorias propias e inactivando algunas de las de la otra dimensión. Como resultado, esa unidad formal ya no puede considerarse meramente como un movimiento, ni simplemente como una unidad en la forma sonata. La única interpretación satisfactoria es como una combinación de ambos: como una unidad para la que la tensión entre los requisitos no idénticos de ambas dimensiones se ha vuelto esencial.

Cuando un movimiento del ciclo se interpola en la forma general de la sonata, las dos dimensiones no coinciden, sino que están una al lado de la otra. Mientras dure la interpolación, la forma general de la sonata se suspende, para reanudarse solo cuando finaliza la interpolación. Lo opuesto a un movimiento interpolado es una unidad exocíclica: una unidad que pertenece exclusivamente a la forma general de la sonata y no juega ningún papel en el ciclo de la sonata. Durante la duración de tales unidades, la dimensión del ciclo permanece temporalmente

inactiva. La presencia de tales unidades exocíclicas es [...] una característica definitoria de la forma de sonata bidimensional, que la distingue de tipos de forma similares, pero no idénticos.⁴⁰ (pp. 25-26)

Este planteamiento nos parece problemático en la medida en que determina procesos de acomodación del discurso teórico a la estructura real preexistente. Nuestra propuesta estará determinada por la identificación tal como la propone el autor, pero no tendremos en cuenta la interpolación ni las unidades exocíclicas, aspectos que consideramos teóricamente acomodaticios en la medida en que establecen una irrupción teórica de la linealidad musical para saltar allá o acá de acuerdo con las necesidades descriptivas de la forma de sonata general. Este cuestionamiento será desarrollado más adelante en la sección de discusión con Moortele.

2.1.2.5 Integración, proceso y tensión

Moortele plantea que los movimientos interpolados no están necesariamente aislados o desarticulados de la forma general de la sonata. Según él, hay diferentes formas de lograr una integración. Entre ellas están las conexiones temáticas entre el movimiento interpolado y las unidades que pertenecen a la forma general de la sonata. En este sentido, Moortele plantea que pueden darse diferentes subcategorías (ver tabla 6).

⁴⁰ "The two dimensions of a two-dimensional sonata form coincide only when the relationship between the form and the cycle is one of identification, that is at those points in the form at which the same formal unit simultaneously functions as a movement in the sonata cycle and as one or several units in the sonata form. When a movement of the sonata cycle is identified with a unit of the sonata form, either function leaves its mark on the formal unit in question, imposing upon it a number of its own defining characteristics and inactivating some of those of the other dimension. As a result, that formal unit can no longer be regarded purely as a movement, nor simply as a unit in the sonata form. The only satisfactory interpretation is as a combination of both: as a unit to which the tension between the non-identical requirements of both dimensions has become essential.

When a movement of the cycle is interpolated into the overarching sonata form, the two dimensions do not coincide but stand next to each other. For the duration of the interpolation, the overarching sonata form is suspended, to resume only when the interpolation is over. The opposite of an interpolated movement is an exocyclic unit: a unit that belongs exclusively to the overarching sonata form and plays no role in the sonata cycle.¹⁷ For the duration of such units, the dimension of the cycle remains temporarily inactive. The presence of such exocyclic units is [...] a defining characteristic of two-dimensional sonata form, distinguishing it from similar, but not identical types of form". (Traducción del autor)

Tabla 6 Relaciones intertemáticas en movimientos del ciclo

Relaciones intertemáticas entre diferentes movimientos del ciclo	Exclusivamente a movimientos interpolados	Estas correspondencias temáticas no afectan, por supuesto, a la relación entre las diferentes dimensiones, ya que todos los movimientos en cuestión pertenecen entonces exclusivamente a una sola dimensión.	
	También puede involucrar movimientos que se identifican con unidades de la forma de sonata general	Si, entonces, la presencia de material temático compartido relaciona un movimiento interpolado con un movimiento que se identifica con una unidad de la forma general de la sonata, esto automáticamente contribuye a la integración del movimiento interpolado en la dimensión de la forma.	Moortele se referirá a este primer método de integración como <i>integración indirecta</i> , porque opera a través del desvío de la integración temática en la dimensión del ciclo.

Fuente: Moortele (2009, p. 26)

La *integración directa* según Moortele, se logra a partir de una interconexión temática de un movimiento interpolado del ciclo con una unidad exclusiva de la dimensión general de la forma. Hay una distinción entre tres tipos diferentes de integración directa (ver tabla 7):

Tabla 7 Tipos de integración directa

El material está prefigurado en una unidad exocíclica	El material temático esencial para uno o más de los movimientos interpolados está prefigurado en una o varias de las unidades exocíclicas de la forma general de la sonata que preceden al movimiento o movimientos interpolados en cuestión
El material temático es citado o elaborado en una unidad exocíclica posterior al movimiento interpolado que introdujo el material.	El material temático esencial e introducido por primera vez en uno o varios de los movimientos interpolados se menciona, cita o elabora en una o varias de las unidades exocíclicas de la forma de sonata general que sigue al movimiento o movimientos interpolados en cuestión.
El material temático de una unidad exocíclica regresa en uno o varios movimientos interpolados	El material temático esencial para una o varias de las unidades exocíclicas de la forma general de la sonata que preceden a los movimientos interpolados regresa en uno o varios de esos movimientos interpolados

Fuente: Moortele (2009, p. 27)

Moortele plantea que estos elementos tienen funciones vectoriales en el sentido de Pavis (2000, p. 77), o premodalizante o posmodalizante en el sentido de Tarasti (1994): "La integración directa del primer tipo tiene un carácter prospectivo, anunciando algo que aún está por llegar. Los tipos 2 y 3 son retrospectivos y recuerdan material que ha sido prominente en unidades formales anteriores."⁴¹ (Moortele, 2009, p. 27). El autor sugiere que la forma sonata bidimensional es dinámica y no estática. Esta condición demanda una percepción atenta frente a los momentos en que, desde la unidimensionalidad, se identifican funciones en las unidades en ambas dimensiones, y cuándo hay desconexión de esta funcionalidad para lograr la bidimensionalidad.

Con respecto a la característica dinámica de la forma bidimensional, Moortele aclara que la vista general que propone un plano formal como el cuadro de la Sonata en si menor de Liszt, es una representación unidireccional y que es importante tener presente que dentro de ese plano hay dinamismo también. Para ello cita a Michael Cherlin, quien sugiere una analogía con la arquitectura:

[Una] "descripción general" formal es muy similar a un plano de planta. Para construir un plano de planta, debemos situarnos fuera del espacio que se está considerando. No es que esta visión de afuera hacia adentro no sea importante, sino que necesita ser complementada con perspectivas de adentro hacia afuera. Para ello, la imaginación del arquitecto debe situarse dentro del espacio, un espacio por el que podamos movernos, percibiendo perspectivas cambiantes con cada paso, a medida que interactúan el espacio, la luz y la materia. La planta es estática y singular. El recorrido "interior" es dinámico y variado.⁴² (pp. 27-28)

Por ello según Moortele, hay que ser conscientes de esto y aclarar que, por lo menos en su caso, ese plano debe trascenderse con la descripción verbal. Esto ya lo plantea Nattiez (1990) con lo que llama estilos de análisis: el discurso verbal, el análisis de rasgos (estadístico) y la modelización. En todos los casos, la descripción verbal puede ser un complemento imprescindible. El autor es categórico cuando plantea que las relaciones que se pueden dar entre la forma del ciclo y la forma general nunca son ideales, siempre hay una tensión entre ambas.

⁴¹ The direct integration of the first type has a prospective character, announcing something that has yet to come. Types 2 and 3 are retrospective, recalling material that has been prominent in preceding formal units. (Traducción del autor)

⁴² "[A] formal "overview" is much like a floor plan. To construct a floor plan, we must place ourselves outside of the space being considered. It is not that this outside-in view is unimportant, but that it needs to be complemented by perspectives that are inside-out. To this end, the architect's imagination must be placed inside the space, a space we can move through, perceiving shifting perspectives with every step, as space, light, and matter interact. The floor plan is static and singular. The "in-side" walk-through is dynamic and manifold". (Traducción del autor).

A pesar de la manipulación a menudo ingeniosa de analogías potenciales entre una forma de sonata y un ciclo de sonata, a pesar de los hábiles intentos de encontrar un equilibrio entre ambas dimensiones en las unidades en las que se identifican, y a pesar de la integración a veces muy intensa de movimientos interpolados en la forma de sonata general, una tensión no resuelta entre ambas dimensiones de una forma de sonata bidimensional nunca desaparece.⁴³ (p. 28)

2.1.2.6 Otras consideraciones terminológicas

Moortele cuestiona varias definiciones y términos que se refieren a su mismo objeto de estudio, diferenciándolos del que él mismo usa como forma sonata bidimensional. Aclara además que su objeto de estudio son las obras con movimientos entrelazados. Moortele justifica el concepto de forma sonata bidimensional aduciendo muchas de sus ventajas:

...el término "forma de sonata bidimensional" parece no tener más que ventajas prácticas. Es fácilmente traducible, permite hacer referencia al ciclo de la sonata y la forma general de la sonata como entidades distintas, asocia explícitamente las composiciones que pertenecen a esta categoría con la tradición de la forma sonata y especifica el número de dimensiones involucradas. Como tal, se puede distinguir fácilmente de las formas de sonata "ordinarias", que pueden denominarse unidimensionales.⁴⁴ (p. 30)

Por último, al autor aclara que el concepto de doble funcionalidad de Newman no debe descartarse completamente, siempre y cuando se haga la claridad sobre lo que significa forma de doble función vertical y horizontal: la primera se determina a partir de la identificación de la que habla Moortele, y la segunda se relaciona con la posibilidad que tienen dos unidades consecutivas con funciones diferentes de proyectar una sola unidad con una función particular, por ejemplo, introducción y primer grupo temático, o cuando falta el segundo grupo temático y entra el desarrollo, aquí el desarrollo tendrá una operación doblemente funcional.

⁴³ "In spite of the often ingenious manipulation of potential analogies between a sonata form and a sonata cycle, in spite of crafty attempts to find a balance between both dimensions in units in which they are identified, and in spite of the sometimes very intense integration of interpolated movements in the overarching sonata form, an unresolved tension between both dimensions of a two-dimensional sonata form never disappears". (Traducción del autor).

⁴⁴ "the term "two-dimensional sonata form" seems to have nothing but practical advantages. It is easily translatable, it allows for reference to the sonata cycle and the overarching sonata form as distinct entities, it explicitly associates the compositions that belong to this category with the tradition of sonata form, and it specifies the number of dimensions involved. As such, it can easily be distinguished from "ordinary" sonata forms, which can be referred to as one-dimensional". (Traducción del autor).

2.2 Discusión con Moortele

Si bien las condiciones sobre las que trabaja Moortele son bastante interesantes y pertinentes en la empresa de relacionar los movimientos de una obra con una estructura como la forma *allegro* de sonata, nuestra propuesta, aunque se apropia del concepto de bidimensionalidad, lo aborda desde otro enfoque en el que las dos dimensiones –tanto mesoformal como macroformal– tienen relaciones desde otros órdenes como la proyección o amplificación de elementos de una dimensión en otra. La idea de identificar una estructura de la macroforma hace necesario el procedimiento de abordar las relaciones que dicha estructura tiene con lo que sucede en los movimientos de la obra. En ocasiones, puede suceder que dicha estructura esté determinada por lo que sucede en un solo movimiento, en varios de ellos, o incluso en todos ellos. Además, las consideraciones en torno al papel que juegan no solo las ideas temáticas en cuanto a melodías, sino también el aspecto armónico, estructural, de duración y de intensidad, permiten articular procesos de lo macro en lo meso y viceversa, y establecer asuntos que nos aclaran que la dimensión macroformal no es un hecho fortuito, eventual, accidental o anecdótico, sino que se relaciona con lo que sucede en la mesoforma de la obra.

Comprendemos la bidimensionalidad no en el sentido de cómo se van sucediendo dos dimensiones al mismo tiempo con relaciones que pueden ser identificadas, interpoladas o marcadas como unidad exocíclica, sino como configuraciones de proyección y amplificación en las que, elementos o unidades, o procesos que se presentan en lo micro o lo meso, pueden tener una relación bidimensional con lo macro. En este caso, no estamos forzando la linealidad musical determinando relaciones que, en ocasiones convienen para la forma sonata general y en otras, para la dimensión del ciclo. Así, las relaciones bidimensionales las entendemos como una condición en la que los procesos de proyección, amplificación o si se quiere de isomorfismo o fractalidad, nos permiten entender no solo las formas o relaciones de interacción entre los movimientos de una obra, sino las relaciones mismas de esta dimensión con lo que sucede en el orden de lo micro o lo meso.

En la identificación es interesante determinar cómo Moortele establece una articulación entre las dos dimensiones, estableciendo reflexiones analíticas sobre la funcionalidad vertical y horizontal de la música en

ambos planos, que en ocasiones son funcionalmente iguales y en otros no por supuesto. Sin embargo, para la interpolación Moortele establece algunas condiciones para argumentar su separación de la forma de sonata general, entre ellas, el contraste tonal, el de *tempi* y el de la métrica, además de los posibles contrastes temáticos que puedan presentarse en movimientos interpolados. Consideramos no obstante que es en este contraste donde se establecen las situaciones más significativas para hablar de la macroforma en el sentido de bidimensionalidad proyectual o amplificada, y no serían motivo, por ello, de descarte o separación de la gran dimensión. Esta es una de las diferencias críticas de nuestra propuesta con la de Moortele, dado que para nosotros, la diferencia estructural de un movimiento es precisamente uno de los elementos que da lógica a la reflexión sobre la macroforma en la bidimensionalidad. Esto precisamente ocurre por la condición del enfoque de Moortele de enmarcar toda su reflexión en el contexto de un solo arquetipo formal, en el que, lo que no aporta o sirve para el cometido analítico se excluye. A nosotros nos interesa tomar la totalidad con todos sus elementos, con sus contrastes, con sus similitudes, como una forma de lo macro que puede expresar una condición a gran escala de las configuraciones micro o meso de la obra, y de esta manera construir significados en torno a las formas de interacción que tienen los movimientos en una obra multimovimiento.

Moortele habla también de autonomía formal del movimiento interpolado como criterio para su exclusión de la forma general de la sonata, y ubica como primer requisito de autonomía que la extensión temporal del movimiento esté en consonancia con las proporciones de los demás movimientos del ciclo. Esto para nosotros es fundamental, dado que dicha proporción en términos de duración nos sirve para configurar el papel formal que el movimiento aporta a la bidimensionalidad proyectada o amplificada. También comenta el criterio de organización tonal y formal potencialmente cerrada. Este criterio nos parece contradictorio con la esencia del contraste en los procesos de creación musical, dado que una forma simple como lo ternario ABA requiere, por ejemplo, que la sección intermedia conciba en cierta medida –guardando las proporciones– contrastes de tonalidad, en ocasiones de métrica, *tempo*, carácter o incluso de estructura formal y tonal. Así que, a diferencia de la de Moortele, nuestra propuesta acoge la unidad formal contrastante como elemento significativo para la reflexión bidimensional de la macroforma en las obras multimovimiento.

Por ejemplo según Moortele el movimiento lento de la *Sonata en si menor* de Liszt es una interpolación que se integra de manera retrospectiva a la forma bidimensional en la medida en que está infiltrado por material temático que se originó en la exposición de la forma general de la sonata a partir de los cc. 349-362 y otros. Sin embargo, dicha integración no se manifiesta en el esquema propuesto por Moortele (v. figura 6) donde expone la estructura bidimensional de la obra de Liszt. Para explicarlo, Moortele apela al principio de finalización cíclica para adaptar el final del ciclo de la sonata como una recapitulación de la forma general de la sonata. Estos elementos ya los venían tratando Riemann y Newman para establecer esa idea global de reposo-movimiento-reposo en el caso de la tonalidad, para dar cuenta de la unidad que tiene la obra multimovimiento en el cierre de su macroestructura. Moortele culmina su análisis de la obra de Liszt afirmando el procedimiento de forma sonata bidimensional que tiene esta obra, quedando en el lector la duda de si lo que considera movimientos interpolados y unidades exocíclicas explican efectivamente la superestructura bidimensional de su propuesta. Una de estas dudas, por ejemplo, se relaciona con el nivel de entendimiento o comprensión auditiva de esta forma para el oyente: ¿Es posible escuchar y comprender una sonata bidimensional cuando habría movimientos que están interpolados, por ejemplo? Si bien nuestra propuesta retoma el aspecto de las relaciones entre un arquetipo formal de un movimiento y su proyección a gran escala en una unidad macroformal, nuestra apuesta no desvincula ni excluye ningún movimiento de la obra, por el contrario, los incluye como parte de la forma de lo macro que la obra, con todos sus movimientos, proyecta a partir de las relaciones bidimensionales que se identifican en sus dimensiones micro o meso.

Si bien Moortele establece una base conceptual muy interesante para el estudio de la macroforma desde la forma sonata bidimensional, nuestra propuesta toma de la suya el concepto de bidimensionalidad, pero adaptado y reinterpretado desde la posibilidad de proyección de la mesoforma en la dimensión macro, asunto que Moortele aplica pero desde la horizontalidad musical, es decir, desde la linealidad del transcurrir de los movimientos, y cómo van conformando una forma sonata general. Así, no se trata para nosotros de delinear horizontalmente lo que pasa en lo meso y lo macro, sino de identificar cómo lo micro o lo meso se proyecta verticalmente desde cada movimiento, a manera de isomorfismo o fractalidad si se quiere, en la dimensión macroformal. Se entiende así por bidimensionalidad, la posibilidad de que dos dimensiones

puedan tener un diálogo o una articulación como proyección o amplificación de una en la otra. En este sentido resulta importante recordar que el concepto de dimensión lo fundamentamos también desde lo que propone LaRue (2004, p. 5) cuando habla de las tres dimensiones (pequeñas, medianas y grandes) como sintaxis del lenguaje musical. De esta forma la bidimensionalidad sería la interacción entre dos dimensiones particularmente con referencia a lo macro.

Tomamos además de Moortele la jerarquía que establece con respecto a los niveles de análisis. Nos parece muy interesante su categorización en cuanto a la diferencia entre movimiento, forma, sección, segmento y subsegmento, niveles que, como ya aclaramos, encontramos muy acorde con posibles subdivisiones de lo macro, lo meso y lo micro.

Los procesos de identificación propuestos por Moortele, establecen para nosotros el soporte sobre el cual determinaremos las relaciones bidimensionales que se pueden identificar entre las unidades formales. Así, no le llamaremos "identificación" sino "relación bidimensional", la cual puede ser muy variada (directa, indirecta o por contraste). Como ya se comentó, no estamos de acuerdo con sus categorías de interpolación y unidad exocíclica, las cuales establecen procesos de anulación o exclusión de unidades de alguna de las dimensiones que nosotros desechamos como conceptos. En nuestro caso, tomaremos en cuenta todos los movimientos como una conformación que establece la macroforma y desde los cuales consideramos, podemos identificar procesos bidimensionales significativos que aporten a la comprensión de la macroforma como objeto de análisis.

2.3 La bidimensionalidad abstracta como proceso inicial de representación macroformal

Antes de desarrollar el concepto de bidimensionalidad de nuestra propuesta, consideramos importante establecer una reflexión sobre la bidimensionalidad entendida de manera abstracta, algo que ya hemos mencionado previamente. Entenderemos entonces aquí por *bidimensionalidad abstracta* al proceso de relacionar lo que sucede en la dimensión macroformal con estructuras arquetípicas abstractas o teóricas, tanto armónicas, formales, como de cualquier otro elemento, que tradicionalmente se encuentran en las

dimensiones micro o meso de la música. Nos referimos con esto, por ejemplo, a considerar una obra como la *Sonata para piano K. 545* de Mozart como una gran cadencia, o si se quiere, una macrocadencia auténtica, cuyos acordes corresponden a sus tres movimientos: *Allegro* en do mayor (I)-*Andante* en sol mayor (V)-*Rondo Allegretto* en do mayor (I). Este tipo de procesos son los que típicamente se tratan cuando se habla de macroforma (Hepokoski y Darcy, 2006; LaRue, 2004; Ratner, 1980).

En un ciclo de tres movimientos, (R-L-R) [Rápido-Lento-Rápido] la implicación obvia es la de una forma equilibrada en forma de arco con secciones exteriores de tempo rápido y un centro más lento y lírico que proporciona un espacio de contraste. En consecuencia, el primer y el último movimiento se colocan en una correspondencia inevitable como "sujetalibros" comparables: tempo, duración, posiciones inicial y final. La relación entre los dos movimientos puede hacerse presente de manera más palpable a través de interconexiones musicales, incluidas formas estructurales similares.⁴⁵ (Hepokoski y Darcy, 2006, p.336)

La cita anterior es precisamente una forma de interpretación característica que se presenta a partir de la información general que aporta cada movimiento a la macroforma. Cuando reunimos esta información, construimos procesos bidimensionales abstractos que nos permiten entender lo macro desde arquetipos que se presentan convencionalmente en los procesos micro o meso de la música, y que están más cercanos a nosotros.

Además del nivel de lo armónico, esto puede ocurrir en el nivel estructural. Por ejemplo, nos llevaría a relacionar la obra anterior con una abstracta forma ternaria ABA', por las características del movimiento inicial, el contraste en muchos sentidos del movimiento intermedio, y el retorno de varios elementos del primer movimiento en el tercer movimiento. Llamamos esto bidimensionalidad abstracta porque no tiene en cuenta que esto pueda o no estar sucediendo efectiva y realmente al interior de una obra en cada uno de sus movimientos, sino que se relaciona, como su nombre lo indica, con una estructura abstracta ideal, que se atiene a la convención de muchos arquetipos armónicos o formales (Ver figura 7).

⁴⁵ "In a three-movement cycle, (F - S - F), the obvious implication is that of a balanced, arch-like shape with rapid-tempo outer sections and a slower, more lyrical center providing a space of contrast. The first and last movements are consequently thrown into an inevitable correspondence as comparable "bookends" – tempo, length, beginning and ending positions. The relationship between the two movements may be made more palpably present through musical interconnections, including similar structural shapes". (Traducción del autor).

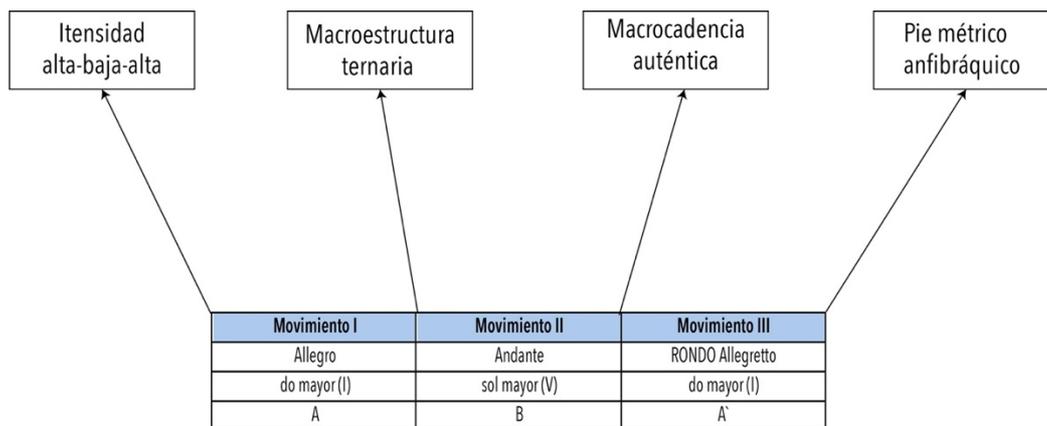


Figura 7 Bidimensionalidad abstracta de la Sonata para piano K. 545 de Mozart

Consideramos este recurso como un proceso previo a un análisis bidimensional más profundo, que aborda las relaciones directas con los movimientos de la obra. Resulta de gran utilidad para construir un punto de partida, un punto de referencia para la comparación posterior con los diversos procesos que acontecen en las dimensiones micro o meso de cada uno de los movimientos. Para los propósitos del capítulo tres de esta tesis, el cuál busca construir una configuración de la macroforma en el clasicismo, la estrategia de la bidimensionalidad abstracta podrá contribuir a la comprensión sobre ciertas características recurrentes de estas macroformas. Así, la bidimensionalidad abstracta será nuestro punto de partida desde el cual se espera desarrollar la identificación de procesos bidimensionales concretos.

2.4 La bidimensionalidad entendida como proyección o amplificación de lo micro o lo meso con lo macro

La bidimensionalidad la entendemos como una apuesta por establecer relaciones que se producen entre las dimensiones micro o meso con la dimensión macroformal. El siguiente cuadro sintetiza los elementos de estas relaciones bidimensionales, así como sus tipologías (ver tabla 8).

Tabla 8 Elementos y tipologías de análisis bidimensional

Elemento de relación bidimensional		Tipos de relaciones bidimensionales		
		Directa	Indirecta	Contrastante
Armonía	Relaciones tonales entre los movimientos que se expresan o se proyectan en los niveles mesoformales o microformales.	Por analogía o semejanza se representa la unidad micro o meso en la dimensión macroformal.	<p><i>Invertida:</i> La representación se da dispuesta en forma de espejo, de tal manera que las ubicaciones se intercalan.</p> <p><i>Permutada:</i> la representación bidimensional se da de manera permutada, es decir, cuenta con los mismos elementos o unidades pero sus formas de organización son diferentes.</p> <p><i>Incompleta:</i> Cuando coincide con algunos elementos pero no de forma completa.</p> <p><i>Amplificada o disminuida:</i> En este caso la relación se presenta con los mismos elementos de referencia pero expandidos o comprimidos.</p> <p><i>Variación:</i> Este tipo de relación se propone específicamente para el elemento armónico, dado que por aspectos cromáticos o de modalidad, las relaciones pueden ser variadas.</p>	Cuando las relaciones que se proyectan en el nivel mesoformal, se producen por el opuesto o por lo que no se presentó en los niveles micro y meso.
Duración	Soporte temporal de la música que se manifiesta en la pequeña, mediana y gran escala: operaciones de relacionamiento bidimensional que pueden dar cuenta de esa proyección			
Intensidad	Manejo de la dinámica a gran escala y sus conexiones con procesos dinámicos en escalas micro o meso.			
Estructura	Proyección de un arquetipo mesoformal (de los movimientos) en la dimensión macro.			

Partamos por exponer los elementos que pueden ofrecer relaciones bidimensionales entre lo meso o micro con la macroforma.

2.4.1 Armonía como elemento de relación bidimensional

Entendemos por relaciones bidimensionales armónicas al proceso a través del cual las relaciones tonales de la macroforma expresan o proyectan las relaciones que se presentan en los niveles mesoformales o microformales de la obra. Estas relaciones, que vemos inicialmente desde una bidimensionalidad abstracta en el nivel macroformal, pueden expresar esas relaciones que establecen la coherencia y la sintaxis en niveles inferiores. Progresiones armónicas a gran escala de I-V-I o I-IV-I se establecerían como punto de referencia para el análisis de lo que sucede en cada movimiento desde el punto de vista armónico, y así poder considerar la bidimensionalidad directa, indirecta o por contraste con respecto a la macroforma.

Este análisis partirá de la información identificada en la dimensión macroformal de la obra y la vinculamos a la consolidación de tonos sobre los cuales reposa cada parte. Por supuesto, en el caso de la música tonal funcional, se podrían determinar relaciones macrocadenciales significativas en el proceso de análisis de esta dimensión. Es importante mencionar en este aspecto que hasta la consolidación de un sistema de afinación temperado y de las posibilidades mecánicas y técnicas de los instrumentos, las alternativas de cambio tonal entre un movimiento y otro eran muy limitadas, lo cual permite comprender las ya conocidas macrocadencias plagales o auténticas entre movimientos de los repertorios del barroco y el clasicismo, e incluso, hasta principios del romanticismo. La evolución o el desarrollo del temperamento permitió el distanciamiento entre los tonos de los diferentes movimientos de la obra. Dichas relaciones se pueden comprender como la proyección de los tratamientos micro de la armonía en un contexto cromático, la cual se puede proyectar a la dimensión macro desde el análisis de las operaciones bidimensionales abstractas en un principio, y luego de la bidimensionalidad referencial con lo micro o meso de la obra.

Se entiende por relaciones bidimensionales armónicas, aquellas que se identifican entre los centros tonales o ejes gravitacionales de los movimientos de una obra, y pueden ser rastreadas al interior de sus movimientos. Si nos remitimos, por ejemplo, a las nueve sinfonías de Beethoven (Tabla 9), encontramos que las relaciones tonales-funcionales entre sus movimientos, desde un proceso inicial de bidimensionalidad abstracta, podrían comprenderse desde grandes o extensas macrocadencias plagales (I-IV-I), o auténticas (I-

V-I), e incluso como relaciones de cualquier otra lógica tonal o interválica que puede presentarse igualmente en lo meso o micro de la obra.

Tabla 9 Relaciones tonales de las nueve Sinfonías de L. van Beethoven

SINFONÍAS L. van BEETHOVEN					
Sinfonía	Mov. 1	Mov. 2	Mov. 3	Mov. 4	Mov. 5
nº 1 en do mayor	I	IV	I	I	
nº 2 en re mayor	I	V	I	I	
nº 3 en mi bemol mayor	I	vi	I	I	
nº 4 en si bemol mayor	I	IV	I	I	
nº 5 en do menor	i	bVI	i	I	
nº 6 en fa mayor	I	IV	I	i	I
nº 7 en la mayor	I	i	bVI	I	
nº 8 en fa mayor	I	IV	I	I	
nº 9 en re menor	i	i	bVI	i - I	

Si observamos en el cuadro, identificaremos, desde la bidimensionalidad abstracta, extensas macrocadencias plagales entre los movimientos de las sinfonías 1, 4, 6 y 8. Vemos también una macrocadencia auténtica entre las relaciones tonales de la *Sinfonía nº 2* y, finalmente, observamos que las sinfonías 3, 5, y 9 establecen una lógica interválica de relaciones por terceras diatónicas con respecto a la tónica, es decir, una expansión de la armonía de tónica que genera un efecto estático del centro tonal. Además, en la *Sinfonía nº 7* puede observarse una elaboración armónica de relación por tercera cromática, propia del tratamiento armónico de Beethoven en los niveles micro y meso (Burnett y Nitzberg, 2007, pp. 233-5).

Dentro de las macrocadencias se pueden también identificar relaciones de mixtura modal propias del tratamiento armónico micro o meso entre algunos movimientos de las sinfonías 5 (mov.4), 6 (mov.4), 7 (mov. 2 y 3) y 9 (mov. 4). Lo anterior aporta un tratamiento del color armónico entre las relaciones de los movimientos, que también es usual en las elaboraciones armónicas, tanto en lo micro como en lo mesoformal, que se caracterizan por el intercambio o la combinación de diferentes modos, sean ellos paralelos o relativos con respecto a la tónica.

Ratner (1980) plantea que la unidad tonal es una de las características propias del clasicismo, entendiendo por dicha unidad la configuración de movimientos iniciales y de cierre en la misma tonalidad. Comenta, además, que los movimientos intermedios generalmente están en una relación tonal cercana a la axial, tal como se puede identificar en las tonalidades contrastantes de los movimientos intermedios de cada una de las nueve sinfonías de Beethoven.

Otro caso de las relaciones tonales desde el punto de vista de la bidimensionalidad abstracta, se puede observar en las cuatro sinfonías de Brahms, como se puede evidenciar en la siguiente tabla 10.

Tabla 10 Relaciones tonales de las sinfonías de J. Brahms

SINFONÍAS J. BRAHMS				
Movimiento Sinfonía	Mov. I	Mov. II	Mov. III	Mov. IV
nº 1 en do menor	i	III	bVI	I
nº 2 en re mayor	I	VI	IV	I
nº 3 en fa mayor	I	V	v	bIII - I
nº 4 en mi menor	i	I	bVI	i

En este caso, se observa que hay relaciones más lejanas, sobre todo en la *Sinfonía n° 1*, lo cual da cuenta de las búsquedas que el romanticismo realiza por relaciones de tercera cromática. Si se ilustra esta combinación de tonalidades en el círculo de quintas, obtenemos la siguiente relación (fig. 8).

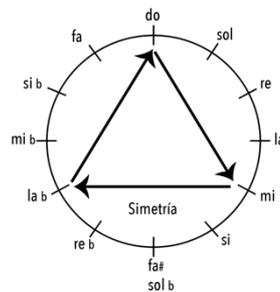


Figura 8 Simetría de la Sinfonía n° 1 de J. Brahms

En las demás sinfonías también se pueden observar procedimientos armónicos, tanto de mixtura modal, como de relaciones cromáticas por terceras. La *Sinfonía n° 2*, por ejemplo, también establece una relación armónica de terceras descendentes con la alteración del relativo menor por modo mayor, característica que es propia a los procedimientos elaborados en el marco de la tonalidad expandida desde las relaciones cromáticas de tercera, procedimiento que De La Motte llama "correspondencia de terceras" (1998, p. 155). Se puede observar, además, que las sinfonías 3 y 4 aplican la mixtura modal como recurso, a su vez, de la tonalidad expandida, específicamente en los movimientos III y IV de la *Sinfonía n° 3* y en el movimiento II de la *Sinfonía n° 4*.

Partiendo de esta información, se propone el análisis de cada uno de los movimientos para identificar cómo se relacionan con esta dimensión macroformal desde el punto de vista armónico. Las relaciones armónicas entre secciones del movimiento, las tonizaciones en alguna sección de la forma, entre otros procesos, harán parte del análisis bidimensional referencial que busca identificar relaciones entre ambas dimensiones. Pueden presentarse en este sentido, los siguientes tipos de relaciones.

2.4.1.1 Relaciones armónicas bidimensionales directas, indirectas y por contraste

Las relaciones directas son aquellas que, por analogía o semejanza, tienen una representación ampliada en la dimensión macroformal. Este tipo de relaciones nos muestran una articulación directa con respecto a los acontecimientos que se presentan entre una dimensión y otra. Ejemplos de ello se presentan cuando en la dimensión macroformal se da una macrocadencia de I-V-I representada por todos sus movimientos, es decir, movimiento I (tónica)- movimiento II (Dominante) – Movimiento III (Tónica). Cuando analizamos cada uno de los movimientos nos percatamos que esta situación se representa en uno, varios o todos los movimientos en los niveles de secciones, segmentos o subsegmentos. A esta situación le llamamos relación bidimensional directa desde el punto de vista armónico (ver figura 9).

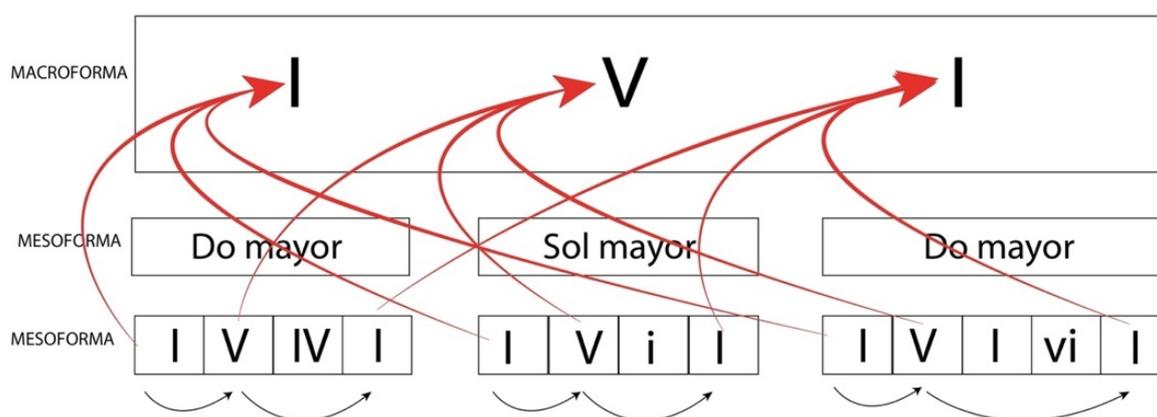


Figura 9 Relaciones bidimensionales armónicas en la Sonata para piano K. 545 de W. A. Mozart

En este caso que analizaremos en detalle en el capítulo 4, nos percatamos de la relación bidimensional directa que, desde el aspecto armónico, pueden tener todos los movimientos de la obra con la dimensión macroformal. Ahora bien, estas relaciones no tienen que darse obligatoriamente en todos los movimientos: puede ser solo en uno de ellos, y los demás pueden presentar otro tipo de relaciones. En este caso, todos los movimientos coinciden con la proyección de I-V-I de la macroforma.

El elemento armónico puede tener relaciones por inversión entre la macroforma y la mesoforma. Un caso interesante es la *Sinfonía n° 1* de J. Haydn, en la que la macroforma propone una macrocadencia plagal y los

movimientos en sus secciones y segmentos establecen procesos de I-V-I como elaboraciones de la sintaxis musical.

Dimensión micro y mesoformal

Dimensión macroformal

Ejemplo 2 Relaciones bidimensionales armónicas en la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

Una relación armónica bidimensional por contraste puede darse cuando la macroforma, por ejemplo, mantiene la misma tonalidad durante todos los movimientos, pero en cada movimiento encontramos diversos procesos armónicos cromáticos y modulantes, lo que presenta un contraste. Este es el caso, por ejemplo, de la compleja *Sonata para piano nº 32 op. 111* de L. van Beethoven, la cual se analizará en el capítulo cuatro.

2.4.2 Duración como elemento de relación bidimensional

La duración nos permite comprender que, en ese soporte temporal de la música que se manifiesta en pequeña, mediana y gran escala, se encuentran las estrategias bidimensionales que nos interesan. Es decir, tanto desde las duraciones aproximadas de cada movimiento, como en las meso o micro duraciones, identificamos operaciones de relacionamiento bidimensional que pueden dar cuenta de esa proyección, o mejor aún, de esa interconexión que tiene lo micro o lo meso con lo macro.

La música, como acción discursiva, se determina por su transcurrir temporal, lo cual establece la activación de procesos de memoria para su apreciación. Los planteamientos con respecto al ritmo, entendido este desde

un enfoque expandido, podrían aportar de manera significativa al análisis propuesto. Según Lester (2005, p. 26), el ritmo

[...] denota aquellos aspectos de la música que tienen que ver con el tiempo y la organización del tiempo. En su uso más común, el ritmo se refiere a las duraciones: de las notas individuales, de las armonías (*el ritmo armónico*), de todas las partes en una textura (*el ritmo compuesto*), de las longitudes de las frases, de los cambios de dinámica, de los cambios de textura, etc. El ritmo también comprende las cualidades de *acentuación* que animan a estos diseños duracionales: los acentos métricos, los acentos causados por las notas largas, por las notas agudas y graves, por el cambio armónico, por los acentos dinámicos, etc. Y por último, el ritmo se refiere a *la continuidad y el flujo* de los gestos musicales a través de todas estas duraciones y acentuaciones.

Estas perspectivas analíticas tienen que ver, por ejemplo, con las duraciones cronométricas de cada una de las partes o movimientos de la obra. Medir cronométricamente las duraciones aproximadas de cada parte o movimiento permitiría establecer puntos de referencia desde la bidimensionalidad abstracta, brindando un sentido de jerarquización estructural de la relación entre los movimientos en la dimensión macroformal a través de la percepción (LaRue, 2004), teniendo en cuenta que las duraciones tienen cierto grado de aproximación relativa, debido no sólo a las múltiples versiones que puede tener una misma obra (dependiendo del intérprete o el director), sino también a la percepción del oyente. Además, hay que reconocer la imprecisión de los *tempi* en términos como *Allegro*, *Adagio*, *Presto*, entre otros. Teniendo en cuenta esto, las consideraciones comparativas de duración con las variables de medición "corto" y "largo" podrían determinar grados y funciones de relación entre los movimientos, así como sus dimensiones meso y sus relaciones bidimensionales. Al respecto, es pertinente recordar lo que afirma LaRue (2004, p. 82) con relación a este elemento.

Las relaciones de longitud entre los movimientos, podrían ser analizados mediante las siguientes categorías de análisis:

- a. Longitud equivalente, similar o congruente.
- b. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
- c. Un miembro dos veces más largo que otro. (Una articulación media en el miembro mayor nos ayudará a menudo a reconocer esta doble proporción).

Esta propuesta determina contrastes de duración y tiempo entre los movimientos, a la vez que genera lo que el LaRue denomina "ritmos extensos", que determinan, con la notación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos. Es aquí donde un movimiento más corto podría ser considerado, desde la bidimensionalidad abstracta, como una anacrusa, transición o puente a gran escala. Ejemplos de ello son estructuras macroformales como largo-corto-corto-largo o largo-corto-largo-corto-largo. Esta misma situación puede

establecerse en las relaciones de duración que proponen los movimientos en su desarrollo interno a partir de las secciones o segmentos dentro de estas secciones para identificar el tipo de relación bidimensional que pueden proyectar con lo macro.

Tomaremos como ejemplo el *Concierto de Brandemburgo n° 3* de Johann Sebastian Bach. Para obtener una mirada más precisa de la duración de la obra, tomamos la muestra de tres versiones, y procedemos a comparar las duraciones aproximadas en cada uno de los movimientos (Tabla 11).

Tabla 11 Duraciones aproximadas de tres versiones del Concierto de Brandemburgo n°3 de Bach

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN CRONOMÉTRICA APROXIMADA		
	Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, director*.	Director: Hans Hadulla, Productora: Isabel Iturriagagoitia**	Gustav Leonhardt, Lamon***
I	ca. 6:00	ca. 5:40	ca. 6:07
II	ca. 1:00	ca. 0:15	ca. 0:19
III	ca. 5:20	ca. 5:18	ca. 4:30

Fuente: elaboración propia con base en: *: Fellner (2016); **: EuroArts (2014); ***: Naxos (2012)

Se evidencia, desde la comparación de las tres versiones, que el movimiento intermedio presenta una duración extremadamente corta con respecto a los otros dos tal como lo demuestran los siguientes gráficos del 1 al 3:

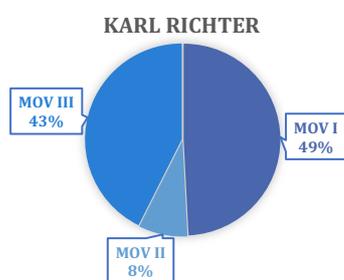


Gráfico 1 Porcentaje de duraciones Karl Richter

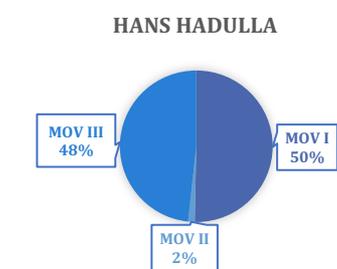


Gráfico 2 Porcentaje de duraciones Hans Hadulla

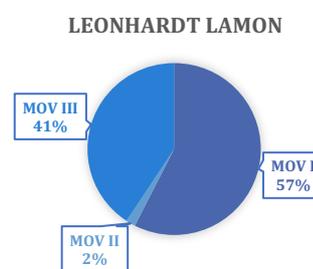


Gráfico 3 Porcentaje de duraciones Leonhardt Lamon

Hay que recordar que esta duración se determina porque el movimiento tiene sólo la duración de su semicadencia. Así, esta duración sugiere una posición secundaria con respecto a ellos, como si sirviera de puente entre los dos movimientos externos, o quizá, de introducción del último movimiento. En términos generales, se podría afirmar que la importancia estructural del concierto se encuentra principalmente en los movimientos uno y tres. Si quisiéramos representar estas duraciones a manera de figuras rítmicas, podríamos sugerir la siguiente ilustración en la (Tabla 12):

Tabla 12 Figuración rítmica de la duración por movimiento del Concierto Brandemburgo n° 3 de Bach.

MOVIMIENTO	I	II	III
Figuración de la Duración aprox.			

Según las duraciones, se podrían identificar relaciones que permitan comprender las funciones de los diferentes movimientos en una obra, aportando así al análisis macroformal desde el factor de duración aproximada pero también al material de base para el análisis bidimensional con cada uno de sus movimientos.

Una representación a manera de síntesis de estas duraciones nos la pueden ofrecer los pies métricos. En este caso, estaríamos hablando de un pie métrico anfimácero largo-corto-largo (ver figura 10).



Figura 10 Anfimácero (largo-corto-largo) del Concierto Brandemburgo n° 3 de Bach.

Un caso diferente lo encontramos por ejemplo en el *Cuarteto de cuerdas op. 132* de Beethoven. La duración aproximada de cada uno de los cinco movimientos, a partir de las tres versiones escuchadas, es como sigue en la tabla 13:

Tabla 13 Relaciones de duración del Op. 132 de Beethoven

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN APROXIMADA		
	Cuarteto Italiano*	Cuarteto Alban Berg**	Cuarteto Borodin***
I	ca. 9:32	ca. 9:17	ca. 9:40
II	ca. 6:42	ca. 8:23	ca. 9:28
III	ca. 19:28	ca. 15:06	ca. 17:30
IV	ca. 2:05	ca. 2:03	ca. 2:24
V	ca. 6:37	ca. 6:22	ca. 7:04

Fuente: elaboración propia con base en: *:Quartetto Italiano (2015); **:Alban Berg Quartet (2014); ***: FirstPublicChannel (2011)

El cuadro anterior se complementa con los siguientes gráficos del 4 al 6:

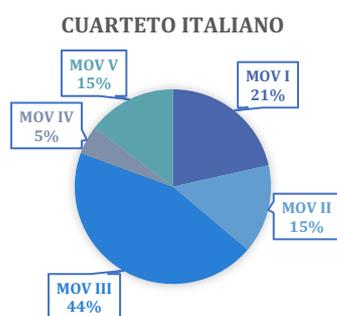


Gráfico 4 Porcentaje de duraciones Cuarteto Italiano

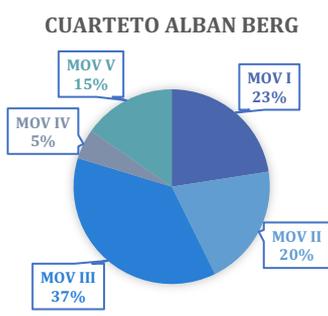


Gráfico 5 Porcentaje de duraciones Cuarteto Alban Berg

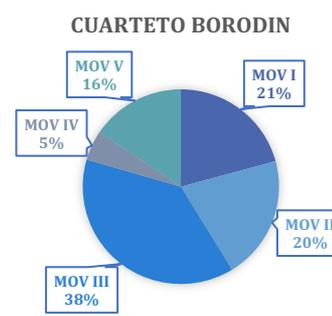


Gráfico 6 Porcentaje de duraciones Cuarteto Borodin

La duración total del op. 132 de Beethoven es de aproximadamente 46 minutos, de los cuales, en promedio, 18 minutos corresponden al tercer movimiento y sólo aproximadamente 2:10 minutos al cuarto. Esta duración podría hacer parecer que hay movimientos con estructuras más complejas que otros, de tal forma que se pueden percibir con alguna jerarquía. En este sentido, el tercer movimiento, ubicado en el centro de

la obra, tendría una función que podríamos llamar central o climática, no sólo por su condición de movimiento intermedio del op. 132, sino por su extensa duración (casi la mitad de la obra) en comparación con los demás movimientos. Además, no podemos olvidar que es el único movimiento que contrasta tonalmente en relación con los demás y, a la vez, el único movimiento lento (*Adagio-Andante*) de toda la obra.

El cuarto movimiento llama la atención también por su corta duración (ca. 2:10), situación por la cual se podría entender como un movimiento con función de puente o transición entre los movimientos tres y cinco. Además, la indicación de *attacca* entre el paso del cuarto movimiento al quinto sugiere una relación directa entre ellos.

2.4.2.1 Relaciones bidimensionales de duración directas, indirectas y por contraste

Teniendo en cuenta lo anterior, se propone desde el punto de vista de los pies métricos, establecer la marcación de duraciones de cada uno de los movimientos, de tal manera que se establezca un punto de partida para la comparación con la duración de cada una de las secciones en cada movimiento, y así identificar un tipo de relación bidimensional entre las dimensionales de referencia.

Pueden darse relaciones bidimensionales directas en cuanto a la duración, cuando uno, varios o todos los movimientos de la obra establecen una relación similar con respecto a la duración que proyecta la macroforma. También, en este sentido es posible identificar relaciones entre lo micro con lo macro, mediante unidades formales motívicadas que proyecten la duración a gran escala de la macroforma. La *Sonata para piano n° 32 op. 111* de Beethoven establece una referencia significativa en este sentido, dado que es una obra que está conformada por dos movimientos donde el primero es más corto que el segundo, proyectando una relación yámbica de corto-largo. El primer motivo rítmico de la obra es justamente una fusa seguida de una corchea con puntillo, lo que establece una relación bidimensional directa entre lo micro y lo macro. Este ejemplo será analizado en el capítulo 4.

Las relaciones indirectas en este sentido se presentarán cuando las duraciones sean las mismas, pero están en otro orden diferente. Es el caso también de Beethoven, pero en su *Sonata para piano n° 8 op. 13*, en la que los tres movimientos proponen una duración de larga-corto-corto a manera de pie métrica dáctilo y, en tanto que los movimientos I y II proyectan una relación bidimensional directa, el tercer movimiento lo hace mediante una relación indirecta por retrogradación, ya que presenta duraciones corto-corto-largo a manera de anapesto. En el caso de relación bidimensional de la duración por contraste, será la no coincidencia ni en valores y ni mucho menos en ordenes de la duración macroformal de la obra.

2.4.3 Estructura como elemento de relación bidimensional

La estructura que presenta la macroforma a gran escala puede ser considerada como un elemento de referencia para nuestro análisis bidimensional en cuanto a lo que ella puede proyectar con respecto a lo que pasa en este mismo sentido en la estructura formal de cada uno de los movimientos. A partir del número de movimientos, las relaciones tonales entre ellos, así como de las relaciones de intensidad y de los elementos temáticos, es posible configurar, desde una operación bidimensional abstracta inicialmente, arquetipos formales en la dimensión macro que nos recuerdan formas como las binarias o ternarias, por ejemplo. Estas representaciones que bien pudieran expandirse a otras posibilidades de relacionamiento entre los movimientos, están directamente articuladas con el aspecto tonal, de carácter y temporal de las obras, así como con el de la intensidad. De acuerdo con esto, podríamos entender la *Sonata para piano k. 282* de W. A. Mozart desde una bidimensionalidad abstracta, como una gran forma ternaria a gran escala (ver tabla 14).

Tabla 14 Estructura ternaria desde la bidimensionalidad estructural de la *Sonata para piano k. 282* de W. A. Mozart

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
A	B	A

Si tomamos, por ejemplo, el elemento armónico del ejemplo dado, veremos una gran cadencia I-V-I en la interacción tonal de estos tres movimientos. Esta cadencia expresa una función importante en cada uno de los tres momentos de la sonata: el primer movimiento expresa claramente la tonalidad principal, el segundo

es una expansión de la función armónica de dominante, y el tercer movimiento ubica nuevamente la tónica como un retorno a la tonalidad principal.

Podríamos comentar también el aspecto de los *tempi* y el carácter de los movimientos, los cuales, a excepción del primero, cumplen su respectiva función en el marco de la sonata clásica. El minuet como movimiento intermedio proyecta ese carácter de danza heredada de la suite, que desemboca en el *allegro*, con un carácter propio de los movimientos finales o de cierre. El primero como adagio se convierte en un movimiento particular y llamativo, dado que, en este contexto, no es común encontrar un adagio como primer movimiento, sino como segundo. Esta idea de lo lento al comienzo de la sonata encontró su lugar en las introducciones de varios primeros movimientos tanto de sonatas para piano como de sinfonías, a la manera de preámbulo y contraste temporal al interior del convencional *allegro* como primer movimiento de la sonata.

Los procesos de segmentación de la música, entendidos como análisis formalista o estructuralista se han constituido como una de las maneras más comunes de analizar la obra como objeto material (inmanente) desde la partitura. Bajo este aspecto, sería posible identificar tanto coherencias meso como macroformales que dieran cuenta de las relaciones entre movimientos, y cómo estas relaciones ubican o no lógicas macroestructurales en la obra completa. Bajo este aspecto, llaman la atención los casos de simetría que se pueden identificar en varias obras del repertorio tonal. Por ejemplo, vale mencionar los estatismos mesoformales de la *Cantata n° 4* de Bach, en la cual se puede evidenciar que todas las partes que conforman la obra se expresan en la llamada forma binaria (tabla 15).

Tabla 15 Relaciones formales de las partes de la Cantata n° 4 de Bach

PARTE	SINFONÍA	I	II	III	IV	V	VI	VII
Forma o Estructura	A	A-B						

La estructura de los tres movimientos de la *Sonata para piano op. 13* de Beethoven, llama la atención por su condición de cierre en el último movimiento, rondó sonata, como una síntesis de los movimientos anteriores, en los que el primero está en forma *allegro* de sonata, y el segundo es un pequeño rondó lento (tabla 16).

Tabla 16 Relaciones en la estructura arquetípica de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Movimiento	I	II	III
Arquetipo formal	<i>Allegro</i> de sonata	Rondó lento	Rondó sonata

Si hacemos un guiño a la música del siglo XX, los cuartetos de cuerda n° 4 y 5 de Béla Bartók, construyen a través de las formas de cada uno de sus cinco movimientos, simetrías a gran escala en el que el movimiento intermedio (el tercero), se convierte en el punto de simetría de los demás (tabla).

Tabla 17 Simetrías mesoformales en los cuartetos de cuerda n° 4 y 5 de Béla Bartók

Movimiento	I	II	III	IV	V
Arquetipo formal	Movimiento rápido de forma sonata	Scherzo y trío	Movimiento lento en forma ABA	Scherzo y trío	Movimiento rápido de forma sonata

Fuente: Lester (2005, p. 66)

Así, con el análisis de la estructura desde la dimensión macroformal sería posible identificar procesos de mantenimiento, contraste y lógicas a gran escala. Lo que se propone es observar cómo estas lógicas formales en cada movimiento se relacionan bidimensionalmente con respecto a la estructura macroformal como arquetipo.

2.4.3.1 Relaciones bidimensionales de estructura directas, indirectas y por contraste

A partir de lo anterior, podemos identificar relaciones bidimensionales de estructura que proyecten de forma directa lo que sucede en la forma de un movimiento con respecto a la forma global de la dimensión macroformal. Asimismo, es posible encontrar relaciones indirectas en las que la proyección sea incompleta,

o incluso identificar relaciones bidimensionales por contraste en las que se presente en un movimiento un arquetipo formal que no coincida con el arquetipo de la dimensión macroformal. Si tomamos una estructura hipotética de una macroforma en tres movimientos, podríamos encontrar, por ejemplo, las siguientes relaciones (ver figura 11).

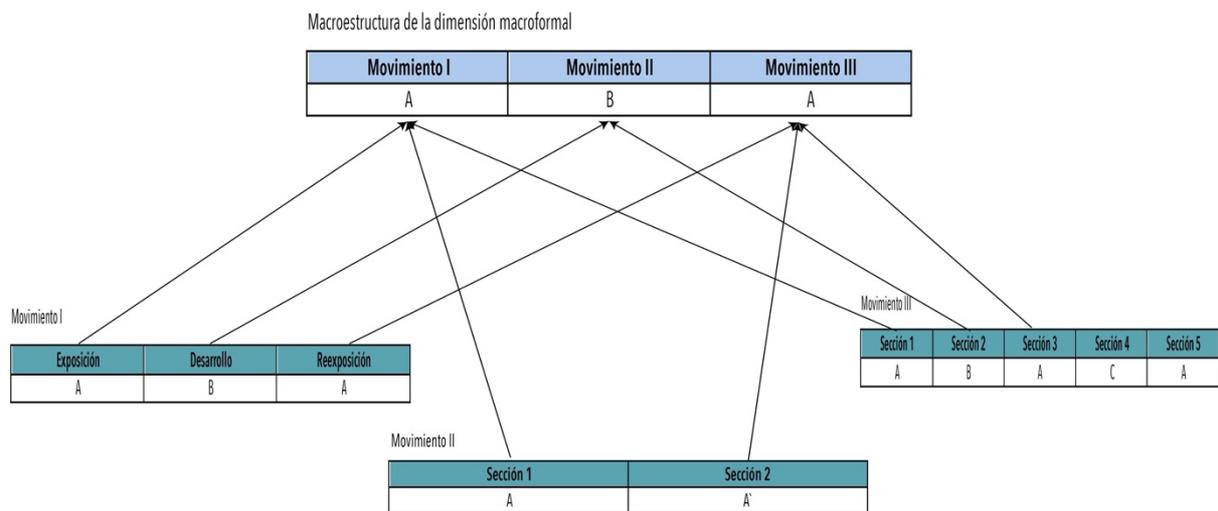


Figura 11 Posibles relaciones bidimensionales entre lo meso y lo macro

En la figura anterior se puede evidenciar, por ejemplo, cómo el primer movimiento tiene una relación bidimensional directa en cuanto a la estructura macroformal. Así, la macroforma se convierte en una proyección o amplificación de la dimensión macroformal en este movimiento.

