

La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann

Diego Ángel Valbuena Martón. Candidato a Doctor en Filosofía, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

dvalbuena4@alumno.uned.es

Recibido 5/1/2021

Resumen

La forma sonata es una de las estructuras musicales más empleadas desde el siglo XVIII, tanto en obras para instrumento solista como en música de cámara, sinfónica e incluso en ópera. La disposición formal de este tipo de construcciones se basa en las relaciones establecidas entre las sensaciones sonoras de reposo, inestabilidad y tensión, generadas inicialmente en el discurso armónico. Sin embargo, estas relaciones se pueden situar también en los niveles melódico, rítmico y tímbrico. En este documento se presenta el primer movimiento del Cuarteto N° 1 Op. 18 en Fa Mayor de Ludwig van Beethoven, compuesto en forma de sonata, como estructura basada en relaciones rítmicas. El principal fundamento teórico de este estudio se halla en la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann.

Palabras clave: Beethoven, estratos, Hartmann, romanticismo, Sonata.

Sonata form, Beethoven and Romanticism: an approach under Nicolai Hartmann's Theory of Layers

The sonata form is one of the most used musical structures since the 18th century in works for solo instruments, chamber works, symphonic pieces and even opera music. The formal disposition of this types of constructions is based on the relations between stability, instability and tension, which are initially generated in the harmonic discourse. However, these relations can also be found at the melodic, rhythmic and timbral levels. This document presents the first movement of the Quartet No. 1 in F Major Op. 18 by Ludwig van Beethoven, composed in sonata form, as a structure based on rhythmic relations. The main theoretical basis of this study is found in Nicolai Hartmann's Theory of Layers.

Key words: Beethoven, layers, Hartmann, romanticism, Sonata.

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA

La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann

Diego Ángel Valbuena Martón. Candidato a Doctor en Filosofía, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

dvalbuena4@alumno.uned.es

Recibido 5/1/2021

A mediados del siglo XVIII, en los inicios del Clasicismo musical, surge una de las estructuras compositivas más empleadas en la historia de la música occidental: la forma sonata. Llamada “forma tiempo tipo sonata” o “allegro de sonata”, su nombre significa “obra o pieza para ser sonada (tocada)”; el término se emplea en el Barroco para distinguirla de la cantata, composición vocal con acompañamiento instrumental y de carácter generalmente religioso, y de la tocata, obra para instrumento de tecla, principalmente clave u órgano. De ese modo, designa más un género instrumental (solista o camerístico) que una forma, ya que la estructura de la sonata barroca, monotemática y bipartita (es decir, cuenta con un solo tema -un fragmento con características individuales y coherentes en cuanto a timbre, ritmo, melodía y armonía- que se desarrolla en dos secciones), es habitual en muchas composiciones de este período. Sin embargo, la forma sonata surgida en el clasicismo contará con una estructura completamente distinta, bitemática y tripartita: dos temas contrastantes entre sí que se ponen en relación a lo largo de tres secciones.

La relevancia de esta estructura reside en la relación de sensaciones de tensión-reposo-inestabilidad detentada por el discurso armónico: las formas musicales anteriores al barroco basaban esta relación en la melodía, siendo la fuga, máxima expresión del contrapunto imitativo, la estructura que, con J.S. Bach, agote estas posibilidades melódicas. La explotación del sistema tonal y de la afinación temperada darán un nuevo impulso al diseño formal basado en el discurso armónico.

En el presente documento se propone la estructura de sonata del primer movimiento del Cuarteto Op. 18 N^o 1 de Ludwig van Beethoven como manifestación paradigmática de la transición del Clasicismo al Romanticismo musical. Este

planteamiento se basa en la idea de que es el ritmo y no la armonía el elemento que soporta la distribución formal de la pieza. Para este estudio se tomará como referencia fundamental la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann.

El complejo musical puede ser contemplado como un texto, un tejido en el que se ensamblan los componentes sonoros, las líneas discursivas que configuran una entidad formal significativa. La conducción de los elementos musicales en este complejo, en este medio homogéneo, en términos de G. Lukacs, se establece en función de la relación entre la sensación de tensión y de reposo, que corresponde con la idea aristotélica de la catarsis.

“Como en todas las categorías importantes de la estética, también en la catarsis se comprueba que su origen primario está en la vida, no en el arte, al que ha llegado desde aquélla. Como la catarsis fue y es un momento constante y significativo de la vida social, su reflejo tiene que ser forzosamente un motivo siempre recogido por la conformación estética y, además, un elemento ya presente entre las fuerzas formadoras de la refiguración estética de la realidad” (Lukacs, 1966: 500).

Ambas sensaciones, tensión y reposo, se complementan, configurándose cada una como posibilidad o como consecuencia de la otra: se produce una catarsis formal cuando, tras una situación de tensión, se llega al reposo como consecuencia lógica. Entre la tensión y el reposo existe una posición intermedia de no-tensión: la inestabilidad, estado no permanente que no conlleva una consecuencia lógica determinada o predecible. En la experiencia estética musical, y tal y como plantea Lukacs, la vinculación con el medio homogéneo¹ (la obra) se configura en torno a la generación de un “mundo” nuevo o, al menos, una nueva visión del mundo con una coherencia, una lógica interna.

¹ “El medio homogéneo, a pesar de que su naturaleza concreta (audibilidad, visibilidad, lenguaje, gesto) es un elemento de la vida humana, de la práctica humana, tiene que ser algo retirado del flujo continuo de la realidad. El medio homogéneo se convierte en fundamento de la práctica en la creación artística, en la cual la inmersión del artista en el medio homogéneo de su arte, por su realización en la cualidad específica de la propia personalidad, abre la posibilidad de la creación —ya estudiada— de un «mundo» propio como reflejo estético de la realidad. Dicho de un modo general y abstracto, la producción de un medio homogéneo en el reflejo de la realidad objetiva, en el proceso de transformación del En-sí en un Para-nosotros, no es ninguna novedad absoluta”. (Lukacs, 1966: P 320)

“La vivencia artística receptiva no puede comprenderse sin considerar el Antes. El Antes se encuentra en la cotidianidad. Y la especificidad de la vida cotidiana consiste en que aquí, siempre se encuentra implicado el "hombre entero". La fuerza de lo estético se orienta siempre, por lo tanto, al hombre de la cotidianidad, el hombre entero que piensa, siente y actúa, el hombre que se dirige a la realidad con toda la superficie de su existencia y que conserva aquí su unidad y totalidad. En la experiencia estética el hombre de la cotidianidad se aleja del contexto inmediato y mediado de la vida, se desprende de él para orientarse temporal y exclusivamente a la contemplación de la obra. Es así como, en la recepción estética, el poder orientador y evocador del medio homogéneo de la obra de arte penetra en la vida anímica del receptor, subyuga su modo habitual de contemplar el mundo, le impone ante

todo un "mundo" nuevo, lo llena de contenidos nuevos o vistos de modo diferente y le mueve a recibir ese "mundo" con sentidos y pensamientos rejuvenecidos, renovados. Es decir, la experiencia estética posibilita otro acceso a la realidad; una visión sintética hacia la unidad, visión capaz de descomponer más agudamente y de componer más audazmente de lo que puede hacerlo el hombre de la cotidianidad” (Hatano, S/F)

En el caso de la obra musical, este juego de tensiones se desarrolla principalmente a lo largo del tiempo (en algunas circunstancias se puede ver involucrado el espacio, no se entrará en ello en este documento), presentándose una situación inicial estable (tendiente al reposo) que se ve cuestionada o desestabilizada hasta el punto de generar una sensación límite que conlleva una consecuencia lógica de vuelta al reposo. Ese esquema de reposo-inestabilidad-tensión-reposo que, como se ha mencionado, corresponde al proceso formal de la catarsis (idea aristotélica de peripecia y reconocimiento), se da a diferentes escalas en la obra musical: cada una de las secciones, para tener identidad propia y sentido completo, necesita que se ponga de manifiesto esa polarización entre lo estable y lo tenso, de manera que el discurso musical tenga una lógica; por supuesto, esa lógica se sigue y se rompe, lo que da lugar a todas las posibilidades estructurales de la obra.

