



Recursos para la interpretación de la Sonata Hob. XVI/27 de Franz Joseph Haydn.

Aura María Gélvez Capacho

Programa de Música

Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Pamplona, Colombia

Nota del autor

Aura María Gélvez Capacho, Departamento de Artes, Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de Pamplona.

Este ensayo monográfico cuenta con la orientación del Mg. Ioseph Theodomirus Carrillo Rico,
docente del programa de la Universidad De Pamplona.

Cualquier mensaje con respecto a este ensayo monográfico debe ser enviado a la Facultad de
Artes y Humanidades Universidad de Pamplona, Colombia, o al correo

aura.gelvez22@unipamplona.edu.co



Recursos para la interpretación de la Sonata Hob. XVI/27 de Franz Joseph Haydn.

Aura María Gélvez Capacho

Ensayo monográfico para optar por el título de Maestro en Música bajo la modalidad recital

Asesor

Joseph Theodominus Carrillo Rico

Magister

Universidad de Pamplona

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Artes

Programa de Música

Pamplona

2021

Resumen

El presente ensayo monográfico basa su investigación en el análisis musical de la sonata en sol mayor Hob. XVI/ 27 de Franz Joseph Haydn con la intención de profundizar en el conocimiento necesario para la presentación coherente de la interpretación musical de la obra.

Dentro de los referentes teóricos se cuenta con el trabajo de Charles Rosen, pianista y teórico musical que plantea una descripción sobre el estilo del clasicismo, usando como referencia las obras de sus principales representantes, entre ellos Haydn; Carl P. E. Bach, hijo de Johann Sebastian Bach quien expone sus conocimientos sobre la ejecución para la interpretación de instrumentos de teclado; y Leonard G. Ratner quien indaga sobre la interpretación, forma y estilo del clasicismo.

La metodología del proyecto es cualitativa, haciendo uso del enfoque musicológico, bajo el paradigma interpretativo. De igual manera, este anteproyecto busca aportar contenido que propicie el conocimiento de esta obra musical en los estudiantes del pregrado en música de la Universidad de Pamplona y músicos de la región, igualmente, favorecer su estudio, así como de las obras del estilo clásico.

Palabras clave: Interpretación, Análisis Musical, Haydn, Clasicismo.

Abstract

This monographic essay bases its research on the musical analysis of the sonata in G major Hob. XVI/ 27 by Franz Joseph Haydn with the intention of deepening the knowledge necessary for the coherent presentation of the musical interpretation of the work.

Among the theoretical references there is the work of Charles Rosen, pianist and music theorist who presents a description of the style of classicism, using as a reference the works of its main representatives, including Haydn; Carl P. E. Bach, son of Johann Sebastian Bach who exposes his knowledge of the performance for the interpretation of keyboard instruments; and Leonard G. Ratner who inquires about the interpretation, form and style of classicism.

The project methodology is qualitative, making use of the musicological approach, under the interpretive paradigm. In the same way, this preliminary project seeks to provide content that encourages the knowledge of this musical work in the undergraduate students in music of the University of Pamplona and musicians of the region, also, favor its study, as well as the works of the classical style.

Keywords: Interpretation, Musical Analysis, Haydn, Classicism.

Tabla de contenido

Índice De Tablas	7
Índice De Imágenes.....	8
Introducción	9
Contexto	12
Estilo Musical Del Clasicismo	12
Contexto Histórico Del Compositor	15
Estilo De Haydn Y Sus Sonatas Para Piano.....	17
Análisis Morfosintáctico	21
Definición De Sonata	21
Primer Movimiento: Allegro Con Brio.....	22
Forma	22
Melodía	24
Ritmo Y Métrica	27
Armonía	28
Segundo Movimiento: Minuet - Trio	29
Forma	29
Melodía	32
Ritmo Y Métrica	34

Armonía	35
Tercer Movimiento: Finale	36
Forma	36
Melodía	39
Ritmo Y Métrica	40
Armonía	42
Aspectos Interpretativos.....	43
Concepto De Interpretación	43
Articulación Y Ornamentos	45
Trino.....	50
Grupeto U Ornamento de Haydn	51
Dinámicas.....	52
Tempo	54
Conclusiones	59
Referencias.....	61

Índice De Tablas

Tabla 1 Análisis formal y fraseológico del primer movimiento: Allegro con Brio	22
Tabla 2 Análisis formal y fraseológico del segundo movimiento: Minuet - Trio.....	30
Tabla 3 Análisis formal y fraseológico: Finale.....	38
Tabla 4 Indicación de metrónomo aproximada de la sonata respecto a la interpretación de diferentes pianistas.....	56
Tabla 5 Rango de velocidad aproximada de interpretación de la sonata	57

Índice De Imágenes

Imagen 1 Tesitura - Allegro con Brio	24
Imagen 2 Variación motivica primer movimiento: Lectura – Ejecución.....	26
Imagen 3 Variación motivica 2 primer movimiento: Lectura - Ejecución	26
Imagen 4 Variación motivica 3 primer movimiento: Lectura - Ejecución	26
Imagen 5 Motivo e inciso con inicio anacrúsico y final masculino	28
Imagen 6 Tesitura - Minuet con trio	32
Imagen 7 Asimetría en la melodía del minuet	33
Imagen 8 Tesitura - Finale	39
Imagen 9 Comparación del inicio de las Variaciones del tercer movimiento: Finale	41
Imagen 10 Ejecución del staccatissimo según Adam	46
Imagen 11 Ejemplo de staccatissimo en pasaje de edición Urtext.....	47
Imagen 12 Ejecución del staccato según Adam.....	47
Imagen 13 Ejecución del staccato en pasaje de la edición Schirmer	47
Imagen 14 Ejecución notas de portato según Adam	48
Imagen 15 Ejecución notas de portato en pasaje de la edición Schirmer	48
Imagen 16 Notas ligadas según Adam	49
Imagen 17 Trino 1	50
Imagen 18 Ejecución Trino 2.....	51
Imagen 19 Grupeto Segundo Movimiento.....	51
Imagen 20 Grupeto Primer Movimiento.....	51

Introducción

La interpretación musical abarca un pilar importante para el músico ejecutante, es aquella “esencia” que surge como resultado de la unión del conocimiento del lenguaje musical de una obra, con la vida misma del intérprete (Deschaussées, 1988, p. 10) sin embargo, en la actualidad, la interpretación se ve afectada por diversos motivos, entre ellos porque se hace difícil conservar el estilo musical de cada periodo, sobre todo de aquellas épocas más antiguas en donde la notación musical aún no se terminaba de desarrollar, lo que dejaba en manos del intérprete descubrir los aspectos que usaría a favor de la interpretación, y estos aspectos que debían deducirse por el lenguaje musical, no eran plasmados con totalidad en la partitura. Es por eso que en el presente ensayo monográfico se realiza el análisis musical de la sonata en sol mayor Hob. XVI/27 de Franz Joseph Haydn con el fin de aportar aspectos para su interpretación.

La problemática de este trabajo surge de la inquietud personal por realizar una interpretación bajo criterios históricos y estilísticos de la sonata en sol mayor Hob. XVI: 27 de Haydn, por lo que en el estudio personal surgen los siguientes interrogantes: ¿Cómo lograr, en medio del contexto cultural actual, una interpretación aproximada a la del periodo clásico?, ¿Qué mecanismos se pueden usar para realizar una interpretación que no transgreda la intención del compositor?, ¿Cuáles son los criterios a tener en cuenta al momento de interpretar música del clasicismo?, ¿Qué características interpretativas posee el estilo clásico?

A su vez, este ensayo monográfico pretende, por medio del análisis morfosintáctico y el análisis de los aspectos interpretativos, encontrar posibilidades interpretativas para su ejecución con fundamentos musicológicos que la soporten, pues el compositor pertenece a uno de los periodos más representativos de la historia de la música. También, este trabajo busca generar

contenido que propicie el conocimiento de esta obra musical y similares, en el programa de música de la Universidad de Pamplona y en la región.

La investigación de este ensayo se realiza bajo el enfoque musicológico. La aplicación de técnicas como la investigación documental y la observación indirecta, soportadas con herramientas como el diario de campo, permitieron la realización del análisis morfosintáctico musicológicamente informado, que a su vez, está sustentado en el trabajo del compositor y musicólogo Joaquín Zamacois en “*Curso de formas musicales*” (1960), el “*Tratado de la forma musical*” de Clemens Kühn (2003), el libro “*Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*” de las maestras Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004), y el texto del musicólogo William E. Caplin “*Analyzing Classical Form: an approach for the classroom*” (2013).

Por otro lado, el análisis de aspectos interpretativos es sustentado en el trabajo sobre el estudio de la interpretación de músicos y teóricos como: Carl P. E. Bach en “*Essay on the true art of playing keyboard instruments*” (1949), Charles Rosen “*El Estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*” (1971) y Leonard G. Ratner “*Classic music: Expression, form, and style*” (1980).

La estructura del ensayo monográfico, consta de tres capítulos, como se describe a continuación: en el primer capítulo, se aborda lo referente al contexto de la obra, su compositor y estilo musical de la época; en el segundo capítulo se realiza el análisis morfosintáctico de la sonata; y en el tercero se abordan los aspectos interpretativos más importantes de la sonata para piano en sol mayor Hob. XVI/27 de Franz Joseph Haydn. Finalmente se encuentran las conclusiones, producto de la investigación.

Cabe mencionar que, además de la obra empleada para análisis en este ensayo, se propone un repertorio musical para ser presentado en un recital como requisito de la modalidad de grado, esto con el fin de mostrar las habilidades y conocimientos adquiridos a lo largo de los nueve semestres de estudio del piano como instrumento básico dentro del programa de Maestro en Música. En él se evidencian los periodos clásico, romántico, impresionista, nacionalista y, sobre todo, hace un énfasis en la música colombiana. Las obras seleccionadas se muestran a continuación:

Sonata en sol mayor Hob.XVI/27 - Franz Joseph Haydn.

Valse Opus 64 n. ° 2 - Frederic Chopin.

Prelude 8, Volume 1 “Le Fille Aux Cheveux de Lin” - Claude Debussy.

Serenata Andaluza - Manuel de Falla.

Pasillo n. ° 2 en Re mayor - Adolfo Mejía.

Pasillo en Mi bemol mayor - Adolfo Mejía.