Vemos además cómo la relación bidimensional del segundo movimiento es indirecta por su condición incompleta, dado que la sección intermedia o contrastante que representamos como B en la dimensión macroformal, no está en la estructura seccional del segundo movimiento. Sin embargo, las dos secciones A establecen este tipo de relación parcializada. Por último, el tercer movimiento presenta una relación bidimensional indirecta por aumentación o extensión en la medida en que la estructura ABA continúa su curso de retorno a la sección inicial, alternando con una sección contraste más (ABACA).

Este ejemplo hipotético busca mostrar los tipos de relacionamiento que pueden identificarse en los procesos bidimensionales en cuanto a la interacción de la estructura macroformal con la estructura mesoformal representada en los movimientos de la obra.

2.4.4 Intensidad como elemento de relación bidimensional

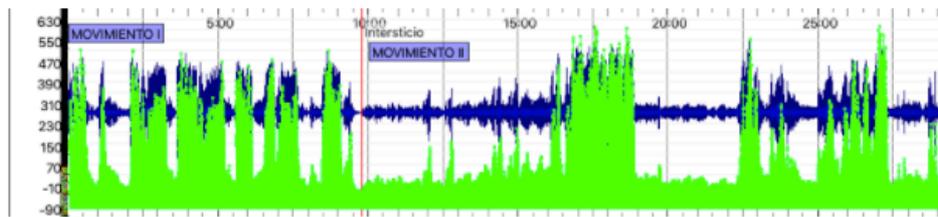
La intensidad establece relaciones entre el manejo de la dinámica a gran escala y sus conexiones con procesos dinámicos en escalas micro o meso. Nos muestra a su vez puntos culminantes que la obra presenta en su dimensión macroformal, pero al mismo tiempo, nos ayuda a comprender sus relaciones con el nivel seccional de la obra y sus propios manejos internos de intensidad en cada movimiento.

El factor de intensidad o dinámica permite identificar las diferentes configuraciones que en las formas de lo macro podrían considerarse como una representación del componente energético de la obra. A través del software Sonic Visualiser resulta posible observar las relaciones de intensidad que se pueden presentar entre los diferentes movimientos de la obra en su conjunto. Este aspecto, nos permitirá comprender, de la mano de los demás criterios, la direccionalidad del sonido en esta dimensión, dado que pueden presentarse diferentes modos de intensidad de acuerdo con la combinación de diversos factores. La intensidad puede lograrse por una acumulación armónica, tímbrica, rítmica, o de cualquier otro factor o combinación de éstos. Estos picos se pueden comprender, por supuesto guardando las proporciones en cuanto a la dimensión a que nos referimos, desde la idea de puntos culminantes de Agawu (2012, p. 116),

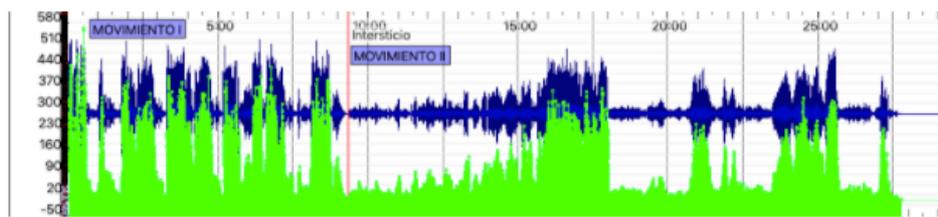
Un punto culminante es un momento superlativo. Puede ser un momento de gran intensidad, un punto de extrema tensión o el lugar donde se libera definitivamente la tensión. Por lo general, marca un punto de inflexión en la forma [macroforma]. Desde lo psicológico, una composición suele estar dominada por un solo punto culminante, pero como el todo mayor está constituido habitualmente por partes menores, cada una de las cuales podría tener su propia curva de intensidad, el punto culminante global puede entenderse como el producto de sucesivos puntos culminantes locales. Por su carácter marcado, el punto culminante puede durar solo un momento, pero también puede representarse como un momento extendido, como una planicie o región.

A continuación, presentamos como ejemplo una imagen de la intensidad de la *Sonata para piano op. 111* de Beethoven, a través de tres versiones (de arriba hacia abajo, Daniel Barenboim, Mitsuko Uchida y Claudio Arrau) (fig. 12):

Versión Barenboim



Versión Uchida



Versión Arrau

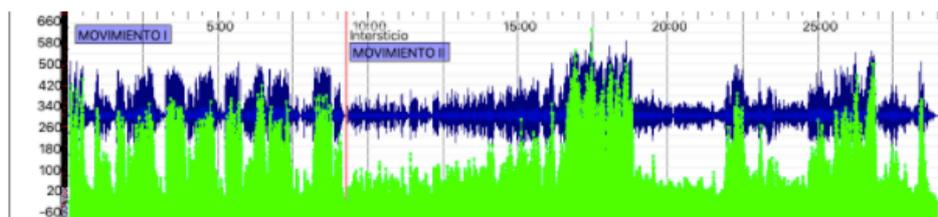


Figura 12 Intensidad en tres versiones de la Sonata para piano op. 111 de Beethoven

Fuente: Sonic visualiser. Barenboim (EuroArts, 2014); Uchida (Kumar, 2015); Arrau (music 71, 2019).

A través de esta imagen, podemos analizar las condiciones de intensidad que presenta la obra en sus dos movimientos, determinando los picos o puntos culminantes para construir un sentido de la macroforma de la obra en el contexto de las relaciones que presentan sus movimientos. Como podemos observar, la obra cuenta con varios puntos climáticos a lo largo de su despliegue temporal. Sin embargo, notamos que, alrededor de la mitad del segundo movimiento, no solo se produce uno de los picos más intensos, sino el más sostenido o extenso. Esta configuración determina una forma de lo macro que presenta una alta relevancia de acumulación energética en el segundo movimiento del op. 111 de Beethoven, movimiento que, entre otras cosas, dura más de la mitad de toda la obra, lo cual presenta una asimetría bastante atípica en la configuración macroformal de las obras multimovimientos del clasicismo. Se trata con esta información

de determinar lo que ocurre al interior de cada movimiento y analizar las posibles relaciones de bidimensionalidad que pueden presentarse, bajo este contexto, con la macroforma general.

Por supuesto, junto a este elemento se encuentra la instrumentación como factor que incide de forma directa en la intensidad de la obra. Tal vez sea justamente este aspecto el que, en términos macroformales, determine mayor cohesión y articulación en los procesos analíticos a este nivel, ya que es muy común identificar que las obras compuestas en varias partes o movimientos mantienen la misma instrumentación. Una reflexión con respecto al uso de la instrumentación y la orquestación en la dimensión macro, facilitaría la construcción de sentidos y significados que tal vez permitirían rastrear las intenciones del compositor en esta perspectiva.

Desde las consideraciones de nuestro problema de estudio, resulta indispensable tratar el factor de la instrumentación, ya que desde una mirada estilística, éste es quizá el factor que mayor cohesión brinda. Una suite o una sinfonía, entre otros géneros, se caracterizan en sí mismas por una estabilidad en la instrumentación general de la obra. Ya este dato nos garantiza un alto grado de unidad por cada obra analizada. Sin embargo, el análisis podría afrontar otra serie de búsquedas desde el factor de la instrumentación, como por ejemplo, cómo es el cambio de la instrumentación entre movimientos, qué características predominantes existen en las combinaciones orquestales que se usan entre los planos de una obra en sus movimientos; o si predomina el uso estructural de alguna de las familias orquestales entre los movimientos o partes. Estas y otras preguntas podrían arrojar información importante para determinar aspectos en el manejo de la intensidad y sus implicaciones en las relaciones bidimensionales. Casos como el de la *Sinfonía n° 5* de Beethoven, por ejemplo, en el que al final, en el último movimiento, se incluyen justamente los trombones y el contrafagot, son detalles analíticos relevantes que permiten identificar procesos de crecimiento de intensidad en la macroforma (Tabla 18).

Tabla 18 Instrumentación de la Sinfonía nº 5 de L. van Beethoven

MOVIMIENTO	I	II	III	IV
Instrumentación	2 Flautas 2 Oboes 2 Clarinetes en si 2 Fagotes Corno en mib Trompetas en do Timbales Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	2 Flautas 2 Oboes 2 Clarinetes en si 2 Fagotes Cornos en do Trompetas en do Timbales Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	2 Flautas 2 Oboes 2 Clarinetes en si 2 Fagotes Corno en mib Trompetas en do Timbales Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo	Flauta piccolo 2 Flautas 2 Oboes 2 Clarinetes en do 2 Fagotes Contrafagot Corno en do Trompetas en do Timbales Trombón Alto Trombón Tenor Trombón Bajo Violín I Violín II Viola Violoncello Contrabajo

En la tabla anterior, podemos identificar que los tres primeros movimientos, en general, tienen la misma instrumentación. Sin embargo, el último movimiento expande la instrumentación con una flauta *piccolo*, un contrafagot y tres trombones, lo cual establece una relación de crecimiento de nivel macroformal desde la conformación tímbrica. Hay que recordar que este crecimiento también se presenta en la dimensión mesoformal. Por ejemplo, en el clasicismo era común que una sección conclusiva de una exposición, recapitulación o gran coda, comportaran mayor instrumentación. Según LaRue (2004, p. 88)

[...] para disolver las rigideces sugeridas por la palabra forma, lamentablemente estática. [...] la palabra crecimiento satisface admirablemente estos requisitos, puesto que sus connotaciones incluyen el sentido de continuación expansiva tan característica de la música y, además, la sensación paralela de ir logrando algo permanente. [...]

Si esta obra ha logrado hasta ahora alguna cosa, debe haber sido el infundir la costumbre de contemplar la música ante todo como un proceso de crecimiento, y luego intentar comprender este crecimiento por medio de un análisis que refleje de lleno el carácter de ese flujo musical. La fluidez de la música debe percibirse siempre como una corriente (ya sea un salto, un arroyo o un río) con afluentes de muchos tamaños provenientes de muchas

direcciones, y nunca como una dispersión de estanques y lagos, o, peor todavía, como cubos y cajas –es decir, compartimentos estancos– en cuyo interior el compositor derrama sus ideas.

Este tipo de procedimiento se sugiere en varias obras que conciben el último movimiento como síntesis de la obra, donde incluso se observan reiteraciones de otros factores tales como la melodía, el ritmo o el centro tonal, entre otros. En esta obra en particular, se observa desde la instrumentación un crecimiento abrupto de intensidad en el cuarto movimiento, que podría ilustrarse como aparece en la tabla 19.

Tabla 19 Crecimiento de la instrumentación en el cuarto movimiento de la Sinfonía n° 5 de L. van Beethoven

MOVIMIENTO	I	II	III	IV
INSTRUMENTACIÓN	Parcial	Parcial	Parcial	Completa

Obras como la *Sinfonía n° 2* de Mahler –cuya intervención de las solistas y el coro, sólo se presenta hasta el cuarto (*Urlicht. Sehr feierlich, aber schlicht*) y quinto movimientos (*Im Tempo des Scherzo. Wild herausfahrend*)– constituyen otro ejemplo del uso que el compositor hace de la instrumentación – representado en este caso en los recursos instrumentales– para lograr efectos a gran escala que permitan el crecimiento de intensidad en el ámbito de la macroforma desde una perspectiva de la bidimensionalidad abstracta.

2.4.4.1 Relaciones bidimensionales de intensidad directas, indirectas y por contraste

Al igual que con los demás elementos, es posible identificar relaciones bidimensionales entre lo que ocurre en cada movimiento desde el punto de vista de la intensidad, y lo que se observa en la dimensión macroformal con respecto a este mismo elemento. Acá podríamos identificar relaciones directas en la medida en que se localicen similares relaciones de intensidad en uno, varios o todos los movimientos. Sin embargo,

también se pueden presentar relaciones indirectas por permutación o por contraste en la medida en que los niveles de intensidad se transformen, trastoquen o varíen (ver figura 13).

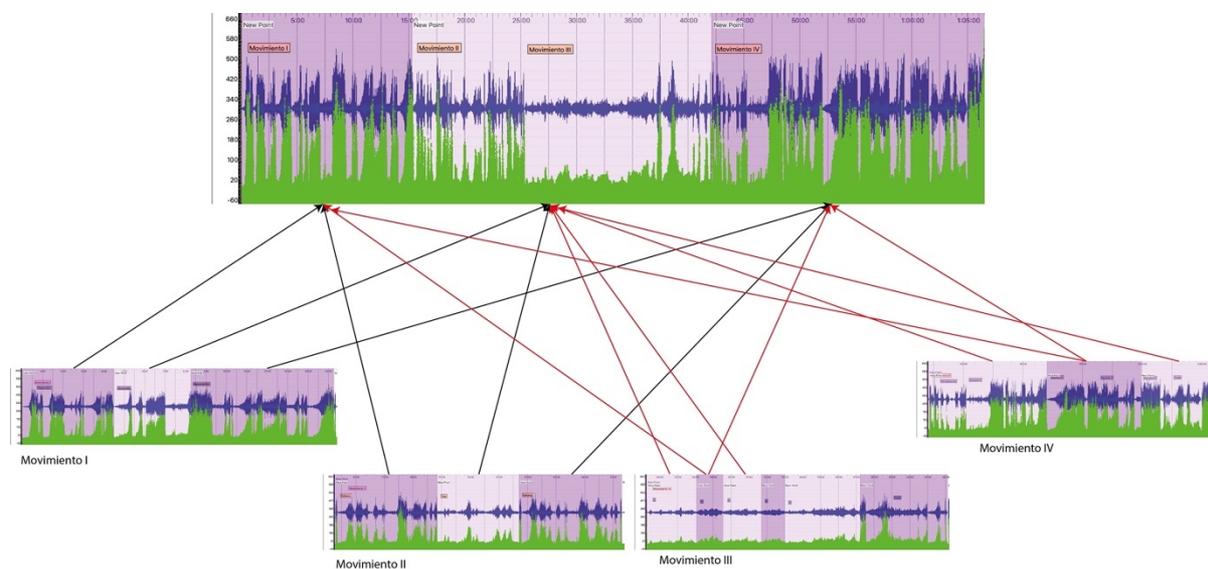


Figura 13 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía n° 9 de L. van Beethoven

En el ejemplo anterior, observamos que los dos primeros movimientos construyen una relación bidimensional directa en tanto que los dos últimos marcados con líneas de color rojo establecen relaciones bidimensionales por contraste. Este ejemplo correspondiente con la *Sinfonía n° 9* de L. van Beethoven será tratado en profundidad en el capítulo cuatro.

Los esquemas expuestos en los ejemplos para expresar los procesos bidimensionales en la macroforma musical, serán el marco de representación gráfica que utilizaremos para expresar los procesos de bidimensionalidad que identificamos en cada una de las obras propuestas en los estudios de caso analizados en el capítulo 4. Este tipo de discursividad gráfica propone, desde la mirada de Nattiez (1990), un enfoque modelizador en el que se busca expresar desde la linealidad temporal las posibles relaciones bidimensionales en la obra multimovimiento.

En el siguiente capítulo nos proponemos realizar un contexto general sobre la macroforma en el período clásico, período estilístico al que corresponden las obras que se abordarán en detalle en el capítulo cuatro,

bajo la estrategia analítica acá propuesta. Lo que abordaremos en el capítulo tres no se deberá entender como un análisis, sino como un abordaje estadístico de lo macro desde un amplio corpus para identificar convenciones o prácticas macroformales sean ellas normativas o deformativas (Hepokoski y Darcy, 2006).. Es un preámbulo y referencia del último capítulo en la medida en que nos ofrecerá, desde la perspectiva de la bidimensionalidad abstracta, una caracterización de diversas prácticas macroformales a gran escala, que nos permitirán comprender desde el punto de vista global el contexto de las obras analizadas en el último capítulo de este trabajo.

3. CONFIGURACIONES DE LA DIMENSIÓN MACROFORMAL EN EL CLASICISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA BIDIMENSIONALIDAD ABSTRACTA

Lo que se conoce como estilo clásico ha estado definido convencionalmente, por su contraste con respecto al período barroco: las transformaciones en cuanto a la concepción misma de la música y con ello a los cambios en la textura, el tipo de sintaxis musical basado en la frase y el período, el manejo de la armonía, la orquestación y el uso de la forma y la estructura musical, dan cuenta de dicho contraste. También, y no menos importante, los cambios en las maneras de producción y distribución musical (Kress y Van Leeuwen, 2001), que buscaban consolidar un sentido de lo musical, apropiarse de los diversos espacios emergentes para la música, así como suplir las diferentes necesidades culturales que la época demandaba.

Es así como una de esas transformaciones tiene que ver con el concepto de obra instrumental multimovimientos. Este tipo de obra se concibe como un género que, aunque parte de la influencia de la música vocal y la danza, buscó consolidar sus propias lógicas a partir de los elementos musicales mismos. Este tipo de obra multimovimientos, caracterizado por composiciones para instrumento solo como el piano, para dúo (instrumento melódico con acompañamiento), trío y cuarteto con piano, así como para el cuarteto o quinteto de cuerdas, e incluso para orquesta, representa lo que se ha conocido como el género de la sonata, aspecto que buscamos analizar, en el marco del clasicismo, desde su propia configuración macroformal como obra instrumental multimovimientos.

3.1 La sonata como género a mediados del siglo XVIII

El concepto de sonata para este momento histórico se refiere a aquellas obras instrumentales que están conformadas por varios movimientos. Aunque el término viene desde el período barroco y se distinguía de la cantata (música para ser cantada), la idea de sonata en el siglo XVIII toma una connotación estructural de obra instrumental compuesta por diferentes movimientos, los cuales se contrastan por sus características de *tempo*, carácter, intensidad, duración, entre otros factores que, a su vez, construyen un marco de unidad en

la obra como un todo. El contexto social en el cual emerge esta estrategia compositiva estaba determinado por el creciente público que demandaba conciertos de música instrumental:

La música instrumental era una forma de entretenimiento para intérpretes y oyentes. Agradar a los intérpretes y atraer a un amplio público se convirtió en algo primordial para los compositores. El piano sustituyó al clave y al clavicordio como instrumento favorito de teclado, mientras que nuevos conjuntos de cámara, el más notable el cuarteto de cuerdas, se desarrollaron para la interpretación de música en sociedad. La sonata (incluidas obras similares llamadas con otros nombres) se convirtió en el género más destacado de la música para instrumento solista y de la música de cámara, mientras el concierto y la sinfonía dominaban la música para orquesta. (Burkholder, Grout y Palisca, 2008, p. 577)

Esta variedad de repertorio se incluye dentro de lo que denominamos la sonata como género, un tipo de obra musical que tiene sus inicios desde el barroco a través de piezas en un solo movimiento contrastadas seccionalmente por diversos *tempi*, texturas, tonalidades y afectos; secciones contrastantes que “los compositores separaron en movimientos distintos, de manera que, con el tiempo, la sonata pasó a ser una obra en varios movimientos que contrastaban entre sí” (Burkholder et al., 2008, p. 452). Esta condición, presenta una consolidación del género en el siglo XVIII e inicia un proceso de desarrollo a través del cual diferentes compositores se lo apropian para expandirlo, modificarlo, transformarlo y desarrollarlo.

Ahora bien, a pesar de que la sonata y la sinfonía son bastante similares desde el punto de vista formal, difieren en muchos otros aspectos de los cuales somos conscientes, más allá del orgánico instrumental para el cual fueron compuestos. Estos aspectos, por ejemplo, los propone Koch (citado en Kühn, 2003b, p. 126) refiriéndose a su naturaleza interna:

En el carácter: en la sinfonía como ciclo, el *allegro* inicial tendría el “carácter de la magnificencia y lo sublime”, el andante el “carácter de lo agradable”, el finale el “carácter de la alegría”; la sonata, por el contrario, podría “adoptar cualquier carácter que el arte de los sonidos fuera capaz de describir”.
[...] en la representación: en lo melódico, la sonata (solista) y la sinfonía (orquestal) se comportan como “aria” y “coro”: “La melodía de la sonata, como describe las emociones de una sola persona, debe estar sumamente elaborada y, en cierto modo, representar los más sutiles matices de las emociones; la melodía de la sinfonía, en cambio, no debe distinguirse por esa sutileza de la expresión, sino por la fuerza y el vigor.”
[...] en la estructura: porque “en la sonata, las partes melódicas no están relacionadas de forma tan estrecha como en la sinfonía” y son menos extensas.

Estas diferencias que propone Koch se determinan a partir de los detalles sobre la sonoridad, el afecto y las condiciones instrumentales; sin embargo, no contradicen la relación que ambos tipos de obras sugieren como ciclo multimovimientos en cuanto a las relaciones de tonalidades, uso de diversos *tempi* y carácter,

mesoformas como arquetipo de los movimientos, reiteraciones melódicas y manejo de intensidades en la dimensión de este género musical, aspectos estos últimos desde los cuales buscamos el emparejamiento de ambos tipos de obras para el abordaje de su dimensión macroformal.

Desde otro punto de vista, ambos tipos de obras compartían muchísimos elementos desde el mismo proceso de producción y distribución. Al respecto, Rosen (2003, p. 54) plantea que

[...] es bien cierto que Haydn aportó todo el peso de su experiencia en la música sinfónica a su música de cámara, al igual que Mozart asimiló, en sus sonatas y cuartetos, todo el estilo operístico y del concierto. En ambos, la fusión de géneros musicales, de 1780 en adelante, es profunda: el final de la Sonata en Do mayor, de Haydn, (H. 48), es un rondó sinfónico, el final de la Sonata en Si bemol mayor, de Mozart, (K. 333), es un movimiento completo de concierto con cadencia.

Así, este género musical, que aquí usamos como categoría general para referirnos a la obra instrumental compuesta en varios movimientos, establece una suerte de características que permiten diferenciarlo de otro tipo de composiciones. Su condición de obra instrumental multimovimientos, la cual se ha entendido como ciclo de movimientos, ciclo de sonata o sonata como un todo (Newman, 1983; Hepokoski y Darcy, 2006) en el marco de un contexto estilístico con prioridad en el fraseo periódico, las melodías cantables, el contraste de texturas, entre otros recursos, ubican al género de la sonata como la mejor estrategia para la emancipación y consolidación de la música instrumental en el siglo XVIII (Burkholder et al., 2008, p. 477), en un contexto en el que la música vocal contaba con mayor popularidad y apropiación por parte de los oyentes.

La sonata, como obra instrumental en varios movimientos, tiene una influencia directa de la suite instrumental del renacimiento y del barroco. Sobre todo, por su contraste temporal entre cada uno de sus movimientos, aspecto que también se propone en la suite en las diferentes danzas que alternaban en el ciclo de la obra donde se alternaban igualmente aires lentos y rápidos. Otro aspecto que consideramos significativo en este sentido es la inclusión del minuet con trio en el ciclo de la sonata, como un elemento que hace referencia directa a la suite de danzas.

Otra característica de este género musical es su primer movimiento en forma *allegro* de sonata, arquetipo formal que, como evolución de la forma binaria redondeada (Roig-Francolí, 2011, p. 510), precisamente se

consolida en el siglo XVIII como una alternativa narrativa para el desarrollo de la música instrumental. Por supuesto, el hecho de que consideremos característicamente instrumental este género también tendrá sus pocas excepciones, sobre todo después de Beethoven con la inclusión de voces solistas y el coro en el último movimiento de su novena sinfonía; o la idea de una sonata, cuyo primer movimiento no está precisamente en forma *allegro* de sonata, como el caso de la *Sonata para piano K. 331* de Mozart. Sin embargo, a pesar de estas excepciones, la condición estadística de las características expuestas arriba es significativa para hablar de este tipo de obra conocida como sonata, como un género musical con sus propias consideraciones y características determinantes.

Podríamos afirmar entonces que la sonata es el primer género multimovimientos pensado específicamente desde el punto de vista instrumental. La suite era danza, la ópera era drama y la misa era liturgia. En este sentido, es desde esta macroforma instrumental, donde el compositor se ve obligado a mostrar una lógica exclusivamente desde el pensamiento musical instrumental. Es por esto que, para nuestro proyecto, este modelo de obra servirá como referencia fundamental para el estudio de los procesos bidimensionales en la macroforma musical. Entendiendo, por supuesto, que no es la única posibilidad de dimensión macroformal en el amplio y variado repertorio musical. Ya hemos comentado precisamente que, para el caso de la macroforma, podemos ubicar precisamente sus inicios en el desarrollo de la canzona-sonata, la misa cíclica y la suite instrumental, géneros musicales desde los cuales emergieron, posteriormente, diferentes tipos de macroformas. En este sentido, elegir la sonata como género como el punto de referencia inicial para el análisis de nuestro objeto de estudio determina la posibilidad de comprender un discurso, un diseño, una producción y una distribución propias de la música instrumental en proceso de consolidación, y las maneras como se transforman históricamente en el marco de las interacciones entre sus diferentes movimientos para construir la obra como un todo en sí misma.

Surge entonces la pregunta por la macroforma de la sonata como género en el siglo XVIII: número de movimientos, relaciones tonales entre ellos, variedad de los *tempi*, arquetipos formales, manejo de la intensidad y de la instrumentación por movimientos en el caso de las sinfonías. Es así como nos permitiremos sistematizar, desde la estadística, una caracterización de diferentes prácticas macroformales de este

repertorio. Es importante aclarar que no se trata de un capítulo que pretende mostrar resultados analíticos sobre la macroforma, se trata de una descripción sobre las características que este tipo de repertorio tiene desde su dimensión macroformal desde interpretaciones bidimensionales abstractas, antes de pasar a entender en qué consiste la bidimensionalidad como proyección o amplificación de lo micro o lo meso de la obra en su propia macroforma. Será entonces un punto de referencia estilística y contextual sobre la macroforma para los análisis bidimensionales en el capítulo cuatro.

3.2 Los compositores y las obras

J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven y F. Schubert hacen parte de nuestro corpus de referencia. Los tres primeros configuran la llamada Primera Escuela de Viena, que se consolida a pesar de las diferencias estilísticas y cronológicas entre ellos, tanto de carácter como de ideales expresivos. Según Rosen (1987)

Lo que une a los tres maestros no es su contacto personal, ni su influencia e interacción mutuas (aunque mucho hubo de ambas), sino su forma de entender el lenguaje musical, común a todos ellos, y su decidida contribución a definirlo y modificarlo. [...] los tres llegaron a soluciones análogas en buena parte de su obra. Así pues, la unidad de estilo no es más que una ficción que los propios compositores contribuyen a configurar. (p. 27)

Schubert, como parte de esta tradición —al igual que el Beethoven de su última etapa— es considerado una figura de transición entre este período estilístico y el romanticismo. Es así como, desde las reflexiones de nuestro proyecto, se hace importante el abordaje de su obra, con el fin de identificar cómo se mantienen o transforman las prácticas de la dimensión macroformal del período clásico en varias de sus sonatas.

Estos compositores se establecen como punto de referencia para la selección de las obras que conforman el corpus que servirá para la caracterización de la macroforma en este período estilístico. Para ello, y por delimitar el alcance de este estudio, se tuvieron en cuenta sólo el formato instrumental más pequeño y el más grande, es decir, la sonata para piano por un lado, y la sinfonía por el otro, dejando por fuera, a pesar de su indudable aporte al estilo en cuestión, los cuartetos de cuerda, las sonatas para violín y piano, los tríos con piano, los cuartetos con piano, los conciertos para solista y orquesta, las oberturas, entre muchas otras combinaciones instrumentales y obras multimovimientos que hacen parte del extenso catálogo de los compositores mencionados.

Cada uno de los compositores de las obras no sólo son referentes fundamentales en la consolidación del género en cuestión, sino además son los compositores más citados en los diferentes tratados clásicos sobre forma musical o morfología, tratados que, como ya se ha mencionado, no abordan en profundidad la dimensión macroformal como objeto de análisis, ni mucho menos como objeto de análisis bidimensional. He ahí uno de los aportes que consideramos más significativo de este trabajo, a saber, expandir el abordaje analítico de estos tratados, mediante la inclusión de la dimensión macroformal de estas obras canónicas como objeto de estudio desde el análisis de los procesos bidimensionales.

De esta manera, Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert se convierten en el objeto de nuestra investigación. Sus obras se instauran como modelos según los cuales muchas piezas instrumentales multimovimientos surgieron en períodos posteriores (Manco, 2019, p. 7). Consideramos que el acercamiento a este corpus puede aportar procedimientos de análisis de interés para el abordaje de este repertorio, y generar a su vez elementos para el análisis de otro tipo de repertorio enmarcado en las obras multimovimientos de otros períodos y estilos musicales.

3.3 El corpus

Como se comentó anteriormente, se estudiaron sistemáticamente las sonatas para piano y las sinfonías de cada uno de los compositores propuestos. Las partituras de las obras se descargaron de IMSLP/*International Music Score Library Project*. Esta sistematización dio inicialmente un total de 293 obras, entre las que se encuentran 125 sonatas para piano y 168 sinfonías. Sin embargo, al verificar la información en cuanto al número de obras por compositor y la catalogación de las mismas en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* y el *RISM/Répertoire International des Sources Musicales*, fuentes que permitieron una revisión detallada de la información con el fin de confirmar la veracidad del corpus en cuanto a la cantidad y la información del mismo, este proceso nos llevó a un resultado final de 278 obras, 111 sonatas para piano y 167 sinfonías. La relación de estas obras con las respectivas observaciones de la depuración se encuentra en la siguiente tabla 20.

Tabla 20 Información inicial del corpus y observaciones para su verificación

Compositor	Sonatas para piano	Sinfonías	Observaciones
J. Haydn	40	108	Inicialmente se sistematizaron 54 sonatas para piano, sin embargo, en la verificación que se hizo con <i>The New Grove</i> , de las 54 había 2 no auténticas (XVI:15 y 17), y 12 consideradas como tempranas (XVI:1, 5, 7-13, 16, G1 y D1), lo que deja un total de 40 sonatas consideradas auténticas en el repertorio del compositor.
W. A. Mozart	18	41	En <i>The New Grove</i> aparecen inicialmente cuatro sonatas catalogadas (Kv 33d-g) que se indican como perdidas o extraviadas. Estas no se tuvieron en cuenta. Es importante comentar que se conocen más sinfonías de Mozart no catalogadas además de las 41 bien conocidas. Nos limitaremos sólo a las conocidas. Las sinfonías KV 17 y 18, según <i>The New Grove</i> , se consideran dudosas o falsas; sin embargo, en la catalogación de (RISM) aparecen atribuidas a Mozart, por lo que se tendrán en cuenta.
L. van Beethoven	32	9	Se confirma el mismo número de sonatas y sinfonías en ambas fuentes.
F. Schubert	21	9	La sonata D 567 es la primera versión de D 568. Para el proyecto se tuvo en cuenta la segunda versión (568). Según <i>The New Grove</i> , aparecen 9 sinfonías nombradas y numeradas como tales.

Esta depuración permitió un total de 278 obras relacionadas en la siguiente tabla 21:

Tabla 21 Corpus definitivo de sonatas para piano y sinfonías

Compositor	Sonatas para piano	Sinfonías
J. Haydn	40	108
W. A. Mozart	18	41
L. van Beethoven	32	9
F. Schubert	21	9
Subtotal	111	167
TOTAL	278	

La información de interés para el inventario se extrajo de las partituras ofrecidas por IMSLP, y se enmarcó en datos de las obras que van desde la fuente editorial, la catalogación, fecha de composición, tonalidad general de la obra y número de movimientos, hasta información detallada de cada movimiento con su nombre,

tempo, tonalidad, función, métrica y, en el caso de las sinfonías, un espacio para la instrumentación de cada una de ellas.

En la siguiente tabla 22 se puede ver un ejemplo del inventario de las 32 Sonatas para piano de L. van Beethoven:

Tabla 22 Sistematización de datos a partir de las sonatas para piano de L. van Beethoven

Sonata para piano de L. Van Beethoven				Movimiento I				Movimiento II				Movimiento III				Movimiento IV									
N.	Fuente editorial	Catálogo	Año	Tonalidad General	Movimientos	Nombre	Tonalidad	Función	Métrica	Forma	Nombre	Tonalidad	Función	Métrica	Forma	Nombre	Tonalidad	Función	Métrica	Forma	Nombre	Tonalidad	Función	Métrica	Forma
1	Brettkopf und Härtel	Op. 2 N. 3	1793-95	Fm	4	Allegro	Fm	I	€	F. Sonata	Adagio	F	I	3/4	F. Binaria	Minueto-Tr	Fm	I	3/4	Ternaria	Prestissimo	Fm	I	€	F. Sonata
7	Brettkopf und Härtel	Op. 2 N. 2	1794-95	A	4	Allegro vivace	F#m	I	2/4	F. Sonata	Largo assai	D	IV	3/4	Rondo lento	Scherzo-Al	E	I	3/4	Ternaria	RONDO-Al	F#A	I	C	Rondo
3	Brettkopf und Härtel	Op. 2 N. 3	1794-95	C	4	Allegro con	C	I	C	F. Sonata	Adagio	E	III	2/4		Scherzo-Al	E	I	3/4	Ternaria	Allegro assai	C	I	6/8	Rondo sonata
4	Brettkopf und Härtel	Op. 7	1796-97	Eb	4	Allegro molt	Eb	I	6/8		Largo con	G	C	I	3/4		Allegro	Eb	I	3/4	Ternaria	RONDO-Poc	Eb	I	2/4
5	Brettkopf und Härtel	Op. 10 N. 1	1795-97 ca	Com	3	Allegro molt	Com	I	3/4	F. Sonata	Adagio molt	Ab	bvi	2/4		FINALE - POC	Com	I	€						
6	Brettkopf und Härtel	Op. 10 N. 2	1796-98	F	3	Allegro	F	I	2/4	F. Sonata	Alliegretto	Fm	I	3/4		Presto	F	I	2/4						
7	Brettkopf und Härtel	Op. 10 N. 3	1797-98	D	4	Presto	D	I	€	F. Sonata	Largo e mes	Dom	IV	6/8		MENUETTO	D	I	3/4	Ternaria	RONDO-Al	D	I	C	Rondo
8	Brettkopf und Härtel	Op. 13	1798	Com	3	Grove-Alleg	Com	I	C	F. Sonata	Adagio cant	Ab	bvi	2/4	Rondo lento	RONDO-Al	Com	I	€		Rondo				
9	Brettkopf und Härtel	Op. 14 N. 1	1798	E	3	Allegro	E	I	C	F. Sonata	Alliegretto	Em	I	3/4	Ternaria	RONDO-Al	E	I	€						
10	Brettkopf und Härtel	Op. 14 N. 2	1798-99	G	3	Allegro	G	I	2/4	F. Sonata	Andante	C	IV	C	T. Variacion	SCHERZO	G	I	3/8						
11	Brettkopf und Härtel	Op. 22	1798-1800	Bb	4	Allegro con	Bb	I	C	F. Sonata	Adagio con	Eb	IV	9.8		MENUETTO	Bb	I	2/4	Ternaria	RONDO-Al	Bb	I	2/4	Rondo
12	Brettkopf und Härtel	Op. 26	1800-01	Ab	4	Andante con	Ab	I	3/8	T. Variacion	SCHERZO-Al	Ab	I	3/4	Ternaria	MARCIA FU	Ab	I	C						
13	Brettkopf und Härtel	Op. 27 N. 1	1800-01	Eb	4	Andante	Eb	I	€		Allegro molt	Com	vii	3/4		Adagio con	Ab	IV	3/4						
14	Brettkopf und Härtel	Op. 27 N. 2	1800	Com	3	Adagio sost	Com	I	€		Alliegretto	Dom	I	3/4	Ternaria	Presto assai	Com	I	C						
15	Brettkopf und Härtel	Op. 28	1801	D	4	Allegro	D	I	3/4	F. Sonata	Andante	Dom	I	2/4		SCHERZO	D	I	3/4	Ternaria	RONDO-Al	D	I	6/8	Rondo
16	Brettkopf und Härtel	Op. 31 N. 1	1801-02	G	3	Allegro vivac	G	I	2/4	F. Sonata	Adagio graz	C	IV	9.8		RONDO-Al	G	I	€		Rondo				
17	Brettkopf und Härtel	Op. 31 N. 2	1801-02	Dom	3	Largo-Alleg	Dom	I	C	F. Sonata	Adagio	Bb	bvi	3/4		Alliegretto	Dom	I	3/8						
18	Brettkopf und Härtel	Op. 31 N. 3	1801-02	Eb	4	Allegro	Eb	I	3/4	F. Sonata	SCHERZO-Al	Ab	IV	2/4		MENUETTO	Eb	I	3/4	Ternaria	Presto con	F	Eb	I	6/8
19	Brettkopf und Härtel	Op. 49 N. 1	1797	Com	2	Andante	Com	I	2/4		Rondo	Allegro	Com	I	6/8										
20	Brettkopf und Härtel	Op. 49 N. 2	1795-96	G	7	Allegro ma	G	I	€	F. Sonata	Tempo di M	G	I	3/4											
21	Brettkopf und Härtel	Op. 53	1803-04	C	3	Allegro con	C	I	C	F. Sonata	INTRODUZ	C	IV	6/8	Rondo	RONDO-Al	C	I	€						
22	Brettkopf und Härtel	Op. 54	1804	F	2	In tempo	F	I	3/4		Alliegretto	F	I	2/4											
23	Brettkopf und Härtel	Op. 57	1804-06	Fm	3	Allegro assai	Fm	I	12.8		Andante	Db	IV	2/4	T. Variacion	Allegro ma	F	I	2/4						
24	Brettkopf und Härtel	Op. 78	1809	F#	2	Adagio cant	F#	I	2/4		Allegro vivac	F#	I	2/4											
25	Brettkopf und Härtel	Op. 79	1809	G	3	Presto alla	G	I	3/4		Andante	Com	I	9.8		Vivace	G	I	3/4						
26	Brettkopf und Härtel	Op. 81a	1809-10	Eb	3	Adagio - alle	Eb	I	2/4		Andante esp	Com	vii	2/4		Vivacissimo	Eb	I	6/8						
27	Brettkopf und Härtel	Op. 90	1814	Em	2	Mit Lebhaft	Em	I	3/4		Nicht zu ges	E	I	2/4											
28	Brettkopf und Härtel	Op. 101	1815-16	A	4	Quasi lebhaft	A	I	6/8		Lebhaft	Ma	bvi	2/4		Largam un	Am	I	3/4		Geschnwid	A	I	6.8	2/4
29	Brettkopf und Härtel	Op. 106	1817-18	Bb	4	Allegro	Bb	I	€	6/8	Scherzo. And	Bb	I	C	3/4		Adagio sost	F#m	bvi	6/8		Introduzione	Bb	I	3/4
30	Brettkopf und Härtel	Op. 109	1820	E	3	Vivace ma	E	I	2/4	3/4	Prestissimo	Em	I	6/8		Gesangvoll	E	I	3/4	T. Variacion					
31	Brettkopf und Härtel	Op. 110	1821	Ab	3	Moderato c	Ab	I	3/4		Allegro molt	E	vii	2/4		Adagio ma	Ebb	Abm	4	bvi	I - I	C	12.16	6.8	
32	Brettkopf und Härtel	Op.111	1821-22	Com	2	Maestoso	Com	I	C		Arietta. Ad	C	I	9.16											

3.3.1 Consideraciones generales sobre el contraste y la similitud como generadores de forma

Desde una primera observación del corpus, es posible identificar algunos aspectos que se reiteran en muchas de las obras sistematizadas. Uno de ellos tiene que ver con la necesidad de contraste entre los movimientos iniciales (I y II). En general, el segundo movimiento contrasta desde el punto de vista de tempo, forma, instrumentación, métrica y tonalidad.

Lo anterior nos ubica en un contexto en el que el segundo movimiento podría interpretarse como una macrosección contrastante. Esta segunda macrosección, en muy pocas ocasiones es conectada mediante transiciones o estrategias de entrelazamientos tales como el *attacca*. Incluso, cuando esta unión sucede, como en el caso de la *Sinfonía n° 32, K. 318* de Mozart, en la que se conectan los dos primeros movimientos a través de un silencio con indicación de calderón, es evidente el contraste entre ambos movimientos, desde lo cual no se dejan dudas sobre la diferencia de estos macroeventos.

Por otro lado, así como se producen relaciones de contraste entre los dos primeros movimientos, se generan también, en la mayoría de las ocasiones, diferentes relaciones de similitud entre el último y el primero. Es así como varios de los elementos del primer movimiento que contrastan con el segundo, pueden reaparecer en el último movimiento, de ahí el recurso de bidimensionalidad abstracta para comprender estas macrorelaciones como un fenómeno ternario ABA`. El aspecto tonal, por ejemplo, es el más evidente de ellos. Las obras terminan, sólo con algunas excepciones en Schubert (sonatas para piano D. 157, D. 279, D. 557, y *Sinfonía inconclusa D. 759*) en la misma tonalidad en la que inician.

El contraste de la obra multimovimientos no fue muy aceptado por el pensamiento estético de la época, según Buurman (2013),

El principio de contraste entre movimientos, que evidentemente resultaba tan problemático para teóricos como Lessing y Koch, sustentaba sin embargo la mayoría de las obras instrumentales de la época, sugiriendo que los procedimientos de los compositores y las visiones de la estética contemporánea no estaban muy estrechamente vinculados en este período.⁴⁶ (p. 57)

Webster (2004, p. 179), por su parte, plantea la problemática no tanto desde la aceptación o no de la idea del contraste generado por la obra multimovimientos, sino desde el poco alcance que tenía la reflexión teórica del momento para dar cuenta de este tipo de obras.

Hay poca evidencia directa de las opiniones del siglo XVIII sobre la integración de obras instrumentales de múltiples movimientos. A juzgar por la literatura, la música instrumental todavía se entendía principalmente en líneas aristotélicas, como una imitación de las pasiones humanas o de un modelo verbal (explícito o implícito). Esta orientación conllevaba la opinión de que cualquier obra, en la medida en que no fuera programática o literaria, proyectaba un único sentimiento dominante. Por lo tanto, a excepción de la noción común de "unidad dentro de la diversidad", los teóricos de finales del siglo XVIII no tenían vocabulario conceptual para describir las relaciones de movimientos diferentes y separados temporalmente. Aunque a menudo se refieren a la necesidad de unidad (*Einheit*) en abstracto, en la práctica sólo discuten movimientos individuales, enumeran patrones de género convencionales (y estados de ánimo asociados), y afirman que el último movimiento tuvo más o menos que volver al sentimiento del primero.⁴⁷

⁴⁶ "The principle of contrast between movements, which was evidently so problematic for theorists such as Lessing and Koch, nevertheless underpinned the majority of instrumental works of the period, suggesting that the procedures of composers and the views in contemporary aesthetics were not very closely linked in this period". (Traducción del autor).

⁴⁷ "There is little direct evidence of eighteenth-century views on the integration of multi-movement instrumental works. To judge from the literature, instrumental music was still understood primarily along Aristotelian lines, as an imitation of human passions or of a verbal model (explicit or implicit). This orientation entailed the opinion that any work, insofar as it was not programmatic or literary, projected a single dominant feeling. Hence, except for the commonplace notion of "unity within diversity," late eighteenth-century theorists had no conceptual vocabulary for describing the relations of temporally separate, dissimilar movements. Although they often refer to the need for unity (*Einheit*) in the abstract, in practice they discuss only individual movements, list conventional

Según Webster, fue aparentemente Johann Nikolaus Forkel en 1783 quien intentó justificar la sucesión de diferentes sentimientos producidos por una obra en varios movimientos, como una proyección de la naturaleza cambiante de las pasiones del alma (Webster, 2004, p. 179).

La condición del contraste es un elemento que emerge en la construcción o generación de forma musical. Es lo que determina el movimiento, la activación, la dinámica. Esta era precisamente la condición a partir de la cual se emparejaban diversas danzas en el renacimiento y el barroco, construyendo un sentido de la ondulación temporal en el que el contraste entre lo rápido y lo lento, o viceversa, establecía un sentido de lo orgánico a través del movimiento. Este contraste nos permite concebir una relación con los procesos bidimensionales abstractos de la macroforma, que podríamos llamar fractal o isomórfica en cuanto a las lógicas del movimiento y el reposo, como un aspecto que transita por las diferentes dimensiones de la música. Pero también, y al mismo tiempo, nos invita a pensar sobre cómo estas relaciones bidimensionales se presentan entre lo microformal en cuanto al análisis de una frase o un período, pasando por lo mesoformal en el abordaje de las formas binarias o ternarias y, por supuesto, en lo macroformal, en cuanto a la relación que pueden proyectar los diferentes movimientos de una misma obra. En otras palabras, se trata de comprender la macroforma como una proyección a gran escala de las lógicas operativas de lo micro y lo meso, en un tránsito constante que posibilita la construcción de forma en diferentes dimensiones.

3.4 Caracterización de la macroforma en el clasicismo

3.4.1 Número de movimientos

En promedio, la cantidad de movimientos de las obras es de entre tres y cuatro; pocas tienen dos, y muy pocas tienen cinco o seis. En el caso de Haydn, por ejemplo (gráfico 7), hay una evidente diferencia entre el número de movimientos que tienen sus sonatas para piano, el cual es de tres con excepción de la *Sonata Hob. XVI: 6* que tiene cuatro. Las sinfonías, por su parte (gráfico 8), tienen en general cuatro movimientos.

genre patterns (and associated moods), and assert that the last movement had more or less to revert to the feeling of the first". (Traducción del autor).

Esta relación de número de movimientos entre las sonatas para piano (tres movimientos) y las sinfonías (cuatro movimientos, gráficos 9 al 14), se puede evidenciar en general en los demás compositores del corpus, con excepción de las sonatas para piano de Schubert, en las que predominan aquellas con cuatro movimientos, aspecto este último que se presenta por la expansión del género en el piano mediante la inclusión del minuet-trío, más tarde Scherzo, generalmente como tercer movimiento (Goetschius, 2008).

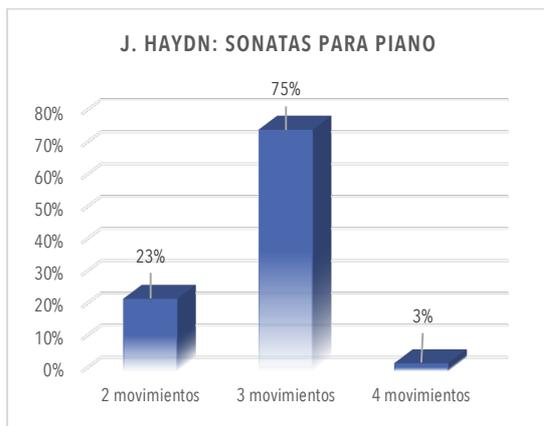


Gráfico 7 Número de movimientos sonatas de Haydn

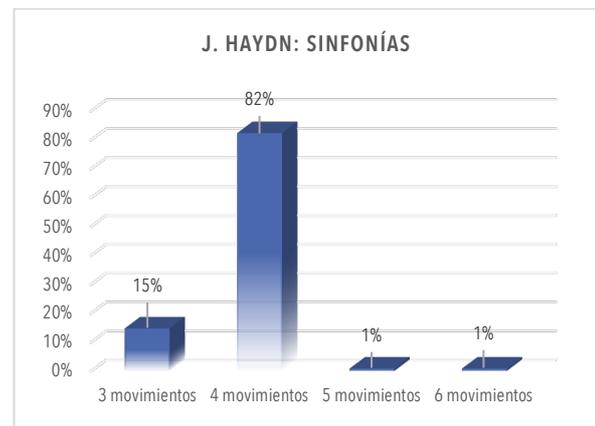


Gráfico 8 Número de movimientos sinfonías de Haydn

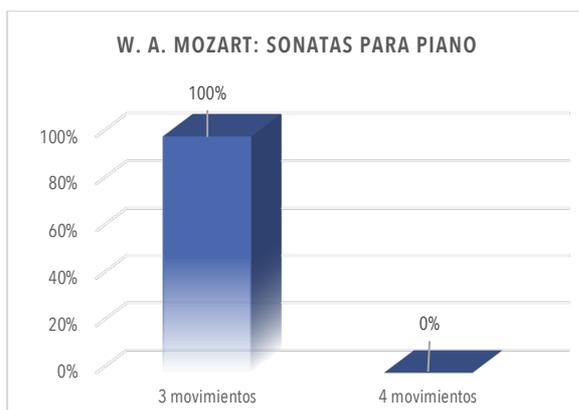


Gráfico 9 Número de movimientos sonatas de Mozart

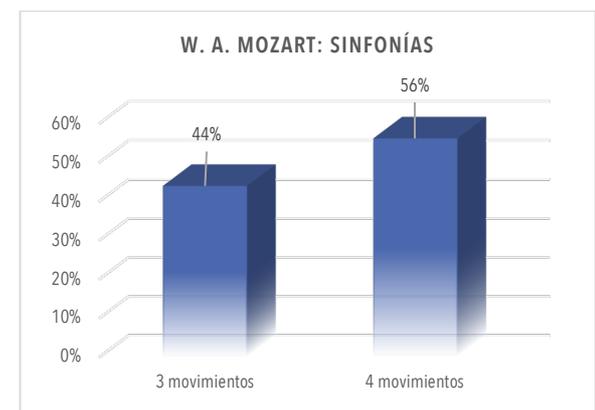


Gráfico 10 Número de movimientos sinfonías de Mozart

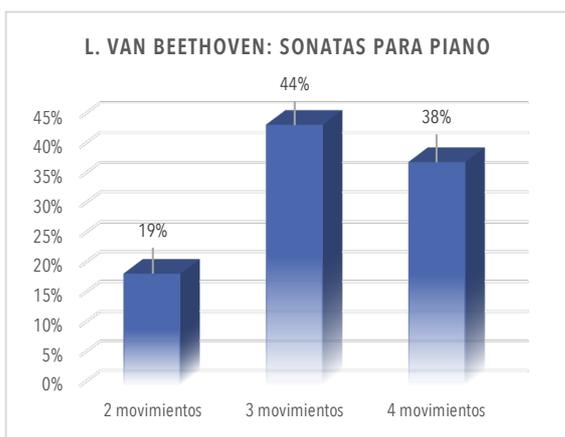


Gráfico 11 Número de movimientos sonatas de Beethoven

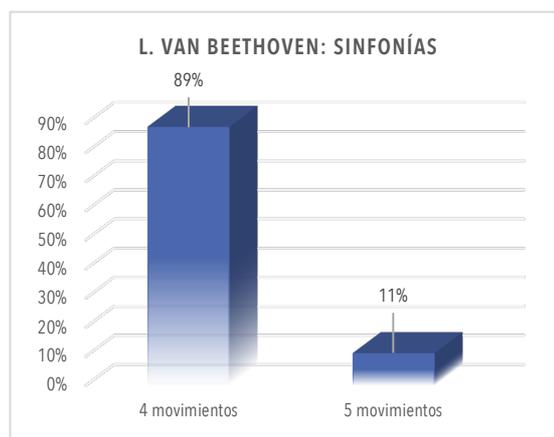


Gráfico 12 Número de movimientos sinfonías de Beethoven

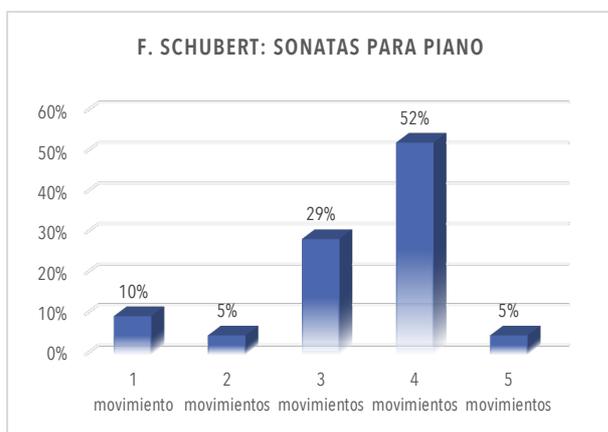


Gráfico 13 Número de movimientos sonatas de Schubert

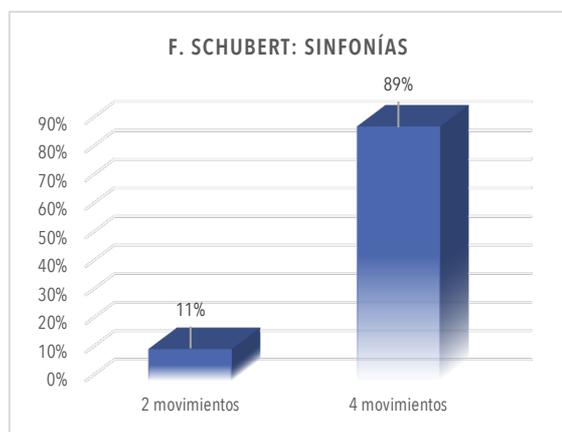


Gráfico 14 Número de movimientos sinfonías de Schubert

Este resultado estadístico coincide, en términos generales, con los porcentajes propuestos por Newman (1983, p. 133) en el número de movimientos de las sonatas para piano de Haydn, Mozart y Beethoven. El autor destaca el número de movimientos en las sonatas de Beethoven y al respecto comenta que "Beethoven se acerca más a una distribución uniforme, con más de los ciclos de cuatro movimientos que datan de la parte temprana de su carrera y más de los ciclos de dos movimientos de la parte posterior".⁴⁸

⁴⁸ "Beethoven comes nearest to an even distribution, with more of the four-movement cycles dating from the earlier part of his career and more of the two-movement cycles from the later part". (Traducción del autor).

Podemos entonces generalizar que la sonata para piano tenía tres movimientos como número convencional, número desde el cual podrían construirse interpretaciones bidimensionales abstractas desde lo ternario. Las de dos movimientos, que podrían configurar como relaciones bidimensionales binarias, se consideraban sonatas más ligeras, a las que –según Hepokoski y Darcy (2006)– se llamaba “sonata italiana” por su posible asociación con compositores de teclado italianos como Alberti, Paradisi, Galuppi y Rutini. Esta ligereza de las sonatas de dos movimientos tiene su excepción por supuesto en las sonatas de dos movimientos en Beethoven.

Es importante comentar el uso estadísticamente significativo de la sonata para piano con cuatro movimientos de Beethoven, lo que podría comprenderse como una expansión y desarrollo del género que continuará con Schubert, en cuyas sonatas, a diferencia de los demás compositores de referencia, prevalecen las de cuatro movimientos. Estas sonatas de cuatro movimientos, al igual que las sinfonías que también serán convencionalmente de cuatro, establecen procesos de bidimensionalidad abstracta tanto desde lo binario (2+2) como desde lo ternario (1+2+1), todo dependerá de condiciones como lo armónico, el carácter, los *tempi*, entre otras.

Por su parte, es clara la convención general de cuatro movimientos en las sinfonías de los compositores. Solo en Mozart identificamos un porcentaje significativo de sinfonías con tres movimientos, situación que está muy balanceada dentro de la producción de sus sinfonías desde una perspectiva histórica, como para afirmar que al inicio, en la mitad o al final de su producción sinfónica se inclinó por un número particular de movimientos.

3.4.2 Las tonalidades

Con respecto a las tonalidades, llama la atención la mayor cantidad de obras en tonalidad mayor tanto en sonatas para piano como en las sinfonías (gráfico 15).