“Como se ha observado la peripecia es un cambio de un estado de cosas a su opuesto, el cual concuerda, según ya dije, con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos. Por ejemplo, en Edipo: aquí el cambio lo produce el mensajero, quien al pretender alegrar a Edipo y eliminar sus temores respecto de su madre, revela el secreto de su nacimiento. Y en Linceo, justamente cuando éste es conducido para ser ejecutado, con Danao a su lado, que ha de hacer cumplir la sentencia, los incidentes que preceden al hecho se modifican al punto que el primero es salvado y Danao ajusticiado. El reconocimiento es, como la misma palabra indica un cambio de la ignorancia al

conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna. La forma más refinada de reconocimiento es la que se logra mediante las peripecias, como aquellas que se producen en Edipo" (Aristóteles, S/F: XI 1452a)

Se ha mencionado que esa relación estructural se produce en las distintas líneas discursivas que configuran el tejido musical; por tanto, resulta pertinente, como se verá a continuación, el tratamiento de dicho tejido, dicho texto, según niveles constructivos: según "estratos"².

El filósofo alemán Nicolai Hartman, uno de los más destacados del siglo XX por lo completo de su investigación (su obra abarca la ontología, la estética y la ética), resulta particularmente conveniente en el análisis de la vinculación con la obra de arte y, específicamente, en el análisis morfológico y estético de la obra musical al plantear su Teoría de Estratos: una aproximación a la experiencia estética según niveles de consistencia ontológica.

Propone Hartmann esta teoría de los estratos en cuatro niveles: el primero de ellos corresponde al estrato inorgánico: lo material, lo primario, lo existente a partir de lo cual se puede dar la realidad en cuestión. El siguiente nivel, el orgánico, ya implica una acción conjunta entre los elementos; de este modo, la posibilidad de ser del estrato orgánico no se explica a través del inorgánico por sí solo, sino que necesita de esa interacción. El siguiente estrato es el psíquico; esto significa que a la interacción elemental del estrato orgánico se le suma la existencia de una psique, alma, entendida como conciencia (nivel animal o animado). El siguiente nivel, el estrato cultural objetivado (nivel social en comunidades animales – o humanas) implica ya una codificación, un criterio o una pauta de interacción.

"El mundo no carece, en manera alguna, de unidad en medio de toda su multiplicidad y heterogeneidad. Tiene la unidad de un sistema, pero el sistema es un sistema de estratos. La fábrica del mundo real es una estratificación. Y lo interesante no es la imposibilidad de tender puentes sobre los cortes — pues pudiera ser que sólo existiese "para nosotros" — , sino la instauración de nuevas leyes y de conformaciones categoriales sin duda dependientes de las inferiores, pero sin embargo de una ostensible índole peculiar y sustantividad frente a ellas." (Hartmann, 1959: 220)

² El término "estrato" implica una superposición o sucesión espaciotemporal de elementos que integran una entidad o un "complejo".

En el ámbito de la ciencia natural, el estrato inorgánico está formado por las sustancias químicas, por el ámbito mineral; en este nivel, todos los elementos se encuentran sometidos a unas condiciones sistémicas que rigen el todo. Es decir, todo lo que se encuentra en este estrato, en relación exclusiva con él, está afectado por unas condiciones universales previas.

“(…) un sistema de categorías del mundo real no puede ser un mero sistema de formas. Tiene que abarcar también la materia; o más justamente, tiene que dar también cuenta del lado material de lo real. Pues tiene que contener todo lo “principal” del mundo” (Hartmann, 1959: 57)

A partir del estrato inorgánico, y a través de algunas de estas reacciones físicoquímicas en el llamado “caldo” o “sopa primitiva”, (sea, según las distintas teorías, mediante un proceso electroquímico o la presencia de nueva materia que origina un cambio químico), se produce en determinadas circunstancias una reacción que da lugar a una interacción de una parte de la materia en relación con el medio que cumple unos ciclos característicos. Esta parte de la materia se encuentra delimitada y es lo que se conoce como “célula”. En este punto, puesto que las células cumplen unos ciclos y realizan unas funciones de intercambio con el medio, metabólicas y “vitales”, se produce una diferenciación entre lo mineral y lo celular: aparece el estrato orgánico, que involucra desde las células más sencillas, las procariotas, sin núcleo definido, hasta los organismos formados por varias células que cumplen funciones complejas. Lo orgánico es y puede ser porque lo inorgánico es: todo lo celular es, además, mineral, pero no se explica de la mera existencia de lo mineral.

El término “psíquico” hace referencia a la “psique”, esto es, el alma, entendida como “conciencia”. Es decir, lo psíquico es lo que tiene que ver con la conciencia. Y la conciencia se puede explicar como una percatación, un acto de autopercepción por parte de un sujeto en relación con un entorno; la conciencia es conciencia de sí, y, por ende, conciencia de límites. Por tanto, en la biología evolutiva, lo psíquico implica a los seres dotados de esta capacidad: los animales, los seres animados, “dotados de alma”. Es decir, a partir de lo mineral, puede existir lo celular, de lo cual emerge lo animal.

“Así se eleva la naturaleza orgánica sobre la inorgánica. Aquella no flota libre por sí, sino que supone las condiciones y leyes de lo material físico, descansando en ellas, aunque ellas no basten, en absoluto, para constituir lo viviente. Igualmente están condicionados el ser psíquico y la conciencia por el organismo sustentante, únicamente en el cual y con el cual aparecen en el mundo” (Hartmann, 1959: 220)

El estrato cultural o social – objetivado se da a partir de la conciencia colectiva en la formación de una actividad comunitaria. Se propone la cultura como todo lo que excede al instinto en los comportamientos colectivos; en sentido antropológico, tal y como explica Marvin Harris, es el conjunto aprendido de tradiciones, estilos de vida, reglas y modos pautados y repetitivos de conducta que tienen lugar entre los miembros de una sociedad, entendida como conjunto de individuos interdependientes que comparten un hábitat (Harris, 1998: 4). De este modo, la objetivación se da a partir de la intersubjetividad propia de la colectividad, que pasa por la puesta en común de la acción de la conciencia propia: es necesaria (mas no suficiente) una pluralización del nivel psíquico. Hartmann emplea el término “espiritual” para referirse a este nivel en el que la acción colectiva trasciende la multiplicidad de conciencias individuales y “se eleva” sobre los propios fines

282

“El ser orgánico no puede existir en absoluto sin la base continua del inorgánico en el que está inserto. Y tan visible es que el ser espiritual no puede existir sin la base de un ser psíquico no espiritual sobre el cual se eleva y del que se alimenta”. (Harris, 1998: 580)

Parámetros de la música, categorías y estratos

El compositor estadounidense Aaron Copland distingue cuatro elementos fundamentales en la música: el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía; esta clasificación, como se verá a continuación, resulta pertinente por cuanto permite una correspondencia con los cuatro niveles ontológicos de la Teoría de Estratos de Hartmann.

