

El primer movimiento de la Sinfonía nº 5 de Juan Meserón: Una forma sonata ortodoxa en el repertorio sinfónico venezolano.

The first movement of Juan Meserón's Symphony nº 5: An orthodox sonata form on Venezuelan symphonic repertory

Juan de Dios López Maya.
jddlm@hotmail.com
Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Rescatada por el eminente musicólogo Alberto Calzavara en 1986, la Sinfonía nº 5 en Re mayor del compositor Juan Meserón, cuya fecha de composición desconocemos, pero podemos ubicar antes de 1821, es la obra más antigua de este género de la que disponemos en el repertorio venezolano. A través de este análisis se demostrará como su primer movimiento está concebido como una forma sonata, que se ajusta casi a la perfección al modelo escolástico tradicional que conocemos de esta forma. La intención de este trabajo es llamar la atención acerca de este hecho, pues la creencia generalizada en el medio (apoyada por las evidencias documentales) es la de que la forma sonata fue poco conocida entre nuestros compositores decimonónicos y por lo tanto escasamente cultivada.

***Palabras clave:** Meserón, sinfonía, forma sonata, Calzavara, siglo XIX, repertorio venezolano.*

ABSTRACT

Recovered by the distinguished musicologist Alberto Calzavara in 1986, Symphony nº 5 in D from composer Juan Meserón, whose composition date we ignore, but which can place before 1821 is the oldest work of its kind in Venezuelan repertory. Through this analysis we will show how its first movement is conceived as a sonata form that fits almost perfectly into the traditional scholastic pattern. The purpose of this article is to call attention to this fact; because the general belief (supported by documental evidence) is that the sonata form was little known and therefore hardly developed by our nineteenth century composers.

***Key words:** Meserón, symphony, sonata form, Calzavara, nineteenth century, Venezuelan repertory.*

Las sonatas venezolanas.

En su artículo *Sonata y trivialidad en América Latina* Juan Francisco Sans (1998) describe el proceso mediante el cual la sonata, y en especial lo que llamamos *forma de sonata*, se convierte en sinónimo de *obra musical*, una especie de paradigma de la música occidental del siglo XIX, símbolo de la música *pura* que proclama su independencia frente a la funcionalidad de otros géneros, tales como la ópera, la música sacra o el ballet. Cualquier compositor que pretendiera hacer carrera en el *Gran Arte* debía dedicarse a componer sonatas, a riesgo de que al no hacerlo su música fuese considerada *menor* o *ligera*, término que aun hoy es usado para referirse a ciertas manifestaciones musicales.

Como consecuencia de esta situación -continúa Sans- la música latinoamericana de finales del siglo XVIII y del XIX, en donde es notable la escasez de obras escritas según el modelo de la sonata, ha sido calificada por especialistas de marcada postura euro céntrica, como trivial y de poco interés, en virtud de que los géneros cultivados con preferencia en estas latitudes eran considerados menores, tales como la música de salón y la zarzuela. Esta forma de pensar no es exclusiva de la musicología europea, nuestros propios musicólogos¹ a mediados del siglo XX caen en ella, cuando califican a nuestra música romántica como “decadente” o “hecha por aficionados”. Más adelante ofrece Sans una lista de obras venezolanas del siglo XIX que están escritas según el modelo de la forma sonata. En esta lista figuran veinte composiciones, de las cuales solo existen físicamente quince, ya que el resto solo son conocidas por referencias, de ahí que su carácter formal sea solo una presunción no constatable. A la cabeza de esa lista se encuentran las tres sinfonías de Juan Meserón: la *quinta*, *sexta*² y *octava*, a las cuales se refiere como un caso de

¹ Con respecto a esto puede revisarse *La ciudad y su música* de José Antonio Calcaño (2001). Caracas: UCV y *Temas de música colonial venezolana* de Juan Bautista Plaza (1990). Caracas: Ávila Arte, S.A.

² De la *sexta sinfonía* sólo existe una parte de flauta en el Archivo José Ángel Lamas de la Biblioteca Nacional

excepción en el repertorio sinfónico de ese período. Aunque no lo indica, la lista de Sans está elaborada siguiendo un orden cronológico, de manera que las tres sinfonías serían las sonatas venezolanas más antiguas existentes en nuestros fondos.

Juan Meserón.