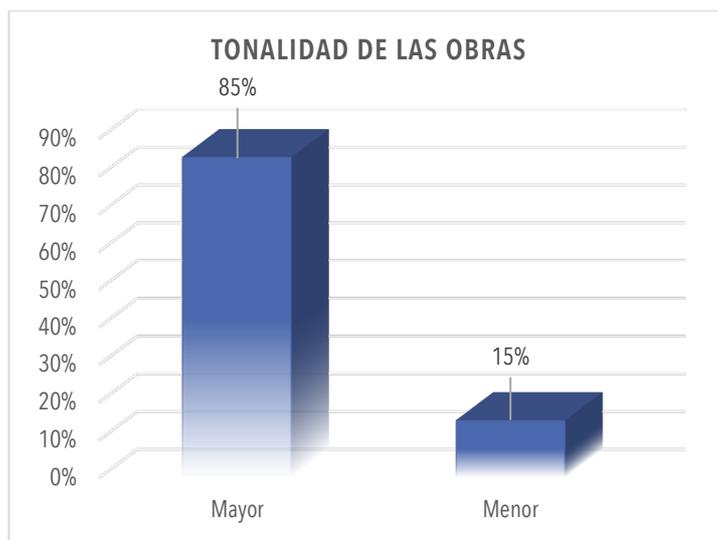


Gráfico 15 Tonalidad de las 278 obras del corpus

En este sentido, es importante considerar el contraste con respecto al período barroco que, “[...] emplea muchísimo más las tonalidades menores que el período clásico” (LaRue, 2004, p. 39). Además, es importante mencionar lo que plantea Rosen (2003) cuando afirma que, a partir de los armónicos naturales y de la afinación o el temperamento, el acorde mayor se hace más estable que el menor. Estas reflexiones se hacen fundamentales desde la perspectiva de Rosen, ya que para él, uno de los aspectos más importantes que determinó la sonoridad del estilo clásico tiene relación con el establecimiento de la tonalidad y, en este marco, a partir del temperamento, la supremacía de la tonalidad mayor.

Ahora bien, si analizamos con más detenimiento este aspecto, nos damos cuenta de la cercanía, por lo menos en cuanto al cambio tonal o modal, que tienen las funciones tonales de los segundos movimientos con respecto al primero. Estas relaciones se dan al mismo tono, al paralelo mayor o menor, a la subdominante, al relativo o a la dominante. Es así como, cuando hay contraste en cuanto a la tonalidad o incluso la modalidad (cuando el cambio va al paralelo mayor o menor), hay a su vez una cercanía o relación macrotonal en este cambio (gráficos 16 al 23). Lo macrotonal se entiende aquí como las relaciones armónicas cercanas o lejanas que proyectan las funciones tonales de los diferentes movimientos en una misma obra y que, desde las relaciones bidimensionales abstractas, se configuran desde el tratamiento armónico tradicional en su dimensión micro. Mantenimiento funcional, cadencias plagales o auténticas a gran escala, entre otras.

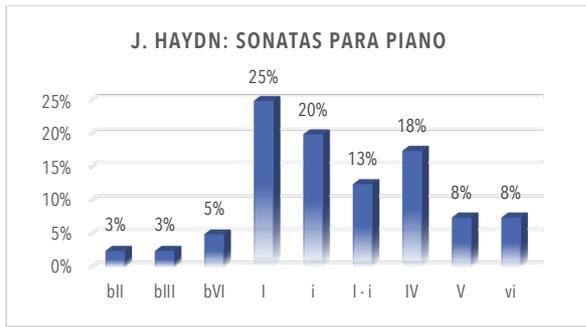


Gráfico 16 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Haydn

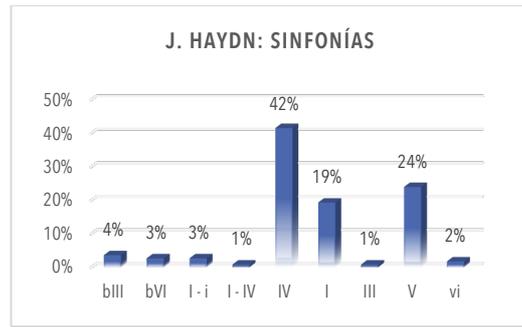


Gráfico 17 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Haydn

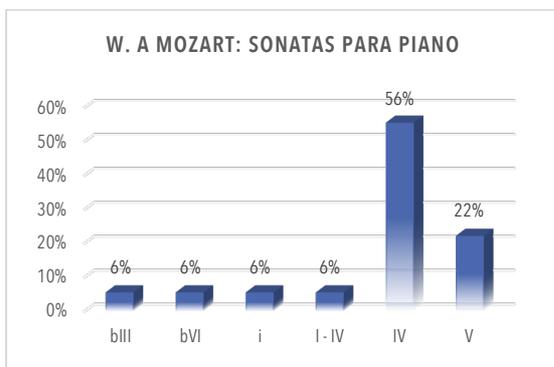


Gráfico 18 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Mozart

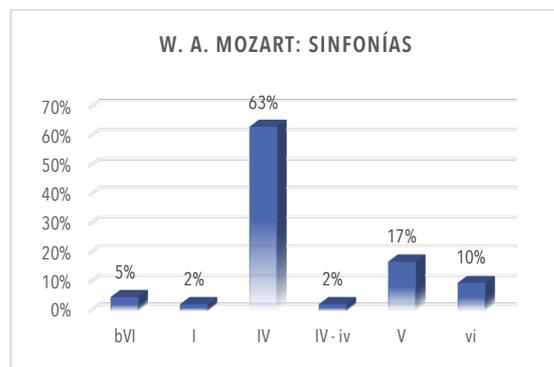


Gráfico 19 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Mozart

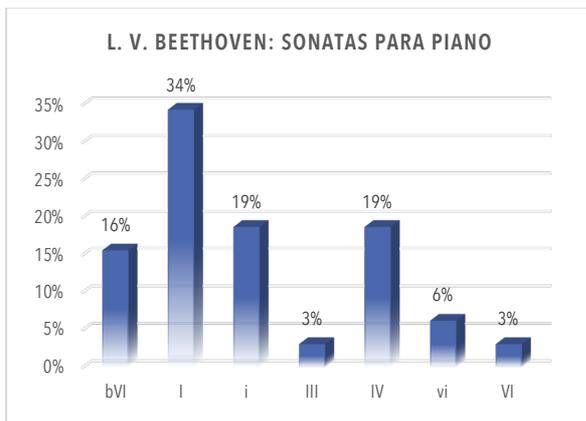


Gráfico 20 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Beethoven

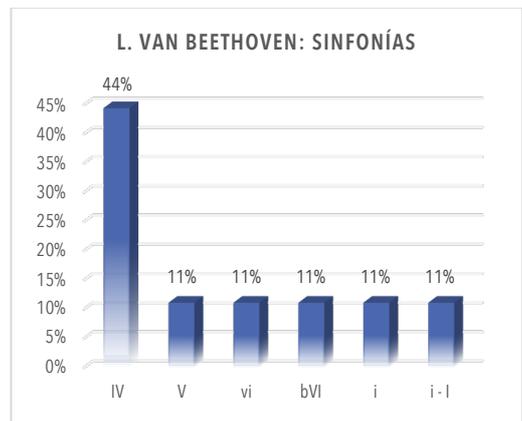


Gráfico 21 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Beethoven

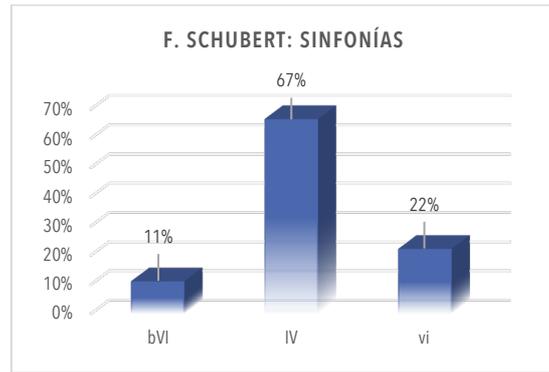
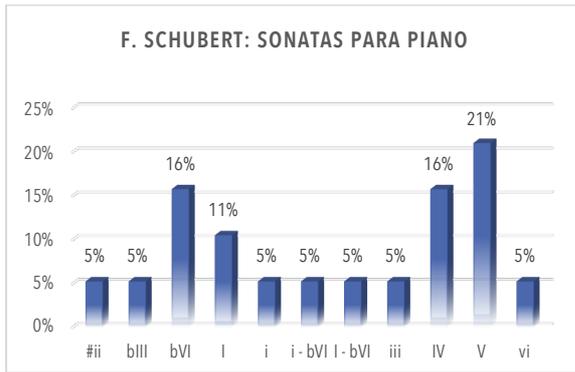


Gráfico 22 Funciones tonales segundos movimientos sonatas Schubert Gráfico 23 Funciones tonales segundos movimientos sinfonías Schubert

Ahora bien, las relaciones bidimensionales abstractas que llamamos macrotonales, dan cuenta de una unidad de la obra multimovimientos como un todo. Es decir, estas relaciones de cercanía nos ubican en un contexto en el que, si bien es posible que el compositor armara la obra desde un procedimiento mediante el cual tomara un movimiento circunstancialmente de allí y otro de allá para colocarlo como segundo movimiento, debía existir, como mínimo, un criterio de cercanía tonal que permitiera este tipo de relaciones macrotonales en la obra como un todo. Este supuesto es compartido por quienes explican este tipo de relaciones a partir de los logros hasta ese momento tanto del temperamento como de las condiciones en las que se encontraban los mecanismos de muchos instrumentos para modular a tonalidades lejanas (Rosen, 2003).

Con respecto a lo anterior, hay que tener en cuenta que es en el siglo XVIII cuando se termina de asentar, a partir de la consolidación del temperamento igual, la teoría de la funcionalidad y la polaridad tónica-dominante. Además, esta condición permitió que, durante este siglo, el paso a otra tonalidad se entendiera “básicamente como una disonancia elevada a un plano más alto, el plano de la estructura tonal” (Rosen, 2003, p. 31).

Para las obras de 3 movimientos, el movimiento contrastante es el segundo; en el tercero, hay un retorno a la tonalidad inicial. En ocasiones se varía el modo de la tonalidad, es decir, se termina en menor si la obra está en tonalidad mayor o viceversa. Lo que sí es claro es entonces que no se cambia de centro tonal. Para las obras en cuatro movimientos, es común encontrar que el retorno a la tónica se haga desde el tercero; cuando

no es así, el tercer movimiento tiene una función tonal cercana a la axial como bVI, vi, bIII, ii o IV (gráficos 24 al 27).

El retorno a la tonalidad axial en el último movimiento, y la cercanía de las tonalidades en los movimientos intermedios, es lo que llama Ratner (1980, p. 323) unidad de tono o tonalidad, expresando que la "unidad de la tonalidad entre movimientos se confirma configurando los movimientos de apertura y cierre en la misma tonalidad. [...] Como un solo movimiento, la unidad de tonalidad es el factor individual más importante para la unidad en un ciclo multimovimiento".⁴⁹ Esta unidad que comenta el autor es considerada para nosotros en el macro de la bidimensionalidad abstracta a través de la cual podemos entender lo macro como representación de un arquetipo, en este caso armónico, de lo que sucede en las relaciones funcionales entre los acordes abordados desde pequeñas dimensiones.

Ahora veamos cómo se comportan las funciones tonales de los terceros movimientos en las sinfonías, las cuales, como ya se comentó, se caracterizan por tener cuatro movimientos.

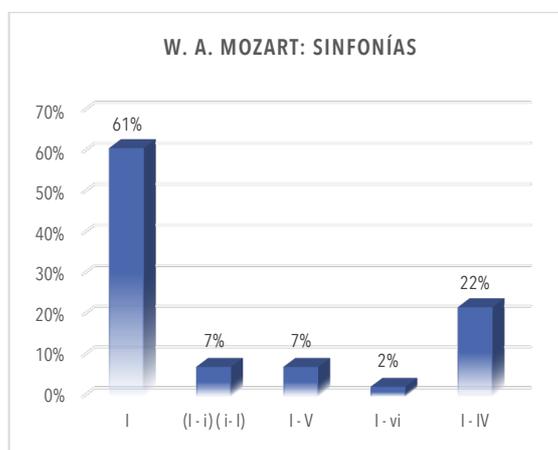
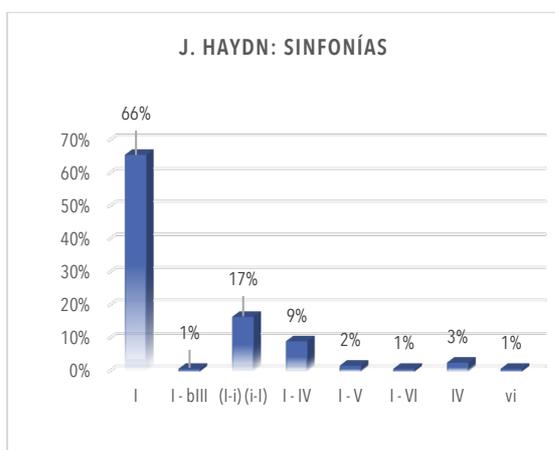


Gráfico 24 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Haydn Gráfico 25 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Mozart

⁴⁹ "Unity of key among movements is confirmed by setting opening and closing movements in the same key. [...] As in a single movement, unity of key is the most important single factor for unity in a multimovement cycle". (Traducción del autor).

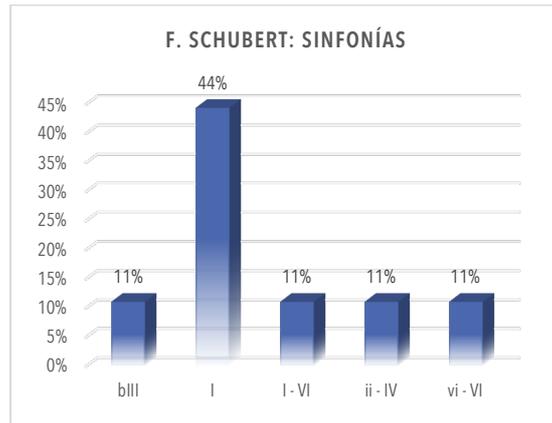
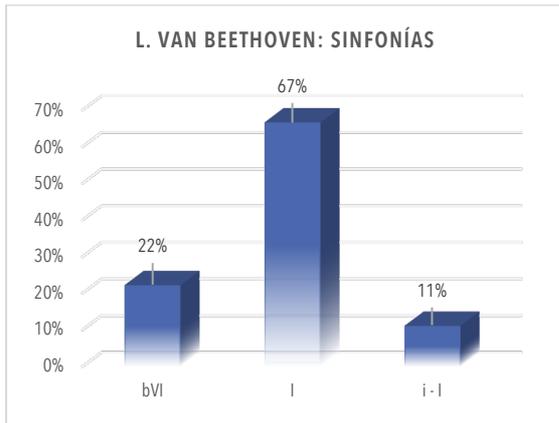


Gráfico 26 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Beethoven Gráfico 27 Funciones tonales terceros movimientos sinfonías Schubert

Se eligen las sinfonías justamente porque están constituidas, en general, por cuatro movimientos, asunto que, según Hepokoski y Darcy (2006, p. 320), tiene diferentes interpretaciones

Existen dos puntos de vista con respecto al origen de la sinfonía de cuatro movimientos. El más estándar, como lo resumió Wolf en 1986, es que las sinfonías de cuatro movimientos fueron creadas "por la inserción de un minueto y un trío antes del final", un patrón encontrado en algunos de los compositores de Mannheim, especialmente Johann Stamitz - "aproximadamente desde mediados de la década de 1740 en adelante." En 1991 Webster propuso una interpretación alternativa: "El desarrollo de la sinfonía de cuatro movimientos puede haber implicado, no tanto la inserción de un minueto en el patrón rápido-lento-rápido, como generalmente se asume, sino como la adición de un final al patrón tradicional de tres movimientos que termina con un minueto." Si bien la sinfonía de tres movimientos continuó existiendo, [...], las obras de cuatro movimientos se convirtieron en la norma a lo largo del siglo XVIII, especialmente entre los maestros compositores.⁵⁰

Como lo ilustran las gráficas, los terceros movimientos, en un gran porcentaje, se encuentran en la tónica como retorno a la tonalidad principal de la obra. De esta manera, se restablece la condición inicial, se presenta algo así como el desenlace de una tensión, conflicto o contraste que, desde los procedimientos de cambio de tono entre un movimiento y otro, nos permite identificar relaciones de gran escala.

⁵⁰ "There are currently two points of view with regard to the origin of the four-movement symphony. The more standard, as summarized in 1986 by Wolf, is that four-movement symphonies were created "by the insertion of a minuet and trio before the finale," a pattern encountered in some of the Mannheim composers—notably Johann Stamitz—"from approximately the mid-1740s on." In 1991 Webster proposed an alternative interpretation: "The development of the four-movement symphony may have entailed, not so much the insertion of a minuet into the F-S-F pattern, as is usually assumed, as the addition of a finale to the traditional three-movement pattern ending with a minuet." While the three-movement symphony continued to exist, [...], four-movement works became more the norm throughout the eighteenth century, particularly among the master composers". (Traducción del autor).

Llamamos interacciones de fondo a aquellos fenómenos que se dan en el *background* de la obra multimovimientos, que desde la evidencia sonora siempre han estado allí y nos hemos acostumbrado a escucharlas y entenderlas, pues las damos por supuestas. Sin embargo, el análisis formal de la música se ha concentrado en los detalles y los elementos pequeños y medianos, aquello que llamamos micro y mesoforma. Es así como, cuando hablamos de macroestructuras, sólo pensamos en la tónica como eje del último movimiento, y tal vez no nos percatamos de la implicación estructural que ello tiene, en el sentido de generar un piso o colchón que asegura la unidad de esta dimensión para poder construir relaciones bidimensionales abstractas desde estos parámetros. Por ejemplo, la práctica de terminar la sonata completa en una tonalidad diferente a la axial es absolutamente excepcional, y sólo la vemos en algunas sonatas para piano de Schubert (D. 157, D. 279) y en su sinfonía inconclusa (quizá precisamente por eso). Los demás compositores de referencia, tanto en las sonatas para piano como en las sinfonías, terminan todos en la tonalidad axial, aspecto que nos recuerda la unidad de tonalidad propuesta por Ratner (1980) en este contexto de los ciclos multimovimientos.

3.4.3 Las relaciones melódicas entre movimientos

En cuanto a las recurrencias melódicas en el corpus de referencia, se tiene conocimiento de ellas como obras enmarcadas desde el tradicional procedimiento cíclico: Haydn, *Sinfonía Hob. I:46*; Mozart, *Sinfonía n° 41, K. 551*; Beethoven, *Sinfonía n° 5, op. 67*; *Sonata para piano op. 13 n° 8*, por nombrar algunas. A pesar de que esta práctica durante el clasicismo no se concibe tan convencionalmente como en el romanticismo, es claro que este aspecto también da cuenta de la intencionalidad creativa por parte del compositor, para lograr relaciones entre los diferentes movimientos que permitan consolidar la obra como un gran todo. Relaciones entre todos los movimientos, entre los movimientos extremos (práctica más convencional en este período cuando la reiteración melódica se presenta) o de cualquier orden entre ellos, permiten un acercamiento de análisis que da cuenta de los procesos intramusicales (López-Cano, 2020, p. 50) como remisión signica en la dimensión macroformal. Estos procesos cíclicos han determinado criterios interesantes para construir procesos bidimensionales abstractos con otro tipo de macroestructuras como las llama Karbusicky (citado en Grabocz, 2012), en cuanto a arquetipos estructurales que relacionamos a continuación:

0. Caos inicial.
1. Producción al infinito (forma A, B, C, D, E, etc.).
2. Procedimiento de adición tectónica (forma A, A', A'', A''', etc.).
3. El retorno circular 'eterno', (forma ABA-CADAEA, etc.).
4. Forma tripartita: punto de partida-desarrollo-retorno (o forma palindrómica: ABA`o ABCB`A`, etc.).
5. Dramaturgia en cuatro actos: dramatización por finalidad imaginaria. Dicho de otra manera, se trata de la reunión de la forma sonata (ABA`) con la forma cíclica (*Allegro*; Movimiento lento; Scherzo; Finale) mediante el recurso de la forma de variación: el punto culminante se sitúa en el cuarto estadio de la macro-estructura. (Citado en Grabocz, 2012 p. 131).

Es importante comentar que, según Macdonald (2001), este tipo de consideraciones cíclicas desde el punto de vista melódico no fue una práctica muy convencional en el pleno clasicismo. Más fácil se encuentran ejemplos en el pre-clasicismo y el clasicismo tardío, siendo Beethoven el compositor más representativo en la aplicación de este recurso.

Ahora bien, con respecto a la identificación de este tipo de relaciones motívicas o temáticas

Un primer problema es siempre decidir si las relaciones son válidas, no necesariamente si fueron intencionadas por el compositor, ya que el proceso creativo puede operar al menos en parte a un nivel inconsciente, pero si realmente representan algo más que la similitud accidental de figuras en un lenguaje demasiado a menudo limitado a convenciones y clichés. En ocasiones, las relaciones más distintas ayudan a validar las más sutiles en las obras de un compositor. Es más probable que estas relaciones ocurran entre los *incipits* de los movimientos externos en una sonata de tres o cuatro movimientos [...].⁵¹ (Newman, 1983, p. 138-139)

3.4.4 Los *tempi*

Continuando con la idea en doble vía sobre el contraste y las relaciones de retorno o recurrencia entre los movimientos como material para la construcción de relaciones bidimensionales abstractas, es importante considerar el manejo de los *tempi* y las relaciones entre ellos. Tanto en sonatas para piano como en sinfonías, la mayor cantidad de obras se empiezan con *tempi* rápidos para luego pasar al segundo movimiento con *tempi* más lentos como contraste con el primero (gráficos 28 y 29).

⁵¹ "A first problem is always to decide whether the relationships are valid-not necessarily whether they were intended by the composer, since the creative process can operate at least in part at a subconscious level, but whether they really represent something more than the accidental similarity of figures in a language all too often limited to conventions and clichés. Sometimes, the more distinct relationships help to validate the more subtle ones in a composer's works. These relationships are most likely to occur between the incipits of the outer movements in a three - or four-movement sonata [...]" (Traducción del autor).

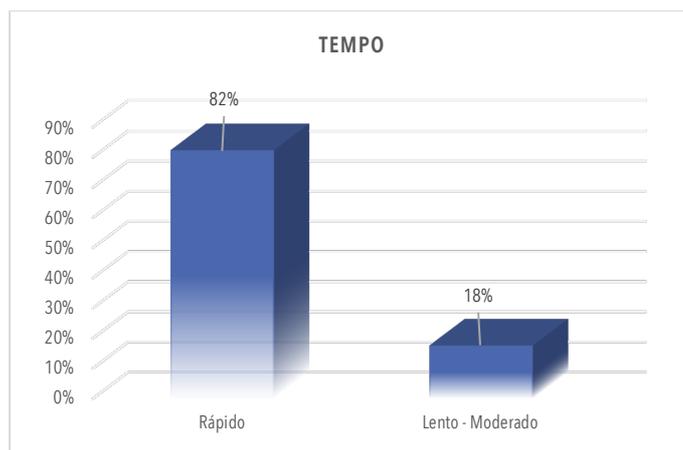


Gráfico 28 Tempo de los primeros movimientos de las sonatas y sinfonías

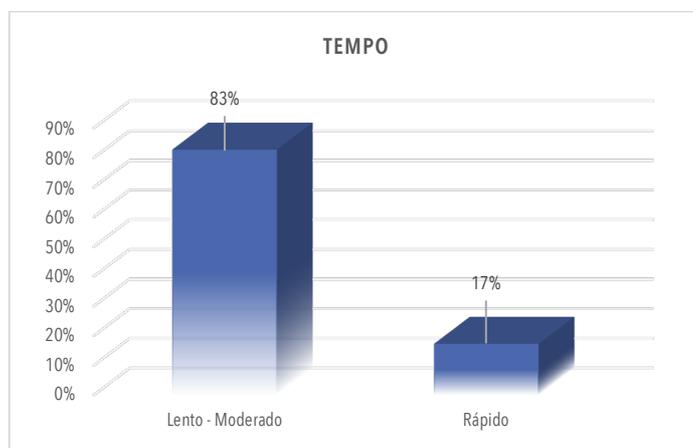


Gráfico 29 Tempo de los segundos movimientos de las sonatas y sinfonías

Para las obras que tienen tres movimientos es común encontrar un retorno de referencia al *tempo* inicial (rápido) en el tercer movimiento, para las de cuatro movimientos, que representan 144 obras del total de 278, dicho retorno de referencia al *tempo* inicial se hace paulatinamente, mediante el Minuet - Trio, como una manera de acelerar y conectar luego con la velocidad más rápida del cuarto movimiento (gráfico 30).

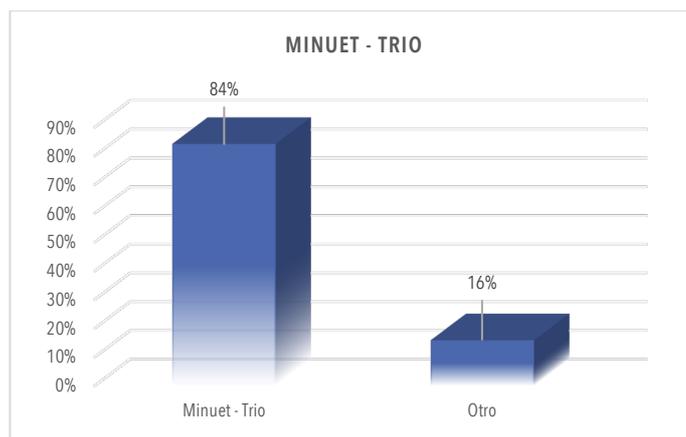


Gráfico 30 Minuet -Trio como tercer movimiento en las obras con cuatro movimientos

Esta interpretación coincide con el estudio de Newman (1983, p. 135), quien al respecto de las sonatas para piano de Haydn, Mozart y Beethoven plantea que

En el ciclo de tres movimientos, el **orden de movimientos** más frecuente es Rápido –Lento–Rápido, o R – M (moderado) –R. [...] Haydn usa un minueto como el movimiento medio o final en más de la mitad de sus sonatas de tres movimientos. Mozart lo usa solo dos veces, como movimiento intermedio, y Beethoven no lo usa en absoluto en sus sonatas de tres movimientos, aunque usa un scherzo o quasi-scherzo en varios casos. [...] En otros centros que no sean Viena, cuando el ciclo de tres movimientos no se basa en el plan favorito R - L - R o R - M - R (como ocurre con tanta frecuencia en Alemania), a veces se revierte al plan del barroco tardío de L - R - L. De lo contrario, la variedad de planes de movimiento [puede ser] tan grande que a menudo podremos notar solo la frecuencia del final del minueto, la afición por los rondós y las variaciones, la necesidad de contraste entre los movimientos y tal vez una tendencia a intensificar la métrica (o la signatura de tiempo fraccional) de un movimiento al siguiente.⁵²

Este tipo de relaciones macrotemporales hablan también de una unidad en la concepción de la obra multimovimientos como un todo y permite generar procesos bidimensionales abstractos por lo general desde lo ternario.

⁵² "In the three-movement cycle, the most frequent **order of movements** is F(ast)-S(low)-F, or F-M(oderate)-F. [...] Haydn uses a minuet as the middle or final movement in more than half his three-movement sonatas. Mozart uses it only twice, as the middle movement, and Beethoven not at all in his three-movement sonatas, though he does use a scherzo or quasi-scherzo in several instances [...] In centers other than Vienna, when the three-movement cycle is not built on the favorite F - S - F or F - M - F plan (as it is so regularly in Germany), it sometimes reverts to the late-Baroque plan of S-F-F. Otherwise, the variety of movement plans [can be] so great that often we shall be able to note only the frequency of the minuet finale, the fondness for rondos and variations, the need for contrast between movements, and perhaps a tendency to step up the meter (or fractional time signature) from one movement to the next". (Traducción del autor).

Es importante mencionar que la idea del *tempo* como aquel que configura el alcance o el límite de un movimiento no siempre fue "norma", en palabras de Sadie (2001, p. 2):

La idea del tempo como único determinante de la extensión de un movimiento ya fue erosionada a fines del siglo XVIII, con el uso de la introducción lenta como parte del primer movimiento; los cambios de tempo dentro de un movimiento, o los movimientos que comprenden subsecciones en diferentes tempi, se volvieron cada vez más comunes en el siglo XIX (a veces las subsecciones se marcan como "Tempo I", y ocasionalmente como "Tempo II", en su repetición).⁵³

Lo anterior, nos ubica en una condición en la que se podría reflexionar sobre la idea de una necesidad creativa por parte del compositor para fragmentar, distinguir o contrastar una unidad a través de las múltiples estrategias de expansión compositiva, lo cual nos permite pensar la idea de bidimensionalidad como una alternativa en la que la macroforma puede ser una proyección de lo que sucede en lo micro o lo meso a gran escala.

3.4.5 Relaciones métricas

Con respecto a las relaciones métricas, se puede identificar una gran variedad de ellas. Pareciera que la métrica está en función de algo más allá de ella: su relación con el carácter o referencia temporal del movimiento le da un sentido en el marco de las relaciones con las otras métricas de los demás movimientos. Es así como desde una observación de las métricas a gran escala, notamos decrecimientos métricos entre los datos porcentuales más altos entre los tres movimientos característicos de las sonatas para piano de Haydn (gráficos del 31 al 33).

⁵³ "The idea of tempo as the sole determinant of the extent of a movement was already eroded by the late 18th century, with the use of the slow introduction as part of the first movement; changes in tempo within a movement, or movements that comprehend subsections at different tempos, became increasingly common in the 19th century (sometimes sub-sections are marked 'Tempo I', and occasionally 'Tempo II', at their recurrence)". (Traducción del autor).

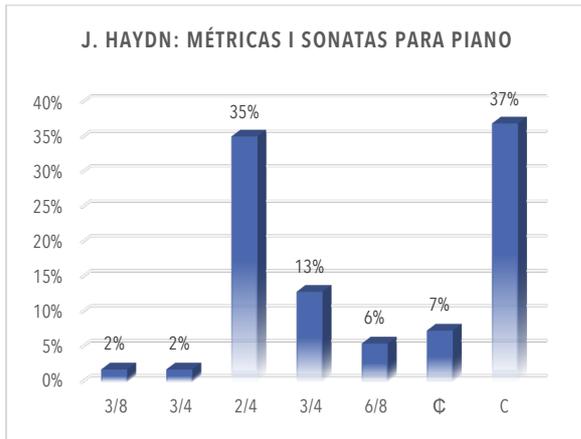


Gráfico 31 Métricas primeros movimientos de las sonatas de Haydn

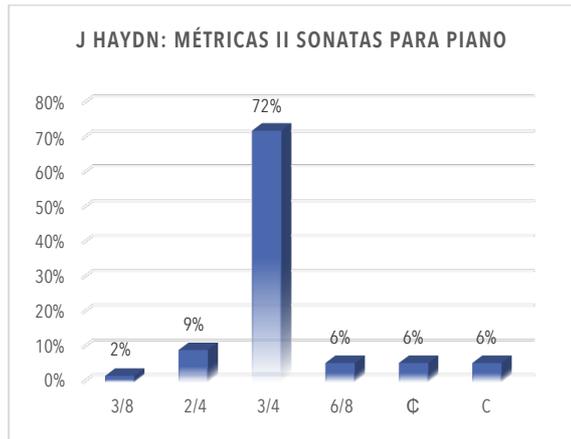


Gráfico 32 Métricas segundos movimientos de las sonatas de Haydn

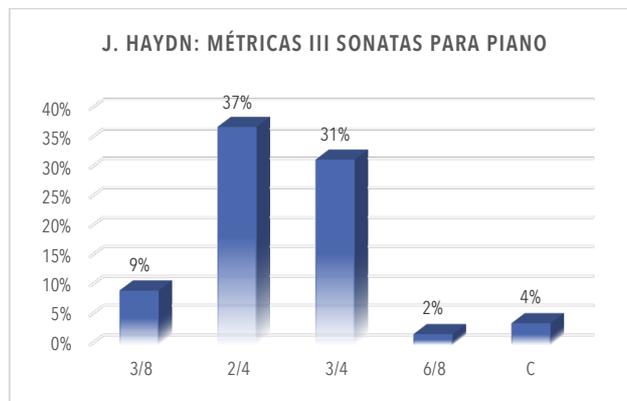


Gráfico 33 Métricas terceros movimientos de las sonatas de Haydn

En las sonatas para piano de Mozart, también identificamos estos decrecimientos métricos a lo largo de los tres movimientos (gráficos del 34 al 36).

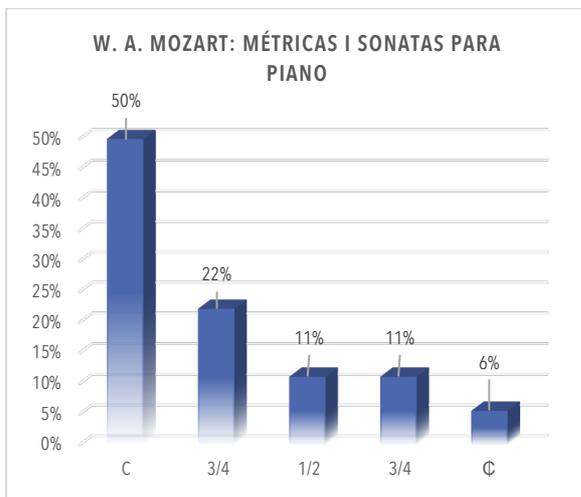


Gráfico 34 Métricas primeros movimientos de las sonatas de Mozart

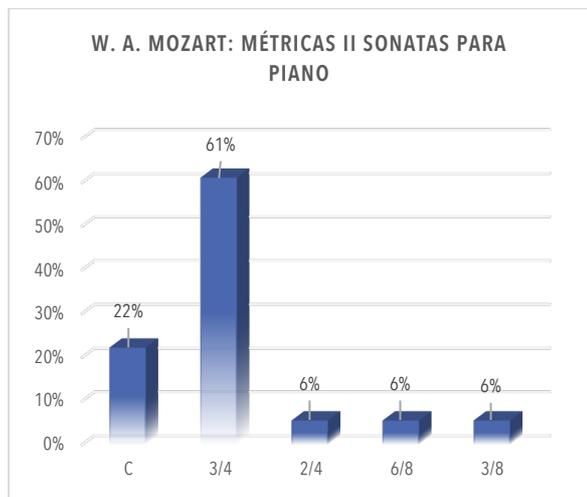


Gráfico 35 Métricas segundos movimientos de las sonatas de Mozart

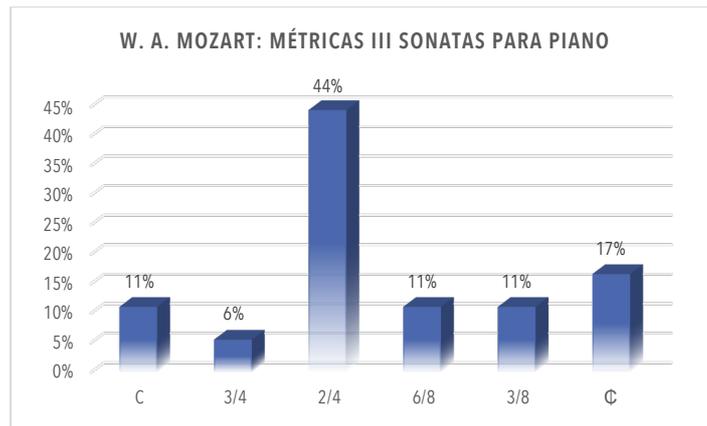


Gráfico 36 Métricas terceros movimientos de las sonatas de Mozart

Desde el punto de vista de la macroforma y sus procesos bidimensionales abstractos, este tipo de decrecimiento métrico se podría entender como una reducción progresiva del acento métrico, generando a gran escala, una aceleración en la sonoridad rítmica de la macroforma a través de una modulación métrica.

3.4.6 La instrumentación y la intensidad

La instrumentación, en las sinfonías, es un elemento muy similar al de la tonalidad, por lo que aporta en la misma vía a la interpretación sobre los procesos bidimensionales abstractos de los que venimos hablando en este capítulo. Es decir, resulta común que en el último movimiento se establezca un retorno al uso de la instrumentación inicial de la obra. Dicho retorno estaría precedido de un contraste de formato en los movimientos intermedios, específicamente en el segundo, en el que, por lo general, hay prioridad en el uso de cuerdas y maderas, lo cual proyectaría una macroestructura ternaria en este sentido.

Este tipo de contraste se presenta en el manejo interno que se hace de la instrumentación en el segundo movimiento, y no se evidencia en la plantilla de la partitura que aparece al inicio del movimiento. Se hace esta aclaración ya que, desde la lista instrumental de dicha plantilla, coincide en muchas ocasiones con la instrumentación del primer movimiento, aunque no necesariamente en el uso específico que se hace de la misma.

Desde el punto de vista de la macroforma y su bidimensionalidad abstracta, se podría establecer un decreciendo instrumental en esta parte de la obra que, por supuesto, desde el repertorio del corpus, en un gran porcentaje retorna nuevamente a la instrumentación original desde el penúltimo o último movimiento.

Esto por supuesto, marca también una diferencia en cuanto a la intensidad, entendida esta como el manejo de niveles de volumen en cada movimiento y su repercusión en la dimensión macroformal. En cuanto a la intensidad de los segundos movimientos en las sinfonías, dado que no utilizan la misma plantilla instrumental que el primero y último movimiento, su intensidad suele estar en un nivel o rango más bajo que aquellos. Desde este elemento, se encuentra que, en general, los segundos movimientos se mantienen en niveles de intensidad más bajos que los primeros o los últimos.

La siguiente figura 14, muestra cómo se reduce el nivel de intensidad en el segundo movimiento de la *Sinfonía n° 41* de Mozart.

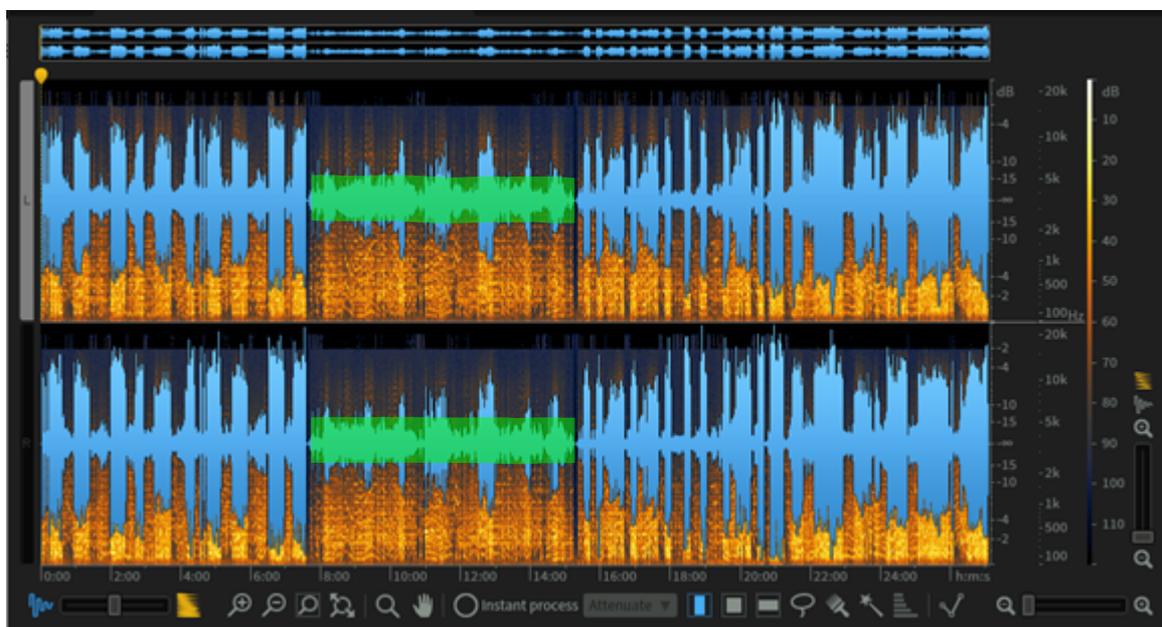


Figura 14 Intensidad de la Sinfonía n° 41 de Mozart. Versión Berliner Philharmoniker, Karl Böhm

Fuente: Izotope, (oppie47, 2015)

El uso, por ejemplo, de los metales en los segundos movimientos, cuando estos instrumentos aparecen, es considerablemente más balanceado que su papel en otros movimientos, como el primero o el cuarto. En

Beethoven y Schubert, por ejemplo, es sugerente la instrumentación de los segundos movimientos de sus sinfonías, en los cuales varios de ellos aparecen sin trompeta (gráficos 37 y 38).

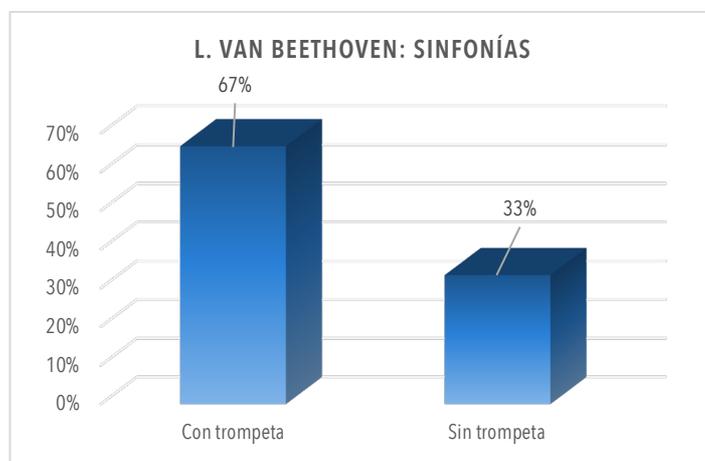


Gráfico 37 Beethoven: segundos movimientos de sinfonías con y sin trompeta

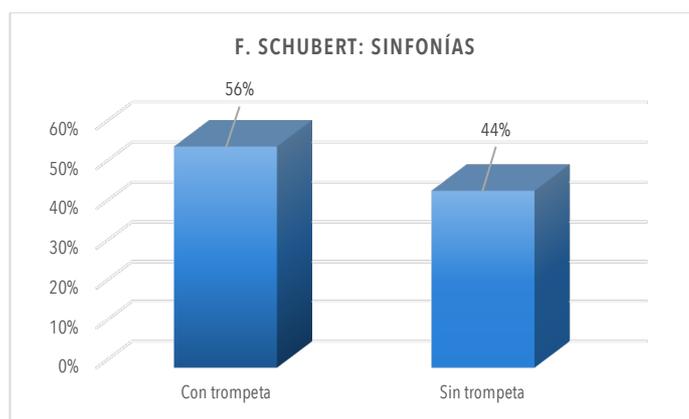


Gráfico 38 Schubert: segundos movimientos de sinfonías con y sin trompeta

Esta situación, como ya lo hemos mencionado, determina también la intensidad dinámica del ciclo, en la que es común encontrar en los movimientos con *tempo* rápido, intensidades dinámicas más pronunciadas que contrastan considerablemente con los movimientos intermedios por lo general enmarcados en *tempi* lentos como Adagio o Andante con intensidades más moderadas. Este tipo de contrastes se identifican tanto en las sonatas para piano como en las sinfonías del corpus. Esta información, a su vez, sirve como una referencia significativa para el análisis de los procesos bidimensionales no abstractos en cuanto a la intensidad y los usos de la instrumentación en el nivel de las secciones en cada uno de los movimientos de la obra, y sus relaciones con la macroforma general.

3.4.7 Estructura mesoformal del ciclo

Con respecto a la mesoforma de cada movimiento, se podría establecer una configuración estructural del uso estadísticamente más representativo de los arquetipos formales en la sonata como género. Este tipo de organización ha sido comentado por varios de los antecedentes propuestos en este trabajo (Goetschius, Marx, Czerny, Riemann) como un uso convencional del orden de los arquetipos formales en cada movimiento. Las siguientes tablas 23 y 24 ilustran un acercamiento a dicha práctica:

Tabla 23 Organización de los arquetipos formales en las sonatas para piano

Movimiento	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
Arquetipo formal	Forma de primer movimiento de sonata	Forma ternaria o binaria	Minuet - Trio Forma Rondó Rondó sonata

Tabla 24 Organización de los arquetipos formales en las sinfonías

Movimiento	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Arquetipo formal	Forma de primer movimiento de sonata	Forma binaria o ternaria	Forma ternaria (Minuet - Trio)	Rondó Rondó sonata

Este plan de arquetipos formales es compartido por Newman (1983, p. 135), quien comenta que “[...] la forma sonata o alguna aproximación de ella prevalece en los primeros movimientos y la forma rondó en los finales”.⁵⁴

⁵⁴ “[...] ‘sonata form’ or some approximation of it prevails in the first movements and rondo form in the finales”. (Traducción del autor).

Es importante mencionar que este es un itinerario general de uso convencional para el período que estamos contextualizando, y por supuesto, otras propuestas arquetípicas que no corresponden con este orden también son utilizadas por los compositores en cuestión. El primer movimiento ya mencionado de la *Sonata K. 331* de Mozart, o el primer movimiento de la *Sonata n° 12, op. 26* de Beethoven, cuyo arquetipo formal es un tema con variaciones y no un movimiento *allegro* en forma sonata, dan cuenta de estas excepciones que, si bien contrastan con el itinerario propuesto, no son la condición más aplicada o practicada en el corpus seleccionado.

Lo llamativo de este itinerario en la dimensión macroformal de las obras y su interpretación bidimensional abstracta, es la insinuación de retorno que se presenta entre el último movimiento con respecto al primero. Se vuelve nuevamente a reiterar la relación que, desde los factores anteriores ha venido emergiendo como una posibilidad de estructura lógica en la organización de los diferentes movimientos en la dimensión macroformal de la música.

Terminar como se inicia es una práctica del proceso cíclico que, si bien no está en el plano de la superficie (detalle melódico en la partitura), hace parte de la estructura de fondo más allá de las diferencias o contrastes que el detalle pueda ofrecernos. Esto nos permite identificar macroformas a gran escala como lo ternario o lo binario y determinar con ello las relaciones bidimensionales abstractas como posibilidad de comprensión general de esta dimensión de la música.

También es importante considerar que, en la estructura de la sonata como género, los movimientos extremos —es decir, uno y tres, o uno y cuatro— funcionan como la real novedad en el esquema o itinerario de la sonata. Los movimientos intermedios (formas binarias y/o ternarias), ya venían desde la suite instrumental. Esta condición determina la importancia de la forma *allegro* de sonata o incluso del rondó sonata como arquetipos nacientes en el contexto de la emancipación de la música instrumental y de la consolidación del género en cuestión.

3.4.8 Relaciones de superficie y fondo

Para el repertorio del corpus propuesto, consideramos que con las relaciones de tonalidad, *tempo*, instrumentación, arquetipo formal, intensidad e incluso duración, se establecen condiciones de base para la configuración de la obra multivimientada como un todo y sus posibilidades de proyectar bidimensionalidad abstracta. Estas condiciones, a diferencia de las relaciones melódicas, por ejemplo, que permiten condiciones superficiales de alto relieve o "literales" en cuanto al detalle musical, son menos específicas y literales, pero están allí soportando todo el andamiaje estructural de relaciones en la dimensión macroformal.

Es así como podríamos hablar de relaciones de unidad en la estructura de la dimensión macroformal, relaciones de fondo que nos construyen una trama a partir de la organización de elementos musicales característicos o representativos de cada movimiento abordado individualmente, pero que al relacionarlo con los demás, establecen una macroforma, entendida como las relaciones de interacción entre los movimientos de la obra en su totalidad. Los diferentes retornos en los últimos movimientos, tanto tonales como del *tempo* e incluso de la instrumentación (en el caso de las sinfonías), evidencian lo que ya expresaría Goetschius (2008) sobre la unidad de "espíritu" que se espera prevalezca entre los movimientos de este tipo de obras, y serán significativos para el análisis de los procesos bidimensionales tanto abstractos como los que profundizan en los detalles de cada movimiento en la macroforma de la obra.

La siguiente figura 15, nos ilustra la relación entre nivel de superficie y fondo en la dimensión macroformal de la música.

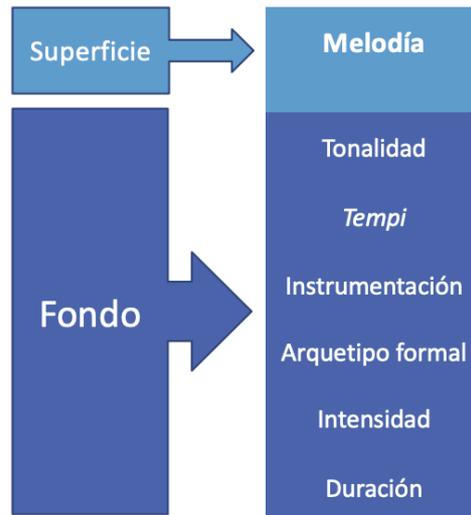


Figura 15 Relación entre nivel de superficie y fondo

Como se puede constatar, hay más elementos de fondo que de superficie para identificar forma y estructura en la dimensión macro de la obra desde el punto de vista de la bidimensionalidad abstracta que venimos comentando. Es así como, desde la mirada tradicional de la macroforma, se le ha dado mayor prioridad a lo que se conoce como proceso cíclico (melódico) de la música, aspecto que, como ya hemos evidenciado, no es más que un elemento que se encuentra en la superficie de la dimensión, limitado a constatar la repetición literal o variada de un recurso melódico a lo largo de los movimientos.

Si bien lo cíclico ha sido de gran valor para el acercamiento a la dimensión macroformal de la música, nuestro interés es develar otros elementos que, si bien han estado en el cúmulo de evidencias tácitas u obvias de las obras multimovimientos, no se han concebido como un punto de referencia para el abordaje de los procesos bidimensionales como lo queremos proponer en el siguiente capítulo. Por el contrario, se abordan como elementos de la dimensión mesoformal, haciendo referencia a las características propias de cada movimiento en particular. A diferencia de este tratamiento, consideramos que allí se encuentra un recurso valioso para identificar procesos bidimensionales en las relaciones justamente entre los movimientos y la macroforma.

Las consideraciones anteriores nos llevan a construir un punto de referencia significativo para el objetivo de identificar relaciones bidimensionales no abstractas en la macroforma musical, en la medida en que

comprendiendo las características de la macroforma del clasicismo, podríamos abordar con mayor criterio las operaciones bidimensionales que se presentan entre esa dimensión macroformal y los movimientos que la conforman.

Los resultados estadísticos propuestos a partir de la observación de las sonatas para piano y las sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, sugieren una suerte de elementos que serán desarrollados en nuestra propuesta, ellos son, la armonía, la estructura, la duración y la intensidad. Elementos a través de los cuales concebimos relaciones bidimensionales entre lo meso o micro con lo macro de la obra particular.

Después de este capítulo, el cual caracteriza la macroforma como dimensión o, si se quiere, la bidimensionalidad abstracta de la macroforma en el clasicismo, pasamos entonces al cuarto y último capítulo, en el que abordaremos el análisis de diez obras para identificar procesos bidimensionales contextualizados en cada una de ellas y establecer las particularidades que ofrecen con respecto a los tipos de relaciones que proyectan entre sus dimensiones.

4. CASUÍSTICA Y APLICACIONES DESDE LA BIDIMENSIONALIDAD DE LO MICRO O LO MESO CON LO MACRO

Este capítulo se propone aplicar el plan analítico expuesto en el capítulo 2, a nueve obras del gran corpus del capítulo anterior, y una obra externa que nos llamó la atención por su proceso de construcción por tres compositores (la *Sonata FAE* para violín y piano de Robert Schumann, Albert Dietrich y Johannes Brahms). Se propone entonces en este aparte identificar diferentes procesos de bidimensionalidad en la macroforma, como una apuesta por contribuir a nuevas maneras de construir sentido sobre esta dimensión de la música.

Los criterios que se tuvieron en cuenta para elegir el repertorio tienen que ver en primera instancia con la posibilidad de identificar el mayor número de relaciones bidimensionales posibles en el análisis macroformal de las obras. Además, elegimos obras muy reconocidas en el contexto interpretativo y pedagógico del análisis. Por último, nos llamaron la atención, con respecto al corpus de obras del capítulo anterior, algunas obras que, de una u otra forma, se salían de esa convención general de relaciones de interacción entre los movimientos, sea desde el número de movimientos, desde las relaciones tonales o funcionales, así como desde el entrelazamiento de los movimientos.

Partamos en primera instancia de una sonata tradicional o estándar que nos permitirá –a manera de introducción– ubicar una aplicación de las operaciones bidimensionales propuestas en este trabajo, para luego continuar con cada una de las demás obras describiendo en detalle los resultados analíticos identificados en ellas.

4.1 Bidimensionalidad en una sonata convencional

Nos referimos por sonata convencional a una obra cuya macroforma coincide con las prácticas más recurrentes de esta dimensión en el período clásico abordado en el capítulo anterior. Dado que los siguientes análisis se centrarán en obras que no coinciden completamente con dichas convenciones, creemos importante, como

punto de partida, considerar la aplicación del análisis bidimensional en una obra que coincide en muchos aspectos con los arquetipos del período en cuestión.

4.1.1. W. A. Mozart: *Sonata para piano n° 16 K. 545*

A pesar de que la bidimensionalidad de Moortele está directamente relacionada con la forma *Allegro* de sonata, esta herramienta tiene un gran potencial para ser aplicada no solo a ese arquetipo, sino a otros modelos cuyos movimientos están separados formalmente entre sí. Este es el caso de la *Sonata para piano n° 16 K. 545* de W. A. Mozart, en la cual se puede identificar, desde una bidimensionalidad abstracta, una estructura ternaria que se ubica, además, como proyección de los niveles mesoformales. Los tres movimientos de la Sonata tienen características muy contrastantes desde la superficie, sin embargo, el análisis de los elementos armónicos, rítmicos, estructurales y de intensidad nos permite proponer una estructura ternaria como sintaxis de la macroforma de esta obra. Entremos en detalle sobre esto.

La estructura ternaria que estamos proponiendo, se establece no solo desde sus tres movimientos, los cuales ya nos brindan un marco ternario sobre el cual trabajar, sino desde las características armónicas. La condición I-V-I que se puede establecer a partir de las relaciones funcionales de las tonalidades de cada movimiento, determinan una sintaxis global que es sobre la que opera la música tonal funcional en cuanto a las relaciones de tónica-dominante-tónica. Esta cadencia por supuesto, hace parte de elementos tanto mesoformales como microformales, los cuales se proyectan a gran escala en la macroforma de la obra.

El esquema armónico del primer movimiento por ejemplo se expresa en el siguiente ejemplo

Sonata para piano n.º 16 K. 545 W. A. Mozart

Mov. I
Forma Allegro de sonata
- Allegro -

Exposición Secuencia Desarrollo Secuencia Reexposición

cc. 1 -6 12 18 28 29 33 36 41 42 49

cc. 50 58 63 69 73

Ejemplo 3 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano n.º 16 k. 545 de W. A. Mozart

En el segundo movimiento, las relaciones armónicas se establecen de la siguiente manera:

Mov. II
Forma Allegro de Sonata
- Andante -

Exposición Desarrollo Reexposición Tonización do mayor

cc. 1 19 25 33 38 42 45 49 55 56 64 73

Ejemplo 4 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano n.º 16 k. 545 de W. A. Mozart

Y en el tercer movimiento, las relaciones son como sigue:

Mov. III
RONDO
Allegretto

A B A C A Coda

cc. 1 29 41 49 61

Ejemplo 5 Reducción armónica tercer movimiento de la Sonata para piano n.º 16 k. 545 de W. A. Mozart

Esta relación –que Riemann planteaba desde el reposo-movimiento-reposo, y que se ubica como elemento estructurante de la sintaxis micro y meso de la música– la encontramos en este caso como proyección de la mesoforma en la macroforma. La siguiente figura 16 nos permite identificar estas relaciones a gran escala en las dos dimensiones que aquí nos interesan.

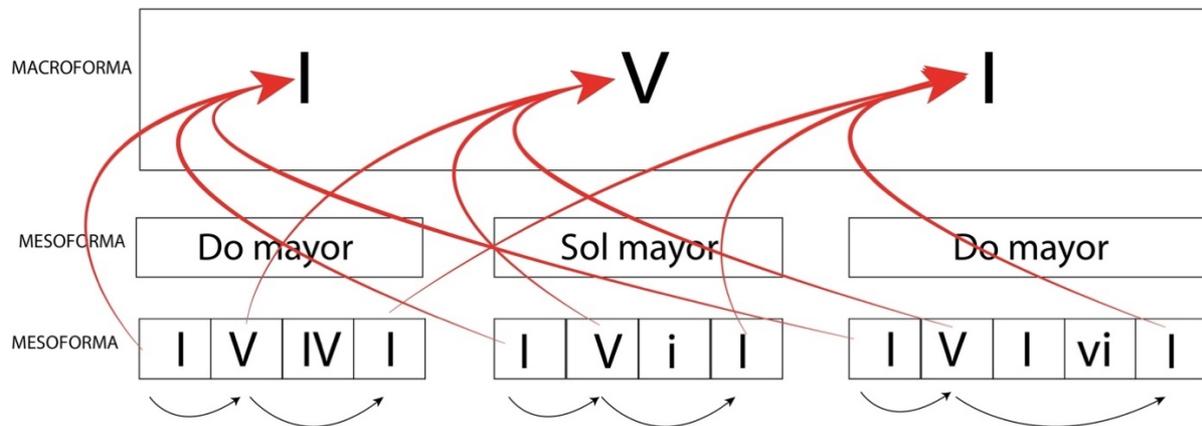


Figura 16 Relación bidimensional armónica en la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Tanto las relaciones macroformales de I-V-I como las mesoformales, se encuentran en diferentes momentos de la estructura formal en cada uno de los tres movimientos de la obra. Este tipo de relaciones armónicas son las que consideramos bidimensionales en el sentido en que son los elementos de reposo-movimiento-reposo, desde la representación armónica de I-V-I, los que pueden proyectarse desde dos dimensiones de la obra, en este caso, desde la dimensión macroformal y la dimensión mesoformales en el nivel de las secciones.