“La música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Esos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor. Trabaja con ellos de igual manera que cualquier otro artesano con los suyos. Desde el punto de vista del oyente lego, tienen sólo un

valor limitado, pues ese oyente rara vez se da cuenta de cualquiera de ellos separadamente. Es su efecto combinado —la red sonora, aparentemente inextricable, que forman— lo que más importa a los oyentes”. (Copland, 1995: 28)

En la música, pues, el timbre es la categoría correspondiente al estrato inorgánico, ya que es el sonido en sí: si existe sonido, antes de que haya percepción, es necesario que exista una fuente sonora. La siguiente categoría, el estrato orgánico, ya necesita de la percepción: puesto que si hay percepción es necesario que haya tiempo y espacio, la categoría correspondiente a la distribución espaciotemporal de la música, es decir, el ritmo, será la inmediatamente superior. El ritmo es el elemento de la música (y del arte) más inmediato a la percepción humana por cuanto se puede definir como “orden y proporción en el espacio y en el tiempo”; hace, pues, referencia a las categorías apriorísticas de la intuición. Es decir, una vez que el timbre es percibido existe una relación espaciotemporal, lo que implica la comparecencia de la novedad categorial introducida por el ritmo: sin timbre no existe la posibilidad del ritmo, aunque el ritmo no se explica meramente por la existencia del timbre. En el caso de la música, el ritmo es la ordenación de las diferentes combinaciones sonoras a lo largo, fundamentalmente, del tiempo.

Para que el discurso musical tenga coherencia interna y proporcione a la escucha una sensación de unidad e identidad es necesario que el aspecto temporal esté estructurado y equilibrado con respecto a las demás cualidades de la música. Cualquier frase musical (fragmento identificable con coherencia interna) se organiza en células rítmicas, que son los elementos constructivos mínimos cuya repetición o encadenamiento con otros da lugar al ritmo global del segmento en cuestión. Dichas células pueden ser téticas, anacrúsicas o acefálicas. Las células téticas comienzan con un acento sonoro, y se encadenan con las siguientes en el siguiente acento, lo cual confiere un carácter de estatismo a la frase. Las células acefálicas (sin cabeza) comienzan inmediatamente después del acento sonoro, y terminan con el acento siguiente, encadenándose justo después con la célula posterior; la acefalia impulsa el discurso musical hacia el acento, lo que provoca sensación de avance en el tiempo, de “ir hacia delante”. Las células anacrúsicas comienzan inmediatamente antes del acento, lo que implica una preparación de dicho acento, que conlleva la sensación de retención del tiempo. Es, pues, el equilibrio entre estos tres caracteres lo que permite la

organización de las distintas frases musicales a lo largo del tiempo: si un fragmento musical comienza acefálicamente, va a dar la sensación de que se avanza en el tiempo, lo cual, en caso de repetirse frase tras frase, provoca una aceleración del ritmo, al menos en la percepción del oyente; para que el discurso sea equilibrado, es necesario contrarrestar dicha aceleración con un pasaje anacrúsico que retenga el tempo. Una vez que se ha conseguido el equilibrio rítmico de la frase, es habitual que termine con un pequeño pasaje tético (no muy extenso para no provocar un excesivo estatismo), que sirve para estabilizar el final de un fragmento y diferenciarlo del siguiente.

Una vez que existe sonido y percepción, es decir, timbre y ritmo, inorgánico y orgánico, en cuanto aparece la interacción de distintos sonidos entre sí con un sentido, se da el estrato psíquico. La melodía es la ordenación diacrónica de sonidos individuales: una sucesión de elementos de iguales o diferentes alturas (frecuencias) que da lugar a una serie lineal de emisiones más o menos agudas o graves. La unidad musical de altura se conoce como “nota”; una melodía o, mejor dicho, un fragmento melódico es el encadenamiento de varias notas, una tras otra. Puesto que cualquier melodía se desarrolla a lo largo del tiempo, es necesario que exista un factor rítmico: sin ritmo no puede existir la melodía.

“En principio, una melodía es una sucesión de cosas. Por lo tanto puede haber una melodía de objetos, una melodía de timbres, incluso una sucesión de acordes podría ser considerada, en cierto modo, como una melodía de acordes. Pero normalmente, la melodía se entiende en su concepto más restrictivo: una sucesión de sonidos y silencios organizados de tal forma que suministren coherencia, entidad y sentido propio” (De la Oliva Fernández-Montesinos, S/F)

La melodía es soportada por la línea y el ámbito, esto es, la dirección ascendente o descendente de un fragmento y la distancia entre el sonido más grave y el más agudo, así como por los giros melódicos, los fragmentos con identidad propia que, por otro lado, son el elemento más reconocible de una pieza musical, al menos en la tradición europea tonal.

“No basta sólo con oír la música en cada uno de los momentos en que va existiendo. Hay que poder relacionar lo que se oye en un momento dado con lo que se ha oído en el momento inmediatamente anterior y con lo que va a venir después. En otras palabras: la música es un arte que existe en el tiempo. En tal sentido es como la novela, con la diferencia de que es más fácil tener

presente lo que sucede en una novela, porque por una parte se narran en ella hechos concretos y, por otra, uno puede volver páginas atrás para refrescar su recuerdo. Los «sucedidos» musicales son por naturaleza más abstractos, de modo que resultan más difíciles de reunir en la imaginación que los de una novela. Por eso es por lo que se hace necesario poder reconocer una melodía. Pues lo que en la música hace las veces de argumento es, por regla general, la melodía. Generalmente la melodía es aquello de que trata la pieza” . (Copland, 1995: 15)

Por ese carácter unitario y significativo se reconoce la autonomía característica del estrato psíquico: la melodía constituye, a partir del ritmo que la posibilita (y del timbre que sustenta a este), un elemento identitario e individual de la música. Se da de esta manera la subjetivación, la imaginabilidad, la posibilidad interna e individual de aprehender el discurso musical. El urbanista Kevin Lynch propone la imaginabilidad como subjetivación visual de la ciudad: es decir, esta idea consiste en la comparecencia del estrato psíquico en la planificación urbanística (Lynch, 1998: 19). En general, un cualquier experiencia estética, algo es imaginable cuando es aprehensible por el individuo, cuando éste puede tomar conciencia de los acoplamientos efectuados con el objeto de la experiencia y hacerlos efectivos subjetivamente. En el caso de la música, la melodía, tal y como la propone Aaron Copland, constituye este nivel subjetivable, reconocible, imaginable.

“En el firmamento musical, la melodía sigue inmediatamente en importancia al ritmo. Como un comentarista señaló, si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual. El efecto de esos dos elementos en nosotros es un misterio. Hasta ahora no se ha podido analizar por qué una buena melodía tiene el poder de conmovernos”. (Copland, 1995: 36)

Cuando varias melodías se organizan según parámetros, los que sean, emerge el estrato cultural-objetivado, que corresponde a la armonía: si varias melodías intervienen, necesariamente tienen que hacerlo en simultaneidad, al menos en parte, puesto que, si no, sería una sola línea melódica dividida; la armonía es a partir de la simultaneidad de melodías.