Bambuco en Si menor - Adolfo Mejía

Intermezzo n. ° 1 - Luis Antonio Calvo.

Intermezzo n. ° 2 - Luis Antonio Calvo.

Contexto

Estilo Musical Del Clasicismo

Según los datos históricos, el clasicismo musical inicia aproximadamente desde 1750. Sin embargo, musicólogos y teóricos como Blume (1970), Rosen (1971) y Kirby (1979), afirman que el estilo clásico se estableció hasta finales del siglo XVIII en lo que algunos consideran como el “alto clasicismo” o “clasicismo vienés”, cuando Haydn y Mozart (posteriormente Beethoven) con sus diferencias estilísticas desarrollan un estilo en el que “el efecto dramático aparecía motivado de manera sorprendente y lógica a la vez y en donde expresión y elegancia se daban la mano” (Rosen, 1971, p. 52).

Antes del desarrollo del clasicismo vienés, aparece la música de estilo galante, que como afirma Kirby: “abarca desde la música de clavecín francés, pasando por ciertas composiciones de ópera e instrumentales italianas, hasta obras expresivas de compositores alemanes de finales del siglo XVIII”; y esta a su vez, poseía las siguientes características: “textura homofónica, armonías simples y frases melódicas organizadas con regularidad, bien equilibradas y de fácil comprensión” (Kirby, 1979, p. 2). Este estilo se deriva de la ópera cómica y favorece al desarrollo del clasicismo.

Rosen (1971) considera que aquella época, desde de la muerte de Haendel (1759) hasta 1775, fue un periodo en donde se realizaron pruebas y errores, no habían muchos compositores que dominaran un estilo propio, aún se encontraban falencias técnicas en los músicos y no se alcanzaba todavía “la destreza incommovible de los compositores románticos y barrocos, y la transformación dinámica y contenida de los tres compositores clásicos” (Rosen, 1971, p. 57).

Por otro lado, Rosen plantea que si se aíslan los elementos que desarrollaron las características del estilo clásico, el que más lo influencia es el uso de la frase breve, periódica y articulada, contrastante del estilo Barroco, que “generalmente descansa en una continuidad envolvente e indiferenciada” (Rosen, 1971, p. 68). En el clasicismo se comienza a romper la continuidad de la frase después de cierta cantidad de compases. Esto eventualmente daría el fin al barroco y representaría una transición, pues en el alto clasicismo pasa a ser un elemento complementario que impulsa el discurso de la obra musical.

Lo anterior, se evidencia en las composiciones de los primeros años del clasicismo, en donde es una regla el periodo de 8 compases. Con el tiempo la frase periódica se perfecciona y se hablan de motivos, que son células rítmicas que se desarrollan y favorecen la expresividad de la obra y que cierta cantidad de motivos forman un tema o frase, siendo normalmente un periodo de 16 compases y dentro de él, 2 frases de 4 compases que a su vez está llena de motivos. Eventualmente este concepto se vuelve más complejo, el periodo y la frase adquieren significados similares, pero no del todo iguales, y aunque se siguen usando, no se establece como una norma. Es esta evolución una de las características de la riqueza musical de algunas de las composiciones de Haydn y Mozart.

Según Blume (1970) algo que estaba detrás de la construcción de este periodo de 8 compases era el ritmo, “el ritmo vino a apoyar el refinamiento de la expresión” (Blume, 1970, p. 34). El clasicismo hace uso de figuras con puntillo, el ritmo lombardo, un patrón asociado al barroco que consistía en “una semicorchea acentuada seguida de una corchea con puntillo” (Temperley & Temperley, 2011, p. 51), y cadencias que se presentaban en el barroco, a la par de los ritmos de danzas y marchas. Después de 1775, se hace uso de los tresillos en tiempo binario y

la importancia del ritmo se evidencia también, en la creación los antes mencionados motivos, factor importante no solo en este, sino en otros periodos, como en el romanticismo, pues estos se convierten prácticamente en la identidad de algunos compositores o de sus obras.

Otra característica que se da en el clasicismo, es la aparición de la indicación descriptiva del tempo, pues en el barroco las formas estaban establecidas, y rara vez este se indicaba, por lo que este se deducía automáticamente. “El tempo ahora también sirve para caracterizar, para individualizar” (Blume, 1970, p. 36) y es por esto que se comienza a introducir en las obras, nombres que describen el tempo como se conocen hoy en día: Allegro, Andante, Allegretto, Moderatto, Adagio, Presto, etc.

Complementando lo anterior, Haydn y Mozart, al implementar las frases periódicas notan que, a causa de ellas, el movimiento armónico podía también tener nuevas características. Cuando se produce una disonancia en la armonía, hay más tensión, y ésta permite introducir un ritmo nuevo y más rápido, un “aumento de la animación, elemento que resulta muy natural al final de un párrafo musical” (Rosen, 1971, p. 76).

En cuanto a la armonía, en el clasicismo se emplea el uso de modulaciones a otras tonalidades, no solo a las cercanas, se crean sonoridades con efectos disonantes y cromáticos, y en los distintos movimientos se perciben cambios más arriesgados que aún se aferran a la tonalidad original hasta principios de Beethoven, pero en algunos “ocasionalmente presentan una variedad tonal irregular” (Blume, 1970, p. 42), como por ejemplo: I – V – i – I, o I – vii^b – I.

Por otro lado, la forma más representativa de este periodo musical es la sonata, una forma de tres partes (triptita): exposición - desarrollo - reexposición. En la exposición normalmente

se modula a una tonalidad cercana y se presenta el material principal de la obra; en el desarrollo, se desglosa el material presentado en la exposición como un punto de “tratamiento temático” y en la reexposición, normalmente se recapitula la exposición con algunas variaciones en los motivos y en la armonía.

Para finalizar, el género que sobresale es la sinfonía clásica, que posee cuatro movimientos, el primero podría contener temas a unísono y cambios dinámicos, manifestaciones dobles del tema principal, algunos, una introducción lenta y un comienzo falso en la recapitulación. El minuet, que se empieza a convertir en scherzo y “todos los movimientos lentos usan cuerdas silenciadas, son largos y tienen una forma híbrida entre binaria y la forma sonata-allegro. Los movimientos finales son variaciones-rondo enérgicas o sonata-allegro” (Stedman, 1979, p. 40).

Contexto Histórico Del Compositor

Franz Joseph Haydn (31 marzo de 1732, Rohrau, Austria; 31 de mayo de 1809, Viena, Austria) fue un músico y compositor representativo del periodo clásico y es considerado el padre de la sinfonía. Fue el segundo de doce hijos y desde muy temprano mostró un gran don musical que no pudo ser impulsado debido a la situación económica de su familia; por lo que el primer acercamiento con la música fue en su casa, con su padre, un granjero y artesano que amaba cantar y ser acompañado con un arpa primitiva por su esposa Anne Marie, mientras ella también cantaba (Hinson, 1990).

En 1740, el director musical de la Stephanskirche (La catedral de San Esteban de Viena) y el compositor de la corte Reutter al ver su talento, le permitieron pertenecer al coro de la capilla, pero no recibió clases teóricas musicales propiamente. A los 16 años dejó de pertenecer

al coro debido a su cambio de voz, sin embargo el aprendizaje que obtuvo le permitió desarrollar habilidades para enseñar y acompañar en el órgano y vivir de ello (Riemann, 1895b).

Los músicos con los que se le relacionan fueron algunos amigos y otros pupilos como, Dittersdorf, Wanhals, Mozart y Beethoven, entre otros, y aunque “nunca tuvo un profesor real” (Hinson, 1990, p. 4), logra desarrollar sus ideas gracias a las instrucciones recibidas por el segundo hijo de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel y perfeccionarlas con los conocimientos que adquirió en su experiencia.

Haydn dijo de él: "El que me conoce a fondo debe ver que le debo mucho a Emanuel Bach, que lo he entendido y estudiado con diligencia; también me hizo un cumplido una vez en ese sentido" (Gotwals et al., 1963, p. 12) y como afirma Riemann (1895a), es asombroso pensar en cómo uno de los hijos del Bach, fue el puente directo entre el estilo antiguo y el nacimiento de un nuevo periodo musical.

Además de lo anterior, según Riemann (1895b, p. 126) Haydn es llamado el padre de la sinfonía debido a que la enriqueció con otro movimiento, el minuet. Haydn le da al minuet su estilo particular, lo convierte en “un campo de ejercicios para ideas humorísticas” y añadido a esto, crea sin saberlo el scherzo, movimiento que desarrollaría e incorporaría Beethoven bajo este nombre a la sinfonía.

En cuanto al catálogo (incompleto) de su obra se tiene registro de:

118 sinfonías, 83 cuartetos, 24 tríos, 19 operas, 5 oratorios, 116 composiciones para barítono, 24 conciertos para varios instrumentos, 15 masas, 10 pequeñas piezas para iglesia, 44 sonatas para clave con y sin instrumentos acompañantes, 44 canciones Alemanas e Italianas, 39 canon, 13

coros de tres y cuatro partes, armonización y acompañamiento para antiguas canciones escocesas, y muchos otros divertimentos, fantasías, caprichos, composiciones de cinco, seis siete, ocho y nueve partes para diversos instrumentos (Gotwals et al., 1963, pp. 7–8).

Si bien, la vida personal de Haydn no es muy sobresaliente ni está marcada por grandes acontecimientos, fue una vida que dedicó al quehacer musical, y fue de esta manera que logró ascender, posicionarse y destacarse como un referente musical y marcar un periodo tan importante como lo fue el clasicismo musical.

Estilo De Haydn Y Sus Sonatas Para Piano

Según Hughes (1950) a mitad del siglo XVIII ocurre un declive en el contrapunto “aprendido” que caracteriza el barroco pues se veía como algo arcaico, y se introduce el “nuevo estilo” mejor conocido como estilo galante, distinguido por ser melodioso, episódico, lleno de la sensibilidad que se estaba poniendo de moda en la literatura de la época, siendo este el rasgo común en toda la música instrumental a la que Haydn se vio expuesto en sus años de formación.