En su obra *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1977) Ramón de la Plaza nos ofrece una reseña biográfica de Juan Meserón muy breve y con pocos datos de interés para este trabajo. Entre sus obras apenas menciona tres Misas, un Miserere y un Himno al Santísimo Sacramento. El resto lo califica como "(...) algunas obras de concierto" (p.108). También hace referencia a una obra didáctica, muy sencilla y que era en su tiempo la única que se conocía (p.108), esta obra no es otra que *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, el primer texto de enseñanza musical publicado en Venezuela en el año de 1824.

José Antonio Calcaño nos ofrece una biografía más extensa y elaborada de Meserón en *La ciudad y su música* (2001). Lo coloca como alumno de Juan Manuel Olivares, habla de sus habilidades como flautista y menciona el hecho de que a partir de su traslado a la vecina población de Petare, en 1814, comienza "(...) a componer obras profanas, principalmente sinfonías y oberturas." (p.153). Dice Calcaño que de sus sinfonías solo se conserva la octava y no menciona ni la quinta ni las oberturas (p.153). Sin embargo, creemos que Calcaño no tuvo oportunidad de revisar esta obra, pues dice que Meserón utilizaba la palabra *sinfonía* en una de sus acepciones antiguas: "(...) para designar cualquier obertura, preludio o introducción" (p.153) y termina diciendo que las sinfonías de Meserón "(...) eran piezas no muy largas, de un solo movimiento, y de un contenido musical semejante al de la introducción u obertura de alguna ópera cómica del siglo XVIII" (p.153). La octava sinfonía de Meserón, a la que alude Calcaño, es una obra de cuatro movimientos extensos

y elaborados, con una plantilla que incluye dos flautas, dos oboes, dos cornos, un clarín y cuerdas y su interpretación en concierto dura alrededor de 30 minutos.

La investigación acerca de Meserón más extensa y minuciosa que se ha realizada hasta los momentos fue hecha por Alberto Calzavara y se encuentra resumida en el estudio preliminar de la edición de *Explicación y Conocimiento de los Principio Generales de la Música* de Juan Meserón (1984). En ese texto, además de una reseña biográfica muy completa del compositor, hay un catálogo de sus obras que en ese entonces se encontraban en el archivo de la escuela de música José Ángel Lamas y en la Biblioteca Nacional. Más adelante, en 1986, Calzavara rescató las sinfonías octava y quinta, las cuales fueron presentadas en concierto y posteriormente grabadas.

La Sinfonía nº 5

En el estudio preliminar de la edición de *Explicación y Conocimiento de los Principio Generales de la Música* de Juan Meserón (1984), Alberto Calzavara afirma que la Sinfonía nº 5 de ese compositor "(...) yace olvidada en la Biblioteca Nacional de Caracas" (p. 33). A raíz de este comentario y por recomendación del propio Calzavara, el Departamento de Conservación de la Biblioteca Nacional sometió el deteriorado manuscrito a un proceso de restauración denominado *inyección de papel*, con lo cual logró preservar este valioso documento (Nava). Este manuscrito, junto a un juego de partes igualmente manuscritas, presumiblemente hechas por el propio Calzavara en 1986 a partir de el, constituyen las fuentes a partir de las cuales realizamos la transcripción que usamos para extraer los ejemplos que se ofrecen en el capítulo dedicado al análisis del primer movimiento. Transportamos a Fa los cornos, que estaban originalmente en Re, y sustituimos el clarín, hoy en desuso en las orquestas sinfónicas, por la convencional trompeta en Do a fin de elaborar una partitura más actualizada de esta obra.

Afirmaba Calzavara que las partes de viola y clarín se habían extraviado y por lo tanto había tenido que escribirlas para poderla interpretar, esta ausencia la hemos verificado revisando el manuscrito. Examinado este y otros manuscritos similares de la época³ que se encuentran en el archivo José Ángel Lamas de la Biblioteca Nacional, nos hemos percatado de que los copistas acostumbraban a escribir en la portadilla de la parte correspondiente al primer violín o a la primera flauta, datos de la obra tales como el nombre, tonalidad, fecha, dedicatoria y, lo más importante, la plantilla orquestal para la cual estaba escrita. De esta manera, se determinó la falta de la viola y el clarín entre las partes disponibles, pues como es sabido, estos compositores no solían escribir lo que hoy llamamos la partitura general. No conocemos la fecha de composición de la Sinfonía nº 5, pero si tomamos en cuenta la existencia de una copia en el archivo Lamas de su Sinfonía nº 8 que está fechada en 1822, podemos ubicar esta fecha alrededor de 1820, lo que la convertiría en la obra sinfónica venezolana más antigua de la cual disponemos.