La armonía es, pues, la organización sincrónica de los sonidos; es decir, el conjunto de reglas y criterios que sirven para combinar entre sí los sonidos que se producen simultáneamente. Existen distintos códigos armónicos, derivados de las diferentes

evoluciones que han seguido los sistemas musicales propios de cada comunidad a partir de la superposición de melodías. Estos códigos armónicos dan lugar a los sistemas de referencia musicales, los cuales establecen criterios de relación entre los sonidos que toman parte en ellos; de este modo, la creación, recreación – interpretación y percepción tienen lugar en una coherencia discursiva: una pieza o fragmento se desarrolla según una unidad de códigos que le confieren identidad y unidad, tanto en sí mismo como en relación con el resto de fragmentos de la misma obra, e incluso con el resto de obras no sólo de un compositor, sino de un ámbito geográfico y temporal determinado (se suele hablar de “estilos” dentro de un mismo sistema). Dichos sistemas regulan esa organización de los sonidos, siendo el llamado “sistema tonal”³ el que rige fundamentalmente el Clasicismo y el Romanticismo y, concretamente, el Cuarteto Op. 18 N° 4, la obra objeto de estudio en el presente documento.

Es decir, para que exista la armonía tiene que existir la melodía y la sincronía; la melodía necesita del ritmo y la interacción entre los elementos individuales en diacronía; el ritmo requiere timbre y espacio-tiempo⁴. De este modo, si se manipula el discurso musical a través de la armonía, se está poniendo en juego el texto de todos los demás parámetros: todas las posibilidades discursivas responden a la categoría que incluye a todas las demás.

3 El sistema tonal o tonalidad se comenzó a utilizar en la transición hacia el período barroco, y se basa en la construcción de bloques sonoros simultáneos llamados acordes. A cada una de las notas de la escala se le superponen otras dos, dando lugar a los acordes de cada tonalidad. En función de la distancia a la que se encuentre cada uno de esos acordes del formado sobre la primera nota, la escucha producirá una sensación de estabilidad, inestabilidad o tensión, quedando así jerarquizados los bloques sonoros en función del primero (llamado tónica). A cada acorde, según la sensación que produzca en el oyente, y siempre en relación con los demás acordes, le corresponde una “función” armónica. El acorde que se forma sobre la nota principal provoca una sensación de estabilidad, de reposo: a esto se llama función de “tónica”; los acordes que provocan sensación de tensión y que, por tanto, tienen como consecuencia la vuelta al reposo, se incluyen en la función de “dominante”^z; y el conjunto de acordes que provocan sensación de inestabilidad constituyen la función de “subdominante”.

4 “Ley de lo *novum*: En razón del retomo está cada categoría superior compuesta de una multiplicidad de elementos inferiores. Pero jamás se agota en la suma de ellos. Es siempre algo más que ellos: contiene un *novum*. específico, es decir, un momento categorial que aparece por primera vez con ella, o que no está contenido ni en los elementos inferiores, ni tampoco en la síntesis de ellos, y que no puede por ende resolverse en ellos. Ya la estructura propia de la asociación de elementos que hay en ella es un *novum*. Pero también pueden agregarse nuevos elementos *sui generis*. Lo *novum* de las categorías superiores es lo que en el retorno de los elementos determina el que resalten o se retraigan, así como el que varíen”. (Hartmann, 1959: 519)

“(…) Y no de otra forma permanecen ligados los grandes fenómenos históricos de la vida del espíritu a la vida psíquica de los individuos que son sus portadores en cada caso. De estrato en estrato, pasando por encima de cada corte, encontramos la misma relación, el descansar el uno en el otro, el estar condicionados “desde abajo”, y a la vez el ser independiente, en su conformación y leyes propias, el que descansa en otro” (Hartmann, 1959: 220)

Las cuatro categorías expuestas por Copland, timbre, ritmo, melodía y armonía, correspondientes a los cuatro estratos de Hartmann, configuran, como se ha explicado, el tejido (texto) musical: se pueden entender como distintas líneas discursivas que se traman generando el complejo formal que cristaliza en la “pieza” (o fragmento) musical. A continuación se explica esta relación de trabazón, para la cual Aristóteles propone el término “sústasis”.

SÚSTASIS

En la Poética aristotélica se encuentra recurrentemente la referencia a la importancia del entramado o la combinación de los elementos formales que configuran el discurso: “Lo más importante de las seis es la combinación de los incidentes de la fábula” (Aristóteles, S/F: VI 1450a); esta relación de trabazón o cohesión es lo que se conoce como sústasis.

“Las palabras clave en este pasaje son sústasis, el «ensamblaje», el «entramado», la «trabazón», el término favorito de Aristóteles para definir la perfecta integración de unas partes de la tragedia con otras y de todas ellas con el conjunto que forman, y el correspondiente término verbal para designar con las pertinentes categorías verbales de tiempo, aspecto y voz la realización de dicha acción, o sea sunístasthai” (López Eire, 2001)

Es decir, entre los distintos niveles textuales⁵ del discurso, o en la estructura interna de un texto, se dan unas relaciones de trama, unas intervenciones sincrónicas y diacrónicas que distribuyen vertical y horizontalmente las tensiones y las líneas de significación. La lógica interna de estas relaciones, la “dominante”⁶ de un

⁵ Entiéndase el texto como “tejido”, como ensamblaje de líneas discursivas o “hilos conductores” que configuran una entidad formal significativa.

⁶ Elemento formal y/o significativo principal de un discurso que articula todos los demás.

discurso se inserta en determinados niveles, pero el propio desarrollo discursivo implica la generación de micro-dominantes intertextuales: es decir, se da la movilidad del juego de tensiones entre los distintos textos o niveles que configuran el todo. Estas formas distributivas constituyen la sístasis.

Se plantea, pues, una especie de movimiento categorial que determina la organización de los elementos dando lugar a los rasgos estilísticos; este movimiento categorial se posibilita cuando el estrato detentor del juego de tensiones es puesto en suspensión: es, de una u otra manera, “extrañado”.

Este desplazamiento intercategorial se da a nivel interno (organizando la estructura del discurso) y externo (determinando los rasgos genéricos a un conjunto de discursos, lo que da lugar a los estilos y géneros).

Una vez expuestos los distintos estratos que componen la obra de arte, y explicada la relación de trama y movilidad (evolución) entre ellos, es pertinente una propuesta de representación gráfica que dé cuenta de ello.

Jordi Claramonte propone un sistema de representación gráfica de los estratos mediante conjuntos de cuatro líneas horizontales (una por cada nivel) llamados cuadrigramas:

“Vamos ahora a exponer un pequeño modelo que acaso nos pueda ayudar a representar gráficamente y a pensar toda la complejidad que supone la multiplicidad de estratos y de relaciones entre ellos.

Si tenemos cuatro estratos y hemos dicho que algunos de ellos son anteriores y más básicos podría ser una buena idea representarlos dibujando cuatro líneas superpuestas, de tal manera que la línea de más abajo aludiera al estrato de lo inorgánico, la segunda al de lo orgánico, la tercera al de lo psíquico y la de más arriba a lo social-objetivado. Algo así:

----- Social-objetivado
----- Psíquico
----- Orgánico
----- Inorgánico

Ahí aparecerían los cuatro estratos representados en sus respectivas posiciones y tratados todos con la misma importancia. Algo seguramente difícil, si no imposible, de conseguir en la vida real.

Así que para darle más juego introduciremos la posibilidad de representar cada uno de los estratos como una línea continua o como una línea discontinuas.

Utilizaremos las líneas continuas ----- si constatamos que el estrato en cuestión ha recibido el más alto grado de atención y cuidado en la obra que estemos analizando.

Por el contrario recurriremos a las líneas discontinuas ---- ---- si el estrato en cuestión ha sido relegado o ninguneado de alguna manera.