Lo anterior da cuenta de la estructura ternaria de la pieza a gran escala, en el sentido de una estructura A-B-A en la que la recapitulación de la tonalidad axial se convierte en el elemento de retorno al reposo, aspecto que se establece al mismo tiempo en las consideraciones seccionales con las recapitulaciones. En este caso identificamos una bidimensionalidad directa, dado que los elementos que se presentan en el nivel mesoformal se proyectan en la dimensión macroformal.

Por otro lado, las relaciones de intensidad entre los movimientos nos proponen otra bidimensionalidad que permite reafirmar la estructura ternaria de la pieza A-B-A como un elemento que invierte las relaciones originales de reposo-movimiento-reposo y las ubica como movimiento-reposo-movimiento. La mayor

cantidad de intensidad se encuentran entre los movimientos externos I y III, mientras que el movimiento intermedio, el II, tiene una intensidad más baja.

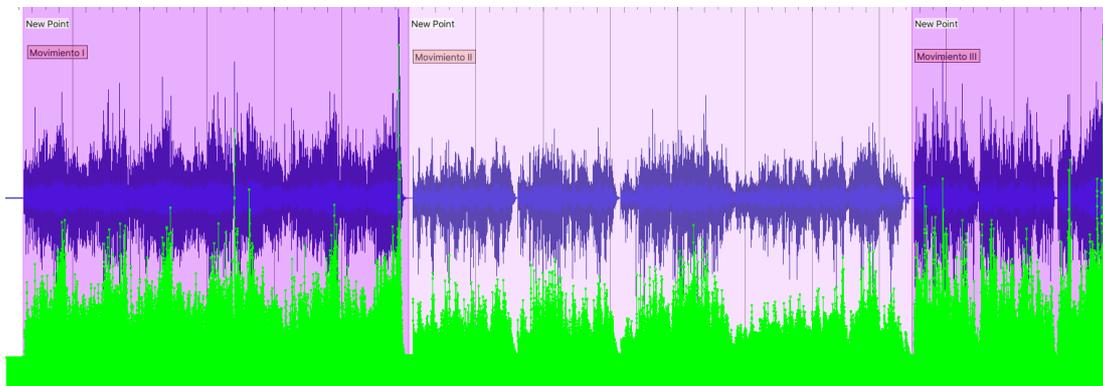


Figura 17 Relaciones de intensidad en la macroforma de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Son interesantes las relaciones en las que se proyecta la bidimensionalidad en esta estructura ternaria, dado que, en la mesoforma, mientras los movimientos I y III cumplen con la misma intensidad que se presenta a gran escala, el movimiento intermedio hace esta misma relación, pero de manera invertida, determinando mayor intensidad en el desarrollo de la forma sonata del segundo movimiento y menor intensidad en las secciones externas. La siguiente figura 18 nos ilustra estas relaciones bidimensionales.

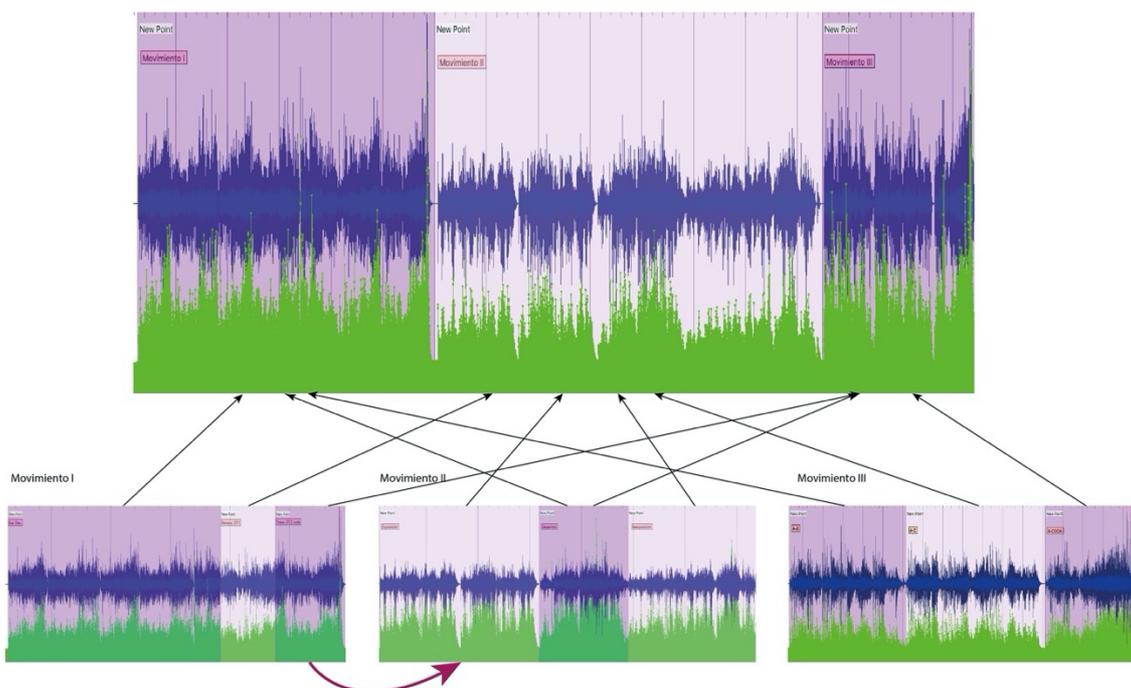


Figura 18 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Esta condición ternaria de la macroforma en la sonata también se expresa en cuanto a la función que tienen los movimientos en su dimensión mesoformal. El primer movimiento *Allegro* establece la apertura de la obra con sus elementos temáticos y armónicos. Los elementos temáticos predominantes de los grupos temáticos (GT) 1 y 2 en este movimiento están determinados por su configuración de acordes en arpeggios tanto de forma ascendente como descendente. Esta situación es interesante en la medida en que todos los movimientos manejan este mismo diseño melódico en los temas importantes (ver ejemplos del 6 al 9).



Ejemplo 6 W. A. Mozart: Sonata para piano n° 16 k. 545. Primer movimiento, cc. 1-2 GT. 1

Fuente: Editorial Breitkopf & Härtel



Ejemplo 7 W. A. Mozart: Sonata para piano n° 16 k. 545. Primer movimiento, cc. 14-15 GT. 2

Fuente: Editorial Breitkopf & Härtel



Ejemplo 8 W. A. Mozart: Sonata para piano n° 16 k. 545. Segundo movimiento, cc. 1-2 GT. 1

Fuente: Editorial Breitkopf & Härtel

80) **RONDO.**
Allegretto.

Ejemplo 9 W. A. Mozart: Sonata para piano n° 16 k. 545. Tercer movimiento, cc. <1-2, sección A

Fuente: Editorial Breitkopf & Härtel

Esta consideración temática determina una interconexión desde el punto de vista del diseño melódico entre los tres movimientos. El movimiento III establece el arpeggio desde una simultaneidad de las notas haciendo evidente la función de síntesis de la obra con respecto a su forma compacta de mostrar el diseño que inició desde el movimiento I.

La sección B –que para nosotros es el segundo movimiento– establece su jerarquía a partir de su duración. Este movimiento es el que más dura de toda la obra. A continuación, se muestran las duraciones aproximadas de tres versiones de la Sonata.

Tabla 25 Duración aproximada de cada movimiento en tres versiones de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
Maria Joao Pires*	4:17	6:04	1:38
Daniel Barenboim**	3:06	5:59	1:41
Claudio Arrau***	4:56	8:18	2:12

Fuente: elaboración propia con base en: *: (Concertante, 2017); **: (Liu, 2015); ***: (Sad, 2018)

Si bien hay varias versiones de la obra en la que no se tocan las repeticiones propuestas por la partitura, –lo cual nos sugiere la intervención que el intérprete puede hacer con la dimensión macroformal de la obra en un momento dado– estas tres coinciden en ellas, más allá de las diferencias en cuanto al abordaje de los *tempi*, en que el segundo movimiento es el que más duración tiene en la obra en todos los casos. Este segundo movimiento tiene la función de un contraste significativo en la bidimensionalidad, que se proyecta

de manera invertida en cuanto al nivel de secciones en los movimientos I y II, dado que, desde el análisis mesoformal, las secciones de contraste son mucho más cortas que las secciones de inicio y muchas veces de final. Por ejemplo, el desarrollo del primer movimiento es considerablemente más corto que la exposición, tanto en el primer movimiento como en el segundo. Sin embargo, el movimiento III determina una similitud con respecto a la duración global de la pieza, en la que la sección intermedia, es decir la sección C, es mucho más extensa que la A y la B anteriores, así como de la última A del rondó.

Así, la macroforma general expresaría un pie métrico anfibráquico de corta-larga-corta (ver figura 19).



Figura 19 Anfibráquico (corta-larga-corta) de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Podríamos entonces representar las duraciones de los movimientos a manera de pies métricos de la siguiente manera (ver figuras de la 20 a la 22):



Figura 20 Anímácerico (larga-corta-larga) del primer movimiento de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Lo que configura una relación bidimensional por contraste con respecto a la dimensión macroformal.



Figura 21 Anímácerico (larga-corta-larga) del segundo movimiento de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Al igual que el primer movimiento, este segundo opera a partir de una relación bidimensional por contraste con respecto a la macroforma.



Figura 22 Anfigráquico (corta-larga-corta) del tercer movimiento de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Lo cual configura una relación bidimensional directa con respecto a este factor en la dimensión macroformal de la sonata.

La condición de ternariedad de la bidimensionalidad, también se determina por el manejo instrumental del piano durante los movimientos de la sonata. Como se puede observar en la figura siguiente, el manejo del registro, por ejemplo, es un aspecto que tiene mayor amplitud en los movimientos I y III, en tanto que, en el movimiento II, se hace un uso mucho más restringido al registro medio del instrumento (ver figura 23).

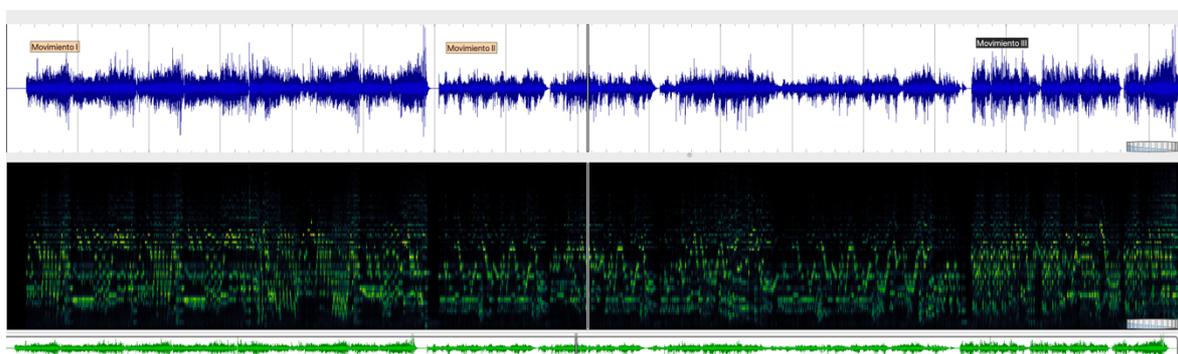


Figura 23 Análisis espectral de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Fuente: Sonci Visualiser, (Liu, 2015)

Los anteriores aspectos nos muestran que las relaciones de proyección bidimensional que se pueden identificar en la macroforma pueden estar relacionados con algún movimiento en particular de toda la obra, o con un par de ellos, o incluso, con todos los movimientos como lo muestra la relación armónica que presentamos arriba en la figura 16.

El último movimiento se convierte así, desde varios puntos de vista, en la síntesis de la obra. Incluso la métrica de los movimientos determina dicha síntesis, en la cual el 2/4 propuesto después del C del primer

movimiento y del 3/4 del segundo, establecen una función de cierre ágil y resumida casi que a manera de coda de toda la macroforma de la pieza.

El nivel estructural de cada movimiento determina también las condiciones de proyección ternaria para la bidimensionalidad en la macroforma.

Tabla 26 Macroestructura ternaria de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
A	B	A

Los dos primeros movimientos expresan un arquetipo de forma *allegro* de sonata que se ha entendido como triseccional, al mismo tiempo, el movimiento tres expresa un rondó que podría a su vez expandirse a una estructura ternaria si unimos las tres primeras secciones (A-B-A) como A, la cuarta sección (C) se entendería como B, y la última sección de nuevo vuelve a ser A. De esta manera, los tres movimientos expresan una relación bidimensional directa con respecto a la ternariedad de la macroforma que venimos afirmando desde el inicio.

Tabla 27 Estructura del primer movimiento de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Movimiento I		
Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Tabla 28 Estructura del segundo movimiento de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Movimiento II		
Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Tabla 29 Estructura del tercer movimiento de la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Movimiento III				
A			B	A
A	B	A	C	A

Estas relaciones pueden ilustrarse como se muestra en la siguiente figura 24.

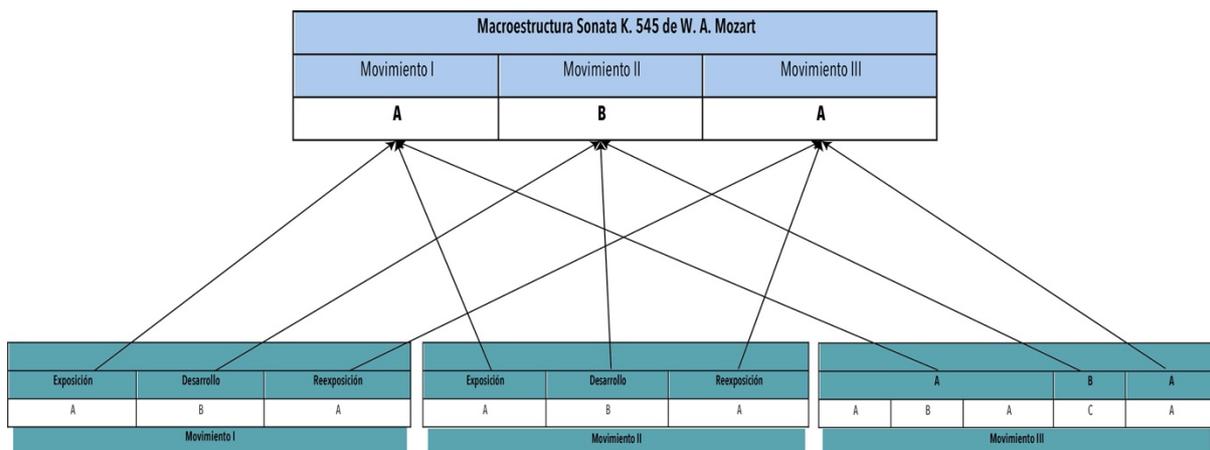


Figura 24 Relaciones bidimensionales de estructura en la Sonata para piano n° 16 k. 545 de W. A. Mozart

Todos estos aspectos dan cuenta de diferentes procesos bidimensionales en la *Sonata para piano n° 16 k. 545* de Mozart, procesos que demuestran la ternariedad de la sonata en muchos niveles formales. Evidenciamos a través de este primer análisis introductorio, la manera en que los elementos de estructura, armonía, intensidad y duración determinan procesos bidimensionales diversos, y de qué manera lo que pasa en lo micro y lo meso puede proyectarse, amplificarse o representarse en lo macro.

Para esta obra en particular, identificamos fuertes procesos bidimensionales en todos los cuatro elementos abordados. Llama la atención particularmente los procesos bidimensionales en cuanto a la estructura, la cual establece una relación directa desde todos los movimientos con la macroforma. En este mismo sentido, el elemento armónico determina una articulación bastante significativa en lo meso con lo macro. Ahora bien, aunque encontramos diferentes tipos de relaciones bidimensionales indirectas y por contraste en cuanto a la duración y la intensidad entre los movimientos y la macroforma, este tipo de relaciones también nos

proponen procesos dialécticos entre las dimensiones, procesos que determinan un juego de transformaciones, variaciones y contrastes que hacen parte de las lógicas de construcción musical en todos los niveles. Más allá de identificar procesos homogéneos, esta propuesta busca identificar diferentes relaciones de bidimensionalidad donde lo indirecto y el contraste también construyen formas de amplificación y proyección entre lo micro o meso con lo macro.

Continuemos entonces con un par de sonatas para piano y una sinfonía que se distinguen del corpus por la cantidad de sus movimientos, la cual no coincide, desde el análisis estadístico realizado, con la convención en la cantidad de movimientos tanto de las sonatas para piano (tres movimientos) como de las sinfonías (cuatro).

4.2 Bidimensionalidad en sonatas para piano de cuatro y dos movimientos, y una sinfonía de tres movimientos

Desde la práctica convencional estudiada en las obras de los compositores clásicos, nos percatamos de que la cantidad estándar de movimientos en las sonatas para piano regularmente era tres, y que para las sinfonías era cuatro. En este sentido, y como reflexión sobre prácticas diferentes relacionadas con el número de movimientos en otras obras, consideramos importante resaltar las operaciones bidimensionales en las macroformas que no coinciden con esta convención.

Entre las obras del mismo corpus podemos referenciar, por ejemplo, la *Sonata para piano Hob. XVI:6* de J. Haydn concebida en cuatro movimientos, así como la *Sonata para piano op. 111* de L. van Beethoven, que tiene dos movimientos. Ambas obras se salen de la práctica convencional de tres movimientos. El acercamiento analítico a estas obras podría brindarnos información significativa sobre sus estrategias bidimensionales en la macroforma a partir de los movimientos que las conforman.

4.2.1 J. Haydn: *Sonata para piano Hob. XVI:6*

Esta sonata está denominada también partita (divertimento) según la clasificación que ofrece Morrison (1981) en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. La fecha exacta de composición aún es dudosa (la cual enmarca entre 1760 y 1766). Es una obra temprana del compositor, por lo que se hace extraña su construcción en cuatro movimientos, aspecto este que es característico de las sonatas para piano del romanticismo. Aunque hasta ahora no se han encontrado acercamientos analíticos de la obra relacionados con su dimensión macroformal, es importante considerar las palabras del musicólogo Jeremy Grimshaw citado en *Classical Music Archive* (2014), quien al respecto comenta:

La Sonata para teclado en sol mayor, H. 16/6, se encuentra entre las primeras obras de teclado de Franz Josef Haydn. Publicada en 1766 (y se cree que fue compuesta ya en 1760), coincide con sus primeras sonatas para teclado autenticadas y es anterior sólo a un puñado de piezas de autoría no verificada. La pieza es inusual entre la obra de Haydn en varios aspectos. Por un lado, el título moderno en sí es bastante inexacto: como descendiente de la suite barroca, la pieza en su publicación original llevaba la etiqueta partita en lugar de sonata. En consecuencia, sus movimientos están todos expresados en la misma tonalidad (aplicando tanto mayor como menor), a la manera de la suite multimovimiento o divertimento. El número de movimientos también es inusual; mientras que la mayoría de las sonatas de Haydn contienen tres movimientos en una configuración rápido-lento-rápido, la Sonata en sol mayor es una de las dos únicas con una estructura de cuatro movimientos. El primer movimiento estándar *Allegro* y el movimiento medio *Adagio* aquí están separados por un Minuet (que ocasionalmente cierra las sonatas de tres movimientos de Haydn); hay una ruptura completa entre el *Adagio* y el rápido *Finale*, a diferencia de la semicadencia persistente y el tiempo acentuado de *attacca* que a veces vincula los penúltimos y últimos movimientos de Haydn.⁵⁵

A partir de este contexto, consideramos importante resaltar y analizar algunos de los aspectos que propone Grimshaw en su descripción. Llama la atención la observación que hace con respecto al nombre actual de la obra, expresando que estaría erróneo, ya que desde la publicación original llevaba el nombre de partita en lugar de sonata. Incluso en la edición de Carl Adolf Martienssen (1881-1955) a través de la editorial C.F.

⁵⁵ "The Keyboard Sonata in G major, H. 16/6, is among Franz Josef Haydn's earliest keyboard works. Published in 1766 (and thought to have been composed as early as 1760), it is concurrent with his earliest authenticated keyboard sonatas and predated only by a handful of pieces of unverified authorship. The piece is unusual among Haydn's oeuvre in several regards. For one thing, the modern title itself is rather inaccurate: as a descendent of the Baroque suite, the piece in its original publication bore the label partita rather than sonata. Accordingly, its movements are all cast in the same key (allowing for both major and minor), after the manner of the multimovement suite or divertimento. The number of movements is unusual as well; while the majority of Haydn's sonatas contain three movements in a fast-slow-fast configuration, the Sonata in G major is one of only two with a four-movement structure. The standard first movement *Allegro* and middle movement *Adagio* here are separated by a Minuet (which occasionally closes Haydn's three-movement sonatas); there is a complete break between the *Adagio* and the quick *Finale*, unlike the lingering half-cadence and *attacca* downbeat that sometimes links Haydn's later penultimate and final movements". (Traducción del autor).

Peters de 1937, aparece subtitulada la sonata como "(Divertimento, 1766)". Esta información coincide con la catalogación del ya citado *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Por otro lado, en la catalogación que hace IMSLP/*International Music Score Library Project*, aparece como *Partita in G major, Hob. XVI:6*. En la información que brinda la base de datos del RISM/*Répertoire International des Sources Musicales*, se cataloga como divertimento.

Lo anterior, nos permite reflexionar sobre la multimodalidad que trae consigo el proceso de creación musical, no sólo desde el punto de vista del discurso sino del diseño, la producción y la distribución (Kress y Van Leeuwen, 2001). Esta obra de Haydn y el valioso comentario de Grimshaw, nos llevan a pensar sobre los posibles caminos que la obra puede llegar a tomar a partir de la intervención que de ella realice el copista, el editor, el musicólogo, el músico intérprete, e incluso el compositor mismo a través de la práctica de versionar obras previamente "terminadas". No sabemos a ciencia cierta quién cambió el nombre de la obra de partita o divertimento a sonata; lo que sí es claro es que este cambio nos permite entender la transformación que tiene un discurso en términos históricos, y además nos acerca a la comprensión y flexibilidad de las macroformas que estructuran diversas obras.

El asunto del título es importante, dado que a partir de él determinamos una expectativa que nos permite imaginar cómo sería, para nuestro caso, la macroforma de la obra. Si inicialmente conociéramos la obra como partita, no habría sin duda particularidad alguna con respecto al número de movimientos que contiene, dado que es convencional tanto en partitas como en divertimentos encontrar cuatro o más movimientos o danzas, para ser más exactos. Sin embargo, al titularla "sonata", de inmediato surge la pregunta por el número de movimientos, dado su contraste y singularidad en relación con el contexto de las demás sonatas para piano del período en cuestión.

Ahora bien, es claro que los títulos de los movimientos tampoco coinciden con los de danzas, excepto por el segundo movimiento que se titula como Minuetto - Trio. Estos aspectos sobre la ambigüedad que genera el nombre de la obra y las características de sus movimientos permiten establecer una base para pensar sobre el papel o la función transitoria de esta obra en el paso de la suite al género sonata.

Otro de los elementos que aborda Grimshaw en su comentario se relaciona con la organización particular de los movimientos. El autor plantea que este orden rompe con la estructura tradicional del rápido-lento-rápido, ya que Haydn ubica como segundo movimiento un Minuetto - Trio (moderado), entre el *allegro* del primer movimiento y el adagio del tercero, aspecto este que determina una reflexión sobre la bidimensionalidad de la pieza en cuanto al énfasis que tendría este adagio, dado su contraste temporal con respecto a los demás movimientos de la obra. Esta práctica nos recuerda la *Sinfonía n° 9 op. 125* de Beethoven, en la que hay un Scherzo, el cual se ha entendido como la evolución del Minuetto - Trio, en el segundo movimiento. Así, las reflexiones anteriores nos ubican en un contexto pertinente para el abordaje analítico desde la perspectiva macroformal de la *Sonata para piano Hob. XVI: 6* de J. Haydn, con el fin de comprender su bidimensionalidad particular en el contexto de este estudio.

Hay varias consideraciones iniciales desde la bidimensionalidad abstracta en esta obra. Entre ellas podemos hablar de una relación de ternariedad la cual, a pesar de sus cuatro movimientos, podría estar enmarcada en tres grandes secciones de la siguiente manera.

Tabla 30 Estructura ternaria de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Sección A	Sección B		Sección A

Esta consideración con respecto a su ternariedad la podemos ubicar desde varios elementos específicos que reafirman la interpretación que estamos proponiendo. Por ejemplo, si analizamos las relaciones de intensidad entre cada uno de los movimientos, identificamos las siguientes relaciones.

Las figuras de la 25 a la 27, mediante la capa de color verde, ofrecen una proyección de la intensidad que tiene la sonata a partir de tres diferentes versiones.

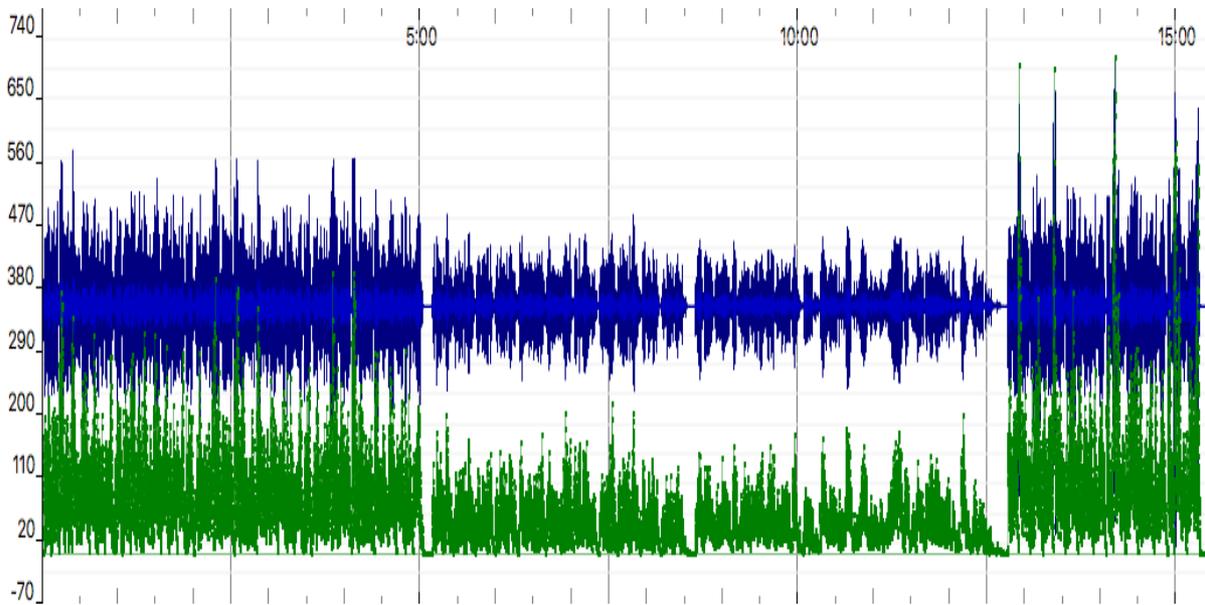


Figura 25 Intensidad de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn. Versión de Vadim Chaimovich

Fuente: Sonic Visualiser, (Chaimovich, 2019).

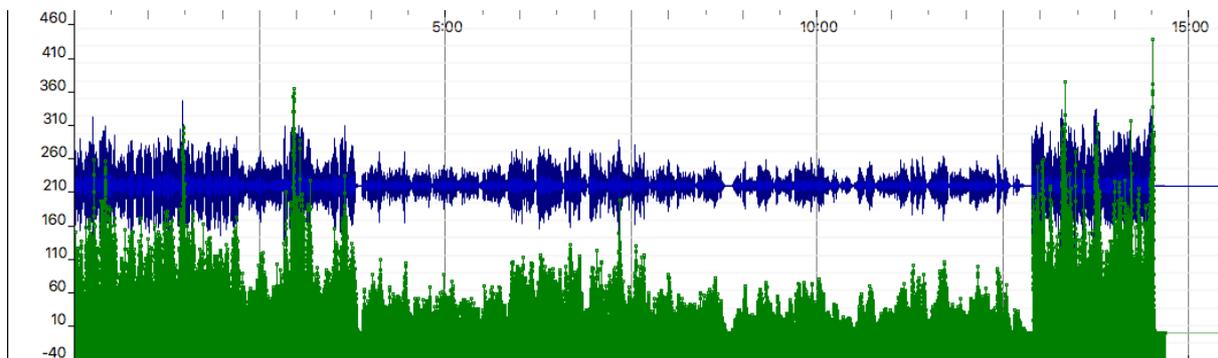


Figura 26 Intensidad de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn. Versión de Catherine Collard

Fuente: Sonic Visualiser, (On The Top of Damavand for ever, 2017).

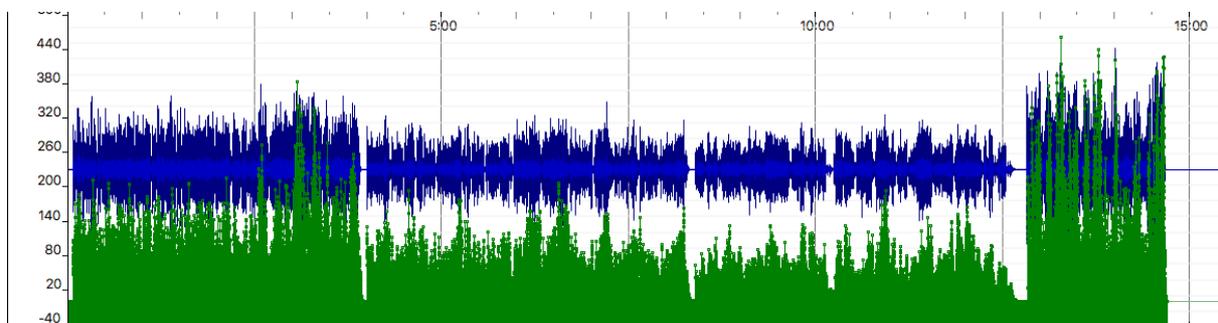


Figura 27 Intensidad de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn. Versión de Rosemary Thomas

Fuente: Sonic Visualiser, (RosemaryThomas1, 2019)

Como se puede observar, a pesar de las diferencias que se pueden identificar entre las tres versiones, podemos evidenciar que los movimientos extremos (I y IV), tienen mayor intensidad que los movimientos intermedios (II y III), estos últimos se ubican como macrosección de contraste entre el I y IV. Esto nos lleva a una organización macroformal a través de la cual existe un procedimiento cíclico de terminar como se inicia. Ahora bien, si comparamos con más detalle la intensidad de los movimientos I y IV, nos percatamos que el movimiento IV tiene aún mayor intensidad que el primero, lo que nos lleva a comprender una estructura cuyo último movimiento se convierte a su vez en el cierre de mayor intensidad de la pieza, determinando la sección final con una relevancia significativa en esta sonata.

La obra está en la tonalidad de sol mayor: llama la atención que los cuatro movimientos estén en el centro tonal de sol, variando sólo la modalidad al paralelo menor en el trío del segundo movimiento y todo el tercer movimiento. Esta condición de mantenimiento tonal también determina la obra como un contra caso, ya que en un gran porcentaje, las sonatas de Haydn varían en su segundo o tercer movimiento al cuarto grado. De esta manera, consideramos que el gráfico propuesto para expresar el mantenimiento de este elemento en el ámbito macroformal, podría expresar a gran escala la idea macrotonal o macroarmónica de esta sonata (tabla 31).

Tabla 31 Mantenimiento tonal de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
sol mayor (I)	sol mayor (I) – sol menor (i)	sol menor (i)	sol mayor (I)



Con respecto a este mantenimiento resulta importante considerar tres aspectos. Primero, es un efecto que establece un nivel de unidad y cohesión en la sonata que puede verificarse empíricamente y que era propio de la suite instrumental, en la que se mantenía la misma tonalidad entre las partes y el contraste lo ofrecían los diferentes aires de danza. Esta condición tal vez nos permitiría comprender a su vez por qué se le llama divertimento en el catálogo de referencia. Segundo, esta verificación nos proporciona una idea consciente de la macroforma por parte del compositor. Es decir, no hay que echar en saco roto la idea a partir de la cual

el compositor pudo haber pensado la sonata en su totalidad con la lógica de cada uno de sus movimientos en la secuencia de eventos que hoy la encontramos. En este sentido, se presenta lo que Ratner (1980, p. 323) denomina unidad tonal, la cual “[...] se confirma configurando los movimientos de apertura y cierre en la misma tonalidad. Los movimientos medios generalmente tienen una relación cercana con la tonalidad imperante -I, V, IV, VII, III, tónica mayor o menor”.⁵⁶ Y tercero, justamente este aspecto de retorno a la tonalidad mayor en el último movimiento, determina un argumento adicional para considerar la ternariedad propuesta al inicio de este análisis en toda la macroforma: el primer movimiento inicia en sol mayor, el segundo anuncia el sol menor como tonalidad principal del tercer movimiento y en el cuarto, retorna el sol mayor como modo principal de la sonata.

Lo anterior nos propone que, a pesar de que la sonata está en el mismo tono, el juego con el paralelo menor permite la comprensión de una recapitulación en el último movimiento que se acompaña a su vez por la relación de intensidad ya expuesta arriba, lo que nos configura la siguiente gráfica (ver tabla 32).

Tabla 32 Mantenimiento tonal de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
sol mayor (I)	sol mayor (I) – sol menor (i)	sol menor (i)	sol mayor (I)

Entrando ya en la identificación de procesos bidimensionales con respecto a las relaciones entre lo meso y lo macro, si analizamos por ejemplo la estructura formal de cada uno de los movimientos, nos damos cuenta de que todos coinciden con una estructura ternaria muy similar a una forma sonata en ciernes.

⁵⁶ “[...] is confirmed by setting opening and closing movements in the same key. Middle movements generally have close relationships with the ruling key-I, V, IV, VII, III, tonic major or minor”. (Traducción del autor).

El primer movimiento, por ejemplo, tiene una estructura ternaria que podría representarse como A-A'-A o A-B-A. En cualquiera de los casos, la estructura armónica nos permite determinar un proceso de recapitulación a partir de la anacrusa del c. 31. De tal manera que la exposición estaría entre los cc. <1-18, el desarrollo o segunda sección entre los cc. <19-30 y la reexposición o tercera sección entre los cc. <31-47 (ver tabla 33). Este proceso entonces determinaría una relación bidimensional directa entre la mesoforma del primer movimiento y la macroforma completa.

Tabla 33 Estructura del primer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Sección	I	II	III
Compases	1-18	<19-30	<31-47

Por su parte, el segundo movimiento siendo un Minuetto y Trio, se configura también como una clásica forma ternaria en la que se proyecta la estructura A (Minuet) – B (Trio) – A (M. D. C) (ver tabla 34). Determinando así una relación también directa desde la bidimensionalidad con la macroforma general que estamos proponiendo.

Tabla 34 Estructura del segundo movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Sección	I (Minuet)	II (Trio)	III (Minuet)
Compases	1-27	28-57	1-27

En cuanto al tercer movimiento, el Adagio, se puede estructurar desde una ternariedad en su disposición armónica y temática. La primera sección estaría conformada entre los cc. <1- 11, la segunda sección iría del c. 11 al 17 donde se presenta la semicadencia en re mayor como V de sol menor como tonalidad axial, y la tercera sección está entre los cc. <18-25 (ver tabla 35). Los elementos armónicos son fundamentales en el establecimiento de estas estructuras. Esta última relación también coincide con una relación bidimensional directa con respecto a la macroforma general que estamos proponiendo en nuestro análisis.

Tabla 35 Estructura del tercer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Sección	I	II	III
Compases	1-11	11-17	<18-25

Por último, el cuarto movimiento, también se puede considerar una pequeña forma sonata, en la que la exposición o primera sección se ubica entre los cc. 1- 34, la segunda sección o desarrollo entre los cc. 35-60 y la reexposición o tercera sección entre los cc. 61- 90 (ver tabla 36). Este último movimiento también coincide con una relación bidimensional directa con la gran macroforma ternaria que proponemos.

Tabla 36 Estructura del cuarto movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Sección	I	II	III
Compases	1-34	35-60	61-90

De esta manera confirmamos la relación bidimensional que tiene la macroforma ternaria propuesta con la estructura formal o arquetípica de cada uno de los movimientos (fig. 28).

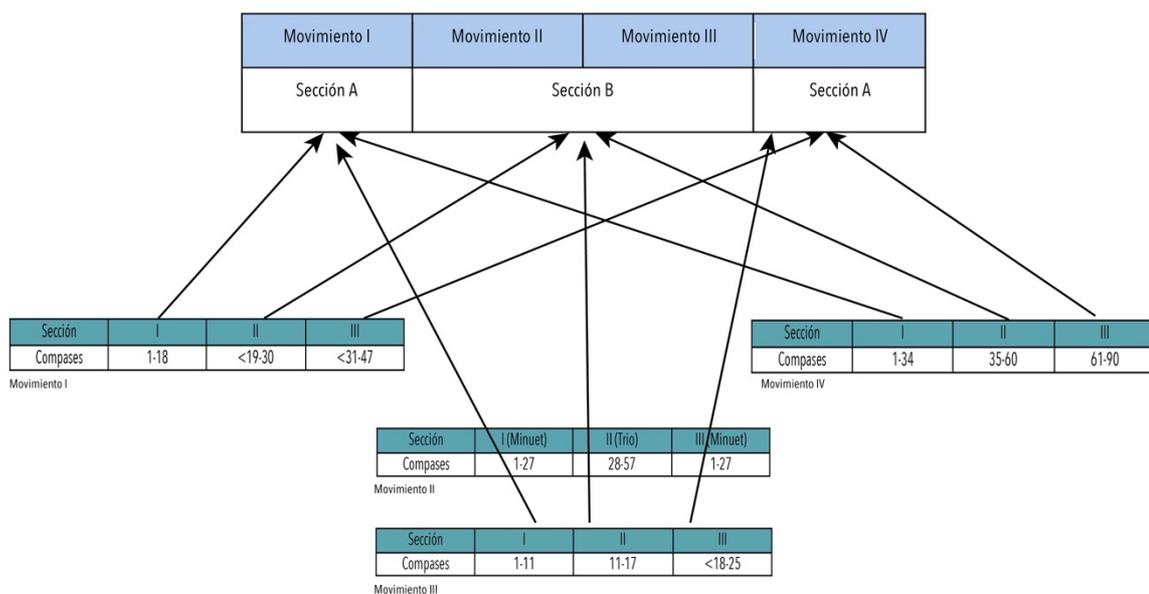


Figura 28 Relaciones bidimensionales de estructura en la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Por otro lado, las relaciones de intensidad también se manifiestan desde una relación bidimensional en la que los movimientos I, II y IV, proyectan una relación directa entre la mesoforma y la macroforma. En tanto que el movimiento III, establece una relación indirecta por inversión y cuyas flechas se muestran en color rojo para expresar dicha transformación. La siguiente figura 29 ilustra estas relaciones entre lo meso y lo macro en esta Sonata.

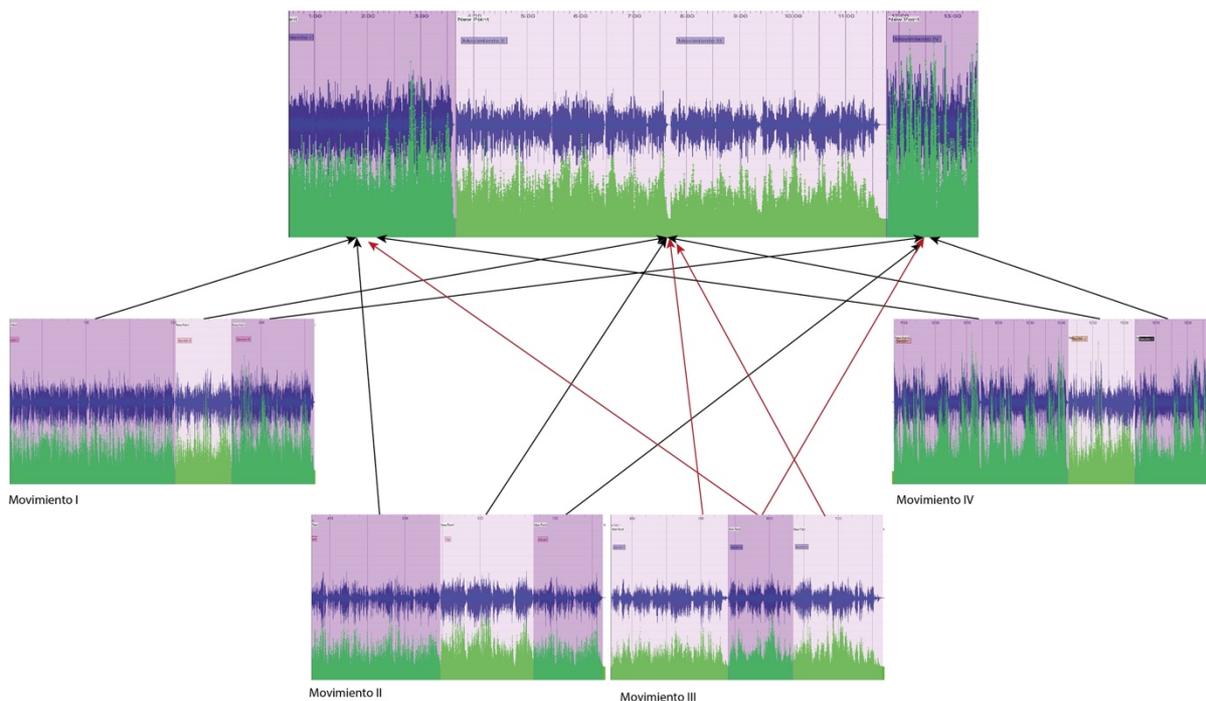


Figura 29 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Como ya se comentó, el aspecto tonal es bastante estático durante toda la obra en términos de la macroforma que propone, sin embargo, llama la atención el uso tan contrastante desde el punto de vista armónico que maneja la pieza en cada uno de sus movimientos (ver ejemplo 10 al 13). Como observaremos a continuación, los rápidos cambios tonales que se presentan al interior de cada movimiento establecen una relación por contraste en el marco de la bidimensionalidad que se proyecta en la macroformal y su mantenimiento tonal en sol.

Movimiento I (ej. 10)

Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Mov. I
Allegro

Exposición Desarrollo secuencia Reexposición

cc. 1 5 11 14 15 16 18 23 24 26 29 31 40 44 45 46-47

Ejemplo 10 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Movimiento II (ej. 11)

Mov. II
Minuet-Trio

c.c. 1 6 — 9 10 17 18 24 27

Ejemplo 11 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Movimiento III (ej. 12).

Mov. III
Minuet-Trio

c.c. 1 6 — 9 10 17 18 24 27

Trio

c.c. 28 29 33 39 40 41 44 45 50 57

Ejemplo 12 Reducción armónica tercer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Movimiento IV (ej. 13).

Mov. IV
Allegro Molto

c.c. 1 10 23 34 35 39 55 60 61 79 86-90

Ejemplo 13 Reducción armónica cuarto movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Como se puede notar, los movimientos I al III tienen un proceso modulante muy temprano a sus respectivas tonalidades cercanas (V o bIII). Llama la atención en el IV movimiento la modulación al vi grado en la primera parte de la segunda sección. Además, es interesante el tratamiento cromático que se presenta por ejemplo

en el Trio: ese juego con interdominantes en la tonalidad de sol menor, establece un color armónico de mucha tensión que contrasta evidentemente con la estabilidad tonal que se proyecta a gran escala en la dimensión macroformal. Podríamos concluir entonces que efectivamente hay una relación por contraste en el juego bidimensional de la mesoforma y la macroforma desde el punto de vista armónico. La mesoforma por su parte establece un movimiento armónico muy activo y cromático en cada uno de los movimientos, en tanto que, en la dimensión de la macroforma, la estabilidad tonal en sol determina la unidad general de toda la Sonata.

La duración es otro aspecto que vale la pena resaltar en el análisis bidimensional de la macroforma en esta sonata. Las duraciones cronométricas aproximadas de cada movimiento nos ofrecen una relación de jerarquías entre ellos. La tabla 37 expresa un panorama comparativo de la duración aproximada de cada movimiento entre tres versiones interpretativas de la obra:

Tabla 37 Duración aproximada de cada movimiento en tres versiones de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Versión	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Asaf Kleinman*	5:11	4:06	3:43	2:32
Jean-Efflam Bavouzet**	5:14	4:00	4:37	2:31
Vadim Chaimovich***	5:11	4:06	3:43	2:32

Fuente: elaboración propia con base en: *: Kleinman (2013); **: Spotify (2018); ***: Chaimovich (2019)

A simple vista podríamos considerar de una manera abstracta, el recorrido en decrescendo que marca la duración de las versiones de Kleinman y Chaimovich, como una especie de reducción gradual que nos lleva indefectiblemente a la síntesis del último movimiento como una especie de coda. La versión de Babouzer por su parte, nos establece relaciones entre movimiento I y II por un lado y III y IV por otro en una especie de

alternancia entre largo y breve. Sin embargo, si continuamos con nuestra idea de estructura ternaria de toda la macroforma de la obra, nos damos cuenta de que la suma de la duración cronométrica aproximada de los movimientos II y III, establecen la mayor duración de la obra en todas las versiones citadas. En este sentido, ese intermedio que consideramos desde arriba como la sección contrastante de la obra, presentaría una jerarquía similar a la del primer movimiento, lo cual establece una relación a manera de pie métrico trisilábico antibáquico de larga – larga – corta (ver figura 30).



Figura 30 Antibáquico (larga-larga-corta) de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Lo que determina una relación muy variada con cada uno de los movimientos de la pieza en el contexto de la mesoforma (ver figuras de la 31 a la 34).



Figura 31 Anfimácero (larga-corta-larga) del primer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Este tipo de relación bidimensional es indirecta por permutación ya que, aunque tienen los mismos tipos de duraciones, en este primer movimiento aparecen en otro orden.



Figura 32 Antibáquico (larga-larga-corta) del segundo movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Este tipo de relación bidimensional es directa con la macroforma de la obra.



Figura 33 Anfimáceros (larga-corta-larga) del tercer movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Este tipo de relación bidimensional también es indirecta por permutación al igual que el primer movimiento.



Figura 34 Dáctilo (larga-corta-corta) del cuarto movimiento de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Este último movimiento establece una relación por contraste con la macroforma de la obra en cuanto al elemento de la duración.

Las relaciones bidimensionales de duración en esta obra se presentan de manera muy diversas. Por un lado, se mantienen los tipos de duración en tres de los movimientos (I, II y III), en los que el segundo tiene una relación bidimensional directa con la macroforma de la sonata. Los movimientos I y III tienen relación indirecta por permutación con respecto a las mismas duraciones, pero en otro orden. El último movimiento es el más contrastante en este sentido, aunque se visibiliza una relación en cuanto al contraste generado por la disminución- aumentación del ritmo y su diseño retrogrado, es decir, si el original es largo-largo-corto, este último es largo-corto-corto. Como se puede observar, los valores largos se vuelven cortos y el valor corto se vuelve largo. Es interesante esta última relación dado que, además, el último movimiento de la obra en cuanto su representación duracional es la más corta, lo que establece también esa relación en cuanto a las duraciones internas en este movimiento al terminar en dos cortas.

Así, entendemos que las relaciones entre lo meso y lo macro son relaciones que pueden establecerse desde múltiples procesos o estrategias bidimensionales que nos ayudan a comprender que la macroforma no es un aspecto aislado y completamente independiente de lo que sucede en otras dimensiones de la música.

Algunas reflexiones de la obra con respecto a las generalidades métricas y temáticas nos ayudarán a establecer aspectos que ayudan a la unidad general de la macroforma de la Sonata.

La obra en sus cuatro movimientos maneja la siguiente secuencialidad métrica (tabla 38):

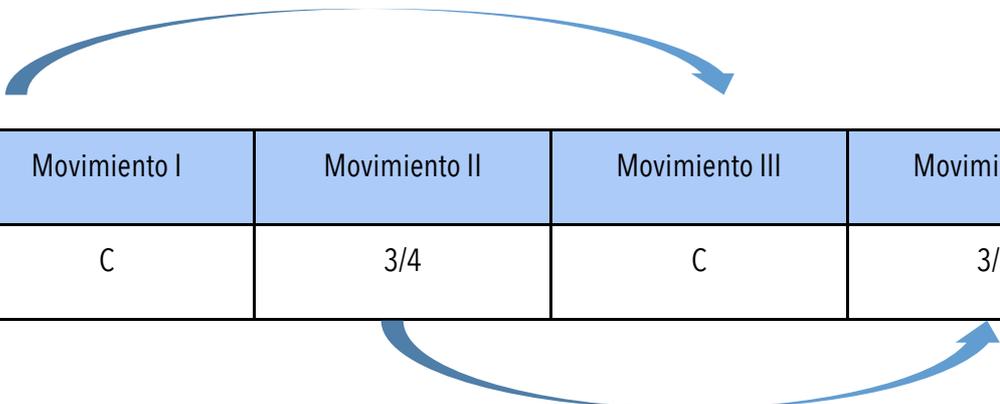
Tabla 38 Métricas de los movimientos de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
C	3/4	C	3/8

Este manejo de la métrica, nos muestra el uso de contraste por parte del compositor para relacionar los movimientos. En este sentido, es claro el contraste determinado por las métricas binarias y ternarias, es decir, el juego de ida y vuelta entre cuatro y tres, o si se quiere, entre dos y tres (entendiendo el cuatro como una suma de dos más dos). Lo anterior ilustra un relacionamiento de pares contrastantes entre los cuatro movimientos, articulando así los macroeventos I - II y III - IV.

La siguiente tabla ilustra, además, el efecto cíclico proyectado por el manejo de la métrica en la obra (tabla 39).

Tabla 39 Relación cíclica entre los movimientos de la Sonata para piano Hob. XVI: 6 de J. Haydn



Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
C	3/4	C	3/8

Llama la atención que desde la ternariedad que estamos proponiendo en la pieza, el $\frac{3}{4}$ del segundo movimiento sea un primer contraste de la segunda macrosección que proponemos y que al mismo tiempo anuncie la métrica ternaria general del cuarto movimiento, así como anuncia la tonalidad de sol menor en el Trio, la cual será la tonalidad principal del tercer movimiento perteneciente igualmente a esta segunda macrosección contrastante.

Con relación a los motivos o elementos melódicos trabajados durante la obra, llama la atención no solo el intervalo de cuarta justa, sino la dirección ascendente al inicio de cada uno de los movimientos como parte del diseño melódico principal (ejs. 14-17).



Ejemplo 14 Inicio movimiento 1 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6

Fuente: Breitkopf und Härtel



Ejemplo 15 Inicio movimiento 2 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6

Fuente: Breitkopf und Härtel



Ejemplo 16 Inicio movimiento 3 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6

Fuente: Breitkopf und Härtel



Ejemplo 17 Inicio movimiento 4 Haydn: Sonata para piano Hob. XVI:6

Fuente: Breitkopf und Härtel

Esta idea, desde las características motílicas, establece a su vez una cohesión determinante en la secuencialidad de los macroeventos de la obra, los cuales, a pesar de su contraste en otros aspectos como el *tempo*, configuran una relación motílica que articula y cohesionan la macroforma de la obra en su totalidad.

De esta manera concluimos que, a pesar de las diferencias de esta sonata en cuanto al número o la cantidad de sus movimientos con respecto a las demás obras del corpus de referencia, evidencia claramente una estructura en su dimensión macroformal, más fuerte incluso que muchas de las obras incluidas en la práctica convencional del corpus inventariado. Lo que permite que la bidimensionalidad sea una estrategia pertinente para el abordaje de esta dimensión de la música y la comprensión de esas relaciones entre lo micro o lo meso con lo macro.

4.2.2. J. Haydn: *Sinfonía Hob. I:1*

La Sinfonía N. 1 de J. Haydn, es una obra que no tiene mayor interés en las consideraciones analíticas de los tratados sobre forma musical. Llama la atención que se encuentra en el marco de obras que, excepcionalmente, tienen tres movimientos. Hay que recordar que, en general, las sinfonías de estos compositores clásicos tienen cuatro movimientos a diferencia de las sonatas para piano que, convencionalmente, tienen tres.

Estos tres movimientos de la sinfonía de Haydn representan la tradición secuencial del manejo de los *tempi* rápido-lento-rápido, según la partitura, Presto - Andante - Finale Presto. A pesar de que al final se retoma el

movimiento temporal inicial, los diseños temáticos son bastante diferentes superficialmente hablando. Otro aspecto que llama la atención es el tratamiento de las tonalidades: el primer movimiento está en re mayor, el segundo en sol mayor y el tercero nuevamente está en re mayor. Al igual que el *tempo*, el último movimiento retorna a la tonalidad original. De igual forma, el manejo de la instrumentación en el tercer movimiento se presenta con el mismo formato que el movimiento inicial. Se contrastan con el segundo movimiento en el que solo están las cuerdas. Un elemento contrastante es la métrica, ya que inicia en cuatro cuartos, pasa a dos cuartos y termina en tres octavos.

Entremos ahora en detalle con cada uno de estos elementos. Desde la configuración de los tres movimientos, la pieza puede considerarse en su dimensión macroformal a partir de un arquetipo ternario A-B-A, teniendo presente no solo sus tres movimientos sino el comportamiento de cada uno de sus elementos constitutivos. La armonía, por ejemplo, nos plantea ese cierre de retorno a la tonalidad del primer movimiento (re mayor), el segundo movimiento entonces se mueve al cuarto grado de la tonalidad axial (sol mayor), lo que configura una gran macrocadencia plagal propia de los finales y cierres de obras incluso desde el conocido amén de las misas.

Esta configuración ternaria que produce el elemento armónico desde las tonalidades que tienen los movimientos a través del I-IV-I, se identifica como una relación bidimensional por inversión en cuanto al manejo de las relaciones armónicas en las dimensiones micro y meso de la obra. Es decir, las relaciones que priman tanto en lo micro como en lo meso, son las relaciones de I-V-I como se puede apreciar en los siguientes ejemplos del 18 al 20.

Sinfonía N.º 1 Haydn

Mov. I
Presto
Forma Allegro de Sonata

cc. 1, 18, 23, 33, 40, 44, 47, 57, 58, 59, 67, 68, 72, 75, 76, 79, 86

Exposición, Desarrollo, Sección II, Introducción

CODA

Ejemplo 18 Reducción armónica primer movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Mov. II
Andante
Forma Sonata
Binaria Compuesta

Exposición Secuencia Desarrollo Secuencia Recapitula Secuencia

cu. 1 10 17 20 21 28 29 33 45 50 56 61 67 78

Ejemplo 19 Reducción armónica segundo movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Mov. III
Finale
Presto
Binaria Compuesta

Exposición Desarrollo Recapitula

cu. 1 15 21 25 31 33 41 43 54 63 66 70 74 60

Ejemplo 20 Reducción armónica tercer movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Así que la relación macroformal establecería una *relación indirecta por inversión* en cuanto al manejo I-IV-I y se puede expresar de la siguiente manera (ver ejemplo 21).

Dimensión micro y mesoformal

I V I

I IV I

Dimensión macroformal

Ejemplo 21 Relación bidimensional indirecta por inversión de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Por su parte, las relaciones de intensidad de la obra se mueven en un plano que, al igual que la armonía, nos afirman la estructura ternaria de la sinfonía (ver figura 35).