Se podría comparar el estilo de Mozart con quien Haydn mantuvo una relación personal estrecha, y observar que, aunque tienen su auge en el mismo periodo, este refleja la diferencia en lo que a sus personalidades musicales concierne:

Mozart, explora (como señalan tanto el Dr. Alfred Einstein como Sir Donald Tovey) las sutilezas de las relaciones clave más cercanas con una delicadeza incomparable, y su melodía y armonía por igual están sombreadas por matices cromáticos... Haydn, se refleja en sus modulaciones remotas y profundas, que se vuelven más efectivas por su armonía diatónica, el espíritu aventurero, la virilidad y la profundidad de una naturaleza fuerte y ardiente pero esencialmente sencilla (Hughes, 1950, p. 144).

A diferencia de Mozart, los movimientos de Haydn mantenían una emoción o estado de ánimo desde el principio hasta el fin, y además buscaban evocar su visión poética e inspiración en las tonalidades distantes que normalmente usaba en los movimientos lentos, inspiración que a Mozart le surgía de manera instintiva.

Un rasgo característico de su música (Haydn) es el humor, una alegría inocente que sonríe incluso entre lágrimas. La meditación cruel, horrible, misantrópica y otras imágenes oscuras del sentimiento humano con las que están familiarizados nuestros compositores más modernos, buscamos en vano en él. El mérito es suyo, además, de haber individualizado los instrumentos de la orquesta y hacerlos hablar de forma independiente. No son meras notas, acordes, lo que escuchamos en su música, sino seres vivos de diverso carácter y disposición que mantienen una animada conversación. (Riemann, 1895b, p. 129).

En cuanto a las composiciones para piano de Haydn, abarcan casi medio siglo (1750 a 1790), sus sonatas eran elogiadas en otros países y continentes y la característica principal de ellas eran la “libertad rítmica y ausencia de “cuadratura” en estructura rítmica, humor, riqueza de ideas y abundancia de invención” (Hinson, 1990, p. 5), y como ya se mencionó antes, esto ayudó posteriormente al desarrollo del romanticismo.

Hinson (1990) en su libro “Haydn - Sonatas Completas para Piano Vol.2” afirma que las sonatas dejan ver el desarrollo artístico y de la personalidad musical de Haydn. En ellas experimenta los conocimientos que aprende de los cuartetos y las sinfonías y se evidencia lo mucho que aprendía de su entorno musical. Sus primeras sonatas las escribe bajo el nombre de partitas y divertimentos, y la primera, escrita bajo el nombre de sonata, fue la sonata en do menor compuesta en 1771.

La clasificación de dichas composiciones, se atribuyen al musicólogo y mecenas Anthony van Hoboken, quien en 1957 publicó el primer volumen de su trabajo titulado “Joseph Haydn - Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis”, traducido al español como: “Joseph Haydn - Listado temático-bibliográfico de sus obras”, en donde, por medio de un catálogo, ordena las obras musicales de Haydn y las asigna a un grupo representado por un número romano, con el que pretende otorgarle al lector una indicación inmediata del tipo de pieza musical que ha de encontrar (Bryant, 1982).

Los números del grupo Hoboken se escriben con la abreviatura Hob., seguido por el número romano asignado al grupo, por lo cual, en el caso de las sonatas para piano de Haydn, se compilan bajo el grupo Hob. XVI.

Las sonatas que Haydn escribe en este periodo muestran los rasgos del estilo clásico y se agrupan en 3 secciones de la siguiente manera:

Hob. XVI/ 21-26 compuestas en 1773 para el príncipe Esterházy.

Hob. XVI/ 27-32, terminadas aproximadamente en 1776 dentro del catálogo Entwurf.

Hob. XVI/ 35-39, para las hermanas Auenbrugger (Además de la XVI/20 de la primera sección).

Las características del catálogo Entwurf, en donde se encuentra la sonata para piano en sol mayor Hob. XVI/ 27, como lo plantea Hinson (1990), eran que difícilmente eran más interesantes que las de la primera sección y todas comparten características estilísticas y técnicas similares:

En general, estas sonatas parecen tener una mayor economía en el uso del material, menos exuberancia de la figuración y una textura más fina que el conjunto de 1773. Los temas tienden a ser menos individuales, más subordinados a la estructura del movimiento, y hay más preocupación, no solo por la unidad dentro de un movimiento, sino también por la unidad con la sonata en conjunto. Parece haberse perdido una cierta riqueza de invención en comparación con el conjunto de 1773, pero hay una ganancia en coherencia, un esfuerzo consciente por la lucidez del enunciado (Hinson, 1990, p. 14).

Análisis Morfosintáctico

Definición De Sonata

Según Zamacois (1960) “sonata” proviene del latín sonare (sonar) y era, en sus comienzos, una palabra italiana que designaba las obras que debían ser “sonadas” en un instrumento de arco, no una forma de composición. Posteriormente se usa la palabra como un sinónimo de la suite, es decir, una agrupación de diversas piezas instrumentales combinadas para interpretarse una tras otra, así la sonata se convierte en la transformación de ésta.

Las características que se dieron en la sonata con el transcurrir de los años y el perfeccionamiento de varios compositores a comparación de la suite fueron:

1. Reducción de sus piezas constitutivas al máximo de cuatro, desligadas de las antiguas danzas de la suite.
2. Sustitución del estilo de escritura que hasta entonces imperó, por el galante.
3. Abandono de la construcción binaria que hemos denominado tipo Suite, y aparición del tipo ternario.
4. Abandono de la obligación de escribir en la misma tonalidad todas las piezas de la obra, limitándola a las primera y última (Zamacois, 1960, p. 168).

La sonata posee 3 o 4 piezas, y cada una de ella se denominan tiempo o movimiento y van en un orden específico, primero el tiempo vivo inicial, luego el tiempo lento, “constitutivo de un momento de reposo y expansión melódica”, seguido por el tiempo de minuet o scherzo, de carácter relativamente ligero y de menor importancia que los restantes, y por último el tiempo

vivo final, que poseía “distintas características y era destinado a cerrar la sonata”. En el caso de una sonata de tres piezas, se extrae el segundo o el tercer movimiento (Zamacois, 1960, p. 169).

La sonata para piano en sol mayor Hob. XVI/ 27 de Haydn consta de 3 movimientos y respecto a ellos Hinson (1990) añade la siguiente descripción:

Allegro con brio: Flujo rítmico continuo; el desarrollo enfatiza una sola idea y está en el modo menor; animado en todo momento. Minuet y Trio: Numerosos adornos; articulación creativa necesaria; Trio expresivo contrastante con el minuet, modo menor, deliciosa sencillez. Finale: Forma de variación modificada llena de figuración variada; tema energético; interés cromático; vivaz intermedio tardío (Hinson, 1990, p. 16)

Primer Movimiento: Allegro Con Brio

Forma

Tabla 1

Análisis formal y fraseológico del primer movimiento: Allegro con Brio

Primer Movimiento: Allegro con brio		
Forma Sonata		
- Exposición Parte A (cc. 1 - 57) (Sol mayor Re mayor)	- Frase A 1 (cc. 1 -24)	- Semi frase a (cc. 1 - 12)
		- Semi frase a' (cc. 13 - 24)
		- Semi frase b (cc. 25 - 36)
	- Frase A 2 (cc. 25 - 57)	- Semi frase c (cc. 36 - 43)
		- Semi frase d (cc. 44 - 57)
- Desarrollo Parte B (cc. 58 - 86)	- Frase B 1 (cc. 58 - 73)	

(Mi menor - Sol menor)	- Frase B 2 (cc. 74 -86)	
- Reexposición Parte A' (cc. 87 - 143) (Sol mayor)	- Frase A' 1 (cc. 87 -106)	- Semi frase a (cc. 87 - 99)
		- Semi frase a' (cc. 99 - 106)
		- Semi frase b (cc. 108 - 121)
	- Frase A' 2 (cc. 108 -143)	- Semi frase c (cc. 122 – 127)
		- Semi frase d (cc. 128 -143)

Nota. Esta tabla muestra la forma del primer movimiento de la sonata Hob XVI/27 de Haydn, así como las frases y semi frases que lo conforman y los compases (cc.) en los que cada una de estas inicia y termina.

La obra posee claramente la forma ternaria de sonata, presentada de la siguiente manera:

$$||: A :|| B - A' ||.$$

Algo a considerar es que sus partes no son simétricas, la reexposición se alarga unos compases más que la exposición debido a imitaciones y material que toma del desarrollo a manera de conclusión del discurso musical. El desarrollo es bastante corto por lo que es difícil separar las frases. La estructura de las semi frases es más simétrica, pero no todas poseen la misma cantidad de compases, hay puntos de elipsis, imitaciones y codas que añaden más compases y quitan la simetría. Lo que permite orientarse de manera general en cuanto a la forma, es la armonía, como afirma Adorno: “los movimientos de sonata del clasicismo temprano están estructurados a partir de lo armónico” (Adorno, 1999, p. 166), cada frase de la sonata termina en cadencia y las partes A y A' terminan en cadencias conclusivas con pedal de tónica, estas son características propias del estilo musical, sobre todo de Haydn (Kühn, 2003).

La parte A, como se observa en la tabla 1, es binaria, pues posee dos frases. La primera es binaria afirmativa, es decir, sus dos semi frases se presentan en forma a (pregunta) - a' (respuesta) y es suspensiva modulante, pues esta sección se presenta en la dominante. La segunda frase, es una frase conclusiva no modulante pues termina en la misma tonalidad (re mayor), y es ternaria negativa (b - c - d), es decir, en cada semi frase se presenta material nuevo.

En la parte B, hay un tema binario afirmativo y conclusivo modulante y en cuanto a la parte A', al igual que la parte A, es binaria, siendo la primera frase binaria afirmativa (a - a') y conclusiva no modulante y la segunda ternaria negativa (b - c - d) conclusiva no modulante.

Melodía

El ámbito de la tesitura se establece desde si 1 a re 6 (imagen 1), esto es, cuatro octavas y dos notas y la línea melódica se conserva ondulada¹, debido a las escalas de la tonalidad y los arpeggios de tríada ascendentes y descendentes en los que se mueve, lo que permite que las melodías que se producen en el movimiento se perciban continuas, con algunos puntos de reposo y sin interrupciones.



Imagen 1 Tesitura - Allegro con Brio

¹ “Cuando la melodía presenta predominio de intervalos conjuntos” (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, p. 16)

La melodía se mantiene hasta el final en la mano derecha por lo que es una melodía con acompañamiento o textura homofónica y prima la horizontalidad de la melodía.