Obviamente si mezclamos dos tipos de líneas formando grupos de cuatro líneas nos resultan dieciseis combinaciones posibles. No puede haber más. A falta de mejor nombre les llamaremos cuadrigramas” (Claramonte, en prensa)

Este sistema resulta particularmente útil en la representación gráfica del análisis de cualquier discurso multitextual, y específicamente en el análisis del tejido musical que, como se ha explicado, está conformado por cuatro niveles, cuatro líneas discursivas: una por cada línea del cuadrigrama. A continuación se trata histórica y estructuralmente la Forma Sonata, aplicándose la representación por medio de cuadrigramas al estudio del primer movimiento del Cuarteto Op. 18 Nº 1 de Ludwig van Beethoven. Esta pieza se contextualiza en el paso del período clásico al romántico y está organizada según la mencionada forma sonata: bitemática y tripartita.

En el clasicismo, período musical caracterizado estéticamente por el pensamiento ilustrado, surgirá la forma sonata como estructura independiente de las formas barrocas. La nueva estructura representa los ideales del Iluminismo hechos música.

Los filósofos ilustrados no mostraron un excesivo interés en la música instrumental; la consideraban hedonista e insignificante. Esta visión no se debe necesariamente a un excesivo racionalismo de los iluministas, que limitase su comprensión de los impulsos sentimentales o emotivos, sino más bien a que aspiraban a un arte completo, que implicase al hombre en su totalidad y manejase valores más

elevados (como el lenguaje poético), y consideraban que la música tenía un carácter más ornamental que profundo: se presentaba en las fiestas y celebraciones de la corte, con una función amenizadora, de acompañamiento, subordinada, lo que propiciaba el empleo de una estructura musical simple, que permitiera una escucha relajada sin comprometer intelectualmente al oyente. De esta manera, la música debía invocar sentimientos y emociones de una manera directa, y en relación con el carácter de la actividad a la que acompañaban. Era, pues, necesaria la subordinación a una gramática que relacionase ambos ámbitos: la percepción de la música y el despertar de sentimientos o pasiones. Esta gramática era la Teoría de los Afectos, conceptualizada en el Barroco por autores como C. P. E. Bach o J. Quantz, y según la cual la música se constituye como un lenguaje auxiliar del lenguaje verbal, aunque más sencillo, y capaz de impulsar sensaciones en el oyente; en este sentido, la música se subordinaba al lenguaje poético para ratificar y reforzar los sentimientos y emociones que provocaban las correspondientes expresiones verbales (Fubini, 2005: 259).

“Las posibilidades semánticas de la música venían a reducirse a un restringido y depauperado vocabulario de afectos que, de utilizarse sin el apoyo de la poesía, como ocurría en la música instrumental, se limitaba a suscitar emociones y sentimientos en concomitancia con otras actividades de las que la música instrumental no era más que un agradable acompañamiento; semejante actitud fue la que justificó la famosa boutade de Fontenelle: 'Sonate, que me veux tu? [Sonata, ¿qué quieres de mí?]', repetida tantas veces durante todo el siglo XVIII, entre otros por Rousseau, al objeto exclusivo de indicar la falta de trascendencia de que pecaba una música creada para la diversión y el ocio de unos pocos”. (Fubini, 2005: 260)

La implantación de la forma sonata supone una renovación no sólo en el lenguaje constructivo de la música instrumental, sino también en la concepción de este género musical en sí mismo: por primera vez se libera de la necesidad de las referencias a otros lenguajes, a otros reglamentos. En ese sentido, las formas musicales explotadas hasta entonces, a pesar de experimentar un nuevo impulso a partir de la renovación instrumental del Clasicismo, se habían mantenido, por definición, en esas condiciones de inferioridad originales. La suite se había estructurado según los movimientos de la danza; el *concerto grosso* en tres movimientos seguía el esquema del teatro melodramático; incluso los conciertos para solista de Vivaldi, de carácter más virtuosístico, están sometidos a un fin descriptivo casi literal. Es la sonata bitemática,

la nueva forma introducida en el Clasicismo, la que proporciona un lenguaje propio, una gramática específica y un fin en sí mismo a la música instrumental. Esto es, valor de la autonomía del texto musical. La autonomía es la condición de ser en sí mismo y con capacidad de autorregulación y establecimiento de los propios fines. El ser autónomo es aquel que, en cierta dimensión, se rige a sí mismo, si necesidad de remitirse a propósitos o pautas de funcionamiento externos.

El proyecto ilustrado propone una autonomía en el uso de la razón que permite contradecir los órdenes establecidos, los criterios y formas de hacer dados por sentado. En términos estéticos, la creación artística se va a empezar a desvincular de valores extratextuales. La Forma Sonata está constituida por tres secciones dentro de un mismo movimiento: la exposición, el desarrollo y la reexposición. La exposición consiste en una presentación de dos motivos (temas musicales con características melódicas, rítmicas y armónicas identificables) contrastantes entre sí. El primero de ellos, llamado generalmente Tema A, se presenta en un ámbito genérico de estabilidad o reposo. Una vez mostrado este tema, se suele insistir en algunas características, modificando ligeramente otras. A continuación, es habitual que exista una transición o puente (sin una identidad musical muy marcada) hacia el segundo motivo, el Tema B, el cual se inserta en un ámbito de tensión; es decir, el Tema B ejerce tensión musical sobre el Tema A, con lo que se establece una dialéctica sonora (basada en cualquiera de las categorías o en combinaciones de ellas) que determinará la coherencia discursiva del movimiento. En muchos casos, al terminar de presentarse el Tema B, se repite la exposición completa con el fin de reafirmar esa dialéctica.

El desarrollo es la sección central, en la cual se mezclan las características de ambos temas, así como de la transición entre ellos, si la hay. En el desarrollo es muy habitual que se produzcan variaciones en la tonalidad (modulaciones). Esta sección central es el lugar donde se manifiesta el conflicto entre ambos temas en todo su esplendor; es decir, después de haberse mostrado la tensión que ejerce B sobre A en la exposición, se va a explotar esa relación dialéctica en busca de una solución o de un agotamiento de las posibilidades sonoras. La reexposición es una nueva presentación del Tema A y del Tema B (aunque no tienen por qué ser exactamente iguales que en la exposición, sino que pueden experimentar algunas variaciones rítmicas, melódicas, tímbricas y/o armónicas). Pero en esta sección se da un hecho fundamental en la

sonata: ambos temas se encuentran en un ámbito de reposo. Es decir, tras presentar la tensión entre ambos y desarrollar el conflicto, se resuelve dicha tensión y se vuelve a la estabilidad, con lo que el movimiento completo adquiere carácter unitario, coherencia y cohesión en sus partes.

En muchas sonatas, tras la reexposición se emplea una "coda", pequeño fragmento construido con elementos que ya han aparecido y que tiene como objetivo aumentar la sensación conclusiva del final del movimiento (generalmente con secuencias que insisten en la fórmula catártica de Tensión – Reposo).

Estas posibilidades de estabilidad, inestabilidad y tensión pueden darse en cualquiera de los discursos categoriales de la música: el timbre, el ritmo, la melodía o la armonía. Inicialmente, y dado que la Armonía, categoría correspondiente al estrato de lo social-objetivado, es el elemento más evidente, por estar sustentado por todos los demás, es la relación entre tensión y reposo armónico el elemento detentor de la lógica discursiva. Por surgir la sonata en el clasicismo, esto es, en un ámbito de música tonal, dicha relación se manifiesta a través de la Dominante y la Tónica. De todos modos, a medida que se complejiza el discurso tonal, no será la Dominante la única manera de ejercer tensión sobre la Tónica, sino que se buscarán otras relaciones (tonos relativos, dominantes secundarias, etc.).