La Sinfonía nº 5 está estructurada en un plan clásico de cuatro movimientos: *Allegro con fuoco*, *Adagio*, *Minue* y *Finale Allegro*. Los movimientos primero, tercero y cuarto están escritos en la tonalidad central de Re mayor, mientras el segundo está en Si menor, la tonalidad relativa. Desde que Calzavara reconstruyera la obra, esta, y la Sinfonía nº 8, han sido ocasionalmente interpretadas en Caracas.

La forma sonata y sus teóricos.

La teoría suele ir a la zaga de la práctica, esto es especialmente verificable en lo que respecta a la forma sonata. Se considera al compositor Doménico Scarlatti (1685-1787) como el *precursor* de la forma, en sus más de

³ La Obertura nº 3 de Meserón, la Gran Obertura, la Sinfonía nº 4 y la Sinfonía Concertada de José Lorenzo Montero tienen en las portadillas de las partes de violín, violoncelo y flauta la plantilla correspondiente.

500 sonatas para piano está condensado el procedimiento compositivo que daría origen a la que llamamos la *sonata clásica*, cultivada por los compositores de ese período. Pero ya Haydn, Mozart y Beethoven, los prototipos clásicos, habían escrito su obra y dejado de existir cuando aparece el primer texto teórico que hablaba sobre la forma sonata. Este es, según William Newman (1983) el tratado de Adolph Bernhard Marx titulado *Die lehre von der musikalischen komposition* (La enseñanza de la composición musical) publicado en 1845 (p.31). Sin embargo, menciona Newman, ya el compositor y discípulo de Beethoven, Carl Czerny, había tocado el tema de la organización de los movimientos de la sonata y lo que debería contener cada uno de ellos en el prefacio de su *opus 600* publicado en el año de 1837 (Newman, p.29). También menciona Newman a Anton Reicha, quién describió la forma sonata, aunque sin darle ese nombre, en su *Traite de haute composition musicale* (Tratado de alta composición musical) de 1826 (Newman, p.32). Reicha se refiere a la forma sonata como *Gran forma binaria*, pero ofrece un gráfico en donde plasma admirablemente el esquema escolástico al que estamos acostumbrados en los cursos de análisis (Newman, p.33).



Como se desprende del párrafo anterior, ya la *edad dorada* de la sonata clásica había concluido cuando se establece su teoría. Si bien es cierto que los compositores románticos la siguen cultivando hasta bien entrado el siglo XX, también es cierto que esta forma sonata, llamada post-beethoveniana por muchos tratadistas, es más extensa y más flexible en cuanto a su temática y su planificación armónica que su predecesora. De todas maneras son estos teóricos de mediados del siglo XIX quienes establecen los cánones que predominan aun hoy en los textos sobre la materia. Investigando en las bibliotecas de las principales escuelas de música y conservatorios de Caracas pudimos verificar que los tratados de análisis que más comúnmente se

consultan son el *Curso de formas musicales* de Joaquín Zamacois y el *Tratado de la forma musical* de Julio Bas, escritos a principios del siglo XX y, en menor medida, otros textos más modernos como el *Tratado de la forma musical* de Clemens Kuhn. En todos ellos se reproduce, de manera más o menos extensa y con ligeras variaciones, el ya conocido esquema ternario, bitemático y reexpositivo. En su excelente *Tratado* Clemens Kuhn da comienzo al capítulo relativo a la sonata con la siguiente y lapidaria afirmación: “La sonata clásico-romántica no existe: cada obra arregla la idea “sonata” de un modo particular” (p.153), pero al voltear la página las aguas vuelven a su cauce: “La exposición plantea, por lo general, tres hechos distintos: un *primer tema* (tema principal), un *segundo tema* (tema secundario) y un *grupo final* (...) Los dos temas son contrarios en *carácter, estructura y armonía.*” (p.155). De este hecho, que puede resultar casi divertido, podemos deducir lo arraigado que sigue estando el modelo de forma sonata entre los tratadistas y teóricos.

Análisis del primer movimiento.

La exposición.