En los compases 1 al 24 la organización interválica de la melodía gira principalmente alrededor del primer y el quinto grado (sol – re), y a nivel melódico lo que hace evidente la tonalidad y el modo de la obra, es el uso de la escala completa en el transcurso de la primera frase y la cadencia conclusiva que se evidencia en el compás 8, por lo que se trata de una melodía tonal en sol mayor.

En el compás 25 con anacrusa, inicia una nueva frase con la modulación introtonal², a re mayor, la melodía reafirma la tonalidad mostrando una relación sensible-tónica durante los compases 26 y 29. Desde el compás 28 hasta el 57 se evidencia la organización interválica en torno a la tónica (re mayor) y la dominante (la mayor) y cadencias suspensivas en los compases 36, 43 y 48, y una conclusiva en la tonalidad se da en el compás 55.

El compás 58 con anacrusa da inicio a otra frase y la melodía se mueve en torno a mi menor y sol menor a través de arpeggios de tríada.

Finalmente, se produce una cadencia suspensiva en el compás 86 para regresar a la tonalidad original (sol mayor), y de aquí, hasta el compás 143 (final del movimiento), la melodía se mueve alrededor de función de tónica y dominante y finaliza con una cadencia conclusiva en el compás 141.

En cuanto al punto culminante, se encuentra en el compás 43 pues, aunque esta nota se encuentra en otras ocasiones, es la única vez (junto a su imitación por movimiento directo en el

² “Modulación, muy breve, a un tono vecino” (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, p. 290).

compás 48) que aparece en un tiempo fuerte, además el énfasis en ella, porque esta se repite en reiteradas ocasiones, es lo que genera la sensación de clímax.

Con respecto a las variaciones de la melodía, dentro del primer movimiento solo se encuentran tres que sobresalen y se dan en la reexposición en los compases 94, 97 con anacrusa y 124 como se presenta a continuación:

- Variación ornamentada del compás 8 en compás 94:

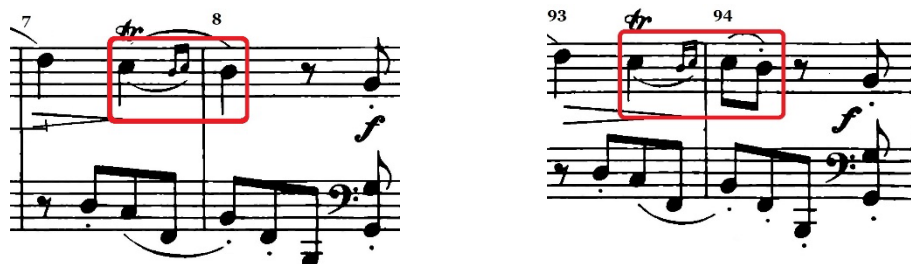


Imagen 2 Variación motivica primer movimiento: Lectura – Ejecución

- Variación ornamentada del compás 11 con anacrusa en compás 97 con anacrusa:

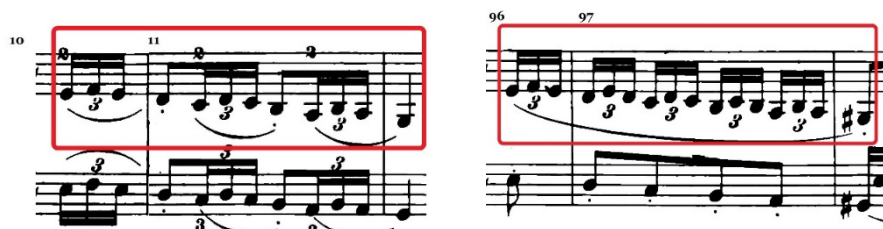


Imagen 3 Variación motivica 2 primer movimiento: Lectura - Ejecución

- Variación ornamentada del compás 38 en el compás 124:



Imagen 4 Variación motivica 3 primer movimiento: Lectura - Ejecución

Ritmo Y Métrica

Indicación de tempo: **Allegro con brio.** (♩ = 116.)

El primer movimiento se encuentra escrito en un compás binario de 2/4 y aunque la unidad de tiempo es la negra, la obra posee un pulso de corchea, siendo esta figura la que más se repite en la melodía. También hay un crescendo rítmico en el desarrollo, pues esta sección presenta semicorcheas en la mano izquierda, que, aunque ya se han presentado, aquí no se encuentran puntos de reposo, sino hasta el final de la sección.

En cuanto aspectos rítmicos generales, se encuentra que a la textura que se presenta, es una textura homorrítmica; la célula rítmica que se repite en la mano derecha es la corchea y en la mano izquierda la semicorchea, conservando a través de estas subdivisiones la métrica del compás binario.

Por otro lado, se observa que la obra comienza en anacrusa y su final es masculino, es decir, que termina en el tiempo fuerte del compás y a su vez, se trata de una obra monorrítmica e isométrica.

Finalmente, en lo que concierne al ritmo, los motivos e incisos en su mayoría son anacrúsicos y masculinos como se muestra a continuación:

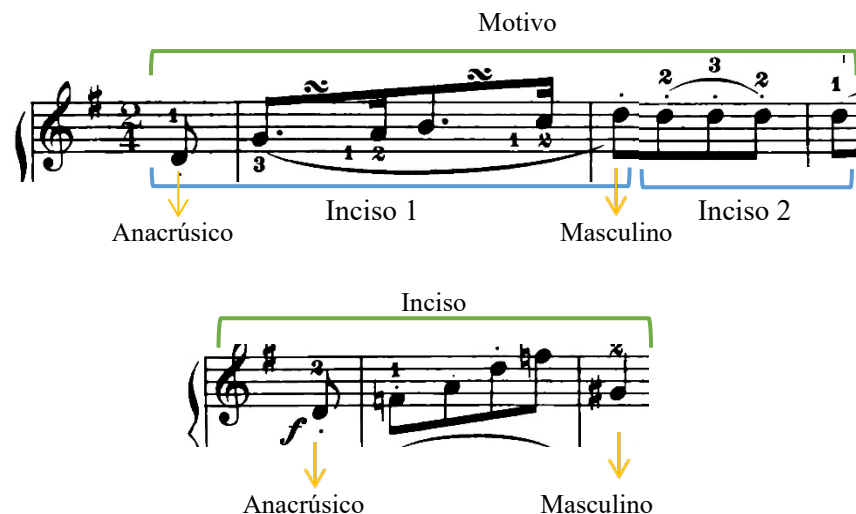


Imagen 5 Motivo e inciso con inicio anacrúsico y final masculino

Armonía

El primer movimiento posee en su mayoría acordes de tríada en posición fundamental y primera inversión. Predominan las funciones tonales tónica y dominante (I y V), acordes en disposición cerrada y desplegados haciendo bajo Alberti³.

En la exposición o parte A, desde el principio se establece el centro tonal, se intercala la armonía entre tónica y dominante, luego, hacia el compás 8 se encuentra una cadencia auténtica perfecta hacia la tónica. En el compás 23, se produce una cuarta aumentada que marca un punto de inflexión y en el compás 24 se produce una semi cadencia para modular en el compás 25. Esta es una modulación diatónica intra tonal hacia la dominante (re mayor). Desde aquí el ritmo armónico aumenta a semicorcheas creando un poco de tensión, sin embargo, hay varios puntos de reposo debido a los silencios. En el compás 30 hay una progresión armónica modulante de ii – iii - IV - V - I. Desde el compás 36 en adelante se conservan las funciones tónica y dominante (re

³ Un acorde desdoblado en forma de arpeggios, en donde se alternan los sonidos del acorde. “Es un recurso muy utilizado en la música veneciana y en el Clasicismo. Toma el nombre del compositor Domenico Alberti (1710-1740)” (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, p. 140).

mayor - la mayor) y en el compás 55 se produce una cadencia auténtica perfecta que se mantiene en pedal en tónica (re mayor) hasta el compás 57.

El desarrollo o parte B posee una textura densa con cambios armónicos por compas y acordes cerrados en semicorcheas a diferencia de la exposición y la reexposición que poseen una textura más ligera. Esta sección se encuentra en la relativa menor de la tonalidad original (mi menor), por lo que se trata de una modulación extra tonal, haciendo énfasis en otras tonalidades. Esta es la sección con mayor riqueza armónica. Los primeros 16 compases hacen cadencias que pasan por: la menor y mi menor, y conservan el ritmo armónico cada 2 compases. Después, se produce una aceleración, la armonía cambia cada compás y posteriormente, cambia en cada tiempo. Desde el compás 73 se produce una secuencia modulante por quintas hasta llegar al paralelo menor de la tonalidad original (sol menor) y posteriormente un acorde de séptima dominante pone fin a la sección para empezar la reexposición en la tonalidad original (sol mayor).

La reexposición conserva la estructura armónica de la exposición, excepto los compases 98 al 106 en donde toma motivos del desarrollo, aun así, se mantienen en la tonalidad original y del compás 106 al final, el material presentado esta en sol mayor y es imitación por movimiento directo de la frase B de la exposición.

Segundo Movimiento: Minuet - Trio

Forma

Tabla 2

Análisis formal y fraseológico del segundo movimiento: Minuet - Trio

Segundo movimiento: Minuet - Trio		
Forma Minuet con trio		
Minuet Parte A (cc. 1 - 42)	Frase A (cc. 1- 14)	Semi frase a (cc. 1-7)
		Semi frase b (cc. 8 - 14)
		Frase B (cc. 15 - 24)
	Frase A' (cc. 25 - 42)	Semi frase a' (cc. 25 – 34)
		Semi frase b' (cc. 35 - 42)
Trio Parte B (cc. 43 – 63)	Frase C (cc. 43 - 50)	Semi frase d (cc. 43 - 46)
		Semi frase e (cc. 47 -50)
	Frase D (cc. 51 - 58)	
		Semi frase d (cc. 59 - 62)
	Frase C' (cc. 59- 66)	Semi frase e' (cc. 63- 66)

Nota. Esta tabla muestra la forma del segundo movimiento de la sonata Hob XVI/27 de Haydn, además de las frases y semi frases que lo conforman y los compases (cc.) en los que cada una de estas inicia y termina.

El segundo movimiento posee forma de minuet con trio. La forma minuet con trio se deriva del minuet barroco, pero este introduce el trio definitivamente como la parte B. Se

caracteriza por “un compás ternario (generalmente 3/4), un tempo moderado, preponderancia de valores rítmicos de negras y corcheas (con un poco de semicorcheas), y textura homofónica relativamente simple (aunque surgen pasajes imitativos de vez en cuando)” (Caplin, 2013, p. 607).