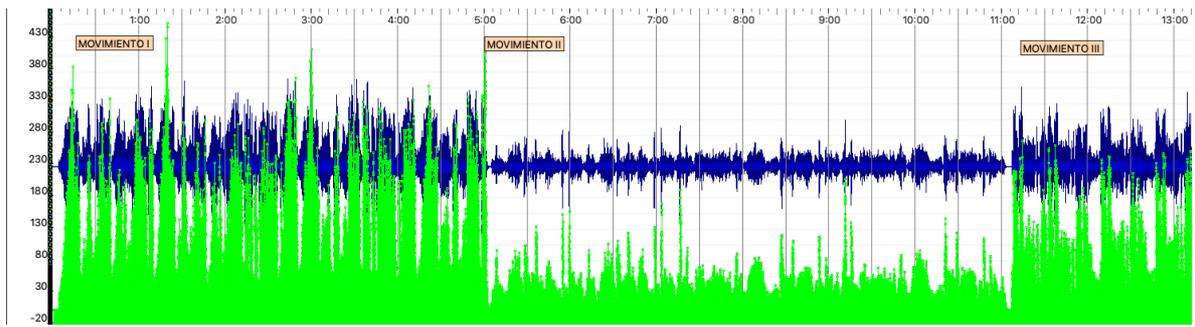


Figura 35 Relaciones de intensidad de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Estas consideraciones están relacionadas a su vez, con procesos mesoformales que se vinculan desde relaciones bidimensionales directas en la medida en que cada uno de los tres movimientos establece dichas relaciones de intensidad como se puede observar en la siguiente figura 36.

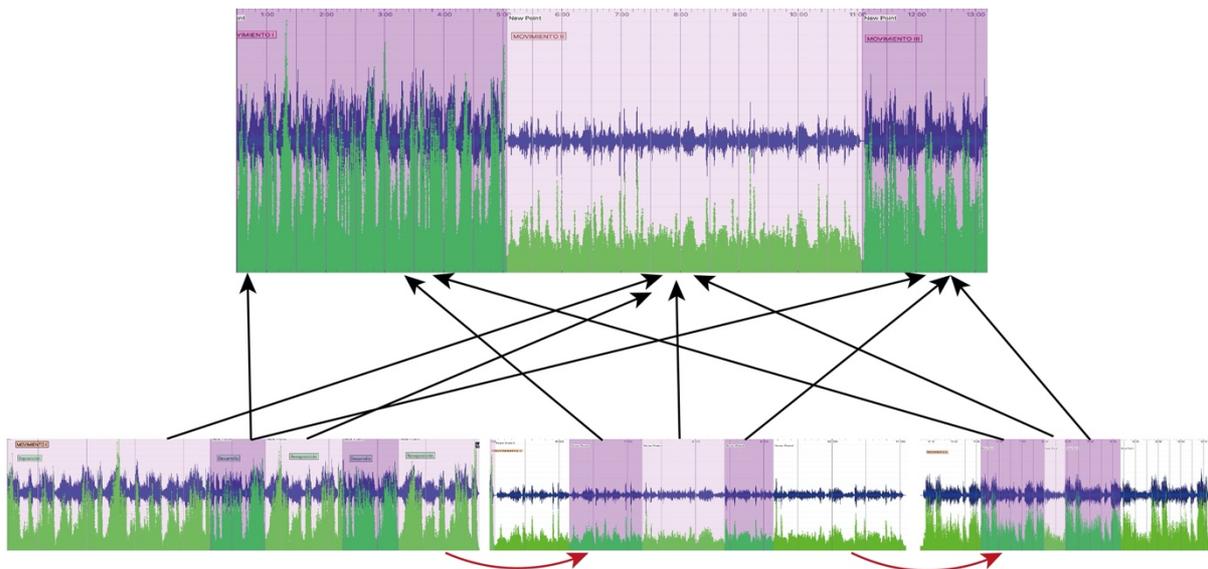


Figura 36 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Como podemos observar, son dos los tipos de relaciones bidimensionales que identificamos entre la dimensión macroformal y la mesoformal. La relación con el primer movimiento es por contraste, de tal manera que, a diferencia de la sintaxis de intensidad alta-baja-alta de la macroforma, en la mesoforma se establece la sintaxis baja-alta-baja. Por su parte, los dos movimientos siguientes construyen una relación bidimensional directa con la dimensión macroformal.

Llama la atención que el orden de la continuidad entre los movimientos, la alternancia de los niveles seccionales en la intensidad sea una característica significativa en el proceso de toda la obra con sus movimientos. En este sentido, se comprueba no solo la ternariedad de la obra teniendo en cuenta cada movimiento como sección determinante en la estructura, sino las relaciones que esta sintaxis a gran escala tiene con niveles inferiores de la segmentación en cada movimiento.

Para el contraste del segundo movimiento, la gestión de la instrumentación es una estrategia evidente. La instrumentación del segundo movimiento está determinada exclusivamente por las cuerdas, aspecto que impacta de manera directa los niveles de intensidad del movimiento. En la siguiente tabla se puede observar la relación de instrumentación por cada movimiento de la Sinfonía.

Tabla 40 Instrumentación por movimiento de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Movimiento	I	II	III
Instrumentación	2 oboes- 2 cornos - cuerdas	Cuerdas	2 oboes- 2 cornos - cuerdas

A pesar de esta diferencia en cuanto al volumen instrumental que puede generar la mayor cantidad de instrumentos en los movimientos I y III, es importante resaltar el uso tan importante que tienen las cuerdas en todos los movimientos. Esto lo demuestran los siguientes ejemplos que determinan la jerarquía de esta fuente sonora en la exposición de todos los temas importantes en cada movimiento.

Desde su primer movimiento, se presenta la exposición del tema inicial en los violines I (ejemplo 22).

SINFONIA No. 1

(1759?)

Joseph Haydn

I

Musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 1, measures 1-4. The tempo is marked "Presto". The score includes parts for 2 Oboi, 2 Corni in D/Re, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, Basso e Fagotto. Dynamics range from *p* to *poco f*, with a *cresc.* marking.

Ejemplo 22 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Primer movimiento, cc. 1-4

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

En el segundo movimiento, esta familia instrumental expone el tema principal

Musical score for the second movement of Haydn's Symphony No. 1, measures 1-4, violins I. The tempo is marked "Andante". The score includes parts for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. Dynamics range from *p* to *p₃*.

Ejemplo 23 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, c. 1, violines I

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Lo mismo ocurre con el movimiento III

Musical score for the third movement of Haydn's Symphony No. 1, measures 1-4. The tempo is marked "Presto" and the movement is titled "Finale". The score includes parts for 2 Oboi, 2 Corni in D/Re, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, Basso e Fagotto. Dynamics range from *f* to *ff*.

Ejemplo 24 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Inicio del tercer movimiento

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Esta continuidad en la sonoridad instrumental o más bien, en la jerarquía que tienen las cuerdas en esta sinfonía y en general, en las sinfonías del clasicismo, da cuenta de la articulación que tienen las obras multimovimientos sinfónicas en este período, pero además, pone de relieve el uso de los demás instrumentos, en este caso el de los vientos (oboes y cornos) para determinar la ternariedad de la pieza en el ámbito macroformal. Este asunto, también tiene una relación bidimensional en la manera como se aplican diversas estrategias orquestales al interior de los movimientos I y III, que son los que se conforman por ambas familias instrumentales. Llama la atención, por ejemplo, cómo desde el primer movimiento entre los compases 1-9 se encuentran todos los instrumentos participando de la orquestación de la primera idea musical, pero entre los cc. 10-17 aparecen las cuerdas con un protagonismo claro solo con un breve acompañamiento de los vientos a manera de soporte armónico en blancas entre el c. 13 y primer tiempo del 14. Luego, a partir del c. 18, nuevamente aparecen todos los instrumentos participando de manera activa en la orquestación de la presentación del segundo grupo temático de la exposición en la tonalidad de la mayor (V). Lo anterior lo podemos observar en el siguiente ejemplo 25:

SINFONIA No. 1

(1759)

Joseph Haydn

I

Presto

2 Oboi
2 Corni in D/Re
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello,
Basso
e Fagotto

5
10
14
18

Ejemplo 25 J. Haydn: Sinfonía nº 1. cc. 1-22 del primer movimiento

Lo anterior se hace relevante en la medida en que, como ya se dijo anteriormente, las cuerdas juegan un papel determinante como fuente sonora para la presentación y tratamiento de los temas en este período estilístico. Así, los vientos tendrían un papel fundamentalmente de apoyo y refuerzo. Lo que pasa en el segundo movimiento es una situación interesante en la medida que a la vez que contrasta con los

movimientos I y III en cuanto a fuerza e intensidad, sobresale por su sonoridad diáfana y compacta en cuanto al uso homogéneo de las cuerdas frotadas.

De igual manera ocurre con el movimiento III, el cual inicia entre los cc. <1-11 con todo el instrumental y, a partir del c.12 al 26 aparecen las cuerdas como protagonistas de la exposición melódica, y solo los oboes generan un apoyo armónico entre los cc. 14-21, para terminar en los cc. 27-32 nuevamente con toda la orquestación. Los siguientes ejemplos evidencian esta estrategia de la primera sección y que, como ya hemos mencionado, produce una relación bidimensional directa con respecto a la intensidad en relación con la gestión instrumental y orquestal a gran escala en la dimensión macroformal.

III

Finale
Presto

43

Ejemplo 26 J. Haydn: Sinfonía n° 1. cc. 1-32 del tercer movimiento

Las duraciones de los movimientos tienen a su vez relaciones bidimensionales indirectas por permutación, en el sentido en que se encuentra una proporción de las duraciones, pero en otros ordenes al dispuesto por la dimensión macroformal de los tres movimientos de la sinfonía (ver tabla 41).

Tabla 41 Duración aproximada de los movimientos de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

Movimiento	I	II	III
Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood	4:56	6:24	2:04

Fuente: (ComposersbyNumbers, 2014)

Esta relación que podríamos representar en un pie métrico trisilábico antibáquico de largo-largo-breve (ver figura 37)



Figura 37 Antibáquico (larga-larga-corta) primer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

Se puede representar en cada uno de los movimientos de la siguiente manera (ver figuras de la 38-40):



Figura 38 Anfimácerico (larga-corta-larga) primer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn



Figura 39 Anfimácerico (larga-corta-larga) segundo movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn



Figura 40 Anfimácerico (larga-corta-larga) tercer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

Todos los movimientos coinciden en la duración de cada una de sus tres secciones (Exposición-Desarrollo-Reexposición) con un pie métrico trisilábico anafórico, lo que determina una relación bidimensional indirecta por permutación con la dimensión macroformal, determinando la duración más corta en la sección central de cada movimiento y no al final como en la dimensión macroformal.

Llama la atención la ternariedad expresada en muchos niveles. Incluso en el nivel micro se podría aludir a la constante aparición de la referencia ternaria en los motivos de cada uno de los movimientos hasta llegar a la consolidación del 3/8 en el tercer movimiento.

En el primer movimiento, por ejemplo, podríamos comentar sobre algunos motivos que aluden a cierta condición ternaria del ritmo, condición que se expresa en la agrupación de corcheas que, si bien podrían entenderse como pies anafóricos de dos cortas y una larga, seguirían configurando un tipo de pie trisilábico (ej. 27). La característica más representativa de este movimiento es la binariedad de la métrica y su subdivisión.



Ejemplo 27 J. Haydn: Sinfonía n° 1. Primer movimiento, cc. 23-24

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

El segundo movimiento por su parte, presenta desde el inicio una anacrusa de tresillo de semicorcheas en los violines I (ej. 28). Durante este movimiento, esta figura se convierte en el elemento generador y orgánico a través del cual se desarrolla todo el movimiento.

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Ejemplo 28 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, c. 1, violines I

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Luego en todas las cuerdas a partir del c. 11 con anacrusa (ej. 29).

Ejemplo 29 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, c. <11, violines I

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Posteriormente entre los cc. 15-20 violines 1 y 2 (ej. 30)

Ejemplo 30 J. Haydn: Sinfonía nº 1. Segundo movimiento, cc. 15-20, violines I y II

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Y todas las cuerdas entre los cc. 22-28

A musical score for strings, measures 22-43. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello/Bass, and Fagotto. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features a prominent triplet motif in the upper staves, with dynamic markings of *f* and *p*. The number 22 is in a box at the beginning, and 43 is at the end.

Ejemplo 31 J. Haydn: Sinfonía n° 1. Segundo movimiento, sección de cuerdas cc. 22-28

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Si se observa incluso la segunda sección, se evidencia que este motivo continúa estructurando el desarrollo de este movimiento.

El tercer movimiento se convierte en el cierre de esta sinfonía de Haydn. En éste, se declara la métrica en $\frac{3}{8}$, y abre justamente con una anacrusa de corchea seguida de tres corcheas que permiten desencadenar un desarrollo musical decidido en el marco de la sonoridad con todos los instrumentos nuevamente, y la llegada al centro tonal inicial, un re mayor que se proyecta como conclusión o cierre de la obra. Desde el inicio del movimiento con su diseño melódico ascendente (ej. 32), inicia el cierre de la obra con la respectiva confirmación de su ternariedad:

A musical score for the beginning of the third movement, titled "Finale Presto". The score is for five instruments: 2 Oboi, 2 Corni in D/Re, Violino I, Violino II, and Viola/Violoncello/Basso e Fagotto. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music starts with an anacrusis followed by three eighth notes. The number III is written above the score.

Ejemplo 32 J. Haydn: Sinfonía n° 1. Inicio del tercer movimiento

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

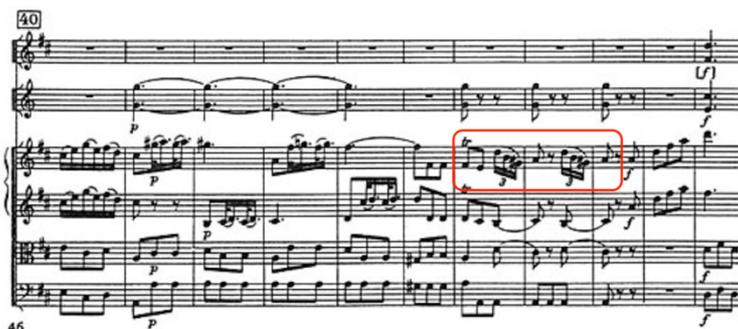
De esta forma también se abre la segunda sección de este movimiento (ej. 33)



Ejemplo 33 J. Haydn: Sinfonía n° 1. Segunda sección del tercer movimiento cc. <33-39

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Incluso, en los cc. 46-47 en los violines I, se pueden recordar los tresillos de semicorchea propuestos en el segundo movimiento (ej. 34).



Ejemplo 34 J. Haydn: Sinfonía n° 1. Tercer movimiento, cc. 46-47 violines I

Fuente editorial: Ludwig Doblinger

Por otro lado, la bidimensionalidad se manifiesta en las estructuras ternarias que tiene cada uno de los movimientos.

La estructura ternaria de la macroforma global es la siguiente (ver tabla 42):

Tabla 42 Estructura ternaria de la Sinfonía n° 1 de J. Haydn

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
A	B	A

Las estructuras de cada uno de los movimientos es la siguiente:

Tabla 43 Estructura primer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Tabla 44 Estructura segundo movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Tabla 45 Estructura tercer movimiento de la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

En este caso en particular, se determina una relación bidimensional directa entre la mesoforma y la macroforma de la obra (ver figura 41).

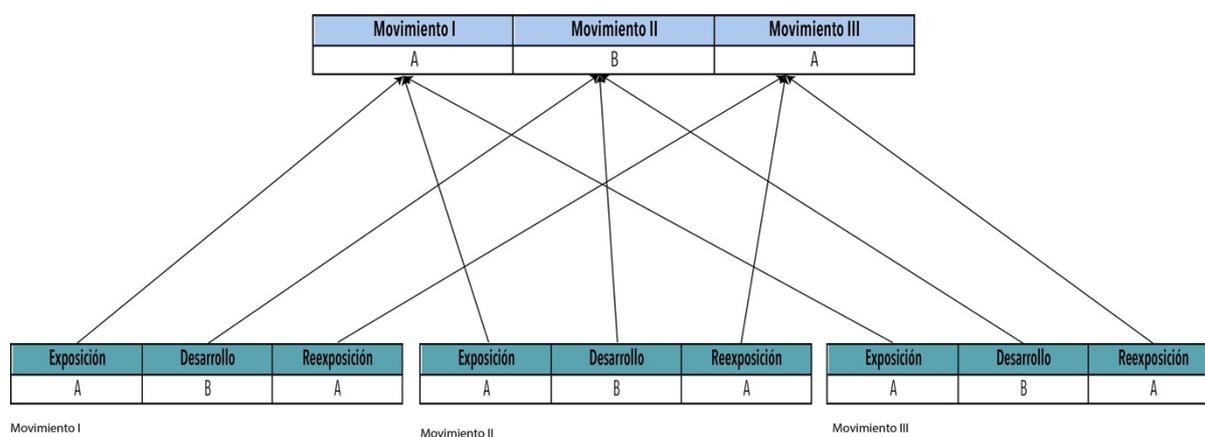


Figura 41 Relación bidimensional de estructura en la Sinfonía nº 1 de J. Haydn

De esta forma vemos cómo, desde los cuatro elementos de armonía, intensidad, duración y estructura, la obra determina diversas relaciones bidimensionales. En este caso en particular, llama la atención las relaciones bidimensionales directas en cuanto a la estructura, además de las relaciones entre la intensidad con respecto a la instrumentación y, por supuesto, es bastante llamativa la relación bidimensional armónica que se construye mediante el espejo o la inversión.

4.2.3 L. van Beethoven: *Sonata para piano n° 32 op. 111*

Surge la pregunta con respecto a esta sonata: ¿Es posible la idea de una dimensión macroformal a partir de sólo dos movimientos? Aspecto que por sí solo llama la atención, dado que por el precedente que se tiene en cuanto al desarrollo de la sonata como género, el número de movimientos se venía aumentando de tres a cuatro, y hasta cinco. Esta condición llama la atención en varios sentidos.

Primero, pareciera que al final —y con esto me refiero a la última sonata catalogada de Beethoven— el objetivo fuese justamente llegar a la síntesis del contenido. Síntesis que, a pesar de todo, solo se expresa en cuanto al número de movimientos y no del contenido o desarrollo musical de los mismos, puesto que su duración total es de, en promedio, aproximadamente 28:00 min.

Segundo, si reflexionamos sobre el número de movimientos, nos percatamos sobre la falta aparente de ternariedad de la obra. Surgen así las siguientes preguntas: ¿Cómo se desarrolla una macroforma en dos movimientos? ¿Se concibe la estructura ternaria como la mínima posibilidad de construcción macroformal? Es así como esta obra se convierte en un contra caso muy significativo para determinar las maneras a partir de las cuales Beethoven pudo construir la idea de la macroforma, o mejor aún, la forma de lo macro en esta sonata particular.

Una primera relación bidimensional por contraste la encontramos en el manejo que hace Beethoven de la armonía en las dimensiones macro y meso. Si partimos, en este caso, de un análisis de las tonalidades que se presentan en los dos movimientos, identificamos una coherencia interesante en la medida en que el estatismo o mantenimiento tonal determina una cohesión o interacción bastante significativa en la dimensión macroformal. Ambos movimientos están en el centro tonal de do. Variando solo el modo menor y mayor entre ellos respectivamente. Lo que nos recuerda la reflexión planteada con la *Sonata Hob. XVI: 6* de Haydn, la cual mantenía el mismo centro tonal en cada uno de sus movimientos, variando sólo el modo en el *trío* del segundo movimiento y todo el tercero, aspecto que relacionamos con el manejo tonal del género musical de la suite de danzas. La tabla 46 nos muestra el mantenimiento tonal de la sonata de Beethoven.

Tabla 46 Centros tonales de los movimientos de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de Beethoven

Movimiento I	Movimiento II
do menor (i)	do mayor (I)



Esta información nos muestra el nivel de la superficie de la sonata en su dimensión macroformal. Sin embargo, si profundizamos en el manejo armónico de cada uno de los movimientos, nos encontramos con un entramado armónico bastante significativo y que contrasta, en su relación bidimensional, con el mantenimiento tonal de los movimientos.

Sonata para piano op. 111 N. 32 de L. van Beethoven

Mov. I
Forma Allegro de Sonata

Intro Exposición Desarrollo Reexposición

cc. 1 3 11 19 39 43-70 71 82 86 92 100 105 114 116

cc 124 130 146 158

Ejemplo 35 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de Beethoven

Mov. II
Tema con Variaciones

Arietta Var. I Var. II Var. III Var. IV

cc 1 9 13-16 < 19 < 26 29-32 < 33 < 41 45-48 < 49 < 57 61-64 < 65 - 80

Var. V Episodio modulante Var. VI Var. VII CODA

cc < 81 96-105 106 110 120 — 130 < 131 < 135-140 141 — 171 172-177

Ejemplo 36 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano nº 32 op. 111 de Beethoven

Desde este punto de vista, consideramos que, a pesar de tener sólo dos movimientos, Beethoven configura la articulación macroformal de la sonata a través del mantenimiento tonal en ambos macroeventos. Aspecto este que también es significativamente contrastante desde la práctica de los cambios tonales entre movimientos que aparece en el corpus de referencia, y con la cual esta obra rompe. Es importante comentar que la relación bidimensional armónica por contraste establece un balance en cuanto al estatismo tonal a gran escala. La gestión armónica que se establece al interior de los movimientos se relaciona dialécticamente con la condición macroformal en este sentido.

A pesar de que la obra cuenta con dos movimientos, si hacemos referencia a las siguientes figuras de la 42 a la 44, las cuales nos ofrecen varias versiones de la obra a través del software Sonic Visualiser, nos percatamos de la curva que contiene la obra a partir de la observación de sus niveles de intensidad y puntos culminantes.

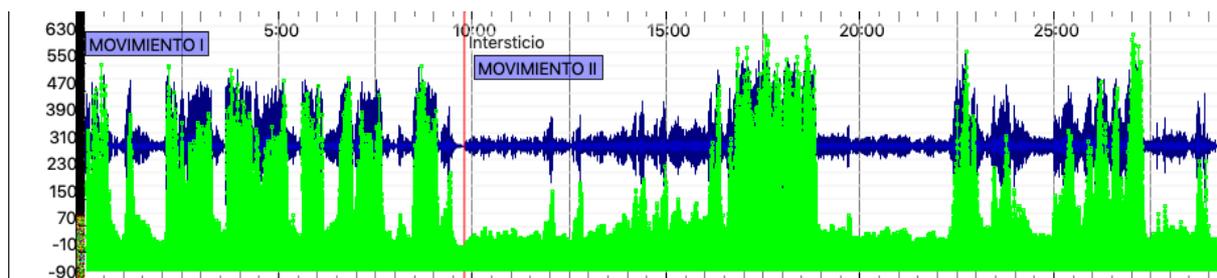


Figura 42 Intensidad de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven. Versión Daniel Barenboim

Fuente: Sonic Visualiser, (EuroArts, 2018)

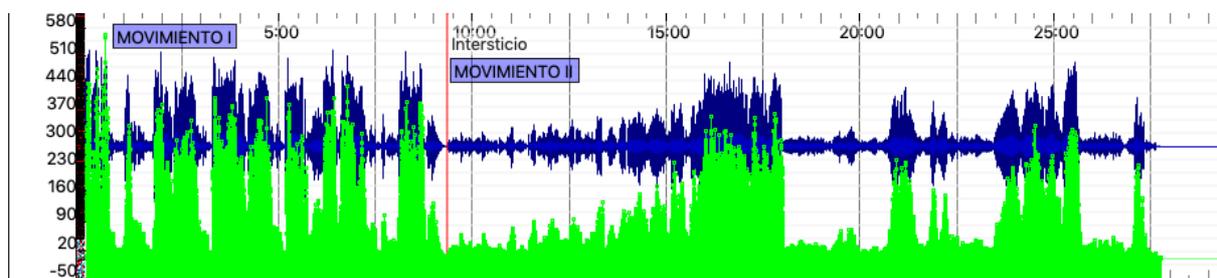


Figura 43 Intensidad de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven. Versión Mitsuko Uchida

Fuente: Sonic Visualiser, (Kumar, 2015)

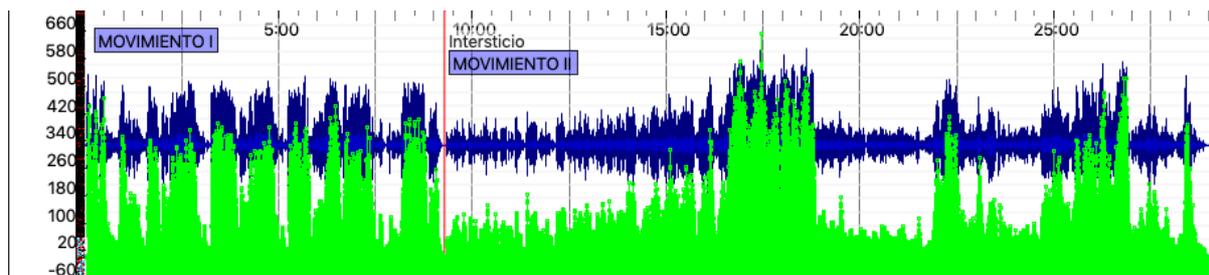


Figura 44 Intensidad de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven. Versión Claudio Arrau

Fuente: Sonic Visualiser, (music 71, 2019)

La línea roja entre el minuto 9:00 y 10:00, marca el intersticio entre el movimiento I y II en las tres versiones. De esta manera nos percatamos sobre el contraste entre ambos macroeventos no sólo de la duración sino de otros aspectos que se comentarán a continuación.

La intensidad nos muestra que, a pesar de que la obra cuenta con dos movimientos, el segundo movimiento no permanece de manera estática en un bajo nivel de intensidad como se puede observar en las obras con más de dos movimientos en las que el segundo contrasta en intensidad con respecto al primero y al tercero en el caso de una obra con tres movimientos. En este caso, evidenciamos cómo el segundo movimiento muestra una necesidad de contraste en este sentido, determinando proyecciones o analogías a lo que sería la intensidad de un tercer movimiento o incluso un cuarto. Esta alternancia en el manejo de intensidad nos muestra dicha comprensión. Ahora bien, si observamos las relaciones bidimensionales con respecto a la mesoforma de la obra, nos percatamos de la lógica discursiva que maneja la sonata en cuanto a este elemento (ver figura 45).

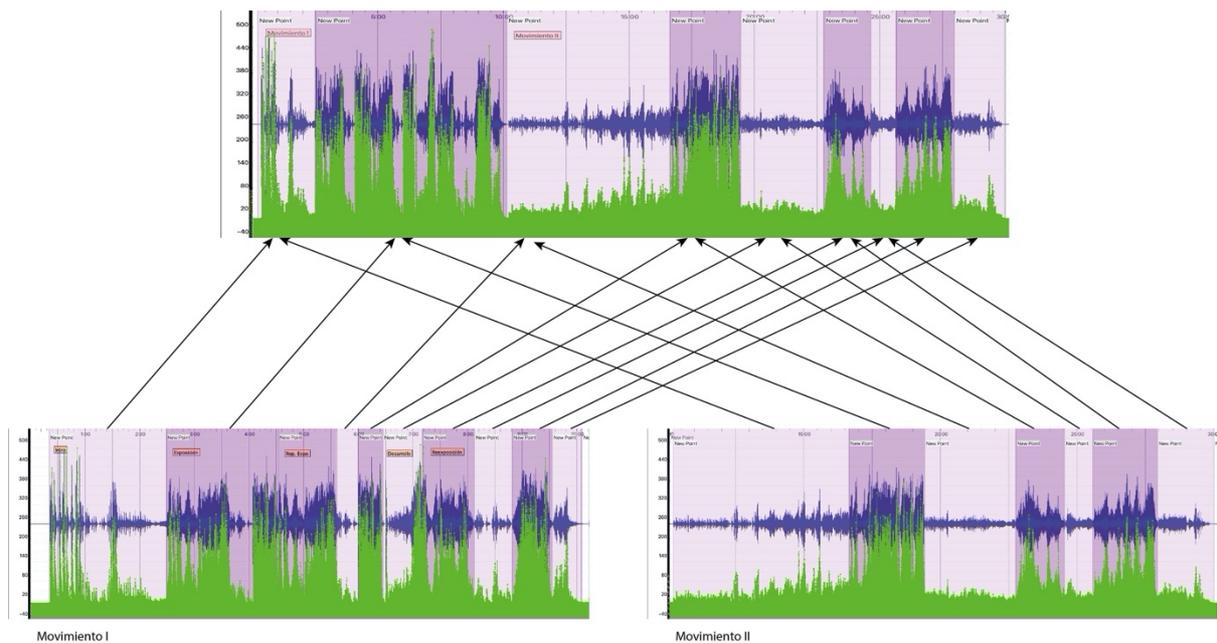


Figura 45 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven

Como se puede observar, hay una relación directa entre el primer movimiento y la dimensión macroformal en cuanto a la sucesión de puntos culminantes de intensidad. Con respecto al segundo movimiento, identificamos una relación bidimensional directa, aunque incompleta, faltando los dos últimos eventos de intensidad alta y baja respectivamente. En este caso, observamos unas relaciones interesantes en la medida en que nos permiten afirmar que lo que podemos identificar a gran escala, es un proceso que también puede presentarse a mediana escala como en este caso.

Este elemento también nos permite hablar de manera general, sobre el grado de contraste que tiene la *Sonata op. 111* de Beethoven, en el sentido de pasar de un carácter a otro de manera incluso sorpresiva. Este aspecto, característico de Beethoven, nos hace reflexionar sobre esa compresión que tiene su música en el sentido de no necesitar esperar al siguiente movimiento para establecer un contraste de carácter o *tempi*, sino contar con la libertad de generar esta alternancia de intensidades como estrategia discursiva tanto a nivel macro como meso.

Con respecto a las duraciones de cada movimiento, nos llama la atención la diferencia tan significativa que tiene el segundo movimiento con respecto al primero. La siguiente tabla 47 ilustra precisamente las duraciones aproximadas de cada movimiento en las tres versiones interpretativas de la obra.

Tabla 47 Duración aproximada de cada movimiento en tres versiones de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de Beethoven

Versión	Movimiento I	Movimiento II
Daniel Barenboim*	9:15	19:24
Mitsuko Uchida**	9:15	18:18
Claudio Arrau***	9:10	19:36

Fuente: elaboración propia con base en: *: EuroArts (2018); **: Kumar (2015); ***: music 71 (2019)

Como se identifica en la tabla, el segundo movimiento tiene, en general, una duración que equivale a un poco más del doble que la del primero, lo que determina un énfasis particular que se relaciona con la idea de prolongación temporal, determinando esto un macroacento desde la percepción de la obra si lo relacionamos con la idea de pies métricos. La lógica de los pies métricos permitiría comprender toda la obra como un gran *yambo* o *yámbico* desde la duración corto - largo. Desde una aproximación a manera de reducción temporal de la pieza, podríamos representar dicha interacción en el marco de la siguiente figura 46:



Figura 46 Representación yámbica de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de L. van Beethoven

Este aspecto nos representa cierto énfasis en el segundo movimiento a partir de su prolongación, lo que lo hace un movimiento de mayor jerarquía en cuanto a la estructura macroformal de la sonata. Ahora bien, si relacionamos la bidimensionalidad de esta información en la macroforma con elementos incluso de la microforma de la pieza, nos percatamos de una relación muy significativa con respecto al primer pie métrico

del primer movimiento: justamente este pie es un motivo yámbico que configura una relación estructural en el desarrollo de todo el primer e incluso, del segundo movimiento (ver ejemplo 37).

Sonate N° 32.

Ejemplo 37 L. van Beethoven: Sonata para piano n° 32 op. 111, cc. <1-2 primer movimiento

Podríamos afirmar entonces que este motivo expresa una relación bidimensional directa entre la microforma y la macroforma desde el punto de vista de las relaciones de duración entre los movimientos. La obra, en sí misma, en un gran yambo que se configura desde las primeras dos notas del primer movimiento. La inversión de este mismo motivo a manera de troqueo o trocaico (larga-breve), será otra de las configuraciones que, como ya planteamos, sirve para el desarrollo estructural de la obra (ver ejemplo 38).

Ejemplo 38 L. van Beethoven: Sonata para piano n° 32 op. 111, cc. 6-9 primer movimiento

Incluso el tema de la *Arietta* en el segundo movimiento está determinado por la inversión del pie métrico inicial.

ARIETTA.
Adagio molto semplice e cantabile.

Ejemplo 39 L. van Beethoven: Sonata para piano n° 32 op. 111, cc. <1-8 segundo movimiento

Estos elementos entonces nos permiten configurar relaciones tanto directas como indirectas por inversión en la bidimensionalidad entre lo micro y lo macro como una relación que se proyecta de manera fractal entre ambas dimensiones.

En términos estructurales, identificamos una relación por contraste en la bidimensionalidad de la macroforma con respecto a lo mesoformal. La dimensión macroformal propone una gran forma binaria contrastante en términos temáticos y formales, pero con un gran elemento de articulación tonal. La dimensión mesoformal por su parte determina dos estructuras arquetípicas contrastantes con lo binario. En el caso del primer movimiento tenemos una forma *Allegro* de Sonata en tanto que el segundo movimiento presenta un gran tema con variaciones. La relación más directa la podríamos identificar en un ámbito microformal de la sección, teniendo en cuenta la exposición del primer movimiento como una sección binaria estructurada mediante la presentación de ambos grupos temáticos. En cuanto al segundo movimiento, la primera sección correspondiente al tema de la *Arietta* propone una forma binaria que también se relaciona de manera directa con la estructura macroformal. Así, identificamos una relación bidimensional directa entre los niveles de la sección y la macroforma.

Tabla 48 Estructura de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de L. van Beethoven

Movimiento I	Movimiento II
A	B

Tabla 49 Exposición del primer movimiento de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de L. van Beethoven

Grupo temático I	Grupo temático II
A	B

Tabla 50 Arietta del segundo movimiento de la Sonata para piano n° 32 op. 111 de L. van Beethoven

Primera sección	Segunda sección
A	B

Esta relación bidimensional desde el punto de vista estructura se expresaría como aparecen en la siguiente figura 47.

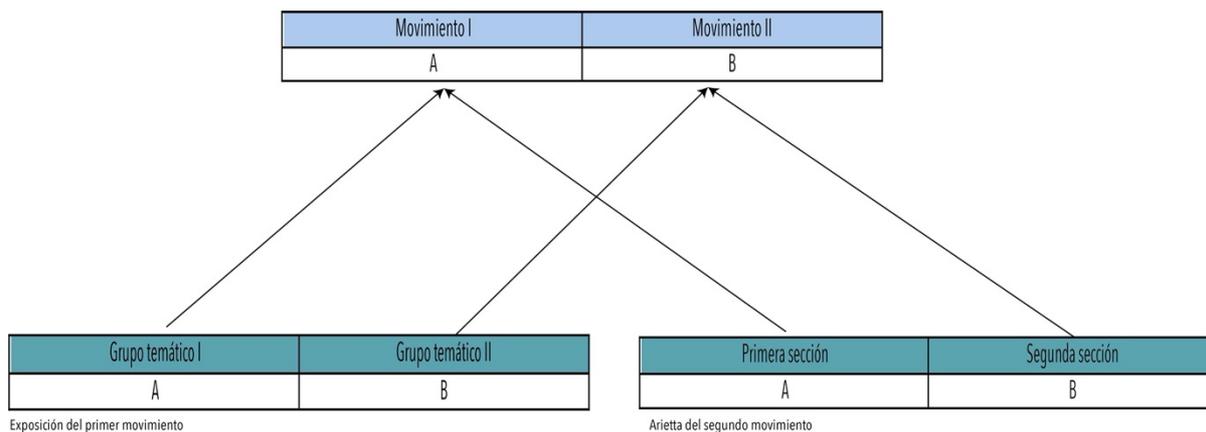


Figura 47 Relación bidimensional de estructura en la Sonata para piano n.º 32 op. 111 de L. van Beethoven

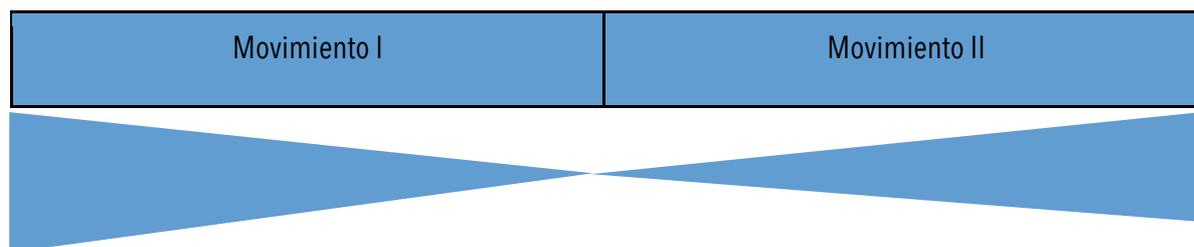
Como reflexiones generales en el marco de una bidimensionalidad abstracta, la siguiente tabla 51, intenta expresar la paradoja de la relación macroformal de la obra en cuanto a dos elementos (duración e intensidad). Mientras en la duración el movimiento II tiene mayor jerarquía, desde la intensidad es el movimiento I el que expresa mayor importancia.

Tabla 51 Relaciones de duración e intensidad en la Sonata para piano n.º 32 op. 111 de L. van Beethoven

	Movimiento I	Movimiento II
Duración cronométrica aprox.	9:13	19:10
Intensidad	Alta	Media

A pesar de que los movimientos están separados, se evidencia una suerte de unión entre ambos en cuanto al tratamiento del ritmo, el *tempo* y la dinámica. Pareciera que el final del primer movimiento llevara al segundo de una manera orgánica mediante el aspecto armónico, como lo expresa la siguiente tabla 52.

Tabla 52 Unión entre ambos movimientos en la Sonata para piano n° 32 op. 111 de L. van Beethoven



Así como estas dos obras, hay repertorio muy diverso que rompe con el arquetipo o superestructura discursiva (Van Dijk, 2012) de sonata para piano en tres movimientos (rápido-lento-rápido) como macroestructura convencional de la sonata. Sin embargo, a pesar de esta característica poco habitual, demostramos que es posible un abordaje de la macroforma desde el análisis de las relaciones bidimensionales entre lo macro con lo meso o lo micro. Las obras evidencian estas relaciones a manera de proyección, amplificación o si se quiere de isomorfía o fractalidad indistintamente del número de sus movimientos.

4. 3 Bidimensionalidad en obras con movimiento entrelazados

Cuando nos referimos al entrelazamiento o unión de los movimientos, planteamos una reflexión sobre la concepción de unidad que tiene la obra. Es decir, este procedimiento sería un indicio que nos permitiría afirmar que la macroforma está pensada desde la generación del discurso, el diseño y la producción de la obra. En otras palabras, podríamos hablar sobre la intención del compositor con respecto a la dimensión macroformal de la obra a través del entrelazamiento de sus movimientos.

Cuando encontramos obras con movimientos entrelazados, es común pensar sobre la intención del compositor con respecto a la macroforma. Es decir, el intersticio que separa un movimiento del otro ya no se encuentra, de tal forma que el entrelazamiento evidencia de manera directa la intención macroformal del compositor sobre su obra.

El hecho mediante el cual un compositor, o incluso un intérprete, enlace algunos o todos los movimientos de una obra, tradicionalmente a través del *attacca*, nos ubica en una conexión macroformal que permite

significar la idea a partir de la cual los movimientos son partes de la misma historia y en este sentido, por más que el compositor haya seleccionado movimientos independientes pensados en momentos y contextos diferentes, el hecho de unirlos, entrelazarlos, quiebra el enmarcamiento y nos ubica en el efecto de la continuidad sonora.

4.3.1 W. A. Mozart: *Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor*

Esta sinfonía data de 1773. Su particularidad radica en que está compuesta en tres movimientos articulados entre sí, es decir, no hay espacio entre movimiento y movimiento, todos están entrelazados sin solución de continuidad. Esta condición es precisamente la que le da un peso significativo para el análisis bidimensional, dado que, con relación al corpus de referencia del capítulo anterior, este procedimiento no hace parte de una convención o práctica común de los compositores mencionados en el mismo.

A partir de la imagen generada por Sonic Visualiser podemos identificar los niveles de intensidad de la sinfonía teniendo en cuenta sus tres movimientos consecutivos. Se resalta un sector de intensidad baja correspondiente al segundo movimiento. A partir de esta información, se podrían establecer algunas reflexiones en torno a la estructura ternaria de la sinfonía a gran escala (figs. 48-50).

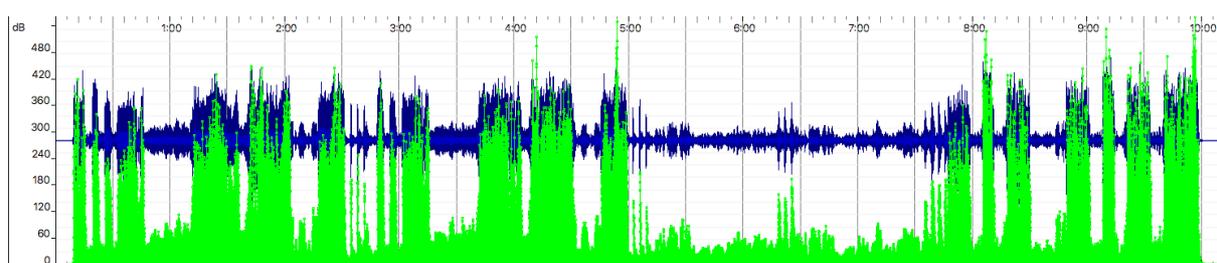


Figura 48 Intensidad de la Sinfonía n° 23 K. 181 de W. A. Mozart. Versión Cologne Soloists Ensemble, Helmut Muller-Bruhl Conductor
Fuente: Sonic Visualiser, (Am4d3usM0z4rt, 2012)

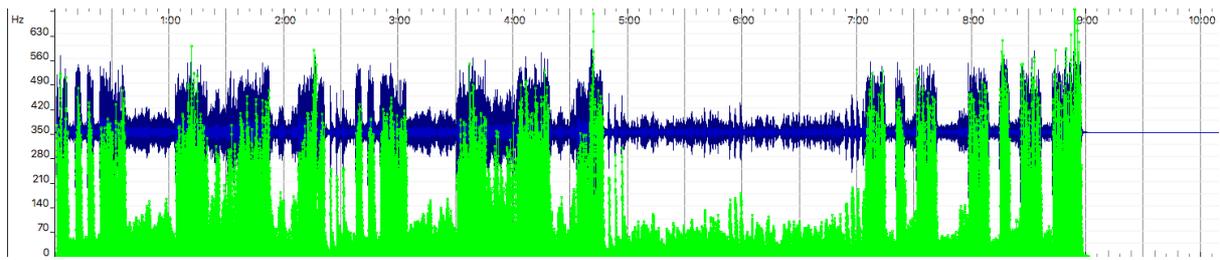


Figura 49 Intensidad de la Sinfonía nº 23 K. 181 de W. A. Mozart. Versión *The Academy of Ancient Music*, conducted by Christopher Hogwood
Fuente: Sonic Visualiser, (ComposersbyNumbers, 2013)

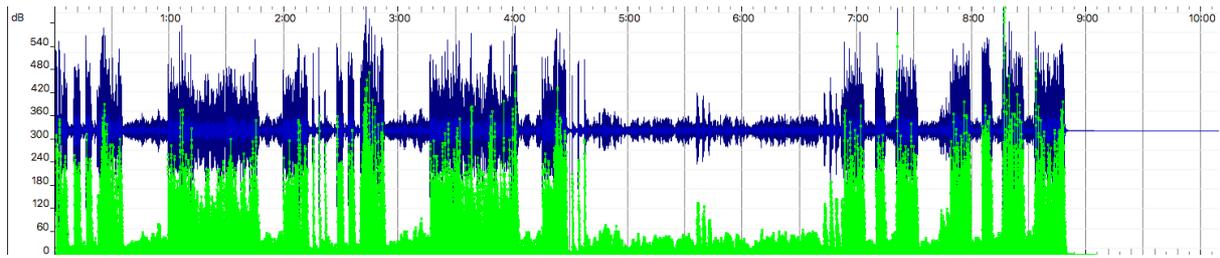


Figura 50 Intensidad de la Sinfonía nº 23 K. 181 de W. A. Mozart. Versión *Akademie für Alte Musik Berlin*
Fuente: Sonic Visualiser, (whomakemefeeel, 2017)

Las figuras representan un mapa de la macroforma con respecto a su intensidad. Como se puede identificar, el movimiento lento (intermedio) tiene menor intensidad que los movimientos extremos (primero y tercero). Esto nos reafirma la proporción directa entre el rápido-lento-rápido con el intenso-suave-intenso, aspecto que afirma una estrategia de movimiento-reposo-movimiento entre las relaciones directas del *tempo* y la intensidad.

Si nos acercamos a las relaciones bidimensionales que esta estructura tiene con relación a la mesoforma, identificamos la siguiente operación.

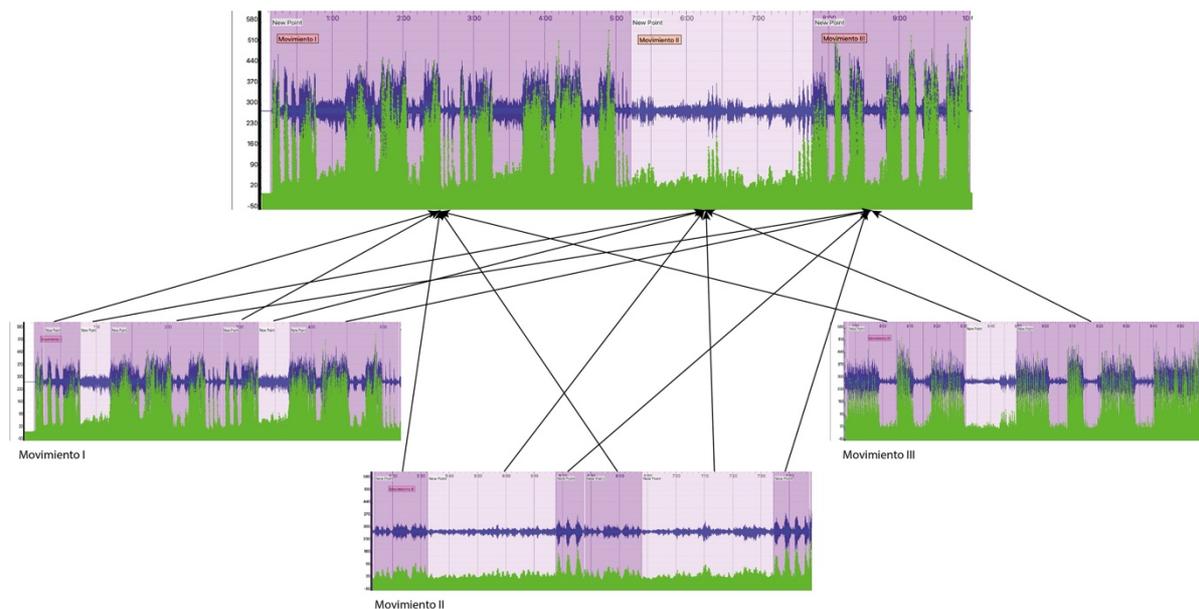


Figura 51 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía n° 23 K. 181 de W. A. Mozart

En términos generales, todos los movimientos se relacionan de forma directa con la macroforma en cuanto a este elemento. Por su parte el primero, dado que repite su primera sección, el contexto de intensidad se propone desde el nivel de los segmentos dentro de ambas secciones del movimiento. Así, los cc. 1-23 serían el primer segmento con una intensidad característicamente alta, este segmento recoge la introducción que es más un heraldo o una entonación corta (cc. 1-5), y a partir del c. 5 inicia la primera sección con la primera idea temática hasta el c. 23. Luego los cc. 23-39 que abarcan las ideas 2 y 3 de la primera sección, nos proyectan el segmento con una intensidad más baja. A partir del c. 39 y hasta el 94, se presenta la última sección característicamente alta en intensidad y enmarca la transición al V, así como las ideas de la segunda sección. Este material se repite a partir del c. 94 con dos diferencias. No aparece el pasaje introductorio de los primeros cuatro compases, y la segunda sección ya no está en el V sino en el I (re mayor).

Con respecto al segundo movimiento en la tonalidad de sol mayor, se presenta una situación similar a la del primero. Este movimiento lento tiene dos secciones, la segunda es repetición variada de la primera, así que para el análisis de intensidad se tomó el nivel de los segmentos de cada sección para construir la relación bidimensional con respecto a la macroforma, una relación que, como puede apreciarse, es directa en el

sentido alta-baja-alta. La primera sección va de los compases 182⁵⁷ al 224. Así, el primer segmento de intensidad alta se relaciona con la primera idea entre los cc. 182-192. El segundo segmento de intensidad baja va de los cc. 193-218. Este último segmento está en el V (re mayor). El último segmento de intensidad alta en esta primera sección se ubica entre los cc. 219-224. Este mismo protocolo o itinerario se presentará en la segunda sección variada en cuanto a la tonalidad del segundo segmento (sol mayor) y la variación de la melodía del oboe. La estructura en compases es: primer segmento (cc. 224-235), segundo segmento (cc. 236-261), tercer segmento (262-268).

El último movimiento en re mayor presenta una estructura de rondó de siete secciones en la que las secciones A-B-A (cc. 269-324) configuran el primer nivel de intensidad alto. La sección C (cc. 325-248) que está en el paralelo menor (re menor), presenta el nivel de intensidad bajo y, por último, las secciones A-B-A finales junto con la coda (cc. 249-432) presentan nuevamente el nivel alto de intensidad.

A partir de lo anterior podemos comprender la relación directa que presenta la bidimensionalidad entre la macroforma y la microforma en el nivel de los segmentos de los movimientos I y II, así como con la mesoforma del tercer movimiento en el nivel de sus secciones.

Por otro lado, las figuras 48 a la 50 de las tres versiones anteriores también nos informan sobre las duraciones aproximadas de la sinfonía. Como se puede evidenciar, la primera versión es la que más dura (9:50 aprox.). La segunda versión dura alrededor de los 9:00 minutos, y la tercera versión, que es la que menos dura, 8:50 min. aproximadamente. A pesar de estas duraciones contrastantes, podemos observar en la siguiente tabla 53, cómo se mantienen las relaciones entre los movimientos en cada una de las tres versiones:

⁵⁷ Se continúa con el conteo de compases del primer movimiento dado que, como ya se comentó, la obra tiene los movimientos entrelazados o sin solución de continuidad.

Tabla 53 Relaciones de duración aproximada entre las versiones de la Sinfonía n° 23 K. 181 de Mozart

	I	II	III
Cologne Soloists Ensemble*	5:03	2:33	2:11
The Academy of Ancient Music**	4:59	2:03	1:53
Akademie für Alte Musik Berlin***	4:40	2:11	1:56

Fuente: elaboración propia con base en*:Am4d3usM0z4rt (2012);**:ComposersbyNumbers (2013); ***:whomakemefeel (2017)

Estas relaciones, como ya se ha mencionado, nos muestran la jerarquía estructural del primer movimiento con respecto al II y al III, los cuales duran cada uno menos de la mitad del primero. De esta manera, relacionando la idea de pie métrico a gran escala, nos encontramos con un gran dáctilo (fig. 52) en la estructura duracional de la dimensión macroformal en esta sinfonía.



Figura 52 Dáctilo (larga-corta-corta) de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart

Este tipo de estructura temporal también tiene una relación bidimensional con las unidades formales en el nivel de la sección y los segmentos. Si mantenemos las subdivisiones iniciales propuestas a partir de las relaciones de intensidad, nos percatamos de la relación en el primer movimiento de corto-corto-largo, pie métrico anapesto como una expresión que representa una relación bidimensional indirecta por permutación con la macroforma de la obra (fig. 53).



Figura 53 Anapesto (corto-corto-largo) primer movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart

El segundo movimiento propone un pie métrico trisilábico anfibráquico de corto-largo-corto, relacionándose también bidimensionalmente de forma indirecta por permutación con la macroforma general (fig. 54).



Figura 54 Anfibráquico (corto-largo-corto) segundo movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart

Con respecto al tercer movimiento, se presenta un pie métrico anímácerico de largo-corto-largo, lo que propone una relación bidimensional indirecta por contraste con respecto a la macroforma global (fig. 55).

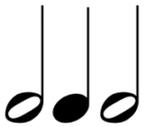


Figura 55 Anímácerico (largo-corto-largo) tercer movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de Mozart

En este sentido, es importante considerar que la propuesta establece posibilidades diversas de relación en las que, como hipótesis, partimos de la base de comprender que siempre habrá relaciones entre las dimensiones comparadas y que lo que se expresa en un nivel formal específico, puede estar amplificado o proyectado de diversas formas y con diferentes relaciones bidimensionales.

Llama la atención, por ejemplo, uno de los motivos de la segunda idea temática propuesta por el oboe en el segundo movimiento, el cual expresa a través de un pie métrico anapesto, la idea general de la duración macroformal a gran escala (ej. 40).

Ejemplo 40 W. A. Mozart: Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor, cc. 185-207, segundo movimiento

Fuente editorial: Breitkopf & Härtel

En este mismo sentido llama la atención el tema del último movimiento elaborado con un pie métrico de larga-corta-corta (Dáctilo) en la configuración rítmica de su diseño (ej. 41).

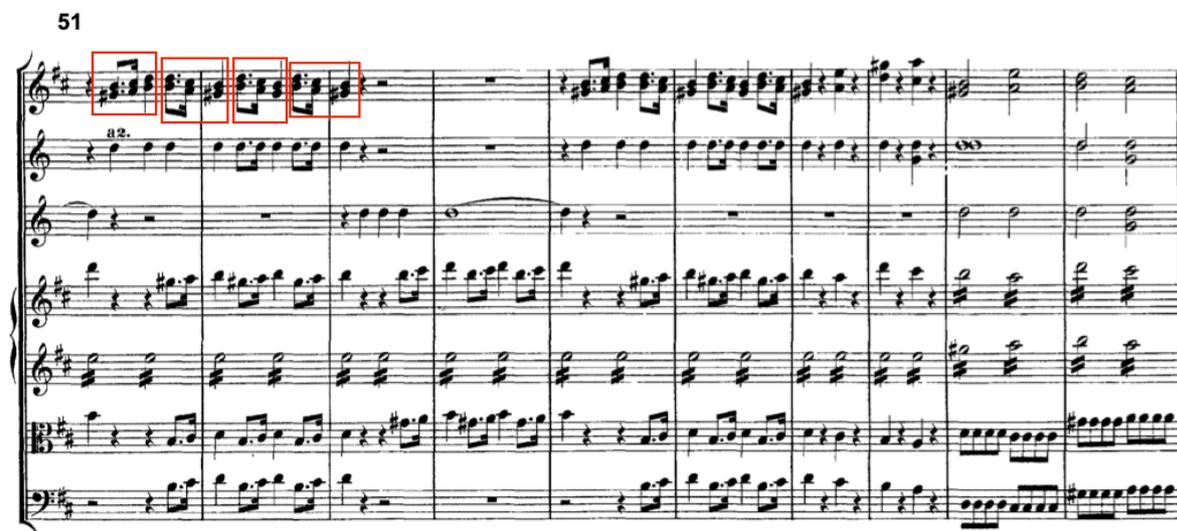
Ejemplo 41 W. A. Mozart: Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor, cc. 269-280, tercer movimiento

Fuente editorial: Breitkopf & Härtel

Tal como se ha planteado, este tipo de relaciones nos muestran aspectos que, a manera de isomorfismo o fractalidad, dan cuenta de las ampliaciones o proyecciones entre las dimensiones de la música. Lo que nos lleva a afirmar que tal vez la macroforma no es una construcción contingente o casual, sino que también puede estar articulada a procesos que se presentan en otras dimensiones: allí está la bidimensionalidad que proponemos.

Otra relación que en este caso se da por permutación entre lo micro y lo macro, se presenta a partir del motivo de la segunda idea temática de la sección 2 (en la mayor) del primer movimiento. Corta-corta-larga evidencia el pie métrico anapesto de esta idea, y proyecta una relación bidimensional indirecta con respecto a la macroforma general (ej. 42).