292

El principal responsable de la invención de esta estructura fue Carl Philipp Emmanuel Bach, hijo de Johann Sebastian Bach; pero los máximos representantes de la explotación de la forma sonata a todos los niveles (instrumento solista, música sinfónica y grupos de cámara) a lo largo del Clasicismo fueron Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

La forma sonata de J. Haydn pone de relieve los ideales del iluminismo a través de una estructura lineal narrativa cuyos elementos constitutivos combinan fantasía y racionalidad, rigor y gracia galante. A través de la lógica tonal se impone la estructura armónica general de la obra (Tema A – Tónica, Tema B – Dominante, Desarrollo, Tema A – Tónica, Tema B – Tónica); pero en el estrato orgánico – rítmico y en el psíquico – melódico, desdibuja las secciones, de tal modo que los temas fluyen sin aparente oposición ni conflicto entre ellos. Explica Fubini que no se trata de una sonata dialéctica, los motivos de cada una de las secciones, las características constructivas de los temas A y B se complementan, pero no chocan. Es la conversación sin exaltación lo

que hace avanzar paso a paso, sin quiebros, la línea argumental de la sonata, de manera que tiende a otorgar protagonismo al juego entre los enunciados melódicos correspondientes a cada sección armónica (Fubini 2005, 264)(tonal), por encima de las tensiones armónico – melódicas, lo que implica una necesidad de una sección central, el desarrollo, con poca extensión (no hace falta un desarrollo muy largo para explotar esas relaciones intertemáticas).

“La novela-sonata es seguida, paso a paso, por el oyente, que atiende y participa en ella mientras se recorren las diferentes fases a través de las cuales se va aclarando la acción. En semejante novela, como en todas las novelas del siglo XVIII, se halla implícita una enseñanza, un trasfondo ético que rige la acción: una lección de severidad, de seriedad moral; la fe en la razón constructiva, en la coherencia del discurso, en el valor del propio trabajo artesanal y, en definitiva, en la facultad inherente a la música de regirse autónomamente en tanto que discurso plenamente válido, sin necesidad de recurrir a medios ajenos a la música propiamente dicha y a virtuosismos de todo género, tanto emotivos como técnicos”. (Fubini, 2005: 263)

Al avanzar el Clasicismo, la forma sonata que propone L. v. Beethoven introduce una importante novedad: la puesta en cuestión del primer elemento (la tensión ejercida por el tema B con respecto al tema A) no va a ser necesariamente armónica (o melódico – armónica), sino que puede estar proyectada en el elemento rítmico: se constituye la forma sonata como “constelación de procedimientos normativos y opcionales que son flexibles en su organización” (Hepokoski y Darcy, 2006: 15). Esto significa que a la organización rítmica del tema A, cualquiera que sea, puede contraponérsele otra que defina un nuevo carácter, lo bastante contrastante como para constituir la identidad del nuevo tema. Este contraste puede ser ejercido sobre el carácter del motivo (tético, anacrúsico o acéfalo), sobre la subdivisión (binaria o ternaria) o sobre ambos parámetros a la vez.

El Cuarteto Op. 18 No. 1 en Fa Mayor es uno de los más claros ejemplos de este procedimiento, tal y como se muestra en el anexo dedicado al análisis. De este modo, lo que Beethoven introduce es la puesta en funcionamiento del estrato orgánico como criterio de contraste entre temas. El elemento que antes simplemente daba continuidad e impulso a las distintas frases melódicas ahora servirá para producir la ruptura, para contradecir la línea principal del discurso inicial. Las posibilidades se multiplican,

puesto que entran en el juego tres de las cuatro categorías: armonía, melodía y ritmo, de tal manera que la tensión armónica (estrato de lo social-objetivado) y sus consecuencias melódicas (estrato psíquico) pueden ser potenciadas, ocultadas o desvirtuadas por el aspecto rítmico (orgánico); como consecuencia, hay una mayor cantidad de información, que tiene que ser gestionada por el intérprete – recreador, pero también procesada por el público: por un lado debe verse afectado el tiempo de la recreación y, por otro, la cantidad de espacio físico (extensión temporal, duración, número de compases) necesaria para explotar esas relaciones entre los tres elementos va a ser mucho mayor que cuando sólo se contaba con dos.

La exposición de esta sonata ocupa los compases 1 – 114. El desarrollo, del 115 al 178. La reexposición, los compases 178 a 274. Después de finalizar la reexposición hay una coda hasta el compás 313.

Exposición: cuenta con dos temas, A y B. El primer tema está en Fa mayor, tonalidad principal (recuérdese que esto significa que los bloques de sonidos se organizan en relación con el formado a partir de la nota Fa, y según la configuración primaria de la superposición de armónicos). Armónicamente presenta la tonalidad con el establecimiento de las funciones de tónica, subdominante y dominante, dejando la resolución inicialmente con carácter suspensivo en la dominante para resolverla de manera conclusiva después de una repetición de la primera secuencia. Melódicamente lleva a cabo una estructura de antecedente-consecuente, correspondiente con la secuencia armónica. Rítmicamente es mayormente acéfalo (impulsa el avance del discurso), pero muy equilibrado por la relación intervocal.

La representación gráfica (cuadrigrama) fundamental de esta sección es la siguiente:

----- Armonía (social-objetivado)
 ----- Melodía (psíquico)
 ----- Ritmo (orgánico)
 ----- Timbre (inorgánico)

Como se puede apreciar en la figura, los estratos que tienen mayor incidencia en esta sección son los superiores: el psíquico (melodía) y el social-objetivado (armonía).

Esto significa que son estos elementos, la melodía y la armonía, los que presentan una mayor complejidad en esta sección, y los que detentan la distribución de las relaciones intertextuales.

A partir del compás 48 comienza una sección de desequilibrio rítmico e inestabilidad armónica, pero sin carácter identitario: progresiones y modulaciones en el plano armónico, escalas y arpeggios ascendentes y descendentes que no implican una novedad relevante a nivel melódico, y síncopas en el ritmo. Esta sección conduce al segundo tema en el compás 84, por lo que, a pesar de su extensión, se puede considerar un enlace o puente. En este segmento se produce el extrañamiento del ritmo ternario a través de las escalas en dos pulsos que se entrelazan en los violines con un pulso de desfase, lo cual supone una anticipación de la distribución rítmica del segundo tema; el cuadrigráfico correspondiente queda así:

----- Armonía (social-objetivado)
 ----- Melodía (psíquico)
 ----- Ritmo (orgánico)
 ----- Timbre (inorgánico)

295

Nº 98
marzo
2021

En este cuadrigráfico se observa que, efectivamente, la melodía ha perdido parte de su incidencia en el discurso, ha sido relegada o agotada; mientras, el ritmo ha cobrado presencia. ■

El tema B se encuentra en Do mayor (dominante del tono principal, ámbito de tensión). Armónicamente continúa con la presentación de las funciones armónicas fundamentales (acordes que definen la tonalidad) y la cadencia suspensiva (sin carácter conclusivo) en la primera sección. Melódicamente introduce la novedad de un giro característico de quinta disminuida ascendente seguida de segunda menor o mayor descendente en un pasaje ascendente (es decir, un salto melódico ascendente de seis semitonos y un paso descendente de solamente uno o dos semitonos, generando un diseño ascendente escalonado) , tras lo cual emplea un diseño casi idéntico al consecuente del tema A. El ritmo es, en la primera sección, el antecedente, anacrúsico (retiene el discurso) y en forma de hemiola (los pulsos se organizan de dos

en dos pese a estar en compás de tres pulsos); en la segunda sección, el consecuente, es acéfalo. Este es el cuadrigráma correspondiente:

----- Armonía (social-objetivado)
----- Melodía (psíquico)
----- Ritmo (orgánico)
----- Timbre (inorgánico)

Es decir, la armonía deja de ofrecer posibilidades estructurales, siendo el ritmo y la melodía los niveles distributivos del juego de tensiones: los patrones melódicos y rítmicos son lo que caracteriza a este segundo tema.