El movimiento del minuet en la sonata se presenta de la siguiente forma:

Minuet	Trio	Minuet
(A)	(B)	(A)
: a : : b a':	: c : : d c':	a b a'

Cabe resaltar que la tercera parte de la forma corresponde a la repetición de la primera parte como lo indica la partitura: Menuetto D.C⁴.

La parte A o el minuet, finaliza en el compás 42 y se divide en tres frases como lo explica la tabla 2. La primera frase es binaria negativa (a - b), suspensiva modulante y sirve de exposición debido a que muestra los motivos que se usarán a lo largo de la obra, esta termina con una cadencia suspensiva en la dominante (re mayor) que a su vez representa el énfasis que se hace en el quinto grado. La segunda frase presenta material nuevo en la dominante y la tercera frase consiste en la reexposición de la primera frase, por lo que esta frase es binaria negativa, conclusiva y no modulante. La segunda y tercera frase están separadas por un eco en la melodía y una cadencia suspensiva que introduce de nuevo la tonalidad original.

La parte B corresponde al trio y va desde los compases 43 al 66. La primera frase inicia en el paralelo menor de la tonalidad (sol menor) y termina en una semicadencia. Esta es binaria

⁴ Da Capo, termino musical en italiano que traduce “desde el principio”.

negativa, suspensiva y modulante; la segunda frase se encuentra en sol menor, pero inicia haciendo énfasis en el tercer grado mayor (si bemol mayor), la tercera frase es la reexposición de la primera frase, pero presenta una variación hacia el final, pues termina en una cadencia conclusiva en la tonalidad, por lo que es una frase binaria negativa, conclusiva y no modulante.

La tercera parte, A, corresponde a la repetición literal de la primera sección.

Melodía

El ámbito de la tesitura se establece desde re 2 a re 6 (imagen 7), esto es, cuatro octavas. La línea melódica se conserva ondulada principalmente debido los arpeggios de tríada ascendentes y descendentes en los que se mueve la melodía, permitiendo su desarrollo ininterrumpido.



Imagen 6 Tesitura - Minuet con trio

La melodía mayormente permanece en la mano derecha, sin embargo, hay compases en donde la mano izquierda realiza la melodía, por lo que es una melodía con textura principalmente homofónica.

En la parte A, o el minuet de este movimiento, la organización interválica de la melodía gira en función del primer y el quinto grado (sol – re). A nivel melódico lo que hace evidente la tonalidad y el modo de la obra, es el uso de las notas acórdicas de los grados pertenecientes a las tonalidades por las que se mueve, ya que esta hace arpeggios constantemente. La melodía del

minuet, posee adornos distintos y varias notas de paso a comparación del primer y tercer movimiento de la sonata.

En el compás 4 hay parte de la melodía en la mano izquierda en la cadencia suspensiva que concluye en el compás 5. Hacia el compás 8 se produce una cadencia suspensiva que introduce el énfasis que se hace en la dominante y posteriormente, en el compás 14 se produce una cadencia suspensiva en la dominante.

En el compás 15 se produce un aumento de la tensión melódica con un salto de octava en el registro agudo del piano y esta sección es la que posee más trinos en toda la melodía del minuet. Hacia el compás 17, el primer tiempo de la melodía lo lleva la mano izquierda, y los dos tiempos restantes los completa la mano derecha. El fin de esta sección lo marca una cadencia suspensiva hacia la tónica para mostrar la parte A' del minuet y esta cadencia presentada de la misma manera que en los compases 4 y 5.

Los compases 30 y 31 son la repetición en manera de eco del compás 29.

En el compás 34 se produce una cadencia suspensiva que marca el retorno a la melodía de la primera frase. La melodía de los compases 35 al 42 se genera en la tonalidad de sol mayor y es la imitación por movimiento directo de los compases 9 al 14, con una variación que alarga la llegada a la cadencia conclusiva que pone fin al minuet.

la obra posee un pulso de tresillo de corchea, porque esta figura la que más se repite. Hay un crescendo rítmico en la segunda frase, pues aquí es en donde la armonía comienza a presentar el tresillo de corcheas.

En el trio, el compás binario no se ve afectado por el ritmo armónico o melódico, la unidad de tiempo es la negra y su pulso es la corchea, conservando estas dos figuras la métrica del compás.

El movimiento posee, tanto en el minuet como en el trio, un comienzo tético y un final femenino, es decir, inicia en el tiempo fuerte del compás y termina en el tiempo débil.

Armonía

Priman los acordes de tríada en posición fundamental y primera inversión. Predominan durante todo el movimiento las funciones tonales tónica y dominante (I y V) en disposición cerrada y con los acordes desplegados haciendo arpeggios.

En la frase A del minuet, desde el principio se establece el centro tonal, los primeros 7 compases se realizan en función de tónica y aquí se produce una semicadencia en la dominante. Desde compás 8 hasta el 14 se hace un énfasis en la dominante y se produce otra semicadencia que termina con la primera frase.

En la frase B se continua con el énfasis en la dominante y se aumenta el ritmo armónico a tresillos de corcheas reafirmando la sensación de 9/8 y los grados por los que se mueve la armonía son fácilmente evidenciados por las notas que se usan en los arpeggios que esta hace.

Una cadencia auténtica imperfecta en la tonalidad original pone fin a la frase B y en los siguientes compases (25 al 28) se retoma la misma armonía de los compases 1 al 6, seguidos por una sección de eco que se mueve en función de dominante y tónica.

En el compás 24 se produce una cadencia rota para ir a la tercera frase de la primera parte, en donde se retoman los motivos de la primera frase, es decir, es el inicio de la tercera parte (A') del minuet, esta vez permaneciendo en la tonalidad original (sol mayor).

En el trio, la armonía se presenta en el paralelo menor de la tonalidad original (sol menor) y gira entorno a los acordes con función de tónica y dominante. La primera frase del trio es marcada por una semicadencia. La segunda frase se encuentra haciendo énfasis en el tercer grado mayor (si bemol) y la tercera frase retoma el material de la primera, conservando la tonalidad hasta el final para terminar con una cadencia auténtica perfecta y así repetir todo el minuet.

Tercer Movimiento: Finale

Forma

Tabla 3

Análisis formal y fraseológico del tercer movimiento: Finale

Tercer Movimiento – Finale		
Forma Variación		
		Frase A (cc. 1 - 8)
Tema (cc. 1 - 24)		Semi frase 1 (cc. 9 - 16)
	Frase B (cc. 9 - 24)	Semi frase 2 (cc. 17 - 24)

		Frase A' (cc. 25 - 32)
Variación I (cc. 25 - 48)	Frase B' (cc. 33 - 48)	Semi frase 1' (cc. 33 - 40)
		Semi frase 2' (cc. 41 - 48)
		Frase C (cc. 49 - 56)
Variación II (cc. 49 - 72)	Frase D (cc. 57 - 72)	Semi frase 3 (cc. 57 - 64)
		Semi frase 4 (cc. 65 - 72)
Variación III (cc. 73 - 104)	Frase A'' (cc. 73 - 89)	Semi frase 1'' (cc. 73 - 80)
		Semi frase 1''' (cc. 81 - 89)
	Frase E (cc. 89 - 104)	Semi frase 5 (cc. 89 - 96)
		Semi frase 6 (cc. 96 - 104)
Variación IV (cc. 105 - 152)	Frase A''' (cc. 105 - 128)	Semi frase 7 (cc. 105 - 112)
		Semi frase 8 (cc. 113 - 120)
	Frase F (cc. 129 - 152)	Semi frase 9 (cc. 121 - 128)
		Semi frase 10 (cc. 129 - 136)
		Semi frase 11 (cc. 137 - 144)

Semi frase 12
(cc. 145 - 152)

Nota. Esta tabla muestra la forma del tercer movimiento de la sonata Hob XVI/27 de Haydn, además de las frases y semi frases que lo conforman y los compases (cc.) en los que cada una de estas inicia y termina.

El último movimiento de la sonata posee forma de variación. Según Zamacois:

Solamente la forma de variación ornamental tuvo vida próspera en la época clásica, basada en los antiguos dobles y enriquecida con aportaciones sucesivas, como de variar y el compás y el movimiento - que no había que respetar, cuando no se trataba de danzas - e incluso modalidad (Zamacois, 1960, p. 148).

Del compás 1 al 24 se expone el tema que se tomará en cada variación a través del movimiento y estas variaciones se evidencian en la tabla 3. Este tema posee una frase binaria redondeada en forma $||: a :||: b a' :||$ y las dos primeras variaciones conservan su simetría de 8 compases en cada parte. En el tema, la parte “a” es una frase binaria afirmativa, suspensiva modulante, la parte b es una frase binaria afirmativa, suspensiva no modulante y la parte a’ es una frase binaria afirmativa, conclusiva no modulante y básicamente la estructura de la variación I y II es la misma del tema.

En la variación III la parte a es una frase binaria afirmativa, suspensiva modulante, es la misma frase a del tema, con una pequeña variación en la armonía, la parte b es una frase binaria afirmativa, suspensiva modulante y aquí, en lugar de retomar la frase a’, se desarrolla una tercera frase b’.

En cuanto a la variación IV las tres frases poseen un carácter binario afirmativo, suspensivo y modulante. Los últimos 16 compases del movimiento son imitación de la variación IV, con la diferencia de que la primera y la tercera frase no son modulantes, se mantienen en sol mayor para concluir en la tonalidad de origen.

La variación III y IV no poseen barras de repetición por lo que su forma se presenta en el movimiento de la siguiente manera:

Variación III. | a' - b - b' - b' |

Variación IV. | a - b - a' - a'' - b' - a'' |

Melodía

El ámbito de la tesitura se establece desde sol 1 a re 6 (imagen 10), esto es, cuatro octavas y cinco notas y la línea melódica se conserva en un principio ondulada. Luego, hacia la variación II debido al desarrollo motivico, su perfil se vuelve quebrado⁵ y esto, representa una ruptura en la continuidad de la melodía que apenas se percibe por la velocidad del movimiento, pero principalmente corresponde a la variación con mayor tensión melódica. Para la cuarta variación, el perfil melódico vuelve a ser ondulado, sin embargo, la tensión no disminuye, solo que no pertenece principalmente a la melodía.