51



Ejemplo 42 W. A. Mozart: *Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor, cc. 51-60, primer movimiento*

Fuente editorial: Breitkopf & Härtel

Si bien la obra se elige por el entrelazamiento de sus movimientos, lo cual le da la característica de contra caso, ya que el mayor porcentaje de las obras del inventario no tiene esta cualidad como un asunto común o convencional, es claro que la obra continúa en términos estructurales en el marco de la práctica común de las demás composiciones del corpus. Ahora bien, contrariamente a suponer que la irregularidad de esta obra represente alguna dificultad con respecto a la macroforma en el estilo clásico, nos ilustra de una intención consciente por parte del compositor. Una consecuencia clara de esto es que, como se hace con muchas de las sonatas de este y otros períodos sobre todo en contextos formativos, no sería tan sencilla la interpretación

únicamente de uno sólo de sus movimientos, ya que, ninguno de sus dos primeros movimientos cierra con la acostumbrada cadencia perfecta al final. De esta manera, la obra establece un referente claro con respecto a la estructura macroformal más allá de cualquier intuición hipotética con respecto a la existencia o no de la misma (ver tabla 54).

Tabla 54 Entrelazamiento de los movimientos de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
<i>Allegro spirituoso</i>	→ <i>Andantino grazioso</i>	→ <i>Presto assai</i>
Forma Binaria	Forma Binaria	Forma rondó de 7 secciones

Lo anterior nos coloca ante una situación a partir de la cual la obra en sí misma exige su interpretación completa, es decir, demanda su propia estructura macroformal en cualquier contexto de representación.

Por otro lado, a pesar del mantenimiento sonoro de la sinfonía, encontramos que el último movimiento tiene un proceso más acelerado en cuanto al tratamiento de sus elementos temáticos, retornando después de pequeños contrastes, al estribillo del rondó. Su sonoridad brillante y su carácter le dan una función de coda de la sinfonía, además, con una remisión a uno de los materiales temáticos del primer movimiento. Este último aspecto del proceso cíclico de la obra se abordará en profundidad más adelante.

Si nos acercamos al aspecto armónico desde una perspectiva bidimensional, identificamos que la macrocadencia plagal tan característica de este estilo, se encuentra evidente en la sinfonía (ver tabla 55).

Tabla 55 Tonalidades de los movimientos en la Sinfonía n° 23 K. 181 de Mozart

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
re mayor (I)	sol mayor (IV)	re mayor (I)

Si bien en cada uno de los movimientos se proyectan –en el nivel de las secciones– relaciones armónicas de V y I como sintaxis general de la organización tonal de cada movimiento –lo cual establece un relacionamiento bidimensional por inversión con respecto a la relación armónica del cuadro anterior– llama la atención que en todos los movimientos se presente en el nivel de los segmentos procesos tonizantes o plagales al cuarto grado de la tonalidad principal de cada movimiento.

Movimiento I (ej. 43).

Sinfonía N. 23, K 181 de W. A. Mozart

Mov. I
Allegro Spiritoso

Sección 1

Sección 2

cc. 1 9 13 17 19 23 40 45 49 90 86 94 98 102 106 108 112 130 137 138 154

Transición al Mov. II

cc. 174 181

Ejemplo 43 Reducción armónica del primer movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart

En este primer movimiento se establece en los primeros compases una pequeña tonización tanto al cuarto grado mayor como al cuarto menor como producto de la mixtura entre paralelos. Esta situación la vemos enmarcada en el recuadro verde al inicio de ambas secciones. Es este sentido, este pequeño énfasis en el cuarto grado, nos revela una referencia bidimensional directa con la macroforma global desde el punto de vista armónico. Llama la atención, además, que no solo se toniza el cuarto grado, sino que después de la llegada al IV-iv, se dirige directamente al I sin ir al V como dominante, aspecto este que nos afirma aún más, la relación bidimensional con la macroforma general (I-IV-I).

Movimiento II (ej. 44)

Mov. II
Andantino grazioso

Sección 1

Sección 2

Transición al Mov. III

cc. 182 184 211 218 219 224 237 248 249 256 257 259 261 262 263 264 265 266 267 268

Ejemplo 44 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart

En este segundo movimiento encontramos en la segunda sección, una pequeña tonización al cuarto grado entre los compases señalados en el recuadro verde. Aunque es muy corta, llama la atención que es la única tonización que se hace en la exposición del tema en la segunda sección. Esta operación, al igual que en el movimiento anterior, nos permite identificar relaciones bidimensionales directas entre lo micro y lo macro como amplificación armónica.

Movimiento III (ej. 45)

Mov. III
 Presto Assai
 cc. 269 285 300 309 325 341 349 364 388 432

Ejemplo 45 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor de W. A. Mozart

En el último movimiento encontramos de manera general las relaciones de V-I como sintaxis de las secciones del rondó, lo que propone la relación bidimensional por inversión que comentábamos arriba. Sin embargo, en el siguiente ejemplo 46 nos damos cuenta de la importancia estructural que tiene el cuarto grado en el proceso armónico que presenta el tema A al inicio del tercer movimiento.

269 Presto assai.

Ejemplo 46 W. A. Mozart: Sinfonía n° 23 K. 181 en re mayor, cc. 269-276, tercer movimiento

Fuente editorial: Breitkopf & Härtel

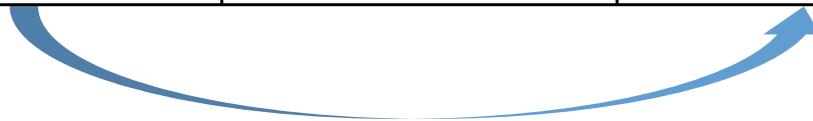
Como podemos observar en los acordes señalados con los recuadros, el uso del IV6/4 como un acorde bordadura entre dos primeros, también nos hace referencia a la macrocadencia plagal de la macroforma. En este caso, desde una relación bidimensional directa en lo micro y lo macro.

Tal como podemos apreciar, las relaciones bidimensionales se pueden presentar desde diferentes niveles formales. En el caso que nos interesa, damos prioridad a las relaciones entre lo meso y lo macro, así como entre lo micro y lo macro. Desde esta condición, reafirmamos que lo que sucede en la dimensión macroformal es una estrategia que puede identificarse como una proyección o amplificación con diferentes operaciones de relacionamiento entre las dimensiones.

Otro de los aspectos que llama la atención desde el punto de vista de la duración es el tratamiento en el tercer movimiento de elementos rítmicos ya expuestos en el primero. Lo que hace que, estructuralmente, la sinfonía pueda comprenderse como una gran forma ternaria en el contexto de la bidimensionalidad propuesta por Moortele (2009) (v. tabla 56).

Tabla 56 Bidimensionalidad estructural de la Sinfonía nº 23 K. 181 de W. A. Mozart

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
A	B	A`



El elemento que se reitera se expone en los ejemplos 47 y 48.

51

Ejemplo 47 Elemento melódico de los oboes a partir del c. 51 del primer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart
Fuente editorial: Breitkopf & Härtel

Presto assai.

Ejemplo 48 Elemento melódico también de los oboes al inicio del tercer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart
Fuente editorial: Breitkopf & Härtel

Esta ternariedad de la Sinfonía, se relaciona bidimensionalmente de forma indirecta-incompleta con los movimientos I y II (ver tablas 57-58).

Tabla 57 Estructura primer movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart

Sección 1	Sección 2
A	A'

Tabla 58 Estructura segundo movimiento de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart

Sección 1	Sección 2
A	A'

En tanto que el último movimiento establece una relación bidimensional directa integrando las secciones del rondó de la siguiente manera (ver tabla 59).

Tabla 59 Estructura tercer movimiento de la Sinfonía n° 23 K. 181 de Mozart

A-B-A	C	A-B-A
A	B	A'

Las anteriores consideraciones en cuanto a la bidimensionalidad estructural en esta sinfonía, se expresaría como se muestra en la siguiente figura 56.

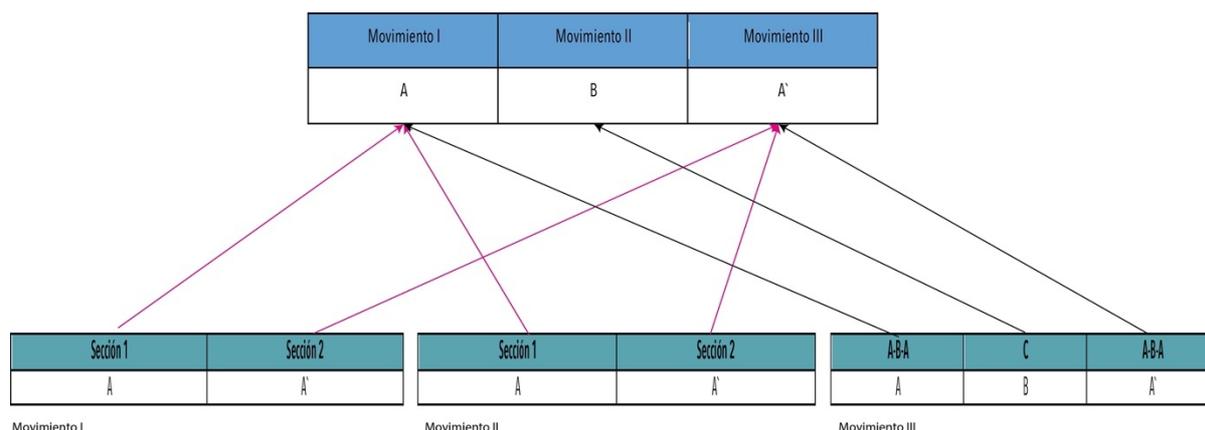


Figura 56 Relación bidimensional de estructura de la Sinfonía n° 23 K. 181 de Mozart

Como reflexiones generales en cuanto al manejo de la instrumentación, la relación entre sus movimientos se presenta de manera convencional, ya que es precisamente el segundo movimiento el que, dando más prioridad al tratamiento de las cuerdas y las maderas, reduce la participación de los metales o bronce, instrumentos que tienen mayor actividad en los movimientos externos (I y III), lo que hace precisamente que la intensidad del segundo movimiento, como se mostró anteriormente, se reduzca considerablemente con respecto a los demás movimientos. Esta relación se puede identificar bidimensionalmente en la imagen de intensidad propuesta arriba, en la que se puede evidenciar la relación directa con respecto a la macroforma en cada uno de los segmentos de los movimientos.

Con respecto a los aspectos de la duración relacionados con la extensión cronométrica y la métrica, identificamos aspectos relevantes en cuanto al movimiento o gesto en decrescendo propuesto por las relaciones entre los movimientos (tabla 60). Para la duración cronométrica, se promediaron las duraciones de las tres versiones anteriores.

Tabla 60 Dirección descendente entre las relaciones de duración y la métrica de los movimientos de la Sinfonía nº 23 K. 181 de Mozart

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
4:54	2:15	2:00
C	3/8	2/4

En conclusión, consideramos que esta sinfonía de Mozart con sus movimientos entrelazados, a pesar de salirse de la práctica convencional que caracteriza la generalidad del corpus, evidencia una clara estructura bidimensional desde el punto de vista de las relaciones entre la macroforma y diferentes niveles formales de la meso y microforma. Esto como resultado no sólo de sus características tonales, de duración e intensidad, sino precisamente de ese entrelazamiento que determina la obra como una estructura ternaria y que se proyecta como una sola unidad indivisible.

Precisamente en cuanto al aspecto de entrelazamiento de los movimientos, surge la pregunta sobre el espacio que separa los movimientos, que, como ya se ha mencionado, se anula mediante el entrelazamiento de ellos. Procedimiento que, justamente, permite evidenciar una voluntad inicial por parte del compositor, y en ocasiones propuesto por el intérprete, el director o el creador del programa específico, acerca de la unidad de la obra como una cualidad manifiesta.

Sucede también que, aunque los movimientos estén separados, los compositores, mediante guiños aclaratorios o explicativos entre movimiento y movimiento, establecen un sentido expresivo en dichos intersticios, espacios de pausa que se generan por el enmarcamiento de los movimientos (Kress y Van Leeuwen 2001), pero que, desde una mirada macroestructural, se convierten en expresión.

Es el caso por ejemplo de la *Sinfonía nº 1* de Mahler, en la que al final del segundo movimiento, el compositor propone un pequeño descanso antes de pasar al tercero. Un caso más explícito sería en su *Sinfonía nº 2*, en la que indica al final del primer movimiento "A esto le sigue un descanso de al menos 5 minutos" en el borde

inferior derecho del ejemplo 49, antes de pasar al segundo movimiento. El control temporal indicado por el compositor en este intersticio evidencia una intención expresiva que está en el marco de la macroforma y su abordaje analítico.

56 27 Tempo I. riten. (445)

U. E. 2938

Ejemplo 49 Indicación al final del primer movimiento de la Sinfonía n° 2 de Mahler

También es el caso del *Pierrot Lunaire* de Schönberg (ej. 50), obra en la que siempre se hacen claridades en dos vías, una relacionada con la instrumentación que se activará en el siguiente movimiento, y otra relacionada con la duración del silencio en el intersticio entre movimientos. Esta última es la que nos permite reflexionar sobre este espacio como posibilidad expresiva en obras que, aunque no tienen movimientos entrelazados, proponen una articulación entre ellos de una manera tal que permiten un enlace a manera de puente expresivo que une los movimientos. Esta estrategia la podemos ubicar en la relación bidimensional

de las uniones de secciones o frases mediante enunciados como *lunga* refiriéndose a una duración prolongada del calderón que une dichas unidades formales en la micro o mesoforma.

Ejemplo 50 Indicación al final del primer movimiento del Pierrot Lunaire de A. Schönberg

4.4 Bidimensionalidad en las macroformas cíclicas

En el marco de este aspecto, es importante reflexionar sobre lo que significa la repetición en la música. Lo cíclico está fundamentado precisamente sobre este proceso. La repetición se presenta en todos los niveles o dimensiones de la música, ya que es a través de ella que convencionalmente se ha determinado la construcción del discurso musical, a través de la cual se genera forma y estructura. Además, son muchos los recursos y estrategias que han permitido su aplicación.

Como compositor preocupado explícitamente por generar un sentido de estructura en la música, pero resistente a las formas tradicionales de hacerlo, Arnold Schönberg admitió que "la inteligibilidad en la música parece ser imposible sin repetición" (1967). Tan frecuente es la práctica de la repetición, que la notación posee no uno, sino muchos símbolos para ella. Peter Kivy (1993) examina los diferentes símbolos que, de una forma u otra, instruyen a los intérpretes a repetir, desde el trémolo hasta los símiles, el signo de repetición y el da capo. La técnica de la repetición impregna la práctica musical a tal grado y de tantas formas diferentes que rara vez se la considera como una sola cosa; la gama de símbolos utilizados para anotarlo enmascara la conexión fundamental entre los diversos tipos de repetición.⁵⁸ (Margulis, 2014, p. 5)

⁵⁸ "As a composer explicitly concerned with generating a sense of structure in music but resistant to traditional ways of doing so, Arnold Schoenberg admitted, 'Intelligibility in music seems to be impossible without repetition' (1967). So prevalent is the practice of repetition, that notation possesses not one but many symbols for it. Peter Kivy (1993) surveys the different symbols that, one way or another, instruct performers to repeat, from the tremolo to simile marks to the repeat sign and da capo. The technique of

Por otro lado, la repetición es lo que permite a los oyentes un juego con las expectativas respecto de la música, y determina la posibilidad de interactuar con la temporalidad musical entre pasado, presente y futuro a través de lo sonoro. Ahora bien, esto puede darse en la dimensión micro y meso, pero también, por supuesto, en la dimensión macro de la música.

Los estímulos auditivos están delineados temporalmente; no puedes detenerlos y mirarlos todo el tiempo que desees. Más bien, se presentan y luego desaparecen, según su propio horario, y después de eso, debes confiar en la memoria para acceder a ellos nuevamente. [...] Las repeticiones musicales, por lo tanto, pueden verse como una especie de representación, una especie de memoria protésica, mediante la cual los hechos pasados se ponen una vez más ante los oídos. Como lo describe Kivy: "Las repeticiones musicales, entonces, cumplen una función obvia y vital en el sentido de que son la forma del compositor de permitirnos, de hecho, obligarnos a demorarnos; volver sobre nuestros pasos para que podamos arreglar el patrón sonoro fugaz; permiten que andemos a tientas para poder agarrarnos" (p. 356). Este tanteo y aferramiento facilita el aprendizaje, ya que los detalles perdidos en la primera audición pueden codificarse en la siguiente.⁵⁹ (Margulis, 2014, p. 22)

Esto es precisamente lo que está en juego cuando hablamos de lo cíclico en la dimensión macroformal de la música. Lo cíclico es tal vez lo más recurrente cuando hablamos de esta dimensión, ya que nos permite reflexionar sobre un tipo de remisión signica que López-Cano denomina de tipo intramusical, explicando que se presenta "cuando un signo musical me remite de un momento específico de una pieza a otro momento dentro de la misma pieza" (López-Cano, 2020, p. 50). Este procedimiento es al que más se recurre tradicionalmente para referirse al análisis macroformal. Esta condición da cuenta de la hegemonía que ha tenido el elemento melódico en la práctica analítica de la música en cualquiera de sus dimensiones micro, meso y macro. En este apartado comentaremos desde el enfoque convencional la reiteración melódica en una de las obras del corpus de referencia. Sin embargo, consideramos más relevante profundizar en las implicaciones estructurales que este procedimiento encierra para la dimensión macroformal, tomando como

repetition permeates musical practice to such a degree and in so many different ways that it is rarely considered as a single thing; the range of symbols used to notate it masks the fundamental connection among diverse types of repetition". (Traducción del autor).

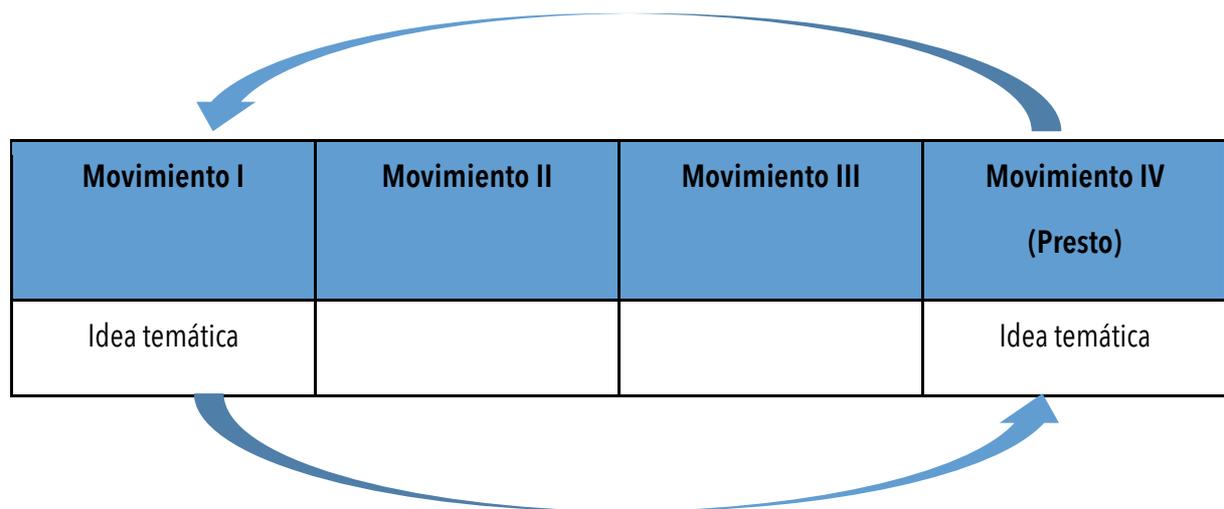
⁵⁹ "Auditory stimuli are temporally delineated-you can't stop and look at them for as long as you wish. Rather, they're presented and then gone, on their own schedule, and after that you must rely on memory to access them again. [...] Musical repetitions, therefore, be viewed as a kind of re-presenting, a kind of prosthetic memory, whereby past events are put once more before the ears. As Kivy describes it: 'Musical repeats, then, perform an obvious and vital function in that they are the composer's way of allowing us, indeed compelling us to linger; to retrace our steps so that we can fix the fleeting sonic pattern; they allow us to grope so that we can grasp' (p. 356). This groping and grasping facilitates learning, in that details missed on the first hearing can be encoded on the next". (Traducción del autor).

referencia la *Sonata para piano n° 8 op. 13* de L. van Beethoven que analizaremos desde sus procesos bidimensionales más adelante.

Como ya se ha mencionado, la suite renacentista se ubica como uno de los géneros musicales más representativos es este sentido. Basta con citar por ejemplo las suites del *Banchetto Musicale* de Johann Hermann Schein (1586-1630), o incluso, también desde otro género musical, la *Missa Papa Marcello* de Palestrina.

En el corpus identificamos por ejemplo la *Sinfonía n° 31* de J. Haydn, en la que, al final del último movimiento (presto), retoma los elementos temáticos del inicio del primer movimiento.

Tabla 61 Relación cíclica en la Sinfonía n° 31 de J. Haydn



La idea temática que se reitera en lo movimientos extremos se muestra en los siguientes ejemplos 51 y 52

In Nomine Domini
SINFONIA No. 31
„Hornsignal“
(1765)
I Joseph Haydn

Ejemplo 51 Apertura del primer movimiento de la Sinfonía n° 31 de J. Haydn

El cuarto movimiento de la misma sinfonía del compositor, a pesar de que es un tema con variaciones, en la coda de este movimiento aparece la misma melodía que al inicio del primero

Ejemplo 52 Último siete compases del cuarto movimiento de la Sinfonía n° 31 de J. Haydn

Ahora bien, este procedimiento también puede presentarse no necesariamente de manera cíclica, es decir, cerrar como se abre, sino que la reiteración o cita literal o variada puede hacerse en otros movimientos, o incluso, en todos los que contenga la obra. Tal es el caso de la *Sonata para piano op. 13 N. 8* de Beethoven, obra que analizaremos a continuación desde sus estrategias bidimensionales.

Esta sonata para piano de Beethoven cuenta con tres movimientos. La macroestructura es una estructura ternaria A-B-A en la que se presenta un elemento temático de manera variada durante los tres movimientos. Precisamente, la macroforma cíclica ayuda a determinar estas relaciones macroestructurales de la obra, dado que según el contexto, reafirman la idea de unidad proyectada por otros elementos como la armonía, la intensidad y las duraciones. Así, en la medida en que existan procesos de reiteración temática entre movimientos, esto contribuirá a reflexionar de manera más literal con la bidimensionalidad estructural que propone Moortele (2009).

El tema del que estamos hablando aparece en el primer movimiento como parte del segundo grupo temático (ej. 53).

*Beethoven Sonata para piano Op. 13
Primer movimiento: Allegro molto e com brio*

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata for piano Op. 13. It is in G major and 2/4 time. The score is marked piano (p). The first staff (treble clef) contains a melodic line with a piano introduction, followed by a series of notes. The second staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment consisting of chords. Brackets above the first staff indicate a cyclic idea that spans across several measures.

Ejemplo 53 Idea cíclica del primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Esta misma idea reaparece de forma variada en el segundo movimiento Adagio como parte de la sección B del pequeño rondó (ej. 54).

Segundo movimiento: Adagio cantabile

The image shows a musical score for the second movement of Beethoven's Sonata for piano Op. 13. It is in G major and 3/4 time. The score is marked piano (p). The first staff (treble clef) contains a melodic line with a piano introduction, followed by a series of notes. The second staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment consisting of chords. Brackets above the first staff indicate a cyclic idea that spans across several measures.

Ejemplo 54 Idea cíclica en el segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Y en el último movimiento aparece como parte del tema principal de la primera sección del rondó sonata.

Tercer movimiento: Allegro

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Sonata for piano op. 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first measure of the treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers these three notes. The second measure contains a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. A slur covers these four notes. The second measure of the bass staff contains a dotted quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The third measure contains a dotted quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4.

Ejemplo 55 Idea cíclica en el tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Como se puede observar, las relaciones que tienen estas tres ideas temáticas parten del tratamiento del contorno melódico y la variación por inversión o espejo en la transformación que tiene sobre todo en el segundo movimiento, en el que no inicia por el salto de cuarta justa ascendente, sino con el movimiento por grado conjunto en este caso descendente y la cuarta se invierte por la quinta en dirección ascendente. Esta operación nos permite primero que todo evidenciar el grado de unidad que maneja esta macroforma y también la articulación que existe en términos estructurales en la relación que pueden proyectar los tres movimientos.

Por lo anterior consideramos que la macroestructura de la obra obedece a una forma ternaria en la que el material temático cohesionara de manera contundente los tres movimientos. Podríamos incluso aludir al concepto de bidimensionalidad interpretado desde la perspectiva de Moortele (2009), para considerar que la obra puede ser en sí misma una forma *Allegro* de sonata. Pero profundicemos un poco más en el aspecto de la bidimensionalidad desde nuestra propuesta, para identificar así las relaciones que se presentan entre esta estructura ternaria de la macroforma, con varios procesos que se dan tanto en lo meso como en la microforma de la obra.

La estructura ternaria que proponemos se acompaña de varios elementos que refuerzan nuestra interpretación de la obra. Ellos son, la intensidad, la armonía y las duraciones.

La estructura, como ya lo comentamos proyecta una relación de A-B-A en la que el primer movimiento funciona como exposición y tratamiento de los materiales temáticos, la sección B coincidiría con el segundo movimiento en el que uno de los materiales temáticos es variado y contrastado, así mismo el retorno a la

tonalidad axial (do menor) y la exposición de la idea melódica reiterativa desde el inicio del tercer movimiento, nos expresan una recapitulación y una sensación de retorno a casa que permite el cierre y la conclusión de la obra completa. La siguiente tabla entonces nos enmarca dichas relaciones.

Tabla 62 Estructura de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
A	B	A

Esta configuración formal es proyectada por cada uno de los movimientos a partir de la estructura mesoformal que expresan cada uno de ellos. El primer movimiento por su parte es una forma *allegro* de sonata con una introducción temática lenta y sus respectivas secciones de exposición desarrollo y reexposición, cuya relación pueden expresar una estructura ternaria de A-B-A configurando así, una relación bidimensional directa con la estructura macroformal propuesta (ver tabla 63).

Tabla 63 Estructura del primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Introducción-Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Por su parte el segundo movimiento, se configura como un pequeño rondó lento o incluso, como una forma ternaria desde la perspectiva de Baur (1995), con quien coincidimos por las proporciones que tienen las diferentes ideas en el contexto de este movimiento (ver tabla 64).

Tabla 64 Estructura del segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

A	B	A
aba	c	a

El último movimiento es un rondó sonata en el que, como su nombre lo indica, propone una gran forma ternaria desde su base y el relacionamiento de las ideas (ver tabla 65).

Tabla 65 Estructura del tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

A	B	A
A-B-A	C	A-B-A

Todas estas configuraciones dan cuenta de una proyección bidimensional directa desde la mesoforma con respecto a la macroestructura ternaria propuesta desde el inicio. Estas relaciones pueden ilustrarse como se muestra en la siguiente figura.

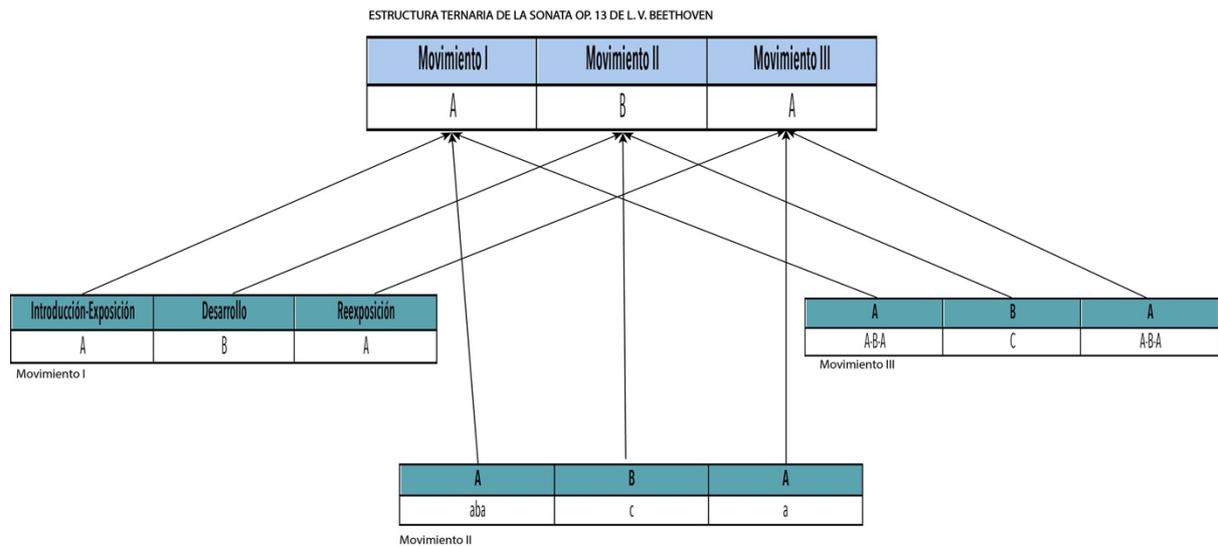


Figura 57 Relación bidimensional de estructura de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Ahora bien, las relaciones de intensidad por su parte no solo nos reafirman la ternariedad propuesta anteriormente, sino que también nos muestra estrategias bidimensionales significativas entre la macroforma y la mesoforma. La siguiente figura nos muestra las relaciones de intensidad que tiene la macroforma con todos sus movimientos (fig. 58).

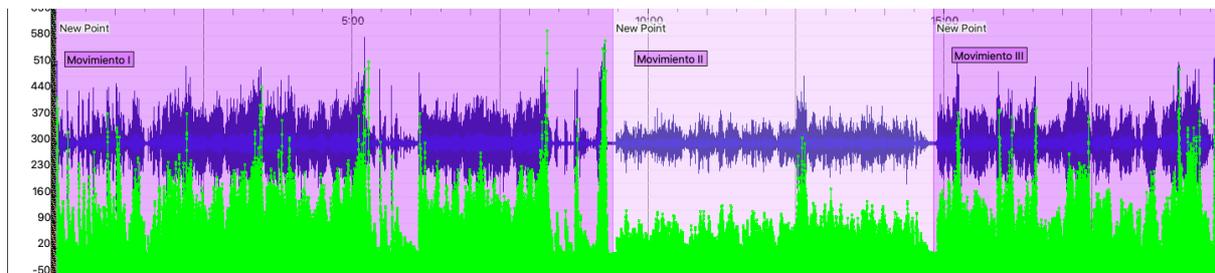


Figura 58 Intensidad de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Fuente: (Music, 2013)

Como podemos observar, los niveles de intensidad más altos se encuentran entre los movimientos I y III, en tanto que el II genera el contraste mediante un nivel de intensidad bajo. Esta configuración, como ya lo comentamos, nos permite entender aún más la ternariedad global en la que se establece la sonata. Si entramos en un análisis más específico de este mismo elemento en cada uno de los movimientos, identificamos las siguientes relaciones bidimensionales propuestas en la siguiente figura 59.

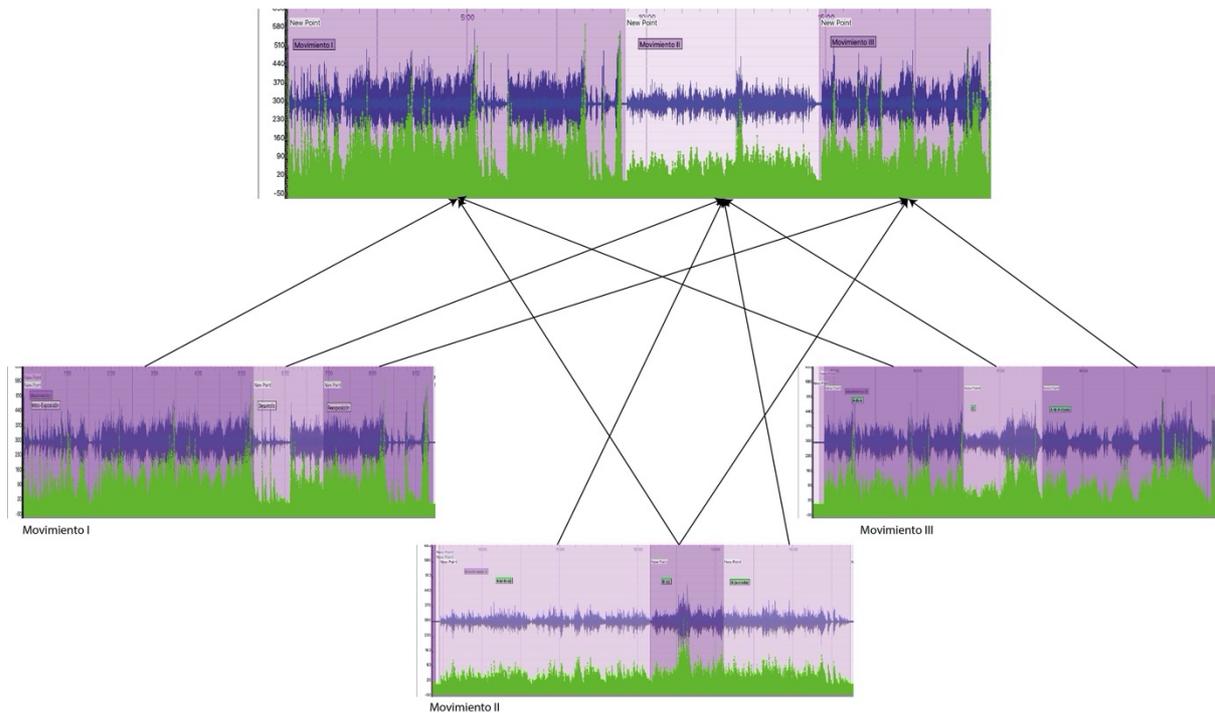


Figura 59 Relaciones Bidimensionales de intensidad de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

En la figura anterior podemos identificar que las relaciones bidimensionales de intensidad que presenta la Sonata para piano op. 13 de Beethoven entre la macroforma y la mesoforma, se presentan de forma directa con respecto a los movimientos I y III, en tanto que el movimiento II, expresa una relación indirecta por contraste, dado que lo que en la macroforma tiene intensidad alta en la mesoforma es baja y a la inversa, lo que en la macroforma tiene baja intensidad, en la mesoforma es alta.

Con respecto a la armonía, la obra presenta un mantenimiento armónico en la dimensión macroformal a través de la tonalidad de cada uno de los movimientos. Esto es porque la bemol mayor con respecto a do

menor se concibe en términos funcionales como una tónica de orden secundaria en la relación i – bVI – i. De ahí el mantenimiento armónico desde la función de tónica (ver tabla 66).

Tabla 66 Tonalidades de los movimientos de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Movimiento	I Grave – <i>Allegro di molto e con brio</i>	II Adagio cantabile	III Rondo – <i>Allegro</i>
Tonalidad	Do menor (i)	La bemol mayor (bVI)	Do menor (i)

Aunque en la macroforma se presente esta condición, al interior de cada movimiento se expresa un desarrollo armónico muy dinámico e intenso en cuanto a las tonalidades por las que se va pasando mediante tonización o modulación en cada uno de ellos. Si observamos el siguiente ejemplo 56, nos percatamos del movimiento tan cromático que se presenta desde la introducción *Grave* en la que desde el c. 4 ya se está generando la tonización al relativo mayor (bIII). Así mismo, llama la atención que el segundo grupo temático que inicia a partir del c. 51 se presente en la tonalidad de mi bemol menor y no ese mismo tono mayor, como sería la convención entre las relaciones tonales de los grupos temáticos en la exposición de una forma *allegro* de sonata. También es importante resaltar el inicio del desarrollo en sol menor a partir del c. 133 y así mismo, el tratamiento cromático de la armonía en esta misma sección entre los cc. 137 y 167.

Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Grave

Allegro di molto e con brio

Allegro di molto e con brio

Mov. I
Grave
Allegro di molto e con brio

cc. 1 4 5 7 8 9 — 10 11 38 39 43 51 63 67 76

cc. 79 86 86 87 89 131-132 133 135 136 137 143 147 149 152 159

cc. 167 195 221 253 — 309

Ejemplo 56 Reducción armónica primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

En el segundo movimiento (ej. 57), aunque la obra está en la bemol mayor –la cual es una tonalidad muy cercana con respecto a do menor–, se hacen algunas modulaciones y tonizaciones a tonalidades como mi mayor en la sección C del pequeño rondó a partir del c. 42, o de la transición que se presenta después de esta sección para reexponer la sección A entre los cc. 48 al 50.

Mov. II
Adagio
cantabile

cc. 1 17 20 23 28 39 42 48 50 51 59 66 93

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The notes are mostly whole notes. Below the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: I, mi, I/II, II, I, i, I, I, II, I, I, I, I. Measure numbers are written below the numerals: 1, 17, 20, 23, 28, 39, 42, 48, 50, 51, 59, 66, 93. There are handwritten annotations in purple and green, including 'mi' and 'mi' with a slash, and some boxed areas around measures 42-48 and 50-51.

Ejemplo 57 Reducción armónica segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Por otro lado, los movimientos armónicos del tercer movimiento de rondó sonata, nos da cuenta también de la dinámica armónica que construye una relación dialéctica con la estabilidad tonal de todos los tres movimientos en la macroforma (ej. 58). Llama la atención, por ejemplo, el tratamiento armónico al final de este movimiento entre los cc. 171 y 210, en los que se expresa una síntesis de la progresión armónica que se presenta en la macroforma, lo cual proyecta una relación bidimensional directa con respecto a la interacción entre la armonía en las dimensiones micro y macro en ese contexto armónico de (i - bVI - i).

Mov. III
Rondo
Allegro

cc. 1 19 22 23 24 25 <62 <99 107 <121 134 171 <203 210

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The notes are mostly whole notes. Below the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: i, bVI, i. Measure numbers are written below the numerals: 1, 19, 22, 23, 24, 25, <62, <99, 107, <121, 134, 171, <203, 210. There are handwritten annotations in purple and green, including 'i', 'bVI', 'i'. A green box highlights the final section from measure 171 to 210.

Ejemplo 58 Reducción armónica tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Por ello, consideramos que la relación que proyecta la bidimensionalidad es por contraste. Dado que, en tanto se presenta una estabilidad en el orden macroformal, dicha estabilidad se contrasta con la dinámica y el desarrollo armónico que presenta cada movimiento. Estas relaciones aportan al buen balance de la unidad en los contrastes. Contraste que, como ya hemos dicho, contribuye al balance y la condición de buen diálogo entre las proporciones. Este es un tipo de relación que se presenta en muchas obras que expresan una estabilidad en la macroforma a través de la tonalidad de sus movimientos.

Desde el punto de vista más general o de síntesis, es importante comentar que, si bien la macroforma se mantiene en una función de tónica expandida a través de la progresión por terceras de tónica, submediante y tónica, las relaciones que se presentan armónicamente en los movimientos siguen obedeciendo a las funciones de tónica y dominante (reposo-tensión) desde las distintas tonalidades axiales de cada movimiento, indiferente de las relaciones cromáticas ya descritas anteriormente.

Con respecto a las relaciones bidimensionales de duración, la obra presenta en su dimensión macroformal las siguientes duraciones aproximadas en cada uno de sus movimientos (ver tabla 67).

Tabla 67 Duraciones aproximadas de los movimientos de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
Daniel Barenboim*	9:29	5:20	4:48
Valentina Lisitsa**	8:00	4:43	4:09
Claudio Arrau***	9:00	6:15	4:25

Fuente: elaboración propia tomado de *: (Music, 2013); **: (ValentinaLisitsa, 2014); ***: (González, 2021)

A partir de la tabla anterior podemos identificar que la macroforma general proyecta una relación de duraciones en cada una de las versiones como larga-corta-corta, en cuyo caso se identifica con un pie métrico de dáctilo (fig. 60).



Figura 60 Dáctilo (larga-corta-corta) de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

En las relaciones de duración de cada uno de los movimientos, si conservamos la estructura determinada anteriormente por la intensidad, la cual obedece a la estructura formal de cada movimiento en cuanto a la ternariedad propuesta, identificamos las siguientes relaciones en el movimiento I (fig. 61).

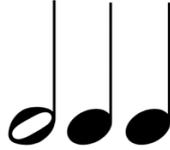


Figura 61 Dáctilo (larga-corta-corta) primer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

En este caso identificamos igualmente un pie dáctilo en la mesoforma del primer movimiento, lo que nos permite proponer una relación bidimensional directa entre ambas dimensiones (meso-macro).

En el segundo movimiento (fig. 62).



Figura 62 Dáctilo (larga-corta-corta) segundo movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

En este segundo movimiento también identificamos un pie dáctilo con respecto a la duración de cada sección general de la forma ternaria. En este caso también se presenta una relación bidimensional directa con la macroforma.

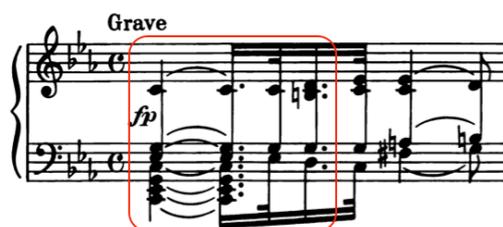
En el tercer movimiento (fig. 63).



Figura 63 Anapesto (corta-corta-larga) tercer movimiento de la Sonata para piano op. 13 de L. van Beethoven

Para este movimiento se transforma la relación bidimensional directa, por una relación indirecta por permutación, en la que las duraciones, si bien son las mismas, varían cambiando de larga-corta-corta a corta-corta-larga, proyectando en este caso un pie anapesto.

Nos llama la atención además que en el nivel micro, se identifican procesos de duración que tienen esta misma lógica en algunos de los motivos del primer movimiento (ejs. 59 y 60).



Ejemplo 59 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, primer movimiento c. 1



Ejemplo 60 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, primer movimiento cc. 11-12

En el segundo movimiento (ejs. 61 y 62)



Ejemplo 61 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, segundo movimiento cc. 1-5



Ejemplo 62 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, segundo movimiento cc. 23-27

Y en el tercer movimiento (ej. 63).



Ejemplo 63 L. van Beethoven: Sonata para piano op. 13, tercer movimiento cc. 177-181

Estas relaciones proponen en momentos muy determinantes el tratamiento de pies métricos dáctilos que se ubican en concordancia o articulación con lo que va pasando en otras dimensiones de la música.

Con esta idea confirmamos un tipo de relaciones que contribuyen a la articulación y cohesión entre las dimensiones macro y mesoformales. La *Sonata para piano op. 13* de Beethoven, expresa en este sentido una unidad desde diferentes puntos de vista. Desde el aspecto melódico se contribuye entonces a la articulación macroformal, permitiendo de esta manera establecer una estructura ternaria entre los movimientos, donde el movimiento intermedio se convierte en el contraste por el tratamiento que tiene el material temático a través de sus variaciones en espejo o inversión, además del contraste tonal que, aunque mantiene la función de tónica, la relación de tercera descendente a la submediante le da un color y un contraste llamativo como movimiento intermedio para luego pasar al último movimiento nuevamente en la tonalidad axial de do menor. Como ya vimos, estas relaciones armónicas en la macroforma tienen una relación bidimensional por contraste con los elementos micro y mesoformales del tratamiento armónico en cada movimiento. Asimismo, las relaciones de intensidad permiten comprender el grado de articulación bidimensional que hay entre ambas dimensiones. Estos elementos nos permiten afirmar que lo cíclico no es sólo un factor determinado por el elemento melódico: también el aspecto tonal se vincula a este proceso como algo que determina la base sobre la que se construye la articulación proyectada por los elementos temáticos. Según Arnheim (1976, p. 80):

La estructura estética que transmiten -la pieza musical, la imagen poética- no está limitada a una secuencia de dirección única. Mientras escucha la música, el oyente entreteje relaciones hacia atrás y hacia adelante e incluso coordina frases emparejándolas, por ejemplo, en la vuelta del minueto después del trío, aunque en la ejecución aparecen uno detrás del otro [el desembague sería una pausa o un compás de enlace]. El amplio uso de la repetición en las artes temporales sirve para crear correspondencias entre partes que van unas detrás de otras en el tiempo y, por ende, para compensar la estructura unidireccional de la ejecución.

Las palabras de Arnhem nos llevan a reflexionar sobre el papel activo del oyente en la audición de este tipo de obras enmarcadas en procedimientos cíclicos que, como ya hemos comentado, no necesariamente tiene que ver exclusivamente con el factor melódico. A este respecto, comenta Macdonald (2001, p. 1) que

Se dice que la música en la que un movimiento posterior reintroduce material temático de un movimiento anterior está en "forma cíclica". En su sentido estricto, dicha música regresa al final del punto en el que se inició al principio, a la manera de la canción [...], para producir un ciclo de rotación sin fin; pero en la práctica, los ejemplos más simples han sido obras como la Sinfonía n° 31 de Haydn en D (*Hornsignal*), la Serenata de Beethoven op. 8, la Tercera Sinfonía de Brahms y la Segunda Sinfonía de Elgar, cuyos finales se cierran con el material del comienzo de la obra. En términos más generales, el término "cíclico" describe aquellos trabajos en los que los enlaces temáticos vinculan más de un movimiento; no se aplica adecuadamente a meras semejanzas temáticas. Se pueden encontrar ejemplos en muchas sonatas instrumentales, suites y canciones de principios del siglo XVII y se pueden citar en una gran cantidad de obras sagradas, como la Misa en si menor de Bach y la Misa de Mozart en C K 317. Pero son raros (excepto en la música de Boccherini) en el siglo XVIII. Beethoven (*An die ferne Geliebte*, Piano Sonata en A op. 101), Schubert (Piano Trio in Eb; Fantasie en C para violín y piano) y Berlioz (*Symphonie fantastique*) sentaron las bases sobre las que Mendelssohn, Schumann, Liszt y Franck los principios cíclicos elevados a gran importancia, asociados con la aplicación generalizada de la transformación temática y el deseo de una mayor continuidad entre movimientos separados, todos los métodos para establecer una cohesión más apretada en formas de movimientos múltiples. Desde el siglo XIX, la forma cíclica ha sido adoptada como un intercambio regular de estructura musical.⁶⁰

Este autor –además de contextualizarnos sobre el procedimiento cíclico– nos establece el marco para confirmar que, a gran escala, esta sonata proyecta una forma ternaria, forma estructural que también ocurre desde diferentes elementos a partir de las relaciones bidimensionales en esta sonata de Beethoven.

⁶⁰ "Music in which a later movement reintroduces thematic material of an earlier movement is said to be in 'cyclic form'. In its strict meaning such music returns at its end to the point whence it set out at the beginning, in the manner of the song [...], to produce an endlessly rotating cycle; but in practice the simplest examples have been works like Haydn's Symphony no.31 in D (*Hornsignal*), Beethoven's Serenade op.8, Brahms's Third Symphony and Elgar's Second Symphony, whose finales all close with the material of the beginning of the work. More generally the term 'cyclic' describes those works where thematic links bind more than one movement; it is not properly applied to mere thematic resemblances. Examples may be found in many instrumental sonatas, suites and canciones of the early 17th century (see Variations) and can be cited in a large number of sacred works, like Bach's B minor Mass and Mozart's Mass in C K317. But they are rare (except in Boccherini's music) in the 18th century. Beethoven (*An die ferne Geliebte*, Piano Sonata in A op.101), Schubert (Piano Trio in Eb; Fantasie in C for violin and piano) and Berlioz (*Symphonie fantastique*) laid the foundations on which Mendelssohn, Schumann, Liszt and Franck elevated cyclic principles to great importance, associated with the widespread application of thematic Transformation and the desire for greater continuity between separate movements, all methods of establishing a tighter cohesion in multi-movement forms. Since the 19th century cyclic form has been adopted as a regular stock-in-trade of musical structure". (Traducción del autor).

4.5 La bidimensionalidad en macroformas “incompletas” y versionadas

Una de las preguntas que surgen cuando hablamos de macroforma se relaciona con la idea de lo completo y lo incompleto. ¿Qué es una obra completa o incompleta? Su relación con la dimensión macroformal es directa, ya que permite reflexionar sobre la completitud o incompletud de la macroforma. Llama la atención que, en el marco de esta dimensión, justamente estos adjetivos se utilizan para indicar si faltan o sobran movimientos, es decir, para señalar el ámbito de la dimensión macroformal de la obra.

4.5.1 F. Schubert: *Sinfonía inconclusa D. 759*

Aunque existe borrador de un posible tercer movimiento, aun así, sería poco usual en el contexto de las otras sinfonías del compositor, ya que todas las demás salvo ésta están conformadas por cuatro movimientos. Lo que es claro es que esta sinfonía se instaura como un ejemplo significativo de lo que implica la reflexión sobre la macroforma en una obra multimovimiento, y de ahí, su interés como contracaso para el análisis bidimensional. Contamos con dos movimientos, cada uno de ellos con tonalidades contrastantes, si menor y mi mayor respectivamente, lo cual nos ofrece una macrocadencia llamativa de i - IV, no utilizada antes por el compositor en la relación del primero con el segundo movimiento en sus sinfonías en tonalidad menor. Las dos páginas que se asumen como el borrador de un posible tercer movimiento, indican la tonalidad de si menor, lo que daría como resultado una gran macrocadencia plagal además de un cierre temporal de *Allegro* - Andante - (*Allegro*) (tabla 68).

Tabla 68 Diferentes elementos de la Sinfonía inconclusa D. 759

Movimiento I	Movimiento II	Boceto Movimiento III
si menor	mi mayor	si menor
14:48	13:18	N/A
<i>Allegro moderato</i>	Andante con moto	(<i>Allegro</i>)
Flautas, oboes, clarinetes en la, fagotes, cornos en re, trompetas en mi, trombones alto-tenor-bajo, timbales, cuerdas.	Flautas, oboes, clarinetes en la, fagotes, cornos en mi, trompetas en mi, trombones alto-tenor-bajo, timbales, cuerdas.	N/A

Sin embargo, estamos hablando de supuestos que no se verifican en la realidad cuando apreciamos la sinfonía de Schubert tal como existe hoy, que por su título, escuchamos con la idea de que falta algo, sea porque conocemos la obra o porque lo que nos han dicho reclama la expectativa de cómo hubiera sido con más movimientos, aspecto este que definitivamente articula la reflexión macroformal en la manera como escuchamos la música. Ahora bien, ¿qué pasaría si el compositor hubiese concebido la obra como llega hasta nosotros hoy en día? ¿Acaso sería considerada incompleta sólo por tener dos movimientos? Recordemos el caso de la última *Sonata para piano op. 111* de Beethoven, la cual tiene sólo dos movimientos, fue así como la concibió el compositor, y nadie la llama "inconclusa". Lo anterior nos ubica en la reflexión sobre el discurso, el diseño, la producción y la distribución (Kress y Van Leeuwen, 2001) de las macroformas. Es así como todas las macroformas pasan por estos modos de existencia que hacen que lleguen hasta nosotros y podamos consumirlas, apreciarlas y apropiárnoslas.

Con respecto a las relaciones bidimensionales, desde el punto de vista armónico notamos que a pesar de que la sinfonía tiene dos movimientos que expresan la relación i - IV, es significativo que en ambos movimientos estas relaciones tengan una proyección importante con respecto al tratamiento de las modulaciones o tonizaciones en la gestión armónica al interior de cada uno de ellos (ej. 64).

F. Schubert Sinfonía Inconclusa

Ejemplo 64 Reducción armónica primer movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759

Como podemos observar en el ejemplo, precisamente la primera tonalidad de la sección del desarrollo es el cuarto grado que, aunque en modo menor, de cualquier forma insinúa un énfasis interesante con respecto a la relación de la tonalidad axial y la primera tonalidad que aparece en esta sección del desarrollo de la forma

allegro de sonata, lo cual nos brinda una relación bidimensional que se proyecta a la dimensión macroformal. De la misma forma, en la reexposición, cuando se retorna a la tonalidad de si menor, de nuevo aparece la tonización al cuarto grado menor (mi menor) como un elemento que además no se había presentado en la exposición inicial.

Ejemplo 65 Reducción armónica segundo movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759

Por otro lado, en el segundo movimiento (ej. 65), también se presenta una relación significativa entre I y IV –tanto mayor como menor– en la tonización que se hace después de la reexposición (c. 174) antes de llegar a la Coda en la tonalidad de I a partir del c. 268. Estas relaciones, como hemos venido comentando, dan cuenta de la bidimensionalidad directa que puede existir en una macroforma que, aunque “incompleta”, sugiere interacciones de proyección sobre lo que sucede en la mesoforma de cada uno de sus movimientos.

En cuanto a las relaciones estructurales, esta sinfonía propone una forma ternaria incompleta dado que falta el tercer movimiento que, como se ha dicho, sería un movimiento en la tonalidad de si menor. Este asunto establecería en una bidimensionalidad abstracta el retorno a la tonalidad axial como cierre de la estructura macroformal (ver tabla 69).

Tabla 69 Estructura hipotética de la Sinfonía inconclusa D. 759

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III
A	B	A

Los dos movimientos se ubican con una estructura ternaria dado que ambos proyectan una forma *allegro* de sonata con exposición, desarrollo y reexposición (ver tablas 70 y 71).

Tabla 70 Estructura primer movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Tabla 71 Estructura segundo movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

En este caso particular, hablaríamos de una relación bidimensional incompleta que se expresaría de la siguiente forma (ver figura 64).

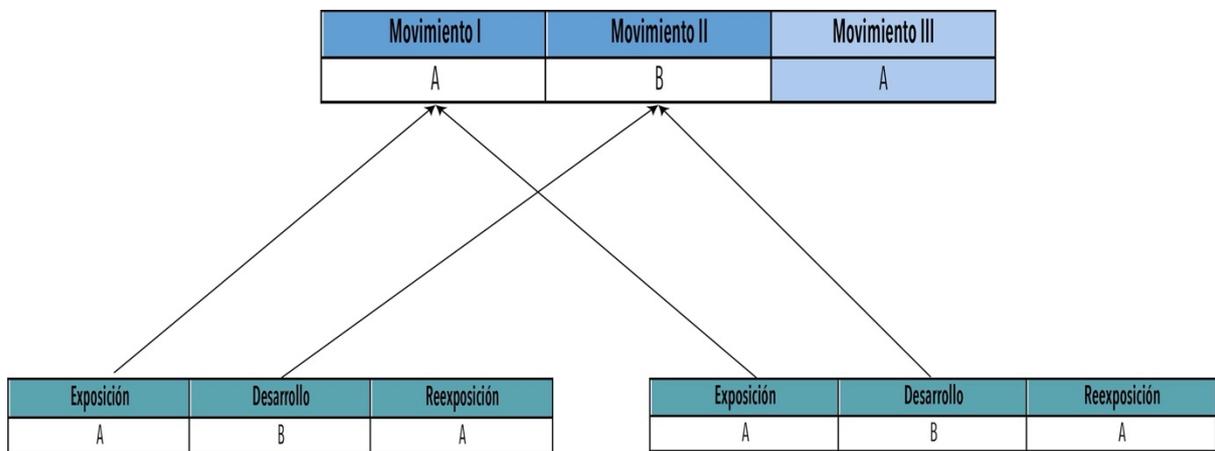


Figura 64 Relación bidimensional incompleta de la Sinfonía inconclusa D. 759

Esta misma relación se ubica en el aspecto de la intensidad, dado que, a falta de un tercer y cuarto movimiento, la ternariedad identificada al interior de cada movimiento no se alcanza a ver proyectada en la bidimensionalidad con la macroforma. La siguiente figura nos ilustra la relación de intensidad que tienen los dos movimientos de la obra (fig. 65).

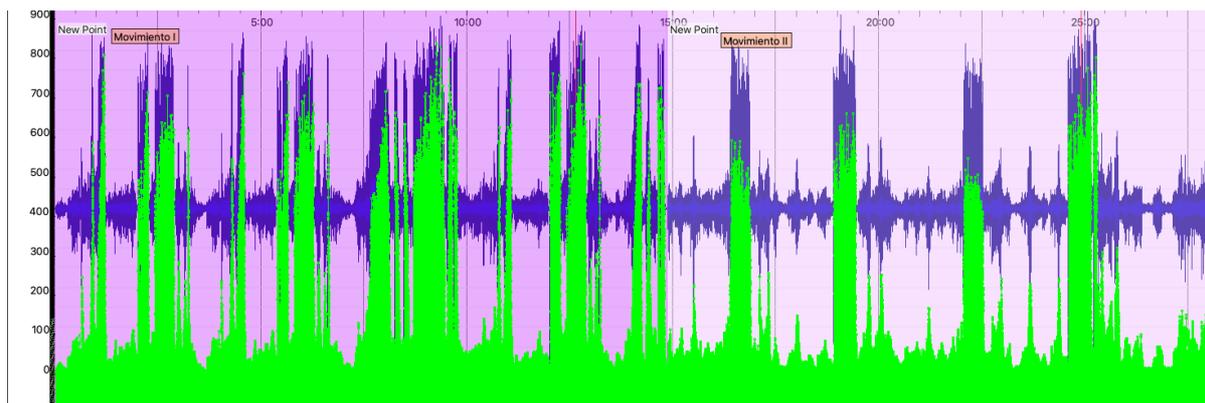


Figura 65 Intensidad de la Sinfonía inconclusa D. 759

Las relaciones bidimensionales incompletas que se presentan con las intensidades que proyectan las secciones de cada movimiento se muestra en la figura 66.