Desarrollo: en esta sección se ponen de manifiesto las características melódicas y armónicas presentadas en el tema A junto con los diseños rítmicos del tema B (y del puente): escalas en forma de hemiola, progresiones melódicas y rítmicas de los modelos acéfalos de A, tratados en secuencias binarias y anacrúsicas.

----- Armonía (social-objetivado)
----- Melodía (psíquico)
----- Ritmo (orgánico)
----- Timbre (inorgánico)

296

Nº 98
marzo
2021

La armonía recupera su presencia por situarse esta sección en la tonalidad de La Mayor (ámbito de tensión armónica con respecto a Fa Mayor, la principal); este nivel refuerza al ritmo en la conducción de las tensiones hacia la vuelta a la estabilidad que se espera en la siguiente sección.

Reexposición: la principal novedad introducida en la reexposición es la inserción del tema B en fa mayor, la tonalidad principal. Esta sección es representable mediante la siguiente estructura de cuadrigramas:

----- Armonía (social-objetivado)
----- Melodía (psíquico)
----- Ritmo (orgánico)

----- Timbre (inorgánico)

Esta secuencia es exactamente la misma que en la exposición: dado que ambas secciones son similares y que la principal diferencia entre ambas se sitúa en el hecho de que el segundo tema aparece aquí en tonalidad principal (es decir, sin generar tensión armónica), se mantiene el concepto de introducción de tensión a través del ritmo desde la sección transitoria (puente).

Coda: desde el compás 274 hasta el final, en el compás 313 se encuentra una cuyo propósito es fundamentalmente conclusivo. Armónicamente se sitúa en Fa Mayor, con algunas modulaciones introtonales (cambios momentáneos de centro tonal sin establecimiento de uno nuevo) que conducen a la acumulación de tensión hacia funciones de dominante principal y secundaria, con tendencia a afirmar la tonalidad principal. Melódicamente emplea escalas y giros sin identidad propia. El ritmo tiende a afirmar la prevalencia del compás de tres pulsos con un carácter anacrúsico aunque equilibrado.

----- Armonía (social-objetivado)

----- Melodía (psíquico)

----- Ritmo (orgánico)

----- Timbre (inorgánico)

Se refuerza la idea de los niveles armónico y rítmico como distributores principales del juego de tensiones y como detentores de la estructura discursiva.

Se puede representar todo este movimiento gráficamente con el siguiente esquema de cuadrigramas:

Exposición:

Tema A

Puente

Tema B

----- Armonía (social-objetivado)

----- Melodía (psíquico)

----- Ritmo (orgánico)

----- Timbre (inorgánico)

Desarrollo:

----- Armonía (social-objetivado)

----- Melodía (psíquico)

----- Ritmo (orgánico)

----- Timbre (inorgánico)

Reexposición:

Tema A

Puente

Tema B

----- Armonía (social-objetivado)

----- Melodía (psíquico)

----- Ritmo (orgánico)

----- Timbre (inorgánico)

Coda:

----- Armonía (social-objetivado)

----- Melodía (psíquico)

----- Ritmo (orgánico)

----- Timbre (inorgánico)

Entonces, la principal característica de este movimiento es el hecho de que el segundo tema, aunque está situado armónicamente en el tono de la dominante, lo cual es coherente con el esquema clásico de la sonata, no introduce apenas novedades armónicas ni melódicas con respecto a lo expuesto en el primer tema y en el puente. La tensión en este caso se encuentra en el discurso rítmico, en la hemiola del antecedente del tema B, que cuestiona la organización en tres pulsos de todo el discurso. De este modo, lo que se está planteando, y que supone el germen del discurso

romántico en música, es el paso de la armonía, estrato cultural-objetivado, al ritmo, estrato orgánico, como elemento principal en la estructura formal de la obra.

Esta idea del ritmo como principal elemento generador de estructura se ve confirmada a distintos niveles. Como se ha mencionado, el segundo tema no introduce novedad alguna en armonía y melodía sin que, sin embargo, se perciba como consecuencia necesaria o parte del primer tema. Por otro lado, la extensión del puente, 36 compases, sin una identidad melódica, rítmica y armónica propia más allá de introducir progresivamente la idea de dos pulsos en compás de tres, solo adquiere coherencia y proporción si se pone en relación con esta idea estructural. Lo mismo ocurre con la aparente desproporción entre el primer y el segundo tema: 48 compases de A frente a 30 de B. Si se plantea esta extensión en impulsos y no en compases, el tema A tiene 48 impulsos ternarios (uno por compás); pero el tema B, entendido en secuencias de 2 pulsos, tiene un impulso y medio (binario) por compás, es decir, 45 impulsos en total, casi los mismos que A. Cada uno de estos impulsos binarios, en la presentación del tema, constituye una microestructura de antecedente-consecuente en los niveles melódico y armónico, tal y como sucede en la introducción de este concepto de hemiola en el puente, a través de las escalas de dos pulsos.

La coda, como se ha explicado, es una constante reafirmación del compás de tres pulsos; pero el final exacto del movimiento, el último compás, cuenta con un segundo pulso de mayor presencia armónica y melódica que el primero, lo que supone un impulso binario tras la cadencia final conclusiva: de este modo se crea una ambigüedad rítmica que hace necesaria la resolución de este conflicto en el siguiente movimiento que, por lo demás, se sitúa en compás de 9/8, es decir, tres pulsos de subdivisión ternaria.

Es decir, mientras que en el primer Clasicismo, la sonata ponía de manifiesto la contraposición elemental en el estrato cultural-objetivado a través de la relación tonal de reposo – tensión (tónica – dominante), apoyada por una coherencia estructural del estrato psíquico y el orgánico, utilizando una preponderancia de la melodía sobre el ritmo en uno de los dos temas, y viceversa en el segundo, así como alternancia entre giros melódicos ascendentes y descendentes y fórmulas rítmicas anacrúsicas y aceféricas, en la transición hacia el Romanticismo se va a otorgar una importancia cada vez mayor a la categoría rítmica, hasta tal punto que se llega a convertir en el

protagonista de la dialéctica temática definitoria de la estructura. Cabe hacer aquí mención a W.A. Mozart que, si bien no toma parte en este proceso, correspondiente a la “Ley de retorno” de los estratos de N. Hartmann⁷ y que casi parece un “novum categorial inverso”, sí introduce ciertas novedades en la estructura de la sonata, al diferir la presentación de los aspectos melódico y rítmico del segundo tema, de tal modo que es la tensión armónica la que confiere identidad a la sonata, pero en lo orgánico y lo psíquico puede simular la existencia de tres o cuatro temas. Esto no resultaría una gran novedad puesto que, como se ha dicho, ya lo hacía Haydn; pero Mozart no introduce un nuevo repertorio melódico, sino que utiliza los mismos recursos efectuando ciertas variaciones (como introducción de notas intermedias, dilatación o contracción de los intervalos o inversión de los giros) que enmascaran momentáneamente la relación directa con uno u otro tema.