Imagen 8 Tesitura - Finale

⁵ Predominio de intervalos disjuntos.

Este movimiento consiste en los desarrollos ornamentados de la melodía, por lo que la organización interválica de toda la melodía gira principalmente alrededor del primer y el quinto grado (sol – re); aun en la variación III (cc. 81 al 104), que desarrolla su melodía en torno a sol menor, las funciones tonales son el primer grado menor y el quinto grado.

Mayormente, en cada variación, la primera parte se mueve en función de tónica, la segunda parte en la dominante y la tercera parte en la tónica.

Se encuentran dos intervalos generadores de melodía: la cuarta justa y la octava, y se usan a lo largo del movimiento cuando empieza una nueva frase. De la misma manera, la melodía posee notas de paso cromáticas, es desglosada en arpeggios y distribuida en ambas manos.

En cuanto a los puntos de reposo, están establecidos mayormente por las cadencias ubicadas al final de cada frase, siendo la última cadencia al terminar cada variación, una cadencia auténtica perfecta.

Ritmo Y Métrica

Indicación de tempo: **Presto.** (♩ = 152.)

Este movimiento comienza en anacrusa y su final es masculino. Se encuentra escrito en un compás binario de 2/4 y la unidad de tiempo es la negra. A lo largo de la obra se desarrollan los motivos rítmicamente por lo que posee un crescendo rítmico que va aumentando en cada variación, se van introduciendo poco a poco las semicorcheas en la melodía.

El tema está principalmente marcado por corcheas; en la variación I se introducen las semicorcheas solamente a principio de cada frase, mientras que en la variación II, las semicorcheas están presentes durante toda la melodía, para la variación III se produce un

decreciendo rítmico retomando material rítmico del tema, y finalmente, la variación IV vuelve a crecer rítmicamente, pues las semicorcheas se mantienen hasta el final, esta vez en la mano izquierda.

Para evidenciar el aumento en la tensión rítmica se muestran a continuación el inicio de cada variación:

Tema

Corcheas.
Notas acórdicas
desplegadas en arpeggios

Uso de corcheas y semicorcheas. Aparición de saltos disjuntos pequeños con notas acórdicas

Var. I.

Escalas en semicorcheas combinadas con saltos disjuntos en notas acórdicas

Var. II.

Var. III.

Mismo motivo presentado al inicio del movimiento.

Var. IV.

Notas acórdicas en semicorcheas, tensión rítmico-armónica ahora en la mano izquierda (bajo Alberti)

Imagen 9 Comparación del inicio de las Variaciones del tercer movimiento: Finale

Armonía

El tercer movimiento posee en su mayoría acordes de tríada en posición fundamental y primera inversión. Predominan las funciones tonales tónica y dominante (I y V), acordes en disposición cerrada y sobre la variación IV los acordes se encuentran desplegados haciendo bajo Alberti.

En el tema principal, desde el principio se establece el centro tonal y la armonía gira en función de tónica y dominante. Hacia el compás 8 se encuentra una semi cadencia marcando el fin de la parte A. Durante los compases 9 y 16 se hace un énfasis en la dominante y hacia el compás 16 se produce otra semicadencia que marca el fin de la parte B para retomar la parte A', que, a su vez, termina en el compás 24 con una cadencia auténtica perfecta. La variación I, II y III conservan esta misma estructura de cadencias que separan las frases, y en la variación IV, se produce una cadencia plagal para marcar el fin de la segunda parte, en lugar de una semicadencia como aparece en las variaciones anteriores. La parte final de la variación IV también termina con una cadencia auténtica perfecta.

Aspectos Interpretativos

Concepto De Interpretación

El músico y teórico Frederick Dorian (1942) plantea en su libro titulado “Historia de la ejecución musical” que hablar de la interpretación es complejo debido a las ambigüedades que la palabra genera. Usualmente, se concibe la interpretación desde dos perspectivas, la primera, objetiva, en donde el músico tiene como principal propósito “interpretar la música de la manera en la que el autor la concibió” (Dorian, 1942, p. 27); y la segunda, se considera desde un punto de vista subjetivo, en donde se refleja más la individualidad del intérprete que la de la propia obra.

Complementando lo anterior, Peter Walls (2006) comenta que no es considerado adecuado que la imaginación del intérprete interfiera de manera que esta afecte o distorsione una pieza musical, pues si bien, es necesario descubrir la emoción de la obra e impregnarle elementos originales y características personales, estos se encuentran siempre al servicio de la música que se ejecuta “ayudando a descubrir el carácter de la obra o a hacer perceptible su contenido emocional” (Rink (ed.), 2006, p. 35).

Un caso famoso es el de Ravel, que afirmó: «No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada», una afirmación de la que Stravinsky se hizo eco al escribir: «La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?» (Rink (ed.), 2006, p. 35).

Respecto a esto, Carl Philipp Emanuel Bach plantea que lo que comprende una interpretación es “la capacidad a través de cantar o tocar para que el oído sea consciente del

contenido real y del efecto de una composición” (Bach, 1949, p. 148), por lo cual, también comparte la idea de que en la interpretación debe primar el interés por resaltar lo que está implícito en la música, pues de lo contrario puede cambiar cualquier pasaje de modo que a duras penas se pueda reconocer.

Carl Philipp Emanuel Bach considera que:

La buena interpretación, entonces, ocurre cuando uno escucha todas las notas y sus adornos tocados en el tiempo correcto con un volumen apropiado producido por un toque que está relacionado con el verdadero contenido de una pieza. Aquí radica la forma de tocar redondeada, pura y fluida que aporta claridad y expresividad (Bach, 1949, p. 148).

Así mismo, el musicólogo Gábor Steinberg afirma: “la coordinación de factores vitales para la obra musical, -como son la entonación, dinámica, ritmo, fraseología, -con los problemas especiales de cada instrumento, constituye la esencia de la interpretación musical” (Steinberg, 1946, p. 14).

Del mismo modo, según el músico Luis Orlandini, cuando se habla de interpretación se refiere a “un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos que consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales” (Orlandini, 2012, p. 77).

Es por esto que se buscan aquellos aspectos que no perjudiquen la ejecución de la obra, sino que puedan ser usados como un apoyo cognitivo para “ir más allá de la mera ejecución” (Rink (ed.), 2006, p. 264).

Finalmente, Eric Clarke (2006) manifiesta que la interpretación musical requiere del uso de diversos aspectos físicos y cognitivos, pues para un pianista concertista es común enfrentarse a velocidades de más de diez notas por segundo en las dos manos a la vez, además de los cambios de dinámicas, ritmo y articulación, que normalmente transcurren en una pieza musical, y “observaciones tan sencillas como éstas, revelan que la interpretación musical representa un logro humano asombroso y es el resultado de una enorme inversión de tiempo y esfuerzo” (Rink (ed.), 2006, p. 81).

Articulación Y Ornamentos

En todo instrumento, una parte importante en la interpretación recae en la buena ejecución de la articulación, que es aquel “grado de separación existente entre dos sonidos consecutivos dentro de una melodía” (Vela, 2018, p. 85); y la ornamentación o aquellos adornos musicales, sin embargo, en el clasicismo la articulación raramente se escribía, pues al igual que el tempo, los intérpretes la intuían; por otro lado, las ornamentaciones, al ser heredadas del barroco, sí eran características que se plasmaban en la música del periodo.

“En el caso de los instrumentos de tecla, la articulación se traduce en la necesidad de un control exhaustivo del ataque de cada nota, así como de su duración, por medio de la pulsación” (Vela, 2018, p. 85) en cuanto a los ornamentos, estos “conectan tonos animados e imparten estrés y acento; hacen que la música sea más agradable y despiertan nuestra atención” (Bach, 1949, p. 79).

Es importante resaltar que, según Chiantore: “el mejor instrumento del que Haydn dispuso en la corte de los Esterházy, de hecho, no fue un piano, sino un clave, un magnífico clave Shudi & Broadwood fechado en 1775” (Chiantore, 2001, p. 116), sin embargo, desde

finales de 1788, época en la que probablemente logra adquirir un fortepiano para componer, se tiene evidencia de que Haydn “no podía imaginar sus sonatas en un instrumento que no fuese un buen fortepiano” (Chiantore, 2001, p. 117).

Teniendo en cuenta lo anterior, el músico Louis Adam en su libro “Méthode ou principe général du doigté pour le forte-piano” (Método o principio general de digitación para el fortepiano), propone la ejecución de las articulaciones en este instrumento.

Respecto a las articulaciones más usadas en la época y las evidenciadas en algunas ediciones de la sonata de estudio, se encuentran: el staccato, que básicamente consiste en acortar la duración de la nota con un ataque más rápido sobre la tecla y es representado con una cuña o una pequeña raya vertical bajo la cabeza de la figura, o un punto en algunos casos, indicando este último, un staccato “menos pronunciado, es decir, cuyas notas tenían una duración ligeramente superior” (Vela, 2018, p. 89).

Sobre el staccato Louis Adam (1804) afirma que tiene tres formas de ser representado y ejecutado. La primera forma, es con la cuña (^) o lo equivalente al staccatissimo; respecto a esta Adam menciona: “Debe tocar la nota muy bruscamente, pinchar la tecla e inmediatamente levantar el dedo, quitando tres cuartas partes de su valor” (Adam, 1804, p. 154) como se muestra a continuación:



Imagen 10 Ejecución del staccatissimo según Adam

Complementando lo anterior, Ferguson afirma: “Debe recordarse que en la música de la primera parte del siglo XVIII la cuña era el equivalente exacto del punto actual, y no un staccatissimo” (Ferguson, 2006, p. 77). Además de esto, es pertinente aclarar que, en editoriales del siglo XIX y XX, se tiende a sustituir la cuña por el punto y esto puede presentar un problema al momento de interpretar la obra, pues existe una diferencia entre estos aspectos, por lo tanto, es responsabilidad del intérprete llegar a la conclusión de la articulación que usará en una nota, teniendo en cuenta el estudio de la partitura y del contexto musical.

Finalmente, Louis Adam menciona que la tercera forma es aquella en la que las figuras son marcadas con el punto y la ligadura. Respecto a esta forma plantea que es la menos desprendida de todas. “Llamamos notas de portato a las que están marcadas con este signo, y las expresamos tocando tres cuartas partes del valor de la nota” (Adam, 1804, p. 155).