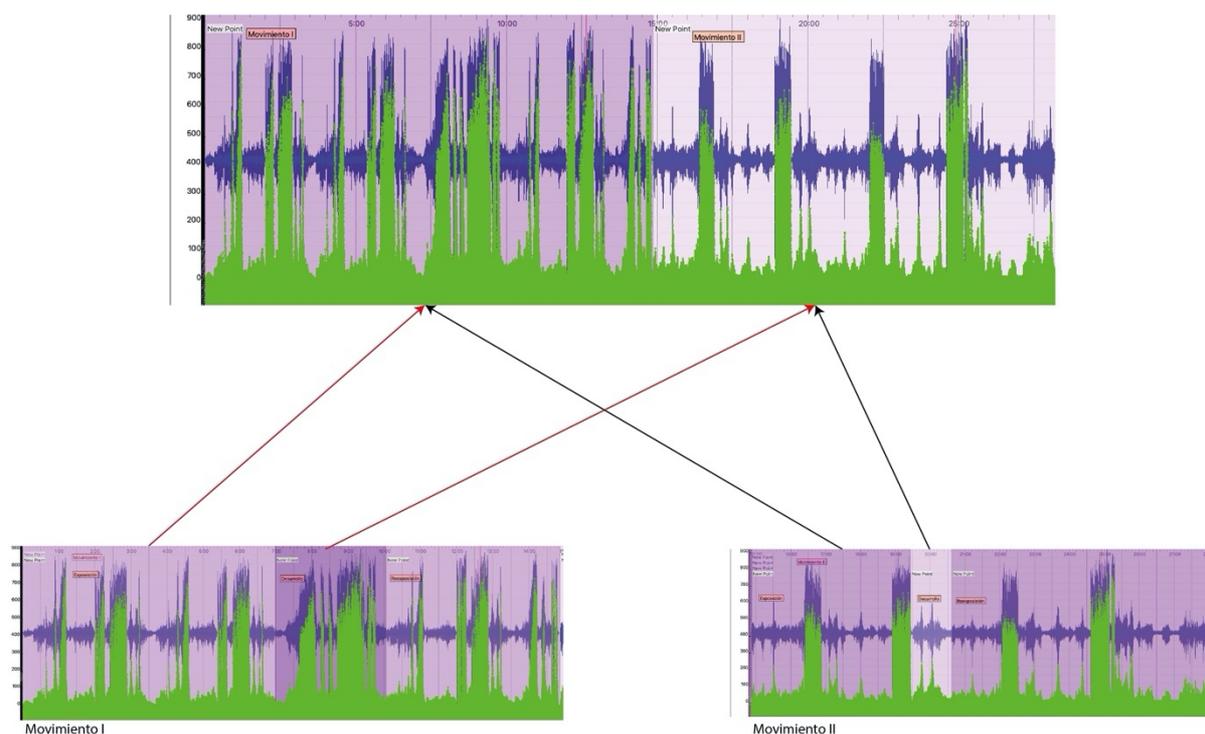


Figura 66 Relaciones bidimensionales incompletas de intensidad de la Sinfonía inconclusa D. 759

Como podemos observar, las relaciones bidimensionales se presentan de dos maneras: el primer movimiento tiene una relación bidimensional indirecta por contraste, en tanto que el segundo movimiento tiene una relación bidimensional directa, teniendo en cuenta por supuesto que contamos con dos movimientos en la macroforma, y es desde ahí que estamos hablando de dichas relaciones. Podríamos

realizar este tipo de análisis bidimensional en otros niveles más allá de la sección, tal vez en el nivel del segmento, tal como se realizó con la *Sonata para piano op. 111 n° 32* de Beethoven, la cual contaba también con dos movimientos. Sin embargo, lo que nos interesa expresar en este análisis es el impacto que tiene lo incompleto en las relaciones bidimensionales del orden de las secciones de la mesoforma con la macroforma. Esta perspectiva evidencia la necesidad de, al menos, un tercer movimiento que establezca el cierre de la macroforma en esta obra en particular.

Si analizamos el aspecto de la duración de los dos movimientos (tabla 72), nos damos cuenta de la similitud relativa que tienen ambos. Sin embargo, el segundo movimiento es un poco más corto que el primero, por lo que, desde una perspectiva global, estaríamos hablando de un macro pie métrico troqueo de largo-corto (fig. 67).

Tabla 72 Duración de los movimientos de la Sinfonía inconclusa D. 759 de F. Schubert

Movimiento I	Movimiento II
14:48	13:18

Fuente: Sonic Visualiser, Versión de Wolfgang Sawallisch (conductor), Staatskapelle Dresden (tnsnamesoralong, 2012)



Figura 67 Torqueo (largo-corto) de la Sinfonía inconclusa D. 759

Si observamos las medidas duraciones de cada una de las secciones que tienen los movimientos, ambos coinciden con un pie métrico anfimácero de largo-corto-largo (figs. 68).



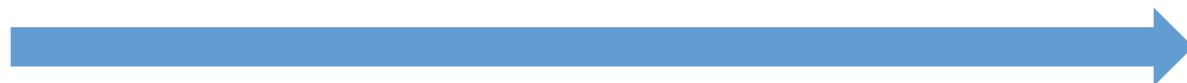
Figura 68 Anfimácero (largo-corto-largo) primer y segundo movimiento de la Sinfonía inconclusa D. 759

Estas relaciones nuevamente nos ubican en procesos bidimensionales que requieren de otro u otros movimientos para completarse. Sin embargo, observamos que por lo menos en las dos primeras unidades hay una coincidencia significativa entre ambas dimensiones, lo que nos lleva a afirmar una relación bidimensional directa, aunque incompleta, entre la mesoforma y la macroforma en este sentido.

Desde el punto de vista general de la macroforma incompleta de la obra y su apropiación por parte de los oyentes en la actualidad, y teniendo en cuenta otros elementos como la instrumentación y los *tempi*, llama la atención que los dos movimientos tienen un mantenimiento de su orquestación, lo cual determina la condición que se pudo observar en la figura de intensidad en la que, aunque el segundo movimiento proyecta menor intensidad o picos más espaciados que el primero, ambos movimientos tienen niveles considerables en este sentido (tabla 73).

Tabla 73 Instrumentación de los movimientos de la Sinfonía inconclusa D. 759 de F. Schubert

Movimiento I	Movimiento II
Flautas, oboes, clarinetes en la, fagotes, cornos en re, trompetas en mi, trombones alto-tenor-bajo, timbales, cuerdas.	Flautas, oboes, clarinetes en la, fagotes, cornos en mi, trompetas en mi, trombones alto-tenor-bajo, timbales, cuerdas.



El manejo temporal de ambos movimientos es similar al que Beethoven usó en la *Sonata n° 32 op. 111* de *Maestoso - Allegro con brio ed appassionato* para el movimiento I, y *Arietta. Adagio molto semplice cantabile* para el movimiento II. Desde estos aspectos se puede comprender que no necesariamente hay que retornar al *tempo* rápido para completar la macroforma de la obra. En el caso de la sinfonía de Schubert (tabla 74), que consiste en términos generales en la misma manipulación temporal que la de Beethoven, se podría considerar esta macroforma como parte de una estructura cuyo proceso se puede sustentar por sí mismo.

Tabla 74 Carácter de lo movimientos de la Sinfonía inconclusa D. 759 de F. Schubert

Movimiento I	Movimiento II
<i>Allegro moderato</i>	Andante con moto

Este aspecto determina un decrescendo de temporalidad que aporta, al igual que la sonata de Beethoven, una tipología macrotemporal a partir de la cual no necesariamente se termina con el mismo *tempo* con el que se inicia, trascendiendo la idea tradicional del rápido - lento - rápido, y proponiendo macrotemporalidades inversas que permiten nuevas percepciones y apropiaciones macroformales de la obra.

En conclusión, podríamos comprender la *Sinfonía inconclusa D. 759* de Schubert como una macroforma que –si bien desde el discurso y el diseño no ha sido concebida para tener sólo dos movimientos y que desde el análisis bidimensional se hace evidente– sí se ha afirmado como tal desde la producción y distribución a partir de la cual la hemos consumido históricamente. Esto último nos plantea reflexiones muy importantes sobre la flexibilidad y lo orgánico de la dimensión que estamos abordando, ya que no es un fenómeno estático, sino que, por el contrario, se construye y se reconstruye a partir de la apropiación que socialmente hacemos de ella.

4.5.2 La transformación de la macroforma mediante la versión

4.5.2.1 F. Schubert: *Sonata para piano D. 567* (primera versión) *D. 568* (segunda versión)

Una obra multimovimientos que tenga otra versión, en este caso elaborada años después por el mismo compositor, nos obliga necesariamente a plantear una reflexión en torno a este concepto, y cómo incide en su dimensión macroformal. La primera versión de la *Sonata para piano D 567* de F. Schubert fue compuesta en 1817. Esta versión se considera incompleta y cuenta con tres movimientos, donde el último de ellos no está terminado. Las tonalidades son las siguientes: I. *Allegro moderato* (re bemol mayor); II. *Andante molto*

(do sostenido menor); III. *Allegretto* (re bemol mayor). La segunda versión por su parte, catalogada como D 568 elaborada entre 1825-26 aproximadamente, tiene cuatro movimientos en las siguientes tonalidades: I. *Allegro moderato* (mi bemol mayor); II. *Andante molto* (sol menor); III. *Menuetto. Allegretto* (mi bemol mayor); IV. *Allegro moderato* (mi bemol mayor).

Como se puede observar, ambas versiones son claramente contrastantes en varios aspectos más allá de los movimientos completos de la segunda versión. Llama la atención el hecho que el compositor, casi diez años después, se haya interesado por retomar y completar la obra. En este sentido, surgen preguntas como ¿qué significa “completar” la obra? ¿Quiere decir esto que hay un pensamiento sobre la macroforma de la sonata? ¿Era necesario entonces completar la macroforma, o mejor aún, la idea macroformal de la obra?

Podríamos entonces priorizar algunos aspectos que, de alguna manera, se incluirían en la reflexión sobre el sentido de la macroforma y sus relaciones bidimensionales con lo mesoformal. Entre ellos, se puede destacar el aspecto tonal, ya que algunos de los cambios merecen tal reflexión. Transportar la sonata una segunda mayor ascendente (re bemol mayor- mi bemol mayor) podría informarnos tal vez sobre la preferencia de ciertas tonalidades en Schubert o sobre un proceso topicalizado en la elección de sus centros tonales. En este sentido, llama la atención el cambio de tonalidad del segundo movimiento entre ambas versiones (do sostenido menor- sol menor), una diferencia tritonal que posibilita reflexiones en cuanto a la proyección de los elementos musicales en torno a ese movimiento, pero además, en torno a las relaciones en la dimensión macroformal con el primer y el tercer movimiento. De esta manera, no estamos hablando ya de un cambio de re bemol mayor (I) Mov. I a do sostenido menor (i) Mov. II (en la práctica, un simple cambio de modo mayor a menor), sino de un cambio de mi bemol mayor (I) Mov. I a sol menor (iii) Mov. II (tabla 75).

Tabla 75 Tonalidades de las dos versiones de la sonata

	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Versión 1	re bemol mayor (I)	do sostenido menor (i)	re bemol mayor (I)	
Versión 2	mi bemol mayor (I)	sol menor (iii)	mi bemol mayor (I)	mi bemol mayor (I)

A partir de lo anterior, podría comprenderse el cambio en términos macroformales como una expansión de la tónica en ambos aspectos, ya que pasar de I a i en la primera versión, equivaldría en un sentido amplio de las funciones estructurales, a una expansión como I seguido de iii en la segunda. En ambos casos se representa la función tónica a gran escala, función que es proyectada por los demás movimientos (III y IV) en la última versión de la Sonata.

Este tipo de situaciones establece un contexto propicio para la reflexión sobre el abordaje de la dimensión macroformal de la música en la sonata como género, en cuanto al supuesto de considerar la macroforma como una construcción consciente por parte del compositor, y como una estructura que puede comprenderse desde la reflexión sobre cada uno de sus movimientos y su aporte a la construcción de un todo. Precisamente con respecto a esto último y entrando ya en el análisis bidimensional de la última versión "completa" de la sonata, identificamos desde el punto de vista armónico las siguientes relaciones en cada uno de los movimientos.

Sonata para piano D. 568 de F. Schubert

Mov. I
Allegro moderato

Exposición Desarrollo Reexposición

cc. 1 28 41 63 68 79 112 126 140 150 159 186 208 213 224 259

Ejemplo 66 Reducción armónica del primer movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert

En este primer movimiento (ej. 66) se puede ver una relación bidimensional armónica en cuanto a la tonización que tiene el grado bIII tanto en el desarrollo como en la reexposición. Aunque no es el sol menor (iii) que se presenta en el segundo movimiento, se evidencia una clara relación con el tercero mixturado (bIII) que nos brinda información sobre lo que sucede armónicamente con respecto a la dimensión macroformal armónicamente. En este caso hablaremos de relación bidimensional indirecta por variación entre las relaciones I-iii y I-bIII.

Mov. II
Andante molto

cc. 1 29 64 96 110 122

Ejemplo 67 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert

En este segundo movimiento (ej. 67) en la tonalidad de sol menor, identificamos modulaciones y tonizaciones tanto a la submediante (bVI) como al relativo (bIII), proceso a través del cual también se genera una relación bidimensional indirecta por variación y por inversión. La relación de terceras propuesta en la dimensión macroformal se proyecta también en este segundo movimiento.

Mov. III
Menuetto
Trio

1 12 13 25 36 39 43-46 49 51 61 66

Ejemplo 68 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert

De igual forma que en el movimiento anterior, este tercer movimiento (ej. 68) establece una relación bidimensional indirecta por inversión dado que en el *menuetto* hay una clara modulación al relativo menor (vi).

Mov. IV
Allegro
moderato

cc. 1 26 36 56 79 96 95 112 131 163 193

Ejemplo 69 Reducción armónica del primer movimiento de la Sonata para piano D. 568 de F. Schubert

Y en este último movimiento (ej. 69) encontramos también una relación bidimensional indirecta por variación dado que la relación con el tercero no es menor sino mayor (III).

Estas relaciones presentan una información significativa al respecto de la bidimensionalidad que tiene esta sonata de Schubert, dado que, en los procesos armónicos que propone cada uno de los movimientos, es posible identificar esa relación armónica por terceras que se presenta en la dimensión macroformal de la obra.

Con respecto a la intensidad global de la sonata, identificamos las siguientes relaciones generadas por la interacción entre sus cuatro movimientos (fig. 69).

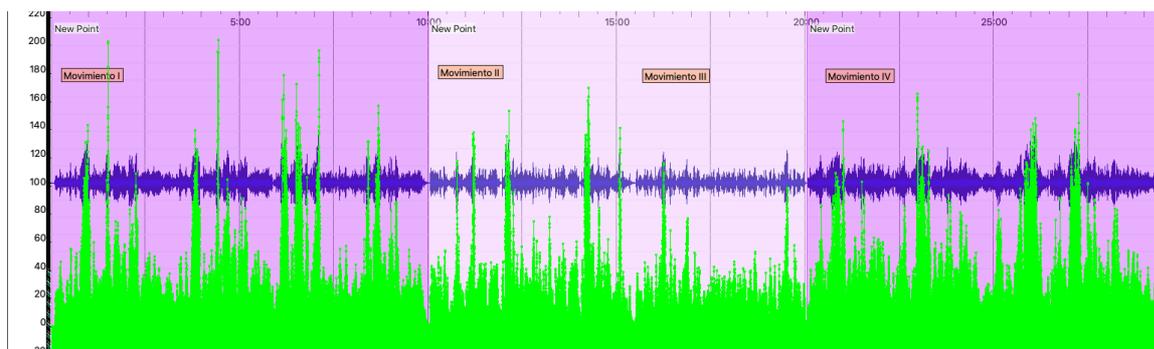


Figura 69 Intensidad de la Sonata D 568 de F. Schubert

Fuente: Sonic Visualiser, (Schwammerl, 2020)

En la figura anterior se observan los niveles de intensidad que proponen los movimientos I y IV como movimientos más intensos en oposición a los movimientos II y III. Esta relación ternaria que además hemos observado en otras macroformas anteriores, podemos identificarla a su vez, desde una bidimensionalidad con lo que sucede en cada uno de los movimientos de la sonata.

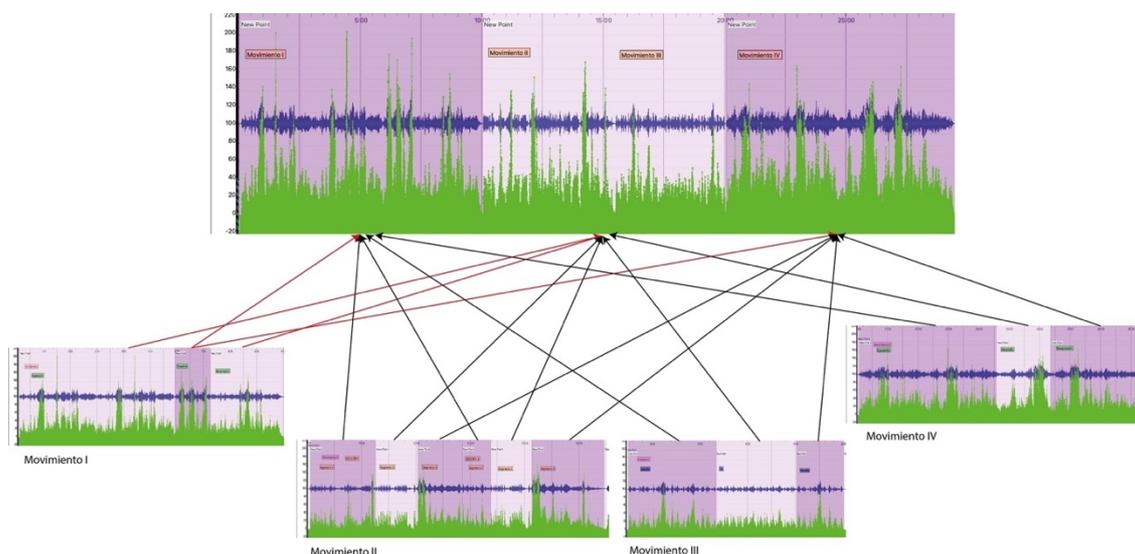


Figura 70 Relaciones bidimensionales de intensidad en de la Sonata D 568 de F. Schubert

Como podemos apreciar en la figura anterior, tres de los cuatro movimientos de la sonata proyectan una relación bidimensional directa con respecto a la intensidad macroformal (alta-baja-alta). El primer movimiento es el único que establece una relación bidimensional por contraste, es decir, en vez de tener una relación de intensidad alta-baja-alta, tiene una baja-alta-baja con respecto a la dimensión macroformal. En el segundo movimiento se realizó una referencia con respecto a los segmentos y no a las secciones, en cuyo caso se hubiera dado una relación bidimensional incompleta, dado que el movimiento está en una forma binaria. Sin embargo, dentro de cada sección se pudo identificar tres segmentos que coinciden desde el punto de vista de la intensidad con la dimensión macroformal.

Como vemos, este abordaje analítico desde las relaciones bidimensionales establece un marco de reflexión significativo que produce evidencias sobre las consideraciones de Marx, Newman y Riemann al referirse a las articulaciones que hay entre los elementos pequeños, medianos y grandes en la música.

Las relaciones bidimensionales en cuanto a la estructura de cada uno de los movimientos nos presentan proyecciones muy similares a las de la intensidad.

Tabla 76 Estructura de la Sonata D 568 de F. Schubert

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
A	B		A

En la tabla 76 se establece una estructura ternaria por las relaciones que presentan no solo la intensidad sino el carácter y la reafirmación de la tonalidad principal en el último movimiento.

Tabla 77 Estructura del primer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

En la tabla 77 se expresa la ternariedad de la obra en cuanto a sus tres secciones en la forma *allegro* de sonata, como se puede identificar, se presenta una relación bidimensional directa con respecto a la macroestructura de la dimensión macroformal.

Tabla 78 Estructura seccional del segundo movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Sección I	Sección II
A	A'

La tabla 78 muestra la estructura del único movimiento que, como se dijo anteriormente, se diferencia de la estructura ternaria de la macroforma y produce así una relación bidimensional incompleta por la ausencia de la sección intermedia B entre las dos A. Por supuesto, si bajamos el nivel analítico al del segmento, identificamos por cada una de las secciones tres segmentos contrastantes los cuales, aunque no tienen la relación de primer rondó (ABA) propuesta por Goetschius, sí coincide en la ternariedad de la dimensión macroformal (ver tabla 79).

Tabla 79 Estructura por segmentos del tercer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Sección I			Sección II		
A			A'		
a	b	c	a	b	c

En las tablas 80 y 81 se puede ver la estructura ternaria de los movimientos III y IV, la cual coincide bidimensionalmente de forma directa con la estructura de la dimensión macroformal propuesta.

Tabla 80 Estructura del tercer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Menuetto	Trio	Menuetto
A	B	A

Tabla 81 Estructura del cuarto movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

En la siguiente figura 71 se muestran las diferentes relaciones bidimensionales entre la macroforma y la mesoforma.

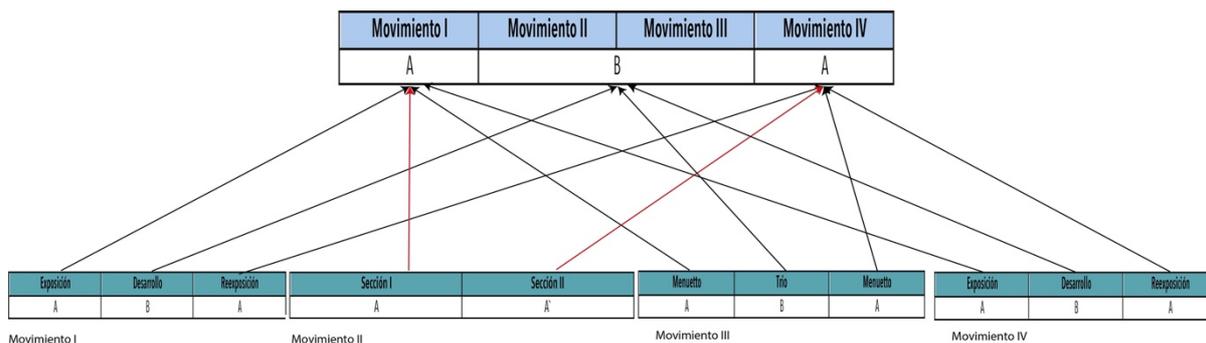


Figura 71 Relación bidimensional estructural de la Sonata D 568 de F. Schubert

Esta estructura marcará a su vez las relaciones de duración que la macroforma de la obra propone a gran escala. Desde el punto de vista general, los cuatro movimientos relacionados de la manera ternaria que estamos proponiendo, nos proyecta las siguientes relaciones cronométricas aproximadas (ver tabla 82).

Tabla 82 Métrica de las dos versiones de la sonata

	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Versión András Schiff*	9:56	5:28	4:30	9:28
		9:58		

Fuente: elaboración propia con base en: *: Schwammerl (2020)

Esta situación, desde una perspectiva de la duración, nos llevaría a pensar en el pie métrico *moloso*, a través del cual se expresa la relación larga-larga-larga como lo ilustra la figura 72.



Figura 72 Moloso (largo-largo-largo) de la Sonata D 568 de F. Schubert

En este sentido, las duraciones de cada uno de los movimientos se presentan como sigue:

Movimiento I



Figura 73 Anfimácero (largo-corto-largo) primer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

En este movimiento se relaciona un pie métrico anfimácero, el cual presenta una relación bidimensional indirecta por disminución en la segunda duración. En el segundo movimiento se presenta desde el nivel de las secciones una relación de larga-larga como pie métrico espondeo (fig. 74).



Figura 74 Espondeo (larga-larga) segundo movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Lo anterior presenta una bidimensionalidad incompleta. Sin embargo, desde el nivel de los segmentos también se presenta una relación bidimensional indirecta por disminución en la segunda duración.



Figura 75 Anfimácero (largo-corto-largo) segmentos del segundo movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

En este tercer movimiento tenemos una relación bidimensional indirecta por disminución en la tercera duración.



Figura 76 Antibáquico (largo-largo-corto) tercer movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Con respecto al cuarto movimiento, al igual que en los movimientos I y el II, este último en el nivel de segmentos, proyecta una relación bidimensional indirecta por disminución en la segunda duración.



Figura 77 Anfimácero (largo-corto-largo) cuarto movimiento de la Sonata D 568 de F. Schubert

Estos elementos abordados desde la última versión de la sonata nos ubican en una serie de relaciones bidimensionales que nos proponen diferentes niveles de articulación entre la macroforma y la mesoforma de la obra, estableciendo procesos de articulación y de unidad desde diferentes niveles.

Como reflexiones generales de la macroforma, si recurrimos al concepto de versión, esto implica varios aspectos que vale la pena retomar. Según López-Cano (2018, p. 195) “[...] la versión se considera una actualización de la primera, un acto posterior, un sucedáneo, una impostura, un homenaje, un perfeccionamiento o una reelaboración de la primera. El sentido común le da un carácter de obra derivada de la obra original”.

Esta definición nos brinda algunos elementos para la reflexión sobre el papel de la versión en el ámbito de la dimensión macroformal. Todos estos elementos estarían, por supuesto, en el contexto de la flexibilidad de esta estructura, es decir, en la idea a partir de la cual la macroforma se reconstruye constantemente, se actualiza y se reelabora, para tomar los elementos mencionados por López-Cano. Lo anterior implica pensar en el papel que, en nuestro caso, cumple el compositor en esta tarea de versionar su propia obra, porque es claro que se trata en esta ocasión de completar la obra mediante una nueva versión, que ya no tiene tres, sino cuatro movimientos.

En esta ocasión volvemos a hacernos la pregunta sobre la idea de lo completo o incompleto en la dimensión macroformal. En este caso, es claro que la macroforma se completa, pero ¿qué entiende el compositor por completar la obra en su ámbito macroformal? Si comparamos ambas versiones de la sonata podríamos hacer la siguiente conjetura: pareciera que no bastaba con terminar el tercer movimiento, que evidentemente estaba incompleto; para el compositor era necesario además, crear un cuarto movimiento que “completara” la obra, además, en el contexto de una reafirmación de la tonalidad axial (mi bemol mayor).

Con respecto al programa métrico de la sonata, podemos comentar que, como muestra la tabla 83, hay un cambio significativo en el tercer movimiento, cambio que puede ser interpretado a partir del movimiento que se adiciona en la estructura macroformal de la segunda versión de la obra. Ahora bien, este dato nos informa sobre el cambio significativo que se presenta en la versión 2. Dicho cambio consiste en la adición del tercer movimiento como *Menuetto* en $\frac{3}{4}$, ya que no hay indicios de este tercer movimiento en la versión 1. Así que el tercer movimiento de la primera versión equivale al cuarto movimiento completo de la segunda. Esta información se confirma por el material musical que se presenta entre la primera versión y la segunda entre el movimiento III y IV respectivamente.

Tabla 83 Métrica de las dos versiones de la sonata

	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Versión 1	3/4	2/4	6/8	
Versión 2	3/4	2/4	3/4	6/8

El carácter y *tempo* de cada uno de los movimientos en ambas versiones, nos plantea que, en la segunda versión, lo que se busca es una expansión de las características tradicionales en la sonoridad de las sonatas en cuatro movimientos, rápido-lento-medio rápido y rápido. Este aspecto en comparación con la primera versión plantea un alargamiento de la llegada al último *tempo* rápido, tal como lo ilustra la tabla 84.

Tabla 84 Métrica de las dos versiones de la sonata

	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Versión 1	<i>Allegro moderato</i>	Andante molto	Allegretto	
Versión 2	<i>Allegro moderato</i>	Andante molto	Menuetto-Allegretto	<i>Allegro moderato</i>

Estos últimos elementos nos permiten reafirmar la ternariedad propuesta para la bidimensionalidad de esta sonata dado que el *menuetto* amplía, a manera de transición, la sección intermedia para llegar al último movimiento de cierre retomando el carácter y reafirmando la tonalidad axial de la sonata. En este sentido, la

obra desde su primera versión "incompleta" ya proyectaba una ternariedad en su macroforma la cual no se desdibuja con la inclusión del tercer movimiento, y que podemos identificar además, en las dimensiones micro y meso de la sonata desde diversos procesos bidimensionales que la reafirman.

4.6 Bidimensionalidad en obras con ordenes de movimientos e instrumentación no convencionales

El orden de los movimientos en una obra ha venido determinado por una tradición que contrasta el carácter o los *tempi* rápidos y lentos. Este orden a su vez –por lo menos desde el origen de la sonata como género en el siglo XVIII (Newman, 1983)– ha estado anclado a un protocolo estructural con respecto al orden de los arquetipos formales en la obra. En este sentido, es clásica la idea de un primer movimiento en forma de *allegro* de sonata, un segundo movimiento en una forma binaria, un tercer movimiento en forma ternaria manifiesta con un minuet-trio y un cuarto movimiento que, en ocasiones, es forma sonata o rondó sonata.

Este protocolo en el orden de los movimientos es una práctica convencional en un porcentaje significativo del corpus de referencia abordado desde la bidimensionalidad abstracta de sus elementos en el capítulo 3. Sin embargo, existen otras prácticas que se salen de estas convenciones, y se hace necesario reflexionar sobre ellas. La idea por ejemplo de ubicar un minuet-trio como segundo movimiento, nos hace pensar en un control sobre el contraste de carácter entre el primer movimiento rápido y el segundo movimiento tradicionalmente lento. Es el caso de las sonatas para piano Hob. XVI: 4, 6 y 14 de Haydn —por nombrar solo algunas— o lo que hará Beethoven en su *Sonata para piano op. 31 n° 3*, ya no como minuet-trio sino como scherzo.

Estos cambios en la práctica convencional de la estructura y el carácter de los movimientos también se pueden relacionar con los cambios contrastantes en el manejo de la instrumentación de los movimientos. El ejemplo más destacado en este sentido es la *Sinfonía n° 9* de Beethoven, en la que el compositor, en el último movimiento, incluye las voces tanto de manera solística como en coro. Este aspecto tan comentado desde la estética musical (Dahlhaus, 1999), nos determina, a su vez, una intención sobre el último movimiento como

movimiento de cierre, y por ello, como macroevento que reúne la síntesis de la obra. Por ello, se consolida como movimiento de mayor intensidad, como punto culminante de la obra multimovimientos.

Este mismo caso se puede ver en el mismo compositor en su *Sinfonía n° 5*, por ejemplo, en la que incluye en el último movimiento más instrumentación que no había sonado en el transcurso de toda la obra. Mahler, en su *Sinfonía n° 2*, echa mano de este recurso para disponer, más allá de la mitad de la obra, de la intervención vocal mediante solistas y coro. Este manejo de la instrumentación nos hace reflexionar sobre el significado que tiene la fuente sonora en la estructura de la obra como un aspecto significativo que aporta a la forma de esta dimensión.

4.6.1 L. van Beethoven: *Sinfonía n° 9 op. 125*

Esta sinfonía se elige como un caso que nos invita a pensar en el último movimiento como lugar de mayor intensidad y síntesis de la obra, que además, en este caso, se presenta la intervención de lo vocal como parte de una sonata, género caracterizado exclusivamente por tener un formato instrumental, más allá de determinar si la obra tiene una macroforma, lo cual es evidente en la medida en que es multimovimientos. Además, el aspecto armónico con relación a las macrocadencias entre los cuatro movimientos se comporta muy acorde con los procedimientos del corpus de referencia (tabla 85).

Tabla 85 Tonalidades de los movimientos de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
re menor (i)	re menor (i) - re mayor (I)	si bemol mayor (bVI)	re menor (i) -re mayor (I) -si bemol mayor (bVI) -sol mayor (IV) -sol menor (iv) -re mayor (I)

Estas relaciones armónicas tan cercanas en la dimensión macroformal, tienen a su vez relaciones bidimensionales con respecto a lo que ocurre en cada uno de los movimientos.

Sinfonía N.º 9 de L. van Beethoven

Mov. I
Allegro, ma non troppo,
un poco maestoso

Exposición Desarrollo Reexposición

cc. 1 22 74 160 182 218 229 232 253 287 297 301 311 339 352 419

cc. 427 469 495 547

Ejemplo 70 Reducción armónica del primer movimiento de la Sinfonía n.º 9 op. 125 de Beethoven

Como podemos ver en el ejemplo 70, desde la exposición del primer movimiento se presenta una relación del i-bVI como proyección del primer cambio armónico en el tercer movimiento de la sinfonía. Además, el juego entre los paralelos mayor y menor de la tonalidad que se presenta en la reexposición del movimiento, también nos proyecta esas relaciones globales de los movimientos I y IV. En este caso hablamos entonces de una relación bidimensional directa entre lo macro y lo meso desde punto de vista armónico. Es importante comentar también que, si bien las relaciones armónicas de la macroforma de la obra son cercanas, las relaciones bidimensionales por contraste se presentan, por ejemplo, en el desarrollo del primer movimiento, donde se destacan tonizaciones al quinto menor (v) al inicio de esta sección en el c. 160 y al final de la misma en el c. 253, así como al bemol siete menor (bvii) en el c. 218.

Mov. II
Scherzo - Molto
vivace
Presto

Exposición Desarrollo Reexposición

cc. 1 59 69 149 159 179 195 213 242 272 296 330 364 388 396

cc. 414 454 495 491 530 Scharzo da Capo CODA

Ejemplo 71 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sinfonía n.º 9 op. 125 de Beethoven

El segundo movimiento también (ej. 71) nos muestra relaciones bidimensionales directas con respecto a la armonía general de la macroforma no solo entre el juego de paralelos mayor y menor con la tonalidad axial, sino además con la progresión general de i-bVI-i en la reexposición a partir del c. 272. Al igual que en el

primer movimiento, se proyectan a su vez relaciones bidimensionales por contraste en la sección del desarrollo en el Scherzo con tonización al bII y ii en la tonalidad de re menor.

Mov. III
Adagio molto
e cantabile

66. 1 25 43 65 83 99 133 139 157

Ejemplo 72 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Este tercer movimiento (ej. 72) –que es el que produce el contraste armónico en el nivel macroformal en la tonalidad de si bemol mayor (bVI)– presenta a su vez relaciones bidimensionales indirectas por variación armónica en cuanto al tratamiento de la relación I-VI con la modulación a la tonalidad de sol mayor (VI) a partir del c. 65. Esta variación establece una relación armónica de tercera menor descendente, pero con la alteración del relativo menor por acorde mayor, característica que es propia a los procedimientos elaborados en el marco de la tonalidad expandida desde las relaciones cromáticas de tercera.

Mov. IV

66. 1 97 198 208 250 269 331 375 432 543 596 619 628 655 763 832

66. 843 920 940

Ejemplo 73 Reducción armónica del cuarto movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Este último movimiento (ej. 73) es considerado la síntesis de la obra desde muchos aspectos como el melódico, por ejemplo, en el que desde la introducción del movimiento se muestran procesos intramusicales a través de los cuales se reexponen materiales melódicos de los movimientos I, II y III. La armonía por su parte no podría ser la excepción. Es así como la progresión global (i-bVI-i) tiene una importancia estructural en el proceso armónico de este último movimiento como lo podemos observar en la figura anterior, lo que nos proyecta una relación bidimensional directa con la dimensión macroformal.

Como pudimos observar, las relaciones bidimensionales que tiene la sinfonía desde el punto de vista armónico presentan un grado de articulación muy cercano entre las dimensiones macro y meso, lo cual nos reafirma la idea a partir de la cual es posible pensar una relación entre lo que sucede en la macroforma como proyección o amplificación de lo que se presenta en la mesoforma o incluso, en la dimensión microformal.

Continuando con las relaciones de intensidad, encontramos que la intensidad macroformal que presentan las relaciones de interacción entre los movimientos es la siguiente (fig. 78).

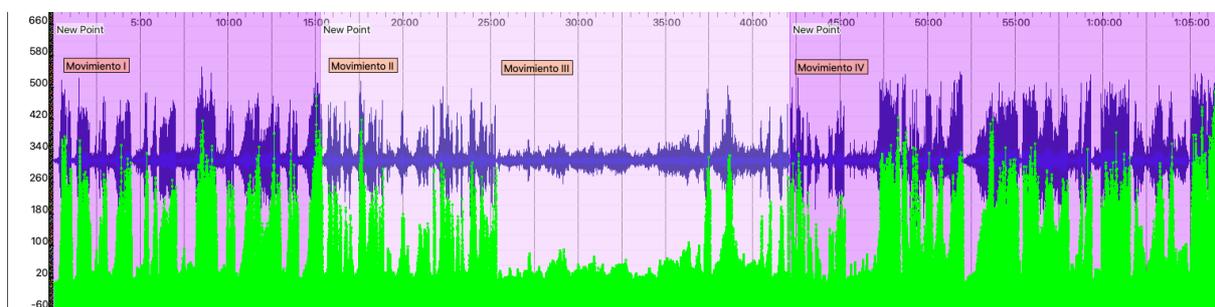


Figura 78 Intensidad de la Sinfonía nº 9 op. 125 de Beethoven. Versión de Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan

Fuente: Sonic visualiser, (Sanchez, 2017)

La figura anterior nos ilustra relaciones de intensidad a partir de los cuatro movimientos, como se puede observar, los movimientos I y IV son los de mayor intensidad general, lo cual coincide con las obras de cuatro movimientos que hemos analizado hasta ahora, en las que los movimientos de inicio y de cierre se configuran con una intensidad mayor que los movimientos internos. En este caso en particular, es el último movimiento el que tiene la mayor intensidad en toda la sinfonía. Esto se presenta, además, por el hecho de que Beethoven incluyó las voces en su último movimiento y de esta manera, se construye una macroforma en la que se presenta un *crescendo* para culminar en el último movimiento con la mayor intensidad. La siguiente tabla nos muestra cómo esta intensidad que se construye al final de la obra se sustenta por el *crescendo* instrumental que propone a partir de la integración de las voces en su último movimiento (tabla 86).

Tabla 86 Instrumentación por movimientos de la Sinfonía nº 9 op. 125 de L. van Beethoven

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
flautas I y II, oboes I y II, clarinetes en sib I y II, fagotes I y II, cornos en re y en sib bajo, trompetas en re, timbales, cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes).	flautas I y II, oboes I y II, clarinetes en do I y II, fagotes I y II, cornos en re y en sib, trompetas en re, timbales, Trombones alto-tenor-bajo, cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes).	flautas I y II, oboes I y II, clarinetes en sib I y II, fagotes I y II, cornos en sib y en mib, trompetas en sib, timbales, cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes).	flautas I y II, oboes I y II, clarinetes en sib I y II, fagotes I y II - contrafagot, cornos en re y en sib, trompetas en re, timbales, Trombones alto-tenor-bajo, cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes). <u>Voces</u>

Es así como consideramos la *Sinfonía nº 9 op. 125* de Beethoven, como una estructura macroformal con aspectos muy significativos a partir del tratamiento de la instrumentación y de las relaciones de jerarquía que proyectan sus movimientos extremos, como parte de la innovación que el mismo género sonata propone desde su condición instrumental.

Ahora bien, teniendo estos aspectos como referencia, es importante considerar las relaciones bidimensionales que se presentan al interior de cada uno de los movimientos con esta configuración macroformal (ver fig. 79).

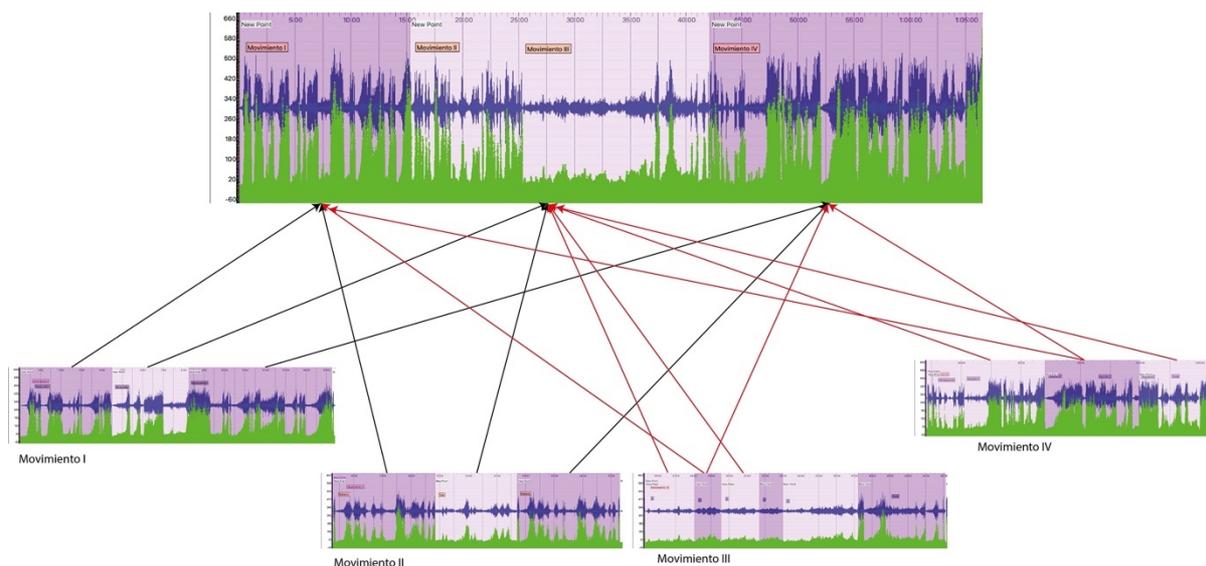


Figura 79 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Como se puede observar en la figura anterior, los movimientos I y II proyectan una relación bidimensional directa con la macroforma general en cuanto a la intensidad. Sin embargo, los movimientos III y IV presentan una relación bidimensional por contraste, dado que en la macroforma es alta-baja-alta, en tanto que en la mesoforma de ambos movimientos es baja-alta-baja. Con respecto al tercer movimiento, identificamos que, en cuanto a forma, se trata de un rondo (A-B-A-B-A) o forma de primer rondó como le llamaría Goetschius. Además, cuenta con una coda al final. Así que para la relación bidimensional se tomaron las tres primeras secciones (A-B-A) dado que la relación sería igual en las secciones siguientes. En cuanto a al último movimiento, se trata de un gran tema con variaciones estructurado en una introducción, cuatro secciones y una gran coda. Así, la introducción y la sección equivaldrían a un primer momento de la intensidad predominantemente baja; la segunda y la tercera sección proyectan una intensidad predominantemente alta, en tanto que la sección 4 y la coda expresan una intensidad más baja.

Las relaciones estructurales de cada uno de los movimientos con la dimensión macroformal se comportan de una manera muy similar a lo que ocurre con la intensidad. De esta manera, identificamos que la sinfonía proyecta una macroestructura ternaria representada de la siguiente manera (ver tabla 87).

Tabla 87 Estructura de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
A	B		A'

Esta estructura se propone por los elementos anteriormente descritos en cuanto al contraste temático en cada uno de los tres primeros movimientos y el contraste tonal en el movimiento III. El segundo movimiento que tradicionalmente por su estructura se encontraría como tercero, en esta obra aparece como segundo cumpliendo una función de transición entre el movimiento I y III, así como en la estructura tradicional en las obras de cuatro movimientos cumpliría la misma función entre los movimientos II y IV. El último movimiento funciona como reexposición no solo por el retorno a la tonalidad axial, sino por su operación intramusical a partir de la cual muchas de las ideas temáticas de los movimientos anteriores son presentadas en la introducción de este último movimiento.

Las estructuras mesoformales de los movimientos de la sinfonía son las siguientes (ver tablas de la 88 a la 91):

Tabla 88 Estructura del primer movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Tabla 89 Estructura del segundo movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Scherzo	Trio	Scherzo
A	B	A

Tabla 90 Estructura del tercer movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Primera estructura ternaria		Segunda estructura ternaria			
A	B	A ₁	B	A ₂	A ₃ Coda

Tabla 91 Estructura del cuarto movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Parte 1		Parte 2		Parte 3	
Introducción	Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Coda

Estos elementos anteriores se relacionan de la siguiente manera con la macroforma desde la operación bidimensional (fig. 80).

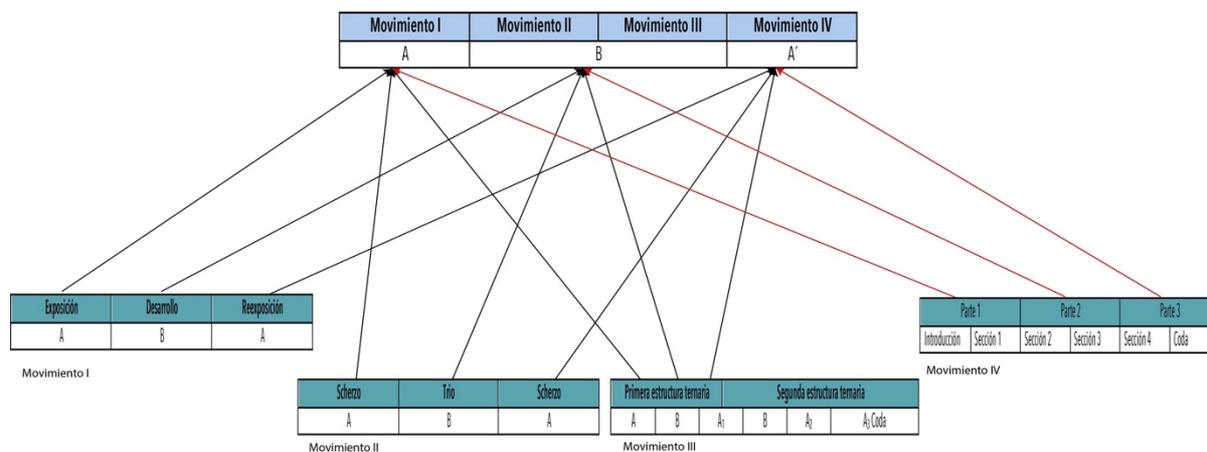


Figura 80 Relación bidimensional de estructura en la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

En esta figura observamos cómo los movimientos I, II y III tienen una relación bidimensional directa con la estructura macroformal. El movimiento IV por su parte, aunque tiene una relación directa desde la estructura en tres partes propuesta en el esquema, su relación bidimensional es indirecta por contraste dado que las ideas melódicas se articulan por un gran tema con variaciones.

Con respecto a la duración de la macroforma y sus relaciones bidimensionales con cada uno de los movimientos que conforman la sinfonía, podríamos comentar que la macroforma global desde la ternariedad propuesta expresa un gran pie métrico báquico de corto-largo-largo (fig. 81).



Figura 81 Báquico (corto-largo-largo) de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Sus relaciones bidimensionales con cada uno de los movimientos son como sigue:

Movimiento I (fig. 82).



Figura 82 Anapesto (corto-corto-largo) segundo movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

En este movimiento identificamos un pie métrico trisilábico de anapesto (corto-corto-largo). En este caso se presenta una relación bidimensional indirecta por inversión y disminución-aumentación, dado que los valores repetidos además de aparecer primero, las duraciones se invierten pasando de un corto-largo-largo a un corto-corto-largo.

Movimiento II (fig. 83).



Figura 83 Animácero (largo-corto-largo) segundo movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Este movimiento por su parte presenta una relación bidimensional indirecta por permutación, dado que las tres unidades de duración son las mismas, pero en órdenes o lugares diferentes.

Movimiento III (fig. 84)



Figura 84 Animácero (largo-corto-largo) tercer movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

Para este movimiento se toma la primera unidad formal propuesta desde la intensidad y la estructura, de tal manera que la relación bidimensional es similar a la del tercer movimiento, a saber, indirecta por permutación.

Movimiento IV (fig. 85)



Figura 85 Antibáquico (largo-largo-corto) cuarto movimiento de la Sinfonía n° 9 op. 125 de Beethoven

En este último movimiento identificamos una relación bidimensional indirecta por permutación, dado que tiene los mismos valores, pero en ordenes diferentes, casi que a manera de cancrizante o retrógrado, a través del cual la relación corto-largo-largo se transforma por largo-largo-corto.

Desde una reflexión más general como parte de la bidimensionalidad abstracta de la obra, es interesante preguntarnos por la intervención de lo vocal y el lugar que ocupa en la estructura macroformal de la sinfonía. En párrafos anteriores habíamos comentado la importancia de los primeros movimientos en la sonata. Por lo general, se caracterizan por ser los movimientos más ejecutados en diferentes contextos cuando sólo se interpreta uno sólo de los movimientos que contiene la obra. En este caso, el movimiento que se hace estructural en la dimensión macroformal es el último de ellos. Ahora bien, esta importancia tiene que ver con la relación establecida con los movimientos anteriores. Es decir, raras veces se interpreta sólo el último movimiento de una sonata. Lo que quiere decir que la jerarquía e importancia del último movimiento se presenta en el contexto de toda la obra y no como movimiento independiente. Es así como el último movimiento se convierte en el acto a partir del cual se lleva a cabo una síntesis de la obra en su totalidad. El caso de la *Sinfonía n° 41* de Mozart es un claro ejemplo de ello: su último movimiento lleva a cabo una síntesis de toda la sinfonía a manera de cierre, mediante el cual los temas principales de los movimientos anteriores se presentan como una remisión sígnica intramusical.

Surge aquí la pregunta sobre por qué Beethoven no incluyó las voces en el primer movimiento. Esta aparición de una fuente sonora diferente debía dejarse para el final, para el cierre, para la conclusión de la sinfonía, a manera de recordación. Esta característica del último movimiento con respecto a la inclusión de material tímbrico no escuchado antes, ya la había aplicado el compositor en su *Sinfonía n° 5*, en la que incluye piccolo, contrafagot, trombón alto-tenor y bajo (tabla 92).

Tabla 92 Instrumentación por movimientos de la Sinfonía n° 5 de Beethoven

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
flautas, oboes, clarinetes en sib, fagotes, cornos en mib, trompetas en do, timbales, cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes).	flautas, oboes, clarinetes en sib, fagotes, cornos en do, trompetas en do, timbales, cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes).	flautas, oboes, clarinetes en sib, fagotes, cornos en mib, trompetas en do, timbales, cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes).	<u>Piccolo</u> -flautas, oboes, clarinetes en do, fagotes, <u>Contrafagot</u> , cornos en do, trompetas en do, timbales, <u>trombón alto-trombón tenor-trombón bajo</u> , cuerdas (Violonchelos y Contrabajos independientes).

Lo anterior nos muestra que el cierre grandilocuente de una obra multimovimientos se relaciona con una macroforma que busca concluir en lo más alto, como construyendo un crescendo que posibilita un final contundente como último mensaje, mensaje que para la *Sinfonía n° 9* de Beethoven era necesario expresarlo a través del lenguaje hablado.

Este contexto se establece en la idea de la macroforma a partir de las jerarquías que proponen sus movimientos, lo que determina, entre otras cosas, una relación directa con la poca popularidad que han tenido los segundos movimientos, por supuesto, con algunas excepciones, como el *Concierto para piano n° 21* de Mozart (por haber sido el tema de la película *Elvira Madigan*), *Sonata para piano op. 13 n° 8* de Beethoven, o el mismo segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, por nombrar solo algunos. Sin embargo, es claro que el inicio y el final de una obra multimovimientos toman relevancia no solo por su ímpetu en muchos sentidos, sino porque es como inicia y como cierra la obra, lo cual permite

un grado de recordación más directo para el oyente. Además, no se puede pasar por alto que, en muchas ocasiones, estos movimientos que generalmente son rápidos permiten demostrar, por lo menos desde el contexto del solista en los conciertos, una muestra de virtuosismo que era lo que los espectadores buscaban desde aquellas épocas de Paganini y Liszt. Así que el segundo movimiento servía como respiro, como bisagra que conectaba los movimientos rápidos, como un bajón de intensidad, un impulso para volver a ella, como un movimiento indispensable para los dos extremos. ¿Qué sería del primero y del tercero sin ese segundo? ¿Se imaginan pasar del primero al tercero sin el segundo, sin ese eje, sin ese contraste, sin ese respiro...?

La reflexión que se puede retomar a partir de esta sinfonía tiene que ver con la importancia estructural, ya no sólo del primer movimiento, sino también del último. Desde una condición histórica de la sonata como género, los movimientos externos se convierten en la real novedad de la sonata como obra multimovimientos, dado que los movimientos internos ya venían tanto de la suite como de la ópera. Ya dijimos que la sonata es el primer género realmente puro desde el punto de vista instrumental. La suite era danza, la ópera era drama y la misa era liturgia. En este sentido, la macroforma instrumental es donde el compositor se ve obligado a mostrar un pensamiento estructural exclusivamente desde lo musical. Es así como la sonata termina cortando los lazos con sus antecedentes (danza, liturgia, drama).

4.7 La bidimensionalidad en una macroforma a varias manos

Las macroformas no solo se ubican en el campo de la producción de un único autor o compositor. Es decir, no solo se enmarcan en la condición poiética (Nattiez, 1990) tradicional a partir de la cual el creador o autor de la obra tiene control total de los elementos expuestos en su música. O, visto desde la multimodalidad de la dimensión en cuestión, no sólo cuenta con un diseño o producción establecida por una sola persona o autor. Existen también macroformas que se construyen a "varias manos", en las que diferentes compositores aportan a la unidad general de la obra como partícipes de una sola macroforma. Cada mano aporta a la construcción de una dimensión musical. Tal es el caso que examinaremos a continuación desde las relaciones de bidimensionalidad.

4.7.1 Sonata FAE: Schumann, Brahms, Dietrich

Aunque esta pieza no hace parte del corpus de referencia abordado en el capítulo anterior, se justifica su inclusión en este capítulo por las características que tiene y lo que puede aportar a la reflexión sobre los procesos bidimensionales en la macroforma musical. Nos llama la atención que la construcción de esta obra multimovimientos (sonata) para violín y piano, sea a partir de diferentes compositores, algo así como un "cadáver exquisito". ¿Cómo es la macroforma de una obra con semejante proceso compositivo y de qué manera se configuran sus procesos bidimensionales? Estas son precisamente las preguntas que, inicialmente, nos interesa responder, ya que determina que la dimensión macroformal y sus relaciones bidimensionales no necesariamente están construidos por un solo compositor, es decir, su discurso, diseño, producción y distribución, también puede ser colectiva. Otro caso similar a este es el *Hexameron* de Liszt, en el que participan varios compositores contribuyendo a las variaciones que propone el tema original del compositor.

La *Sonata FAE* se compone de cuatro movimientos (*Allegro - Intermezzo - Scherzo - Finale*), compuestos por Albert Dietrich, Robert Schumann, Johannes Brahms y Robert Schumann respectivamente. Esta condición hace interesante preguntarnos, en primera instancia, por las tonalidades de cada uno de los movimientos (tabla 93).

Tabla 93 Tonalidades de los movimientos de la Sonata FAE

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
la menor (i)	fa mayor (bVI)	do menor (biii)- sol mayor (bVII)- do menor (biii) -do mayor (bIII)	la menor (i) - la mayor (I)

Como se puede observar, la relación entre las tonalidades de los movimientos I, II y IV es bastante cercana, aspecto este que coincide con el tratamiento tradicional en cuanto a la práctica del corpus de referencia, en el que los segundos movimientos de las sonatas en tonalidad menor iban regularmente al bVI o al bIII.

El movimiento más contrastante, desde el punto de vista tonal, es el III. La idea de ir al tono relativo, pero en este caso en modo menor, está bastante alejada de la práctica al uso en el repertorio clásico abordado. Sin embargo, hay que notar que no es el tono el que contrasta, dado que continúa siendo el grado b3 de la escala menor natural de la tonalidad axial, es decir, el tono do. Lo que realmente contrasta es el modo de dicha tonalidad. El hecho de que sea menor (do menor), es lo que hace justamente que se conciba como una tonalidad alejada de la axial y que contraste con la práctica referenciada en este trabajo, aunque en un contexto mesoformal, ya hemos visto en la Sonata op. 13 de Beethoven en el primer movimiento en do menor, el paso en el segundo grupo temático al tercer grado de la tonalidad menor (mi bemol menor). A pesar de esto, llama la atención que el final del movimiento, lo que podríamos concebir como una coda, se encuentre en la tonalidad de do mayor, es decir, en el auténtico relativo mayor.