Según Zamacois (1987, p.171) el primer tema debe tener “(...) masculinidad, concisión, vigor, un perfil rítmico y tonal bien manifiestos.” El carácter tonal de este primer tema está logrado a través de una armonización en la que se utilizan exclusivamente las funciones principales (I-IV-II-V), además de un diseño melódico predominantemente diatónico con unos breves cromatismos de paso (ejemplo 1). En cuanto al “vigor”, “masculinidad” y demás rasgos que le atribuye Zamacois, están dados por el carácter tésico del ritmo, la utilización de notas repetidas y la orquestación en *tutti*. La estructura formal es la de una típica frase de tres períodos con ocho compases cada uno (Zamacois, 1987, p.30), todos ellos de carácter conclusivo.

Ejemplo 1. Tema uno. (cc.1-8)

The image shows a musical score for a symphony orchestra, titled "Ejemplo 1. Tema uno. (cc.1-8)". The score is written in 2/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The tempo and mood are indicated as "Allegro con fuoco". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flautas (Flutes), Cornos en Fa (Horns in F), and Trompeta en Do (Trumpet in D). The second system includes parts for Violines (Violins), Violas, and Violoncellos y Contrabajos (Cellos and Double Basses). The music is marked with a forte dynamic (f) and consists of rhythmic patterns and melodic lines across the various instruments.

Para Julio Bas (1972, p. 272) existen dos tipos de puentes modulantes, los *inseparables* y los *independientes*. Estos últimos no solo separan los temas y plantean una modulación armónica, sino además enriquecen la forma al introducir material temático nuevo. Sin embargo, aclara Bas, el tema del puente independiente tiene un perfil más discreto a fin de subordinarse al de los temas primero y segundo y no “estorbarlos” en su presentación. Meserón lo presenta como una frase de dos períodos con ocho compases cada uno (ejemplo 2). La modulación a el tono de la dominante se produce casi de inmediato, sin embargo, al final del segundo periodo, esta modulación es reafirmada utilizando una progresión armónica de gran interés que contrasta con el estilo armónico predominante en toda la exposición: La menor (c.36) que va a Fa mayor (c.37), este se comporta como sexta napolitana de Mi mayor pues se dirige a Si 7^a (c.38) y este actúa como dominante de la dominante, resolviendo finalmente a Mi mayor que es la dominante de La (c.39), concluyendo aquí el puente y dando entrada al segundo tema (ejemplo 3).

Ejemplo 2. Puente, primer período. (cc. 24-32)

Musical score for Example 2, Bridge, first period (measures 24-32). The score includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is one sharp (F#). The score shows dynamics of piano (p) and forte (f) across the measures.

Ejemplo 3. Puente, final. (cc. 35-39)

Musical score for Example 3, Bridge, final (measures 35-39). The score includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is one sharp (F#). The score shows dynamics of piano (p) and forte (f) across the measures.

La menor Fa mayor Si 7ª. Mi mayor.
 Napolitano de Mi V/Mi V/La

Así como el primer tema era viril, vigoroso y preciso, el segundo, para lograr un contraste, se caracteriza por su “(...) feminidad, elegancia, elevación melódica y delicadeza rítmica.” (Zamacois, 1987, p.172). Aquí Meserón presenta una melodía anacrúsica, cuya anacrusa, de carácter motriz según Mathis Lussy (1945, pp. 34-38), añade expresividad y celeridad al motivo principal. El carácter “femenino” y “elegante” del tema está acentuado por recursos de orquestación tales como escalas en notas picadas y en intervalos de tercera en las flautas (cc.41 y 43), *trémolos* en las cuerdas (cc. 44-45 y 53-54) y apoyaturas colocadas casi al azar o caprichosamente en algunos momentos. Este tema está estructurado como una frase de dos períodos de nueve compases cada uno más una coda de tres compases que sirve para reafirmar la tonalidad de La mayor. Ambos períodos son casi idénticos y su principal diferencia es la orquestación. En el primer período la presentación de la melodía está a cargo de los primeros violines, mientras en el segundo está a cargo de los violoncelos.