Imagen 14 Ejecución notas de portato según Adam

Al igual que la articulación staccato, las notas de portato son encontradas en la edición Schirmer (1894) de la sonata, y un ejemplo de su ejecución en la sonata (compás 3, primer movimiento), basándose en el método de Adam, se muestra a continuación:



Imagen 15 Ejecución notas de portato en pasaje de la edición Schirmer

Por otro lado, se encuentra el legato, que es una articulación que se introduce en la ejecución del piano, gracias a las articulaciones usadas en el violín, y consiste en ejecutar las notas sin cortar su duración. Las ligaduras de articulación “implican generalmente una acentuación en la primera nota, así como una ligera <elevación> o staccato en la última” (Ferguson, 2006, pp. 78–79).

De igual manera, Louis Adam describe en su método la manera de ejecutarlas. Sobre ellas menciona:

Cuando sólo hay dos notas enlazadas entre sí y cuando las dos notas tienen el mismo valor o la segunda de ellas tiene la mitad del valor de la primera, en el forte lo mismo que en el piano, es necesario para expresar la ligadura ejercer algo de presión con el dedo en la primera nota y elevar éste en la segunda eliminando la mitad de su valor, tocando además la segunda más suavemente que la primera... si la segunda nota tiene más valor que la primera, o si hubiera un punto en el que se suspira entre las dos notas, ya no sería necesario darle esta misma expresión, porque eso destruiría el efecto de la conexión. (Adam, 1804, p. 151).



Finalmente, la articulación non legato, es una articulación que consiste en un punto intermedio entre el staccato y el legato y probablemente fue la más usada en el clasicismo por herencia del barroco. Respecto a ésta se considera que “las notas que no son staccato, ni legato, ni mantenidas, se han de mantener pulsadas durante la mitad de su valor” (Bach, 1949, p. 157).

Por otra parte, como ya se ha mencionado a lo largo de este ensayo, Haydn fue influenciado por Carl Philip Emmanuel Bach, y este, en su tratado “Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado”, describe los aspectos más relevantes a la hora de ejecutar los adornos, pues considera que estos junto a una buena digitación y a una buena interpretación conforman “el verdadero arte de interpretar instrumentos de tecla” (Bach, 1949, p. 30). Sobre esto, Hinson (1990) resume los ornamentos más usados por el compositor lo menciona en su estudio acerca de las sonatas para piano de Haydn,.

A continuación, se explican de manera general los dos ornamentos más usados en el clasicismo y ejemplos de ellos en compases en la sonata analizada, y su respectiva ejecución.

Trino:

Sobre el trino, Adam afirma que: “el trino se compone de una pequeña nota colocada encima de la que se va a trinar y de esta manera se ejecutan estas dos alternadamente” además, afirma que el trino “debe tener el grado de velocidad con relación al movimiento y el carácter de la pieza” (Adam, 1804, p. 157).

La primera forma de trino que se encuentra, se indica con el símbolo mostrado a continuación y normalmente se toca con las dos notas finales, como se evidencia en la partitura de edición Schirmer (1894):



Imagen 17 Trino 1

La segunda forma pertenece a un trino más corto y aparece tanto ediciones como la Schirmer, Urtext y la Hallberger y se ejecuta como se muestra a continuación:



Imagen 18 Ejecución Trino 2

Grupeto U Ornamento de Haydn

Se usa principalmente al inicio de cada primera frase, tanto del primer movimiento de la sonata, como del segundo. La edición Schirmer (1894) proporciona información respecto a su ejecución de esta manera:

Ejecutado de esta manera



Imagen 20 Grupeto Primer Movimiento

Ejecutado de esta manera



Imagen 19 Grupeto Segundo Movimiento

A modo de conclusión, en este apartado se evidencian pequeños ejemplos sobre las diferencias que se pueden encontrar dependiendo de la edición de la pieza, por lo que cabe aclarar que en este trabajo se hizo uso principalmente de la partitura de edición Schirmer (1894) por motivos pedagógicos, debido a que esta edición realiza aportes al intérprete en cuanto los

ataques, articulaciones y el fraseo, sin embargo, como se evidencia, se tienen en cuenta otras casas editoriales y, de igual manera, se resalta la importancia de consultar otras ediciones, pues se reconoce que la indagación sobre este recurso es de gran importancia en la interpretación de una obra.

Dinámicas

El periodo en el que Haydn tuvo su auge, estaba bastante influenciado por el barroco, si bien las melodías poseían sus dinámicas, es difícil considerar que las dinámicas se escribieron tal y como se encuentran en las ediciones de la actualidad. Según Ratner (1980) las dinámicas más usadas en la época eran forte y piano, aunque también variaban desde fortissimo a pianissimo en algunos casos, y solo hasta finales del siglo XVIII se implementó el uso de crescendos y decrescendos.

Al ser un factor que ocurre en el proceso de interpretación es pertinente preguntarse cómo se podrían ejecutar en la actualidad las dinámicas de la sonata analizada.

El musicólogo Jens Peter Larsen afirma “Había en Haydn sin duda, alguna clase de crescendo-diminuendo en pequeña escala, pero no era una construcción intencional. Los crescendos y disminuendos están para contribuir a la expresividad general, eran sirvientes, no maestros” (Peter, 1975, p. 291)

De la misma manera Newell Jenkins sostiene:

No creo que encontremos en Haydn algún pasaje largo con grandes crescendos en él, pero creo que es absolutamente cierto que el crescendo existe en Haydn. Existe en una manera pequeña, y es presentado de manera diferente. El verdadero crescendo toma lugar solamente sobre algunas

notas y el fraseo es lo principal, la articulación es lo principal, lo que da la impresión de un crescendo (Jenkins, 1975, p. 291).

Como conclusión de este debate llevado a cabo en el marco de la Conferencia Internacional de Haydn en el año 1975 en Washington D.C., afirman que la época en la que vivió Haydn tenía otros instrumentos con sonoridades distintas, por lo que no será lo mismo interpretar dinámicas en el clave y en un piano actual, y esto se debe tener en cuenta a la hora de pensar en dinámicas en el clasicismo, lo ideal es resaltar “la retórica claramente articulada de la música clásica, la delineación nítida entre figuras y frases” (Ratner, 1980, p. 187)

Por otro lado, los musicólogos mencionados, tocan también el tema de que la ausencia de dinámicas puede abrirle posibilidades interpretativas al músico, ejecutante, pero a su vez representa una gran responsabilidad, porque claramente este debe conocer la obra a fondo para no desdibujar la intención que el compositor quiso plasmar y guiarse así de los elementos que sí se conservan de manera escrita.

Por lo tanto, para interpretar las dinámicas en la sonata se debe tener consciencia de la forma de la obra, de la armonía y de la melodía y de los elementos que estas presenten, las funciones tensión – relajación, sus puntos de reposo, sus puntos climáticos, aumentos de tensión melódica o rítmica, su articulación y notas de paso, su rítmica para saber qué lugares acentuar o no y de esta manera dar sensaciones de reguladores; y finalmente tener presente el género, pues al fin y al cabo el objetivo es presentar la obra como conjunto creando los contrastes entre movimientos.

Tempo

En la época de clasicismo la indicación descriptiva de tempo ya se había establecido y por medio de esta el ejecutante puede darse una idea de la rapidez o lentitud de la obra, sin embargo, la indicación del metrónomo, como se evidencia en estudios realizados por musicólogos como Leonard Ratner (1980), Jean-Pierre Marty (1996), Clive Brown (2009), Alberto Muñoz de Sus (2006) y Marta Vela (2019) no existía propiamente en el siglo XVIII, por lo que el indicador de número podría o no, estar errado.

Inicialmente, Leonard Ratner (1980) afirma que en el siglo XVIII el tempo se determinaba de dos maneras, la primera con las indicaciones descriptivas y la segunda, de manera mecánica con un reloj, el pulso o un péndulo.

En cuanto al modelo descriptivo de indicar el tempo Ratner comenta: “reflejó más fielmente la práctica escénica de la época, ya que se basó en un conjunto de convenciones expresivas” (Ratner, 1980, p. 183), y cita al músico Hienrich Christoph Koch para mostrar las indicaciones más usadas (Largo, Adagio, Andante, Allegro y Presto) con su respectiva descripción.

Tomando de guía la indicación descriptiva, para la interpretación del primer movimiento, el ritmo debe ser animado debido a que esta es una característica del periodo (Ferguson, 2006, p. 59), y el tempo debe ser constante hasta el final.

Allegro, rápido ... tempo moderadamente rápido ... La ejecución de un allegro requiere una calidad de tono firme, una entrega simple y clara, las notas en sí mismas en este tempo se conectan solo cuando se indica expresamente o cuando aparece una sección cantabile prominente;

de lo contrario, los tonos se separan generalmente de manera bastante decisiva ... sin perjuicio del valor de las llamadas notas acentuadas (Ratner sobre Koch, 1980, p. 183).

Como hay secciones de la melodía con trinos y semicorcheas y en la mano izquierda es reiterado el uso del bajo Alberti, estos deben presentarse de manera clara, por lo que se debe trabajar en interpretar estos pasajes con comodidad, para no perjudicar el discurso de la melodía.

Para el segundo movimiento, la indicación de la partitura es “Menuetto” por lo que se intuye que debe tener un tempo más lento por ser el contrastante del primer y tercer movimiento y tener una velocidad aproximada a los géneros de danza de la época. Podría interpretarse como un andante, teniendo en cuenta la descripción de Koch escrita por Ratner:

Andante, moviéndose, caminando. Este término indica un ritmo a medio camino entre rápido y lento. Cuando este término no se utiliza para piezas características, como procesiones, marchas, etc. luego se aplica a piezas en las que se encarnan los sentimientos de calma, tranquilidad y alegría. Aquí los tonos no deben arrastrarse ni mezclarse entre sí como en el Adagio, ni estar tan acentuados y separados como en el Allegro (Ratner sobre Koch, 1980, p. 183).

Finalmente, en el tercer movimiento, las dos manos deben trabajar en conservar una velocidad constante y la claridad de ambas debe percibirse. Ratner describe la indicación Presto gracias a los comentarios de Koch como “rápido, rápido ... la categoría más rápida de tempo ... en la música puramente instrumental, el presto requiere una entrega fugaz y ligera, pero directa” (Ratner sobre Koch, 1980, p. 183).