En términos de una reflexión sobre la macroforma tonal de la obra y desde una perspectiva de la bidimensionalidad abstracta, podríamos comentar sobre la expectativa que determina el tercer movimiento, dado que se esperaría justamente el relativo mayor, pero esto no sucede, va al relativo menor. Sólo aparece el relativo mayor al final del movimiento, como un efecto que retrasa o posterga la llegada a lo que el oyente estaba esperando desde el inicio de este tercer movimiento. El último movimiento termina en la tonalidad axial pero en el paralelo mayor, como una proyección fractal de la terminación con tercera de picardía, efecto que se practica desde el renacimiento en las prácticas armónicas en dimensiones más pequeñas para las cadencias finales.

Lo interesante en este caso es que, a pesar de que la obra fue compuesta por diferentes compositores, el pensamiento macroformal en cuanto a las relaciones tonales entre los movimientos sigue presente, por lo menos desde una perspectiva general, en la manera como se establece una "unidad" en medio del contraste o la diferencia autoral. Es muy probable que esta reflexión haya estado presente en el momento de pensar este proyecto colectivo de composición.

Es en este contexto donde podemos reflexionar sobre las posibles relaciones bidimensionales que encontramos de este plan armónico en la macroforma, con respecto a lo que sucede en la dimensión mesoformal de la obra.

Movimiento I (ej. 74)

Sonata FAE para violín y piano Albert Dietrich - Robert Schumann - Johannes Brahms

Mov. I
Allegro
A. Dietrich

cc. 1 14 15 43 57 61 63 73 91 103 111 119 125 142 153
 cc. 159 161 163 167 183 197 201 225 228 229 230 231 236 261 272 282 284
 cc. 291 303 311-319

Ejemplo 74 Reducción armónica del primer movimiento de la Sonata FAE

En este movimiento se puede observar que el proceso estructural desde el punto de vista armónico se fundamenta principalmente desde las relaciones funcionales de dominante-tónica, con el proceso modulante tradicional al relativo mayor a partir del c. 57 y terminando la primera sección en esa tonalidad de do mayor entre los cc. 73 al 91. Este proceso es significativo en cuanto a las relaciones bidimensionales, dado que el tercer movimiento justamente está en la tonalidad de do menor, es decir el biii. En este último caso, como lo expresamos arriba, se presenta una relación tradicional desde el punto de vista del tono y no del modo, lo cual genera una relación bidimensional indirecta por variación. El fa mayor como bVI de la menor y tonalidad principal del Movimiento II, tiene procesos de tonización en diferentes momentos de este primer movimiento (cc. 63, 167, 228 y 230). Lo que presenta una relación bidimensional indirecta por permutación, dado que los tonos proyectados por todos los movimientos de la *Sonata Fae* son abordados en este movimiento teniendo en cuenta que no se presenta do menor sino do mayor y que el orden por supuesto, no es el mismo.

Movimiento II (ej. 75).

Mov. II
Intermezzo
R. Schumann

Ejemplo 75 Reducción armónica del segundo movimiento de la Sonata FAE

En este movimiento identificamos una relación bidimensional indirecta-incompleta por terceras tanto de I al vi así como de vi al I, los demás elementos se determinan por la tradicional relación de dominante tónica.

Movimiento III (ej. 76).

Mov. III
Scherzo
J. Brahms

Ejemplo 76 Reducción armónica del tercer movimiento de la Sonata FAE

En este movimiento, si bien hay una relación bidimensional indirecta-incompleta con respecto a la macroforma al igual que en el movimiento anterior, identificamos una relación muy significativa en cuanto a la progresión i - biii la cual se muestra sombreada con los recuadros en el ejemplo anterior. Este tipo de relación articula de manera muy cercana la macroforma con la mesoforma en cuanto al tratamiento armónico tan particular de i - biii entre los movimientos I y III de la sonata.

Movimiento IV (ej. 77)

Mov. IV
Finale
R. Schumann

cc. 1 15 22 34 38 55 79 94 101 135 155 166

Ejemplo 77 Reducción armónica del cuarto movimiento de la Sonata FAE

Este último movimiento nos propone una relación bidimensional directa al igual que el primero, por supuesto, teniendo en cuenta la relación de tono y no de modo con respecto al do. La relación con el bVI se presenta en los cc. 22 y 38, y la relación con el do que además es mixolidio, se da en el c. 55. Al final se cierra con el modo mayor que caracteriza el cierre de la macroforma general.

Con respecto a la intensidad, la obra marca un contraste significativo en su segundo movimiento (fig. 86).

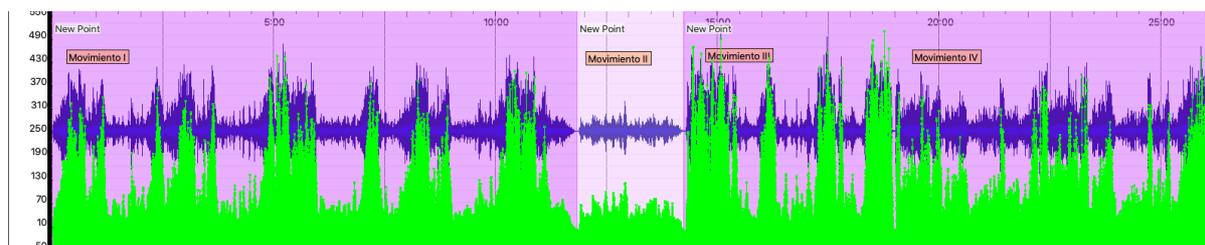


Figura 86 Intensidad de la Sonata FAE

Estas relaciones de intensidad en la dimensión macroformal, nos proyectan una estructura ternaria de la cual más adelante hablaremos. Por ahora analizaremos las relaciones bidimensionales que se presentan con respecto a las relaciones de intensidad de cada uno de los movimientos y la macroforma (fig. 87).

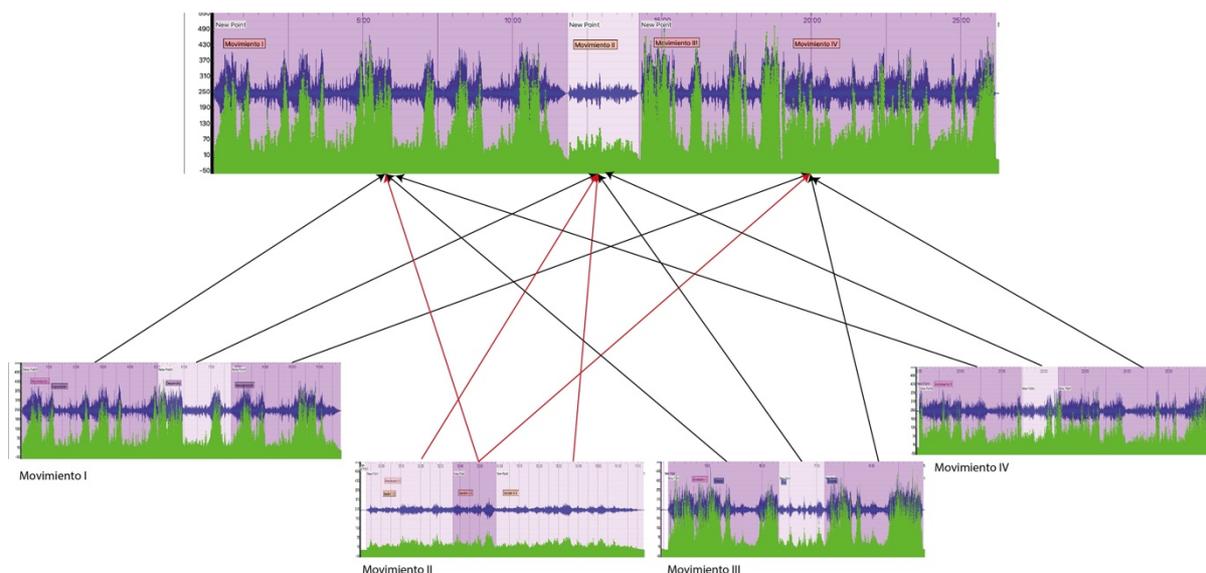


Figura 87 Relaciones bidimensionales de intensidad en la Sonata FAE

Como podemos observar, destacan las relaciones bidimensionales directas con la condición macroformal de la intensidad. Solo el segundo movimiento presenta una relación bidimensional por contraste, donde las relaciones son bajo-alto-bajo con respecto a las de alto-bajo-alto de la macroforma. Es importante considerar que las subdivisiones que se están presentando, se fundamentan en la subdivisión formal de las obras al nivel de las secciones que cada movimiento presenta. Lo que quiere decir a su vez que la estructura ternaria de la macroforma, la cual vamos a exponer a continuación, también tiene una relación bidimensional directa desde la mesoforma de cada movimiento.

La estructura que propone la macroforma la consideramos ternaria dado que hay varios factores que nos llevan a determinar esta condición. El primero de ellos se relaciona con el factor armónico, el cual nos establece una idea de cierre del último movimiento con respecto al primero, es decir, llegado a la tonalidad axial en el movimiento IV nos permite determinar un retorno o recapitulación de la tonalidad después de su alejamiento o contraste en los movimientos intermedios II y III. De tal manera que la estructura que proponemos se fundamenta en la siguiente condición (ver tabla 94).

Tabla 94 Estructura de la Sonata FAE

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
A	Transición	B	A

El segundo movimiento como transición, lo ubicamos desde la perspectiva de su duración y su intensidad. LaRue (2004) propone que justamente las relaciones de duración establecen jerarquías entre los roles o funciones que cumplen los movimientos en la macroforma. Así que el segundo movimiento nos establece un puente entre la sección A y B, esta última sección (B) considerándose la más contrastante sobre todo por su tonalidad (do menor). La estructura entonces de cada movimiento se establece como sigue teniendo en cuenta las secciones proyectadas en el análisis de intensidad de cada movimiento expuesto anteriormente (ver tablas de la 95 a la 98):

Tabla 95 Estructura primer movimiento de la Sonata FAE

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A	B	A

Tabla 96 Estructura segundo movimiento de la Sonata FAE

Sección I	Sección II	Sección III
A	B	A

Tabla 97 Estructura tercer movimiento de la Sonata FAE

Scherzo	Trio	Scherzo
A	B	A

Tabla 98 Estructura cuarto movimiento de la Sonata FAE

Sección I	Sección II	Sección III
A	B	A

Como podemos observar, las relaciones mesoformales con la macroforma desde el punto de vista de la estructura formal, se proyectan desde una relación bidimensional directa la cual se puede evidenciar en la siguiente figura 88.

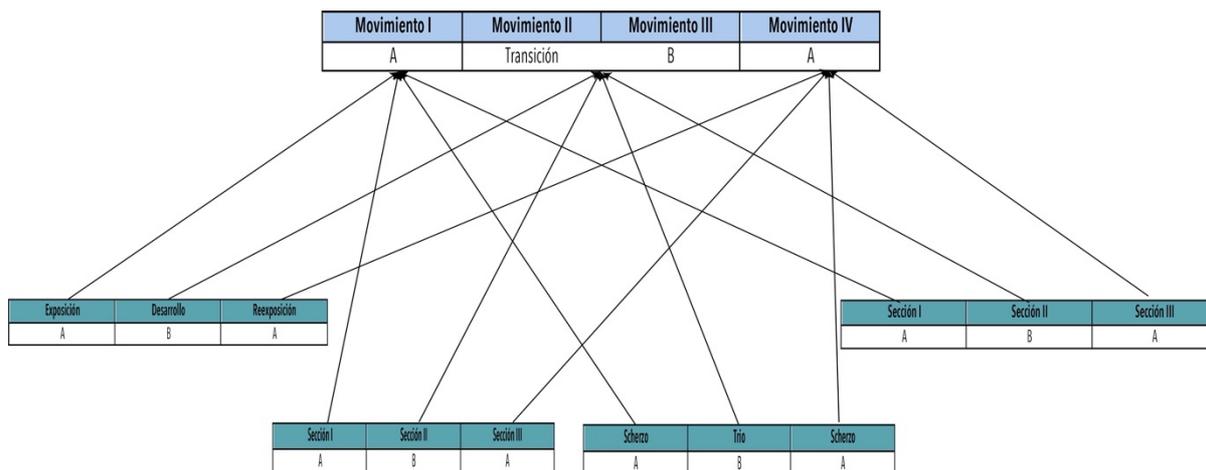


Figura 88 Relaciones bidimensionales de estructura en la Sonata FAE

Ahora bien, las relaciones tonales o estructurales no son los únicos elementos articuladores de la obra. Si recordamos su título, nos percatamos que la obra precisamente se llama *Sonata FAE* porque está elaborada teniendo en cuenta las notas fa, la y mi como elemento motivico o célula generadora para la composición de esta. Así que podríamos decir que la obra también es cíclica, ya que comparte el elemento motivico en sus movimientos.

A través de los ejemplos del 78 al 81, podemos corroborar el procedimiento cíclico de la obra:



Ejemplo 78 Elemento melódico en el primer movimiento de la Sonata FAE. cc. 17-20

Bewegt, doch nicht zu schnell

Violin

Piano

Vln.

Pno.

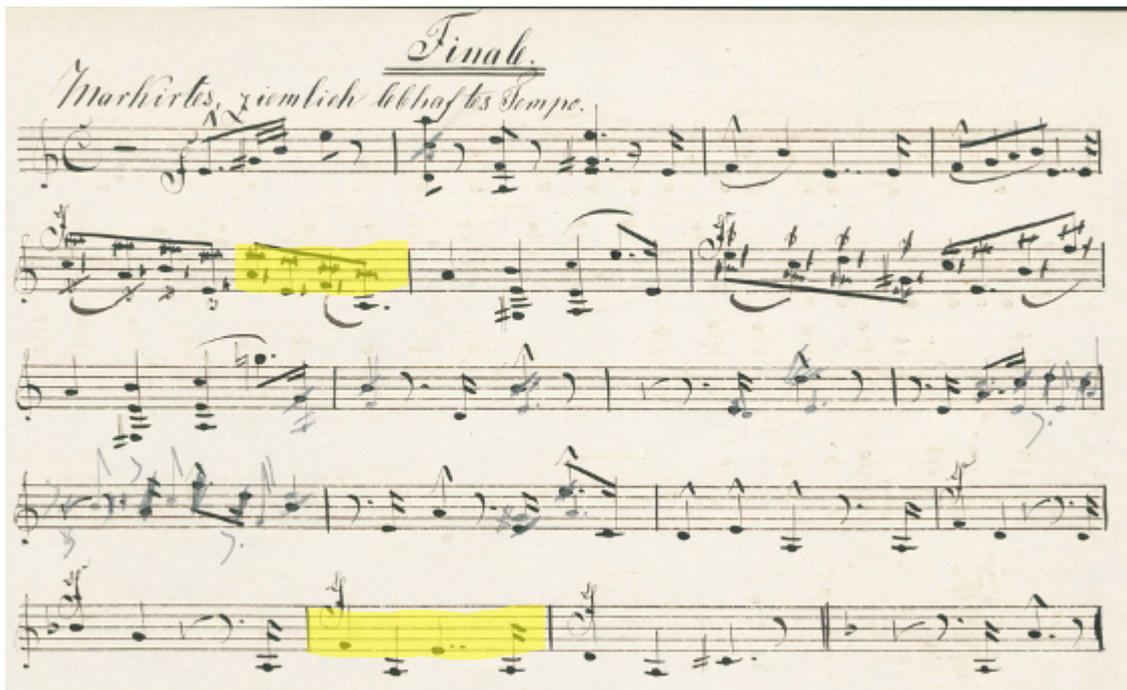
Ejemplo 79 Elemento melódico en el segundo movimiento de la Sonata FAE

4 (90)

54

Ejemplo 80 Elemento melódico en el tercer movimiento de la Sonata FAE

En este movimiento aparece variado el motivo tanto desde el punto de vista del orden como desde las alteraciones de las notas. En este sentido, aparece primero la nota mi, luego fa el cual es alterado a fa sostenido y por último la nota la.



Ejemplo 81 Elemento melódico en el cuarto movimiento de la Sonata FAE

En varias ocasiones se puede identificar el motivo. Por ejemplo, en el primer compás del segundo sistema, las últimas cuatro corcheas hacen las notas la, mi, fa y la como una expresión desordenada del FAE. Pero en el quinto sistema segundo compás, el motivo aparece literal en la forma original. Esta condición, que le da el carácter de proceso cíclico a la obra, algo llamativo dado que no hay que olvidar que es una obra elaborada por tres compositores, la carga de un sentido de intencionalidad con respecto a su estructura y articulación macroformal.

La siguiente es la estructura métrica de la obra junto con el *tempo* o carácter de cada movimiento (tabla 99).

Tabla 99 Métrica y carácter de la Sonata FAE

Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
C	4/4	6/8 - 2/4	C
<i>Allegro</i>	Moviéndose, pero no muy rápido	<i>Allegro</i> (Scherzo - Trio)	Marco, rítmico bastante rápido

Como se puede observar en la tabla, el movimiento III establece ese contraste del cual se habló arriba para considerarse como macrosección contrastante en la ternariedad propuesta. Además, podríamos afirmar que el segundo movimiento además de su función transitiva establece un punto de reposo en cuanto al manejo del *tempo*, el cual contrasta tanto con el primero como con el tercero y el cuarto, los cuales llevan la obra a un cierre climático en este sentido.

En relación con la duración, la obra presenta las siguientes relaciones a nivel de la macroforma general.

Tabla 100 Duración aproximada de los movimientos de la Sonata FAE

	Movimiento I	Movimiento II	Movimiento III	Movimiento IV
Duración aprox.	11:48	2:20	4:40	7:06
	7:00			

Fuente: (Muzikay, 2016)

La duración total en la macroforma teniendo en cuenta las consideraciones mencionadas anteriormente con respecto a los movimientos II y III, proyecta un gran pie métrico dáctilo de largo-corto-corto (fig. 89).



Figura 89 Dáctilo (largo-corto-corto) de la Sonata FAE

Esta condición en relación con las duraciones al interior de cada movimiento presenta las siguientes relaciones bidimensionales.

Movimiento I (fig. 90)



Figura 90 Anfimácero (largo-corto-largo) primer movimiento de la Sonata FAE

Un pie métrico anfimácero de largo-corto-largo que proyecta una relación bidimensional indirecta por aumentación en la última duración.

Movimiento II (fig. 91)



Figura 91 Anapesto (corto-corto-largo) segundo movimiento de la Sonata FAE

En este contexto tenemos un pie métrico anapesto de corto-corto-largo que relaciona este movimiento bidimensionalmente de forma indirecta por permutación invertida con la macroforma dado que coincide con todas las duraciones pero iniciando de atrás para adelante.

Movimiento III (fig. 92).



Figura 92 Anfimácero (largo-corto-largo) tercer movimiento de la Sonata FAE

Este movimiento al igual que el primero, genera un pie métrico anfimácero de largo-corto-largo que proyecta una relación bidimensional indirecta por aumentación en la última duración.

Movimiento IV (fig. 93).



Figura 93 Anapesto (corto-corto-largo) cuarto movimiento de la Sonata FAE

Al igual que con el segundo movimiento, tenemos un pie métrico anapesto de corto-corto-largo que relaciona este movimiento bidimensionalmente de forma indirecta por permutación invertida con la macroforma.

Todas estas relaciones permiten una comprensión no solo sobre las formas en las que interactúan los movimientos en la dimensión macroformal, sino sobre las maneras como esas relaciones globales proponen bidimensionalidad. Vemos cómo en la *Sonata FAE*, a pesar de ser compuesta por varios compositores, sus procesos bidimensionales dan cuenta de una articulación significativa en las relaciones de proyección o amplificación de los acontecimientos de lo micro o meso en la dimensión macroformal de la obra.

4.8 Algunas reflexiones sobre posibles aplicaciones prácticas del análisis macroformal

Si partimos de la idea de considerar el concepto de *Musicking* —musicar— de Small (1999, p. 4), quien plantea que “la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente”, nos daremos cuenta de que, en realidad, decir “práctica musical” equivale a una redundancia o tautología, en la medida que la música es en sí misma una práctica. Es decir, en palabras de este autor, equivaldría a lo que hacemos, el accionar. Esta concepción establece una postura que va en contra de la concepción tradicional de la música fundamentada en “las obras”, productos, y no en los actos de música, procesos. En este sentido, Small propone la música como lo que hacemos con ella, desde escuchar, interpretar, componer, investigar, analizar. Así, cuando proponemos integrar la macroforma a las acciones, estamos afirmando su potencial para acompañar los diferentes tipos de relación experiencial o práctica que tenemos con la música. En otras palabras, nos permite ubicar la macroforma en el contexto de los actos de música-sonido (Van Leeuwen, 1999).

4.8.1 Algunas consideraciones sobre la macroforma en la práctica

Joel Lester (2005) plantea que el análisis musical debería llevarnos a comprender mejor la música, a escucharla mejor. Cook (1999), por su parte, propone que el análisis permitiría enriquecer nuestras audiciones y por supuesto, las interpretaciones de la música. Nommick (2010, p. 225) sugiere la importancia

del análisis en el contexto de la composición, como una práctica “[...] fundamental para la formación y el proceso creativo del compositor”.

Es por esto que consideramos necesario realizar diferentes acercamientos reflexivos en torno al papel que podría cumplir la macroforma y su bidimensionalidad en las diferentes maneras a partir de las cuales nos relacionamos con la música. Por supuesto, este aspecto se considera una posibilidad de investigación posterior, a través de la cual podrían identificarse los significados de la escucha, la creación y la interpretación desde el contexto de la macroforma y sus procesos bidimensionales.

4.8.1.1 Oyente

Cuando vamos a un concierto, nos preparamos para el repertorio que vamos a escuchar. Esta preparación se conoce como expectativa, que construimos sobre la información que previamente tenemos del programa del concierto. Cuando nos informamos sobre si sonará una sinfonía, un concierto, una obertura o cualquier otro tipo de obra, construimos una expectativa que determina una manera de prepararnos para el concierto. Es así como, para nuestro caso, la idea de las obras multimovimientos debería incitarnos a la curiosidad sobre el planteamiento de la obra como un todo. Es decir, construir una sensibilidad con respecto al paso entre un movimiento con el otro. Preguntarnos, más que por lo que se repite, por lo que es diferente, por el contraste, por la lógica de un posible hilo conductor que nos permita generar interpretaciones e identificar procesos bidimensionales sobre la obra como un todo y la relación de cada movimiento con ese todo.

Los procesos aquí señalados podrían acercar al oyente desde una audición atenta, a la dimensión macroformal de las obras multimovimientos y los procesos bidimensionales que en ella se presentan. Relaciones tonales entre movimientos, relaciones muy alejadas o cercanas y la bidimensionalidad de lo que pasa al interior de los movimientos con respecto a lo macro. Las duraciones de cada movimiento pueden ser determinantes en la manera como comprendemos las jerarquías a partir de la extensión de estos, movimientos más cortos que otros, movimientos más extensos o mantenimiento en la proporción de las

duraciones, nos proyectan diversas formas de relacionamiento en esta dimensión, y así mismo, cómo las duraciones al interior de los movimientos se comportan bidimensionalmente con esta estructura macro.

Proyecciones macroestructurales de las obras nos permitirían identificar relaciones entre movimientos en desarrollos ABCDE..., cuando los movimientos son contrastantes, o macroformas ABA, entre otras, lo cual nos puede brindar información muy significativa sobre lo que pasa en cada movimiento en este sentido y su relación bidimensional. Asimismo, el tratamiento del timbre en términos generales nos acercaría a macroestructuras en las que los instrumentos se convierten en elementos protagonistas de la música y cómo esto sirve para diferenciar a su vez entre movimientos más o menos intensos que otros nos determinaría curvas o valles en la direccionalidad de la macroforma, direccionalidad tanto en el timbre o la intensidad que se manifiesta y se relaciona bidimensionalmente con cada uno de los movimientos que configuran la obra.

En este sentido, estamos de acuerdo con Hepokoski y Darcy (2006) quienes establecen estrategias de audición y ubican el papel del oyente como una figura activa en los procesos de comprensión que demanda esta dimensión y sus procesos bidimensionales.

Estas observaciones se corresponden con lo que es escuchar atentamente una obra multimovimiento (o cualquier obra musical), reflexionando sobre cómo podría integrarse como un todo significativo. Al entrar en la superficie acústica de un segundo movimiento, podemos atraer la memoria del primero en él: las ideas del primer movimiento y la tonalidad de base permanecen presentes como un telón de fondo tácito contra el cual los procesos, de otro modo autónomos, del segundo movimiento pueden ser leídos. [...]. Entrando en el tercer movimiento, podemos atraer al primero y al segundo; y es posible hacer que el primer, segundo y tercer movimiento habite tácitamente en la sonoridad del cuarto, lo que puede entenderse como una reacción o respuesta a lo que le ha precedido. A lo largo de todas las fases de la obra, podemos trazar una narrativa conceptual en curso - un hilo maestro - no tanto en lo que escuchamos literalmente como en nuestras reconstrucciones del diálogo continuo de la obra, momento a momento, con un preexistente, flexible y una red constelada de normas genéricas: normas no solo para zonas y movimientos individuales, sino también para obras multimovimiento en su conjunto.⁶¹ (Hepokoski y Darcy, 2006, p. 342)

⁶¹ "These remarks correspond with what it is like to listen closely to a multimovement work (or any musical work), pondering how it might be put together as a meaningful whole. Entering the acoustic surface of a second movement, we can draw the memory of the first into it: the first movement's ideas and grounding tonality remain present as a tacit backdrop against which the otherwise self contained processes of the second movement can be read. Entering the third movement, we can draw the first and second into it; and it is possible to make the first, second, and third movements dwell tacitly in the sounding fourth, which may be understood as a reaction or response to what has preceded it. Throughout all phases of the work, we can trace an ongoing conceptual narrative - a master thread - not so much in what we literally hear as in our reconstructions of the work's ongoing dialogue, moment by moment, with a pre-existing, flexible, and constellated network of generic norms - norms not only for individual zones and individual movements, but for multimovement works as a whole". (Traducción libre del autor).

4.8.1.2 Compositor

La práctica de la composición es tal vez una de las instancias a través de las cuales se puede ver mayores aplicaciones a esta reflexión sobre la macroforma. En medio de todas las posibilidades que podrían presentarse para la realización de una obra multimovimientos, es común encontrar la preparación de un plan que permita proyectar no sólo el número de movimientos que tendría la obra, sino las posibles relaciones entre ellos, sean de armonía, duración, estructura, intensidad o timbre y sus relaciones con el contenido de los movimientos mismos para construir bidimensionalidad. En este sentido, partimos de la base a partir de la cual el compositor puede determinar diferentes estrategias que permitan desde los elementos mencionados o de otros, construir lógicas de proyección o amplificación a la manera de isomorfismos o fractalidades sobre lo que ocurre en los movimientos y cómo esto se expresa en la dimensión macroformal de sus obras multimovimiento.

Es importante mencionar que el compositor a su vez hace parte de un contexto histórico que, de una u otra manera, orienta las posibilidades de organización macroformal que determina en sus obras multimovimientos. Este contexto histórico, no solo le brinda al compositor referentes musicales para dichas organizaciones a gran escala: también, le ofrece referentes de otras disciplinas a través de las cuales, apropia relaciones alternativas. Esto último, se puede evidenciar en las influencias que ha tenido la literatura, el cine y la tecnología interactiva en muchas de las macroformas y sus relaciones bidimensionales de los compositores contemporáneos.

4.8.1.3 Intérprete

Cuando un músico intérprete construye una reflexión sobre las macroformas y sus procesos bidimensionales, su propuesta interpretativa establecerá una proyección a gran escala que sólo desde las dimensiones más específicas como la micro o meso, no podrían comprenderse. Es así como, desde la reflexión macroformal, el intérprete no sólo podría agilizar el proceso de memorización a gran escala de la obra multimovimientos, sino detallar sus intenciones en cuanto a la bidimensionalidad de la pieza a partir de las relaciones entre los

movimientos y lo macro. Así, su conciencia frente a los cambios temporales, la unión entre los movimientos, los niveles de intensidad de cada parte, las duraciones de cada uno de ellos, el manejo del timbre, las condiciones estructurales, se convierten en el *background* a partir del cual un instrumentista podría pensarse su propuesta interpretativa desde la dimensión macroformal y su bidimensionalidad.

Las reflexiones que tradicionalmente se han llevado a cabo con respecto a los análisis con fines interpretativos, se han especializado en el análisis micro y meso de la obra multitimpos. Esto cuando se aborda la obra completa y no uno sólo de sus movimientos. En el marco de estas reflexiones encontramos aspectos relacionados con la morfología musical (motivos, frases, períodos, secciones), la aplicación de diferentes metodologías que Sadai (1998) llama "herméticas", tales como el análisis schenkeriano, la teoría generativa, la teoría de conjuntos. También se encuentran análisis de tipo estilístico, cuando la búsqueda interpretativa pretende acercarse a una propuesta históricamente informada. Sin embargo, no identificamos propuestas de análisis con fines interpretativos que aborden la dimensión macroformal y las relaciones bidimensionales de este tipo de obras como un aspecto que permitiría, a gran escala, preguntarse sobre las relaciones entre los diferentes movimientos de la obra, su contenido y sus procesos de proyección en lo macro. Esta mirada no contradice las anteriores visiones o acercamientos a la música con estos fines, y por el contrario, se complementarían y podrían generar un diálogo interesante en la búsqueda de los intérpretes.

En palabras de Heyder López Cabrera (2019), egresado de piano de la Fundación Universitaria Bellas Artes y miembro del semillero de investigación en análisis y creación musical:

El análisis macroformal brinda la posibilidad de examinar el flujo de la música y el paisaje musical a gran escala. Dicho paisaje lidiaría no solamente con la estructura musical, sino con la forma de la música misma: el proceso a través del cual se da forma al discurso sonoro. Lo cual permitiría esbozar una estructura que daría cuenta del flujo musical de la obra en su totalidad, de las contracciones y dilaciones que hay en ella, de las similitudes entre movimientos, de las relaciones tonales, armónicas, melódicas y temáticas que apuntan hacia la unidad de la obra. Para un intérprete, el análisis macroformal brindaría la posibilidad de mapear dichas relaciones, y de desarrollar una intuición respecto a los procesos de la evolución del discurso sonoro a la hora de interpretar, logrando un esquema general de la obra, de sus clímax, del *tempo*.

Así, el análisis macroformal permitiría establecer una lógica de las decisiones (o intuiciones) que subyacen respecto al discurso sonoro y su coherencia: los colores, las articulaciones, las dinámicas, el manejo del tiempo. El análisis permitiría establecer una idea de totalidad y coherencia musical, no sólo de la obra misma en tanto fenómeno compositivo, sino de la interpretación porque permitiría trazar la manera en que el entendimiento de la estructura da forma a un paisaje sonoro. Así, para el intérprete un análisis macroformal significaría poder visualizar la forma en que ocurre la música y la manera en que se despliega el discurso musical.

4.8.1.4 Director

Tal vez sea la dirección la única práctica musical que, en sentido estricto, aplica potencialmente una mirada macroformal del repertorio para determinar una propuesta interpretativa de la obra multitimpos como un todo. Si analizamos las reflexiones que tradicionalmente hace un director cuando se enfrenta a una obra multitimpos, nos daremos cuenta de la relación que tiene nuestra propuesta con esta actividad musical. El pensamiento, por ejemplo, que tiene un director para determinar el cambio de *tempo* entre un movimiento y el siguiente, y entre este y el otro con lo que pasa al interior de cada movimiento, nos lleva a confirmar la aplicación que, desde la misma técnica, tiene este aspecto con nuestra propuesta.

El director se concibe como aquella figura que más se acerca a la dimensión macroformal de la música y sus procesos bidimensionales, no sólo por su labor de dirigir obras multitimpos, sino por su capacidad para direccionar las intenciones de diferentes músicos hacia una sola. Esto es macroforma en su esencia, es decir, responder a la pregunta sobre cómo a partir de tantas diferencias puedo crear un todo. En palabras del director Alejandro Posada (2018):

Un director tiene que empezar a contar la novela desde el principio sabiéndose el final. Digamos que muchas veces es la única persona allí en el quehacer musical, que realmente se sabe la historia desde el principio hasta el final. Cada uno puede tener su historia, pero yo se mi historia y cómo la voy a hacer. Si yo empiezo, al empezar el primer movimiento de una sinfonía, el primer compás del primer movimiento de una sinfonía, realmente debo saber a dónde lo tengo que llevar, hasta el último... la idea si es hacerse una historia de lo que está uno dirigiendo, no tiene que ser una historia teatral, ni una historia con personaje, ni tiene que ser un poema sinfónico; es un gran arco musical, los directores tenemos que estar viendo hacia lo lejos y cuando empezamos una cosa, no es nada más el puente que nos lleva a un punto y ese punto nos lleva a otro punto y el otro punto nos lleva al otro punto, sino nos convertiríamos en batutadores de compases y marcadores del ritmo que es lo que precisamente tendríamos que evitar.

Así pues, estas reflexiones, nos acercan no sólo a cargar de pertinencia el pensamiento o la conciencia macroformal y sus relaciones bidimensionales en cada uno de estos roles, también nos ubican en una perspectiva en la que comprendemos esta dimensión como parte de los procesos musicales, nos acerca a la idea de actos de la música y que, en palabras de Small (1999), podríamos denominar, el *musicking* de la macroforma.

Conclusiones

La dimensión macroformal abordada desde sus procesos bidimensionales, nos permite identificar que lo que sucede en cada uno de los movimientos puede tener implicaciones directas con lo que se construye en la macroforma, pero no solamente desde una perspectiva de la horizontalidad musical, sino desde la amplificación de los elementos. Los procesos bidimensionales en la macroforma nos presenta diferentes tipos de relacionamiento ya sea directo, indirecto o por contraste, que nos permiten identificar diversos procesos de proyección o amplificación sobre lo que sucede en lo micro o lo meso con la gran dimensión macro. Aquí está nuestro principal aporte para la comprensión de la dimensión macroformal de la música y que nos diferencia en gran medida con el estado del análisis macroformal discutido en el capítulo uno.

Los elementos de armonía, duración, intensidad y estructura si bien son elementos que han sido utilizados como herramientas para el abordaje de la macroforma en casi todas las propuestas que analizamos en los antecedentes, sean ellos de enfoque descriptivo o analítico, ninguno los aplicó desde el punto de vista bidimensional de esta propuesta que propone los niveles de proyección o amplificación entre lo micro o lo meso con lo macro de cada uno de estos elementos. Consideramos que este proceso analítico es un aporte significativo de este proyecto, en el sentido en que permite construir relaciones no desde la sumatoria de los movimientos, sino desde consideraciones si se quiere isomórficas o fractales entre las diferentes unidades formales.

Consideramos que las relaciones bidimensionales propuestas como directa, indirecta y por contraste, permiten construir diferentes procesos o estrategias de interacción proyectual o amplificada entre lo micro y lo meso con lo macro. En este sentido, dichas herramientas nos generaron alternativas para construir en todas las obras analizadas en el capítulo cuatro, diferentes tipos de relaciones y pudimos entender, por ejemplo, procesos de la micro o mesoforma, de qué manera tienen una expansión o no con lo que sucede y se construye en la macroforma. Los tres tipos de relaciones propuestos, más las subcategorías de las relaciones indirectas, determinan las posibilidades en las que se pueden comprender los procesos bidimensionales en el repertorio analizado. Estamos seguros de que no es un enfoque acabado y depurado en su totalidad, pero

si se convierte en una propuesta que permitirá futuras investigaciones que permitan niveles de profundización en un enfoque que consideramos alternativo con respecto al estado de la cuestión en el abordaje analítico de la dimensión macroformal de la música.

Con respecto al repertorio abordado de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, creemos que con los resultados analíticos del capítulo cuatro, se construyen nuevos puntos de vista con respecto a la comprensión de sus obras multimovimiento desde la identificación de relaciones bidimensionales. Este es un repertorio que tradicionalmente se ha abordado desde lo micro y lo meso a partir de diversos enfoques analíticos tanto formalistas como semióticos y hermenéuticos. En cuanto a la macroforma, su abordaje ha sido desde las perspectivas ya comentadas en el capítulo uno, las cuales se relacionan muy poco con nuestra propuesta. Así que creemos que estos resultados presentan una mirada innovadora con respecto a este tipo de repertorio en cuanto a sus relaciones entre lo micro o meso con la macroforma de cada una de las obras.

La dimensión macroformal en este sentido, se entiende como una articulación de relaciones entre las diferentes dimensiones. Ya no sólo como una entidad autónoma que se construye por la sumatoria de sus movimientos, sino como un punto de referencia que amplifica o proyecta lo que sucede en lo micro o lo meso de la misma obra, determinando así un objeto de análisis complejo con diversidad de relaciones bidimensionales entre sus unidades formales. Esta investigación se suma a las propuestas identificadas en los antecedentes, como una alternativa analítica y no descriptiva sobre prácticas macroformales. Por supuesto, identificamos aportes muy valiosos, sobre todo en los trabajos de Newman (1983), Webster (2004), Hepokoski y Darcy (2006) y Buurman (2013). Sin embargo, consideramos que nuestra propuesta se diferencia de la de ellos en cuanto al enfoque propuesto por nosotros desde la bidimensionalidad entendida como proyección y amplificación, y no como linealidad de acontecimientos en diferentes dimensiones.

Consideramos un acierto partir del repertorio canónico para, desde allí, construir la estrategia de análisis acá propuesta. Si bien hubo varios antecedentes que ofrecieron datos valiosos sobre la configuración de la macroforma en el período clásico, fue realmente significativo acercarnos de forma directa al repertorio, en este caso, las sonatas para piano y las sinfonías de los compositores propuestos. Esta experiencia enriqueció

muchísimo el proceso investigativo, dado que nos permitió abordar cada obra no sólo mediante la observación de la partitura, sino a través de la audición. La experiencia del analista fue fundamental en este recorrido, dado que permitió la reflexión no sólo sobre el objeto de estudio, sino a partir del sujeto que analiza (Ferrara, 1984), y esto es fundamental en todo proceso analítico de la música. Esto último se hace realmente importante dado que se convierte en el aspecto que determina los alcances y posibilidades del ejercicio del análisis, teniendo presente que la definición del análisis musical la determina el analista desde sus propias preguntas e intereses con la música. Así, la configuración de la macroforma en el período clásico permitió no solo determinar algunas convenciones de esta práctica en dicho período, sino delimitar un alcance para la investigación, reconociendo que no hay teorías absolutas ni metodologías generales que desde el criterio actual puedan reconocer la diversidad y complejidad de toda la música como objeto de estudio.

Consideramos importante comentar que detrás de este trabajo hay una práctica de enseñanza-aprendizaje en mis cursos de análisis de pregrado y maestría, espacios desde donde se ha nutrido esta idea de investigación a partir de los comentarios y las inquietudes de mis estudiantes. El interés que ha suscitado este tema tanto en mis colegas como estudiantes, permite reflexionar sobre la pertinencia de la enseñanza de esta dimensión de la música en los espacios formativos universitarios, espacios donde aún el análisis musical llega hasta el análisis de un solo movimiento.

Quedan abierta varias líneas de investigación, entre ellas, podemos comentar el análisis de la macroforma desde enfoques teóricos como la narratología, una perspectiva supremamente interesante que, con toda seguridad, puede aportar muchísimo a la reflexión sobre la macroforma y podría expandir además, los alcances que tiene hoy la propia teoría narratológica, la cual hasta el momento, no ha presentado investigaciones analíticas en el marco de las obras multimovimiento.

Como otra de las líneas que quedan abiertas a partir de esta investigación, se destaca la reflexión sobre la macroforma en diversas prácticas musicales. Consideramos importante continuar la reflexión sobre la macroforma en el ámbito interpretativo, por ejemplo, asunto que ya se viene elaborando desde el trabajo con el semillero de investigación en nuestra universidad sobre análisis y creación musical junto a varios

estudiantes y colegas profesores de diferentes instrumentos, con el fin de comprender las relaciones que tendría esta propuesta en proyectos de análisis macroformal con fines interpretativos. Asimismo, indagar sobre las posibilidades que permite la reflexión sobre la macroforma para formalizar procesos creativos desde la composición musical. Con esta investigación se confirma que el rol que más conciencia tiene con respecto a esta dimensión es la dirección musical. Los directores sistemáticamente piensan en la macroforma para llevar a cabo sus análisis y montajes de obras multimovimientos.

Uno de los aspectos que merece más atención y potencial investigativo posterior, es el de la estesis o percepción del oyente de la macroforma musical. Se considera que esta es una gran empresa que merecería un proceso profundo y sistemático de análisis para identificar cómo los oyentes perciben las diversas macroformas y, sobre todo, cómo potenciar su comprensión por parte de los oyentes tanto expertos como novatos.

Por supuesto, no podríamos dejar de mencionar que una línea que queda como apertura de esta investigación es la aplicación del análisis macroformal bidimensional en otros repertorios diferentes al tonal y académico. En este sentido, ya se reconocen antecedentes con procesos analíticos en esta dimensión en la música del siglo XX, por ejemplo, como los de Francois Nicolas (2005) sobre el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen, o los de Ernő Lendvai (2003) sobre *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bela Bartók. Por otro lado, los estudios sobre los álbumes conceptuales en el contexto de las músicas populares es importante abordarlos sea con esta u otra estrategia analítica, ya que, al igual que las obras multimovimientos tiene procesos de relacionamiento entre diferentes unidades formales que terminan configurando un todo en sí mismo.

Concluimos reconociendo que la dimensión macroformal de la música es una realidad absolutamente cercana a nosotros, se visibiliza y se percibe en las prácticas musicales que a diario realizamos. En este sentido, es tiempo de darle un lugar en las reflexiones teóricas y analíticas de nuestros contextos académicos, de tal manera que se amplíe y se enriquezca el horizonte de lo micro y lo meso en un marco en el que se comprenda que el todo es más que la suma de las partes, y que consiste en una interdependencia continua entre las partes

y el todo, entendiendo, además que la macroforma, como un tipo de forma, hace parte de la vida misma, como una manera de construir sentidos en la temporalidad de nuestra propia existencia, tal como lo propone Focillon (2010, p. 13) cuando plantea que:

La vida es forma, y la forma es el modo de ser de la vida. Las relaciones que unen entre sí las formas en la naturaleza no podrían ser puramente contingentes, y lo que llamamos vida natural tiene el valor de una relación necesaria entre formas, sin las cuales ella no sería lo que es. Lo mismo vale para el arte: las relaciones formales dentro de una obra y entre las obras constituyen un orden, una metáfora del universo.

Referencias

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas de la música romántica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Alban Berg Quartet - Tema. (9 de Noviembre de 2014). *String Quartet No. 15 in A Minor, Op. 132*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de Alban Berg Quartet - Tema: <https://www.youtube.com/watch?v=8HCDD7DK1LI&list=PLq7MWRGJ00XxOIkblZCxfnQmmJIFL3yr7&index=18>
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Am4d3usM0z4rt. (24 de Febrero de 2012). *Mozart - Symphony No. 23 in D, K. 181 / K. 162b [complete]*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de Am4d3usM0z4rt: <https://www.youtube.com/watch?v=4bJKvzZH5Dg>
- Arnheim, R. (1976). La unidad y la diversidad de las artes. En *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza Forma.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Baur, J. (1995). *Music Theory Through Literature* (Vol. II). New Jersey: Prentice-Hall, INC.
- Bent, I., & Pople, A. (2001). *Oxford Music Online*. Recuperado el Mayo de 2018, de Grove Music Online - Analysis:- <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>.
- Berry, W. (1986). *Form in Music: An Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and Their Application in Historical and Contemporary Styles*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Brindle, R. S. (1966). *Serial composition*. London: Oxford University Press.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & palisca, C. V. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burnett, H., & Nitzberg, R. (2007). *Composition, Chromaticism and the Developmental Process: A New Theory of Tonality*. New York: Routledge.

- Buurman, E. (2013). *Beethoven's Compositional Approach to Multi-Movement Structures in his Instrumental Works*. University of Manchester. Manchester: SCHOOL OF ARTS, LANGUAGES AND CULTURES.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Chaimovich, V. (7 de Noviembre de 2019). *Partita in G Major, Hob. XVI:6*. Recuperado el 5 de abril de 2020, de Vadim Chaimovich: <https://www.youtube.com/watch?v=rXmGwXLVzAQ>
- ComposersbyNumbers. (26 de Julio de 2013). *W. A. Mozart - KV 181 (162b) - Symphony No. 23 in D major*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de ComposersbyNumbers: <https://www.youtube.com/watch?v=iHWk0W7I6E8>
- ComposersbyNumbers. (9 de 5 de 2014). *F.J. Haydn - Hob I:1 - Symphony No. 1 in D major (Hogwood)*. Obtenido de ComposersbyNumbers: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ug2Og6j4ag>
- Concertante, s. (4 de 4 de 2017). *Mozart Piano Sonata No. 16 In C major K.545 Maria Joao Pires*. Obtenido de s Concertante: <https://www.youtube.com/watch?v=kUnYGUwatpo>
- Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (1999). ¿Qué nos dice el análisis musical? *Quodlibet: Revista de especialización musical*(13), 54-70.
- Cook, N. (2003). La forma musical y el oyente. *Quodlibet: revista de especialización musical*(25), 3-13.
- Crocker, R. L. (1986). *A history of musical style*. New York: Dover Publications.
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Davie, C. T. (1966). *Musical Structure and Design*. New York: Dover Pulications.
- Dijk, T. A. (2008). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, S. A.
- Dijk, T. A. (2012). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo xxi editores.
- EuroArts. (2 de Septiembre de 2014). *Bach: Brandenburg Concerto No. 3 in G major, BWV 1048 (Freiburger Barockorchester)*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de EuroArtsChannel: https://www.youtube.com/watch?v=QLj_gMBqHX8
- EuroArts. (30 de Enero de 2018). *Barenboim: Beethoven - Sonata No. 32 in C minor, Op. 111*. Recuperado el 10 de abril de 2020, de EuroArtsChannel: <https://www.youtube.com/watch?v=bYe27pJ2RBI>
- Fellner, A. (2 de Agosto de 2016). *Bach Richter, Brandenburg Konzerte 1-6, BWV 1046 1051*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de Alexander Lellner: <https://youtu.be/hp53Jh6qO6Q?t=1964>

- Ferrara, L. (1984). *Phenomenology as a tool for musical analysis*. *The Musical Quarterly*, 70(3), 355-373.
- FirstPublicChannel. (29 de Julio de 2011). *Borodin Quartet plays Beethoven String Quartet Op.132*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=SK75WCcUDkM>
- Focillon, H. (2010). *La vida de las formas seguida de Elofio de la mano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Forte, A., & Gilbert, S. E. (2003). *Análisis musical: Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Idea Books.
- Fubini, E. (2006). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.
- Goetschius, P. (2008). *The Larger Forms of Musical Composition*. New York: G. Schirmer.
- Gómez-Vignes, M. (1979). *La Sinfonía*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura-.
- Gómez-Vignes, M. (1988). *Curso de formas musicales*. Colombia: Apuntes de clase sin editar.
- González, S. R. (25 de 7 de 2021). *Beethoven: Piano Sonata No. 8 in C minor, Op. 13 - "Pathétique" - Claudio Arrau*. Obtenido de Sebastián Rodríguez González: <https://www.youtube.com/watch?v=U0SZn4yi6sl>
- Grabocz, M. (2012). La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música. *Pensamiento, palabra y obra*(7), 124-141.
- Green, D. M. (1979). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Grimshaw, J. (2014). *All Music*. Recuperado el Noviembre de 2019, de <https://www.allmusic.com/composition/keyboard-sonata-in-g-major-h-16-6-mc0002410712>
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Heller, W. (2017). *La música en el barroco*. Barcelona: Ediciones AKAL.
- Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Kleinman, A. (20 de Diciembre de 2013). *Asaf Kleinman plays Haydn - Sonata no. 13 in G Major, Hob. XVII/6*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de Asaf Kleinman: <https://www.youtube.com/watch?v=BzYhYebOnOw>

- Kress, G., & Leeuwen, T. v. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Edward Arnold.
- Kühn, C. (2003a). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.
- Kühn, C. (2003b). *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. España: Idea Books.
- Kumar, A. X. (29 de Agosto de 2015). *Beethoven: Sonata Op.111 No.32 in C Minor (Uchida)*. Recuperado el 10 de abril de 2020, de Ashish Xiangyi Kumar: <https://www.youtube.com/watch?v=WGg9cE-ceso&t=8s>
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. España: Idea Books.
- Leichtentritt, H. (1951). *Musical form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók. Un análisis de su música*. España: Idea Books.
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Liu, F. (23 de 5 de 2015). *Mozart Piano Sonata No 16 C major K 545 Barenboim*. Obtenido de Felex Liu: <https://www.youtube.com/watch?v=1vDxlnJVvW8>
- López, H. (15 de Octubre de 2019). La macroforma en la interpretación. (J. D. Manco, Entrevistador)
- López-Cano, R. (2008). Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía: Didáctica de la música*(43), 87-100.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afecto*. Barcelona: Esmuc.
- Macdonald, H. (Enero de 2001). *Oxford Music Online*. Recuperado el Agosto de 2019, de Grove Music Online -Cyclic form: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007001?rkey=XOLwoA&result=1>
- Manco, J. D. (2019). Un acercamiento a las preguntas y problemas del análisis musical desde una aproximación histórica. *Per Musi*(39), 1-18.

- Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. (Enero de 2001). *Oxford Music Online*. Recuperado el Agosto de 2019, de Grove Music Online -Sonata-: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191?rskey=yzHEsr&result=1>
- Margulis, E. H. (2014). *On Repeat. How music plays the mind*. New York: Oxford University Press.
- Meyer, L. (2009). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Moortele, E. V. (2009). *Two-Dimensional Sonata Form. Form an Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schönberg, and Zemlinsky*. Leuven (Belgium): Leuven Univesity Press.
- Morales, L. (2007). *Eighteenth-century keyboard music from the spanish female monastery of San Pedro de las Dueñas: secular music inside the cloisters*. En *Cinco siglos de música de tecla española*, editado por Luisa Morales. Almería: Asociación Cultural LEAL, pp. 307-321
- Motte, D. D. (1998). *Armonía*. Barcelona: Idea Books.
- music 71. (30 de Septiembre de 2019). *audio Arrau - Beethoven: Piano Sonata No.32 in C minor, Op.111 (Rec. 1965)*. Recuperado el 10 de abril de 2020, de music 71: <https://www.youtube.com/watch?v=EzFG1JQzj5k>
- Music, D. L. (5 de 8 de 2013). *Daniel Barenboim plays Beethoven Sonata No. 8 Op. 13 (Pathetique)*. Obtenido de David Long Music: <https://www.youtube.com/watch?v=SrcOckYQX3c>
- Muzikay. (3 de Abril de 2016). *F-A-E Sonata (Schumann, Brahms, Dietrich). Faust, Melnikov*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de Muzikay: <https://www.youtube.com/watch?v=HYUk7Su9RuM>
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. New Jersey: Princenton University Press.
- Nattiez, J.-J. (2011). De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale Engloutie de Debussy. En S. Gonzáles Aktories, & G. Camacho Días, *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Naxos Music Library. (2012). *Brandenburg Concerto No. 3 in G Major, BWV 1048*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de <https://eafit-naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=886443571754>

- Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- Newman, W. (1983). *The Sonata in the Classical Era*. New York: University of North Carolina Press.
- Nommick, Y. (2010). *Del carácter imprescindible e inagotable del análisis musical*. *Revista de musicología*, 33(1/2), 225-233.
- On The Top of Damavand for ever. (2 de Julio de 2017). *Haydn - Catherine Collard (1991) Partita in G major, Hob XVI/6*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de On The Top of Damavand for ever: <https://www.youtube.com/watch?v=1QmXhWipQwM&list=PLOq4PLensLtkchlUjBvxfGRNB86laRRQe&index=10>
- oppie47. (6 de Julio de 2015). *Mozart - Symphony No. 41 in C major, K. 551, "Jupiter"*. Recuperado el Septiembre de 2020, de oppie47: <https://www.youtube.com/watch?v=BEKUUnkbZMA&t=331s>
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Piston, W. (2012). *Armonía*. España: Mundimúsica Ediciones.
- Posada, A. (12 de Agosto de 2018). La macroforma en la dirección. (J. D. Manco, Entrevistador)
- Quartetto Italiano. (8 de Febrero de 2015). *String Quartet No. 15 in A Minor, Op. 132*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de Quartetto Italiano - Tema: https://www.youtube.com/watch?v=pCieBoGzVSE&list=OLAK5uy_kB-nX8jmlffS3RiJQNK-idM9fP5WQOifM&index=7
- Ratner, L. G. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books.
- Riemann, H. (2005). *Teoría general de la música*. España: Idea Books.
- Roig-Francolí, M. A. (2011). *Harmony in context*. New York: McGraw-Hill.
- RosemaryThomas1. (24 de Enero de 2019). *Haydn Partita in G major, Hob XVI/6*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de RosemaryThomas1: <https://www.youtube.com/watch?v=kWdltty9I44>
- Rosen, C. (1987). *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor.
- Rosen, C. (2003). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rothstein, W. (1989). *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- Sad, F. (17 de 2 de 2018). *Sonata para piano k545. "Facile" de W.A. Mozart. Claudio Arrau*. Obtenido de Fran Sad: <https://www.youtube.com/watch?v=nGosXqHkl7c>

- Sadai, Y. (1998). El estatuto del análisis musical. *Revista Cuadernos de Veruela*(2), 75-89.
- Sadie, S. (Enero de 2001). *Oxford Music Online*. Recuperado el Junio de 2018, de Grove Music Online - Movement-:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019258?rskey=wbLpYH&result=1>
- Sanchez, J. (29 de Junio de 2017). *Beethoven: Symphony no. 9 in D minor, op.125*. Recuperado el Septiembre de 2020, de Jamison Sanchez:
https://www.youtube.com/watch?v=ixpfgm_xxSE&t=1521s
- Sans, J. F. (2005). Un Scherzo en busca de autor. *Resonancias*(17), 69-89.
- Sans, J. F. (2017). Música y estudios del discurso: una atracción fatal. En B. Corti, & C. DÍaa, *Música y discurso: Aproximaciones analíticas desde Anética Latina* (págs. 97-120). Villa María, Córdoba, Argentina: Editorial Universitaria Villas María.
- Sans, J. F. (2018). Música para armar: el caso de los Maitines de Navidad de 1655 en la Catedral de Puebla. En J. M. Ed., *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (págs. 573-590). Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Schönberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real musical.
- Schwammerl. (17 de Septiembre de 2020). *SCHUBERT Piano Sonata No. 7 in E-flat major (Op. 122 / D.568) Score*. Recuperado el 19 de noviembre de 2020, de Schwammerl:
<https://www.youtube.com/watch?v=6FZ4ZtDtJaU>
- Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de música*, 1-16.
- Spotify. (2018). *Haydn: Piano Sonatas, Vol. 7 -*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de Franz Joseph Haydn - Jean-Efflam Bavouzet: <https://open.spotify.com/album/67dMYuDnUX50ruclyQFoW7>
- Stein, L. (1979). *Anthology of Musical Forms -- Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. United States of America: Summy-Birchard Inc.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotic*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, E. (2008). Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical. *Tópicos del seminario*(19), 15-71.

- tnsnamesoralong. (15 de Febrero de 2012). *[Sawallisch] Schubert: Unfinished Symphony No.8*. Recuperado el Septiembre de 2020, de tnsnamesoralong: <https://www.youtube.com/watch?v=0mnrHf7p0jM>
- Tovey, D. F. (2013). *The forms of music*. Redditch: Read Books.
- ValentinaLisitsa. (23 de 3 de 2014). *Beethoven Sonata No. 8 in C minor Op. 13 "Pathétique" Live - Lisitsa* . Obtenido de ValentinaLisitsa: <https://www.youtube.com/watch?v=qO8yfBLNVjU>
- Webster, J. (2004). *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- whomakemefeeel. (10 de Enero de 2017). *Mozart Symphony No.23 in D major, KV181 | Akademie für Alte Musik Berlin*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, de whomakemefeeel: <https://www.youtube.com/watch?v=mwXMbW5XmII>
- Yepes, G. (2011). *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Medellín: Universidad Eafit.
- Yepes, G. (2014). *Tratado del lenguaje tonal*. Bogotá-Colombia: Autores editores.
- Zamacois, J. (2002). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.