Si la gran propuesta de Beethoven, que da entrada al Romanticismo musical, es la puesta en cuestión de ese factor armónico a través del ritmo, el impacto en las estructuras compositivas será determinante para autores e intérpretes, que tienen la responsabilidad de hacer entender al público esta nueva propuesta estética. Efectivamente, al desligar el ritmo (que incluye al timbre) de la armonía, se está ofreciendo una información mucho más compleja, ya no es la construcción musical completa a través de la armonía, sino una parte de ella la que se manipula, por lo tanto no se va a poder entender de la misma manera la forma musical; para que pueda ser explicada será necesaria una mayor cantidad de elementos informativos; para que pueda ser comprendida será necesario que la relación entre esos elementos y el discurso completo sea más específica: se requerirá, en fin, una nueva manera de dosificar toda la información contenida en la obra, lo que implicará que esta tenga una mayor extensión. Esta es la razón por la que a partir del período romántico, las sonatas cuentan con una sección central mayor.

7 “Ley del retorno: ciertas categorías inferiores retornan constantemente en los estratos superiores como momentos parciales de categorías superiores. Hay categorías que una vez que han emergido en un estrato ya no desaparecen hacia arriba, sino que siguen emergiendo siempre. La línea total de semejante retorno tiene la forma de una marcha ininterrumpida a través de los estratos superiores. Pero esta relación nunca se invierte: las categorías superiores no emergen a su vez en los estratos inferiores. El retorno categorial es irreversible”. (Hartmann, 1959: 519)

Como es de esperar, son evidentes las analogías entre la música y el teatro (la literatura) del Romanticismo: el quiebre del estrato cultural-objetivado (adviértase que esto no significa que deje de tener relevancia, sino que su primacía estructural o su relevancia se cuestionan desde los otros estratos), el creciente interés por el primitivismo, por las prácticas estéticas (musicales, narrativas, etc) locales, por la tradición más popular, en suma, la vuelta al estrato orgánico como detentor de la distribución “sustática”.

“Cuando Saint-Pierre -nítidamente prerromántico- o Chateaubriand buscan escenarios adecuados para sus novelas amorosas y pasionales, acuden a exóticas islas, a lejanos paisajes de vegetación densa, no tocada aún por la mano del hombre. Y un personaje tan atormentado y tan calderoniano como el D. Álvaro del Duque de Rivas. necesitará -al igual que Segismundo- de una naturaleza áspera y peñascosa como marco para su espectacular muerte.

Frente a la victoria del hombre sobre la naturaleza, encarnada en el jardín neoclásico -Versalles, la Granja-, he aquí nuevamente, merced al Romanticismo, el triunfo de la naturaleza sobre el hombre y sobre su obra también. Pues no otra cosa representan las ruinas tan abundantes en los paisajes románticos”. (Baquero Goyanes, S/F)

En efecto, la relación entre la muerte y la vida, o la muerte como consecuencia de la vida, así como la inserción en el tiempo del correspondiente proceso, y la idea de la fatalidad, cobran preeminencia como elementos distributores de significación y de relaciones inter e intratextuales.

“La abstracción de los procesos vitales, espiritualizados, los vuelve reversibles: el futuro se ilumina con la luz del pasado; la muerte es confundida con el nacimiento o el éxtasis amoroso. En este ámbito propicio a las alteraciones del material sensible, la biografía de los héroes literarios se ofrece maleable a las potentes acciones de una imaginación metamórfica. El cruce, trágico o inquisitivo, de la frontera de la muerte es uno más de los recursos al alcance del autor para expresar la ilimitada movilidad de la conciencia. Esta percepción inundadora del espacio-tiempo se subsume inicialmente en la radiante vida de la naturaleza, órgano de mediación y reservorio universal donde se derrite y se refunda la conciencia”. (Riesco Chueca, 2006)

Cabe, a partir de lo expuesto en el presente texto, concluir que la forma sonata supone, conceptualmente, la contraposición entre los elementos constructivos

característicos de al menos dos entidades temáticas, presentada, explotada y total o parcialmente resuelta. Esta contraposición se basa inicialmente en la armonía, dado que esta forma surge en el clasicismo, período determinado por la explotación de la música tonal. Sin embargo, como se ha expuesto a propósito de Beethoven y su Cuarteto Op. 18 N^o 1, se puede situar la relación intertemática en cualquiera de los niveles del discurso: armónico, melódico, tímbrico o rítmico; esta movilidad entre niveles, entre estratos, constituye uno de los rasgos fundamentales de cada uno de los estilos o períodos musicales, para cuya comprensión e interpretación resulta pertinente el aporte estético-ontológico de Nicolai Hartmann a través de su Teoría de estratos.

Este marco teórico posibilita la configuración del análisis técnico e interpretativo de la obra musical y de su contextualización estética, y aporta una comprensión estructural de los discursos multitextuales: se está llevando a cabo una tesis doctoral en estos términos sobre el bullerengue⁸ por parte del autor del presente artículo, y se prevé que continúe la investigación sobre las relaciones entre los distintos niveles que configuran estos discursos.

8 El bullerengue es uno de los llamados “bailes cantados”, manifestación folclórica propia de la costa Caribe de Colombia y Panamá que involucra canto, instrumentos de percusión, lírica y baile.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (S/F) *Poética*. Fondo Blanco Editorial.
- Baquero Goyanes, Mariano (S/F): “Barroco y romanticismo (dos ensayos)”. En http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura/obra-visor/barroco-y-romanticismo-dos-ensayos/html/a7d66d80-cc21-4bf0-9fbb-832f862799f3_3.html#I_0 > [30-12-2018].
- Claramonte, Jordi. *Estética Modal, Segundo Libro*. Madrid: Tecnos. En prensa.
- Copland, Aaron (1995). *Cómo escuchar la música*. Traducción de Jesús Bal y Gay. Madrid: FCE.
- Oliva Fernández-Montesinos, Alberto De la (S/F): “Lenguaje musical - teoría. La Melodía”. En <https://docplayer.es/37395024-1-unidades-melodicas-nota-intervalo-celula-motivo-semifrase-frase-diseno-tema-periodo-seccion-movimiento-composicion-2-estructura-musical.html> > [30-12-2018]
- Fubini, Enrico (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Traducción de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial.
- Harris, Marvin. (1998) *Antropología Cultural*. Traducción de Vicente Bordoy y Francisco Revuelta. Madrid: Alianza Editorial, S. A..
- Hartmann, Nicolai (1959). *Ontología, Vol III*. Traducción de José Gaos. México, D.F.: FCE.
- Hatano, Asuka (S/F): “Arte y vida cotidiana en La peculiaridad de lo estético”. En <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=231> >
- Hepokoski, James, y Darcy, Warren (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, types and deformations in the late Eighteenth Century sonata*. Nueva York-Oxford: Oxford University Press .
- López Eire, Antonio (2001) .“Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles”,En: Revista *Humanitas*, 53. 183-216.
- Lukacs, Georg (1966). *La peculiaridad de lo estético. Vol II*. Traducción de Manuel Sacristán. México D.F.: Grijalbo.
- Lynch, Kevin (1998). *La imagen de la ciudad*. Traducción de Enrique Luis Revol. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. L..
- Riesco Chueca, Pascual (2006). “En los bordes del abismo: muerte trágica en el clasicismo y romanticismo alemán”. En: Revista *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, Nº 14. 85-112.