Por otro lado, a pesar de abordar una obra perteneciente a una época en la que no se empleaba el indicador de tempo con metrónomo, se hace necesario llegar a una aproximación de este en cada movimiento de la obra, de modo que pueda ser usado en la ejecución de la misma,

para lo cual se plantea la observación indirecta de la interpretación de tres pianistas reconocidos de distintos años y se aprecia el promedio de tiempo en el que la obra es ejecutada, de modo que se pueda comparar con la indicación metronómica sugerida en la partitura de editorial Schirmer (1894), edición usada para este trabajo.

Tabla 4

Indicación de metrónomo aproximada de la Sonata Hob XVI/ 27 respecto a la interpretación de diferentes pianistas.

	Allegro con Brio	Minuet - Trio	Finale
Lázar Berman 1975 ^a	♩ = 109	♩ = 105	♩ = 137
Lubov Timofeyeva 1977 – 1982 ^b	♩ = 100	♩ = 103	♩ = 156
Jenő Jandó 1993 ^c	♩ = 109	♩ = 120	♩ = 158
Edición Schirmer (1894)	♩ = 116	♩ = 108	♩ = 152

Nota. Esta tabla muestra el tiempo aproximado en el que se interpreta la sonata de acuerdo a tres pianistas de diferentes años, además, se añade la indicación de tempo que sugiere la partitura de editorial Schirmer. Citas: ^a Classical Vault 1 (2013). ^b ADGO (2021,5h28m17s). ^c Playliszt (2019).

Teniendo en cuenta las indicaciones de tempo mostradas en el análisis morfosintáctico de la obra, sugeridas por la edición Schirmer (1894), junto con lo mencionado anteriormente por Ratner (1980) y la indicación metronómica en la que los diferentes pianistas ejecutan la sonata, se puede concluir y proponer un rango de la velocidad de tempo, que no pretende ser tomado

como absoluto, sino como una referencia en medio de la búsqueda de la interpretación aproximada de cada movimiento de la sonata Hob. XVI/27 de Haydn, de esta manera:

Tabla 5

Rango de velocidad aproximada de interpretación de la sonata Hob. XVI/ 27 de Haydn

	Allegro con Brio	Minuet - Trio	Finale
Rango de indicación de tempo de ♩	Entre 100 y 116	Entre 103 y 120	Entre 137 y 158

Nota. Esta tabla muestra un rango de tempo en el que se podría interpretar cada movimiento de la sonata Hob. XVI/ 27 de Haydn, esto según la velocidad observada en la ejecución de los pianistas presentados en la Tabla 4 y la sugerida en la partitura seleccionada.

Habiendo abordado todo lo anterior, se concluye que una buena interpretación es producto de un arduo estudio práctico y teórico de la técnica del instrumento y de la obra, pero otro factor muy importante del que se debe hablar, es la concepción que tiene el intérprete de la misma pieza musical que desea ejecutar y la actitud que tiene ante ella. Lo descrito anteriormente debe ser un conjunto, porque aun teniendo todos los conocimientos teóricos y las habilidades técnicas desarrolladas para ejecutar una obra en el piano, sin la intención del intérprete no se conseguiría del todo el fenómeno interpretativo; en palabras de Bach:

Un músico no puede mover a otros a menos que él también se mueva. Necesariamente debe sentir todos los afectos que espera despertar en su audiencia, porque la revelación de su propio humor estimulará un humor similar en el oyente (Bach, 1949, p. 152).

Para complementar, el director y musicólogo Newell Jenkins (1975) manifiesta un punto importante a considerar en cuanto a la interpretación de las obras de Haydn, afirma que “la responsabilidad del músico con la partitura, es ser lo más fiel posible físicamente” (Jenkins, 1975, p. 282) por lo que estudiar, escuchar referencias, indagar en lecturas y material bibliográfico, aprender de musicólogos y empaparse de todo el material relacionado, es muy importante porque se necesitan fundamentos argumentados para poder entender e interpretar una obra, sin embargo, la acción de la interpretación la realiza un ser humano, esto no significa que no se pueda mejorar en aspectos interpretativos, todo lo contrario, interpretar un instrumento es un constante crecimiento en distintos aspectos, pero al final, una interpretación será “óptima”, cuando el intérprete considere que hizo todo lo posible porque así fuera.

Conclusiones

El análisis morfosintáctico musicológicamente informado, es una herramienta útil para el músico ejecutante interesado en mejorar su interpretación, le permite conocer diferentes perspectivas que puede usar para descubrir información sobre la obra, el compositor, el estilo musical, la época; y de esta manera se crea una consciencia general de los rasgos más representativos de la obra, lo cual puede ser usado en medio del estudio personal para favorecer de esta manera la interpretación.

Para la interpretación de las obras del clasicismo, se requiere de conocimiento del contexto del musical, debido a que en el siglo XVIII aún no se habían establecido pautas claras respecto a la interpretación, se continuaban introduciendo características del periodo barroco, y aunque no dejaban de aparecer nuevas propuestas, todavía no se habían desarrollado todos los elementos de la música que se distinguen en la actualidad, por lo que se deben tener en cuenta esta clase de rasgos representativos para conservar el estilo musical.

Por otro lado, es evidente que la interpretación no debe buscarse únicamente en la partitura, gran parte de la interpretación recae en el ejecutante como persona, por lo tanto, este debe ser reflexivo e introspectivo y trabajar además aspectos actitudinales, mentales, psicológicos y corporales, pues estos también intervienen en el fenómeno interpretativo musical.

Finalmente, es importante resaltar la riqueza que aporta la investigación en el proceso musical, esta le permite al músico descubrir otras perspectivas sustentadas teóricamente y solucionar inquietudes con base en ellas, además de cultivar otros aspectos aparte de la ejecución

e interpretación instrumental que son necesarios para el quehacer musical, lo que permite el desarrollo integral del músico.

Referencias

- Adam, L. (1804). *Méthode de piano du Conservatoire*.
- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. (W. J. Mitchell (ed.)). W.W. Norton & Company. <https://archive.org/details/essayontrueartof0000bach>
- Blume, F. (1970). *Classic and romantic music; a comprehensive survey*.
<https://archive.org/details/classicromanticm0000unse>
- Brown, C. (2009). El tempo en la música clásica y romántica (1750-1900). *Quodlibet. Oxford University Press*, 43, 17–51. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3008099>
- Bryant, S. C. (1982). *A melodic index to Haydn's instrumental music*.
- Caplin, W. (2013). *Analyzing Classical Form: an approach for the classroom*. Oxford University Press.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*.
- Deschaussées, M. (1988). *El Intérprete y La Música*.
http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/2016/10/deschaussees-m-el-interprete-y-la-musica_24.html
- Dorian, F. (1942). *The history of music in performance; the art of musical interpretation from the renaissance to our day*.
- Ferguson, H. (2006). *La Interpretación de los Instrumentos de teclado Desde el siglo XIV al XIX*.
- González, M. V. (2019). De la noción de tempo y su evolución en el período clásico-romántico :

Directrices para intérpretes. *Revista Notas*, 9–25.

Gotwals, V., Griesinger, G. A., & Dies, A. C. (1963). *Joseph Haydn: Eighteenth-century Gentleman and Genius*. Madison : University of Wisconsin Press.

<https://archive.org/details/josephhaydneight0000grie>

Hinson, M. (1990). *The Complete Piano Sonatas, Volume 2: For Late Intermediate to Advanced Piano* (Alfred Mas).

https://books.google.com.co/books?id=tVKmOKfUeF0C&printsec=frontcover&hl=es&authuser=0&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Hughes, R. (1950). *The Master Musicians : Haydn*.

Jenkins, N. (1975). Haydn studies. In J. P. Larsen, H. Serwer, & J. Webster (Eds.), *International Haydn Conference*. (p. 282). New York : W.W. Norton.

Kirby, F. E. (1979). *Music in the Classic Period: an Anthology with Commentary*.

<https://archive.org/details/musicinclassicpe0000unse>

Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical* (2ª edición). Idea Books, S. A.

Lorenzo de Reizábal, M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis Musical: Claves Para Entender e Interpretar La Música*. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.7113>

Marty, J.-P. (1996). Las indicaciones de tempo de Mozart y los problemas de la interpretación. *Quodlibet*. *Oxford University Press*, 4, 3–22.

Muñoz de Sus, A. (2006). Nuevas perspectivas sobre el tempo en la música del siglo XVIII y principios del XIX a partir de las indicaciones metronómicas antiguas. *Revista de*

Musicologia, XXIX, 2, 573–585.

Orlandini, L. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 77–81.

<https://doi.org/10.24215/18536212e012>

Peter, L. J. (1975). Haydn studies. In L. J. Peter, H. Serwer, & W. James (Eds.), *International Haydn Conference* (p. 291). <https://archive.org/details/haydnstudiesproc0000inte>

Ratner, L. G. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. Schirmer Books.

<https://archive.org/details/classicmusicexpr0000ratn>

Riemann, H. (1895a). *Catechism of Musical Aesthetics*. London, Augener & co.

<https://archive.org/details/catechismofmusic00riemrich/mode/2up>

Riemann, H. (1895b). *Catechism of The Musical History Vol.II*. London, Augener & co.

<https://archive.org/details/catechismofmusic02riem/page/n11/mode/2up>

Rink (ed.), J. (2006). *La Interpretación Musical*.

Rosen, C. (1971). *El Estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*.

Schirmer, G., & Haydn, F. J. (1894). Sonata para piano en sol mayor Hob. XVI/27. In L. Klee &

L. Sigmund (Eds.), *Joseph Haydn; twenty sonatas for the piano* (p. 10). G. Schirmer.

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP475009-PMLP770895->

[haydn20pianosonatasBk.2.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP475009-PMLP770895-haydn20pianosonatasBk.2.pdf)

Stedman, P. (1979). *The symphony*. <https://archive.org/details/symphony0000sted>

Steinberg, G. (1946). Prejuicios sobre la interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 13–18.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11189/11514>

Temperley, N., & Temperley, D. (2011). Music-language correlations and the “Scotch Snap.”

Music Perception, 29(1), 51–63. <https://doi.org/10.1525/mp.2011.29.1.51>

Vela, M. (2018). La Articulación Durante El Período Clásico: Directrices Interpretativas Para

Pianistas. *Destiempos, Revista*, 59, 85–103. www.revistadestiempos.com

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Labor, S. A.