Ejemplo 4. Tema dos, segundo período y coda. (cc. 48-60)

The musical score for Example 4 consists of the following parts and measures:

- Flutes I and II:** Measures 48-56. Melody in the first period, marked *p*.
- Clarinet I and II:** Measures 48-56. Supporting parts, marked *p*.
- Trumpet:** Measures 48-56. Supporting part, marked *p*.
- Violins I and II:** Measures 48-56. Supporting parts, marked *p*.
- Viola:** Measures 48-56. Supporting part, marked *p*.
- Violoncello/Double Bass:** Measures 48-56. Supporting part, marked *p*.
- Flutes I and II:** Measures 57-65. Melody in the second period, marked *p*.
- Clarinet I and II:** Measures 57-65. Supporting parts, marked *p*.
- Trumpet:** Measures 57-65. Supporting part, marked *p*.
- Violins I and II:** Measures 57-65. Supporting parts, marked *p*.
- Viola:** Measures 57-65. Supporting part, marked *p*.
- Violoncello/Double Bass:** Measures 57-65. Supporting part, marked *p*.
- Flutes I and II:** Measures 66-68. Coda, marked *p*.
- Clarinet I and II:** Measures 66-68. Supporting parts, marked *p*.
- Trumpet:** Measures 66-68. Supporting part, marked *p*.
- Violins I and II:** Measures 66-68. Supporting parts, marked *p*.
- Viola:** Measures 66-68. Supporting part, marked *p*.
- Violoncello/Double Bass:** Measures 66-68. Supporting part, marked *p*.

Musical score for measures 53-55. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (Fls), Cors (Crs), Trumpets (Tpt), Violins (Vls), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present throughout the passage.

El desarrollo.

El primer evento del desarrollo es una presentación casi textual del tema uno pero en la tonalidad de la dominante (La mayor). Este procedimiento puede encontrarse en la mayoría de las sonatas para teclado del compositor Domenico Scarlatti (1685-1757) que se consideran como precursoras de la forma sonata.

Ejemplo 5. Desarrollo, primer evento. (cc. 61-68)

Musical score for measures 61-68. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (Fls), Cors (Crs), Trumpets (Tpt), Violins (Vls), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present throughout the passage, with a *p* (piano) marking appearing in the Violin I part towards the end of the section.

El segundo evento desarrolla materiales pertenecientes al tema dos. Dura 10 compases y comienza en la tonalidad de la menor, produciéndose una modulación a mi menor en sus últimos 4 compases (75-78).

Ejemplo 6. Desarrollo, segundo evento. (cc. 68-74)

The image displays a musical score for a 10-measure development section. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts: Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Ch.). The key signature is G minor (one sharp, F#). The score begins with a dynamic marking of *p* (piano) and features a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) dynamic. The flute parts (I and II) play a melodic line that starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The cymbals, trumpets, and double bass parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The violin and viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score ends with a quarter rest in the flute parts and a quarter note G4 in the double bass part.

Calzavara (1984, p.19) destaca el hecho de que todas las composiciones conocidas de Meserón manifiestan un uso frecuente y sobresaliente de la flauta. Añade que, en su condición de flautista, el compositor interpretaba el mismo las partes para flauta de sus obras. En el tercer evento del desarrollo encontramos el primero de estos solos. Su extensión es de 14 compases y se encuentra en la tonalidad de Mi menor.

Ejemplo 7. Desarrollo, solo de flauta. (cc. 78-86)

El cuarto evento es un *tutti*, desarrolla materiales provenientes del puente y tiene una duración de 16 compases. Armónicamente se comporta como un puente modulante que nos lleva desde Mi menor hasta Re mayor (la tonalidad central) a través de una técnica típica del clasicismo: la modulación diatónica por acorde común.

Ejemplo 8. Desarrollo, cuarto evento. (cc. 92-96)

En el quinto y último evento del desarrollo Meserón nos ofrece un dúo de flautas de notable extensión: 21 compases, el cual desemboca directamente en la reexposición. Se mantiene en Re mayor y utiliza tresillos de corchea tanto en las partes solistas como en las cuerdas.

Ejemplo 9. Desarrollo, dúo de flautas. (cc.112-122)

The image displays a musical score for a flute duo, measures 112-122. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two flute parts (Fls. I and II) and a string section (Vls. I and II, Vla., Vc., and Cb.). The flute parts are characterized by extensive triplet eighth-note passages. The string section provides a rhythmic accompaniment, with the violins and violas playing a steady eighth-note pattern, and the violas, violins, and cellos playing a more complex rhythmic pattern. The score is divided into two systems, with measures 112-117 in the first system and measures 118-122 in the second system. The key signature and time signature are consistent throughout.

Como se desprende de este análisis, el desarrollo posee una gran complejidad y alto nivel de elaboración, aunque al mismo tiempo es de una claridad armónica, temática y de texturas típicamente clásicas. Cada evento es más largo que el anterior y si omitimos el primero, por considerarlo una presentación del tema dos, podríamos verlo como una disposición de *tutti* y *solí* características del concierto. El ciclo armónico La mayor, La menor-Mi menor, Mi menor, Mi menor-La mayor-Re mayor, es un típico ciclo de quintas propio de el estilo. La utilización de materiales temáticos extraídos de la exposición (el tema dos y el puente), es otra característica que coloca este desarrollo en el marco de un estilo clásico *ortodoxo*.

La reexposición.

El primer tema se reexpone de manera parcial, solo se presenta el primer período de ocho compases, con una ligera variación en el último compás. En este punto Meserón salta directamente al segundo período del puente, el cual se reexpone textualmente pero en la tonalidad de la tónica. El segundo tema, esta vez en la tónica, se reexpone totalmente y con pequeñas variaciones de carácter melódico. Finalmente la coda también se reexpone de manera textual para dar fin al movimiento.

Ejemplo 10. Reexposición, primer tema y puente. (cc. 130-141)

Musical score for measures 130-141, first system. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The first system shows measures 130 through 141. The Flutes and Cymbals parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Violins and Viola parts have more complex melodic lines with slurs and accents. The Violoncello/Double Bass part provides a steady bass line with eighth notes.

Musical score for measures 137-141, second system. This system continues the orchestral arrangement from the first system. It includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The second system shows measures 137 through 141. The Flutes and Cymbals parts are mostly rests, with some notes appearing in measure 141. The Violins and Viola parts have dynamic markings of *p* (piano) and *sf* (sforzando). The Violoncello/Double Bass part has dynamic markings of *f* and *p*.

Ejemplo 11. Reexposición, segundo tema. (cc. 144-153)

The musical score for Example 11, titled 'Reexposición, segundo tema. (cc. 144-153)', is presented in a standard orchestral format. It consists of ten staves, each representing a different instrument or section: Flutes I and II, Clarinets I and II, Trumpets, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score is divided into two main sections, each marked with a dynamic. The first section, starting at measure 144, is marked *p* (piano) and features a melodic line in the flutes and a rhythmic accompaniment in the strings. The second section, starting at measure 153, is marked *f* (forte) and shows a more complex texture with multiple melodic lines in the woodwinds and a driving rhythmic pattern in the strings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer.

A manera de conclusión.

Comenzamos este trabajo haciendo referencia al artículo de Juan Francisco Sans *Sonata y trivialidad en América Latina (1998)* y de la misma manera queremos terminarlo, pues si bien estamos completamente de acuerdo en que los escasos ejemplos de forma sonata que hay en nuestro repertorio no pueden servir para cambiar nuestra opinión acerca del cultivo de esta forma en nuestro siglo XIX (p.26), también quisiéramos añadir que el rescate y reconstrucción de las obras que se encuentran en los fondos y su posterior análisis es una acción determinante y deseable, ya que, entre otras cosas, arrojaría mucha luz acerca de este tema y nos permitiría ser más objetivos en nuestras apreciaciones referentes a ese período.

REFERENCIAS.

- Bas, J. (1972). *Tratado de la forma musical (6ª edición)*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Calcaño, J.A. (2001). *La ciudad y su música*. Caracas: UCV
- Calzavara, A. (1984). Comentario preliminar en *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* de Juan Meserón. Caracas: Solistas de Venezuela.
- Kuhn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Huelva: IDEA.
- Lussy, M. (1945). *El ritmo musical (3ª edición)*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Nava, Carlos. (entrevista personal, 1 de agosto, 2008)
- Newman, W. (1983). *A history of the Sonata Idea. The sonata since Beethoven*. New York: Norton & Company.
- Plaza, R. de la. (1977). *Ensayos Sobre el Arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sans, J. F. (1998). "Sonata y trivialidad en América latina". *Revista Musical de Venezuela (No. 37)* 137-161
- Scarlatti, D. (1953) *Sixty Sonatas* [partitura]. New York: G. Schirmer, Inc.
- Zamacois, J. (1987). *Curso de formas musicales (7ª edición)*. Barcelona: Editorial Labor.