

## EL ANÁLISIS DEL TERCER MOVIMIENTO DE LA SONATA KV 545 DE MOZART

**Diego Pereira López**  
**Conservatorio Superior de Música de Málaga**

### **Resumen:**

El rondó de la Sonata en Do mayor Kv 545 de Mozart es el resultado de combinar dos formas diferentes concebidas en distintos marcos históricos; la forma sonata (nace en el Clasicismo convirtiéndose en la forma más emblemática de esta época) y el rondó (danza que ya aparecía en la música instrumental del Barroco).

Mozart compone esta pieza con 32 años encerrando en ella un entramado compositivo de gran complejidad. El rondó toma la estructura del período como base en su composición. Es monotemático, por lo que el tema que contiene sus tres estribillos y sus dos estrofas es el mismo; sin embargo, en cada estrofa la duración del período viene determinada por una relación proporcional con el estribillo. La estrofa que se encuentra en Sol mayor tiene una duración de 4 compases (la mitad de compases que el estribillo) mientras que la estrofa que se encuentra en La menor contiene un período que supone el doble de compases que el estribillo (16 compases). Esta estructura se cierra con una coda final que aparece en el compás 60.

**Palabras claves:** Período, frase, estribillo, estrofa, rondó-sonata.

**Recepción:** 13-2-2017

**Aceptación:** 11-3-2017

### **ANÁLISIS DEL RONDÓ DE LA SONATA KV 545 DE MOZART**

La forma musical de este movimiento se corresponde con la del Rondó sonata y el agregado final de una coda. Cada una de las secciones que componen este movimiento serán estudiadas en los siguientes apartados:

- Estribillo “A” en Do mayor. Del compás 1 al c. 8.
- Transición. Del c. 9 al c. 12.
- Estrofa o copla “B” en Sol mayor. Del c. 13 al c. 16.

- Enlace. Del c. 17 al c. 20.
- Estribillo “A” en Do mayor. Del c. 21 al c. 28.
- Estrofa o Copla “C” en La menor. Del c. 29 al c. 48.
- Coda – enlace. Del c. 49 al c. 52.
- Estribillo “A” en Do mayor. Del c. 53 al c. 60.
- Coda. Del c. 61 al c. 73.

Antes de comenzar a analizar este rondó es necesario explicar una serie de términos cuyos usos serán una constante en el transcurso del presente artículo. Actualmente se utilizan multitud de términos y en muchos casos hacen referencia a un único concepto, por lo que, para la mejor comprensión, se procede a vincular algunos de los términos utilizados con su concepto.

Recomiendo para ello la lectura del capítulo del equilibrio que Clemens Kühn dedica en su *Tratado de la forma musical*<sup>1</sup>. En éste dedica un apartado al estudio de dos términos: el período y la frase, que serán citados en multitud de ocasiones. A continuación se facilita una sucinta explicación de estos términos.

El período y la frase son dos tipos de estructuras musicales (generalmente tienen una duración de 8 compases) que forman parte de una composición musical realizada sobre todo en el Clasicismo y Romanticismo.

Ambos se articulan en dos semifrases de 4 compases cada una, que a su vez están compuestas de fragmentos de 2 compases de duración.

Uno de ellos es el fragmento temático o fragmento fraseológico (FT) que generalmente lo constituye material *cantabile*. El otro es el fragmento cadencial (FC) en el que el material se dispone ahora de manera más virtuosa y como indica su propio nombre tiene como finalidad cadenciar (reposar) sobre un grado específico de la tonalidad en la que se encuentra. Dependiendo de cómo se combinen ambas estructuras hablamos de período o frase.

---

<sup>1</sup> Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Idea Books, 2003, p. 69-81.

Si se produce la alternancia entre el fragmento temático y el cadencial la estructura que se genera es la del período, siendo su articulación:

8			
4		4	
2 FT	2 FC	2 FT	2FC

Sin embargo, si en la primera semifrase de 4 compases se aglutinan los fragmentos temáticos y en los 4 últimos los cadenciales, la estructura que se genera en este caso es de frase, siendo su esquema:

8			
4		4	
2 FT	2 FT	2 FC	2FC

Otro aspecto relevante que hay que considerar es que el tema inicial es anacrúsico. Al tratarse de un rondó monotemático las entradas de cada una de las secciones presentaran esta característica; por lo tanto, al citar un compás hay que tener en cuenta la naturaleza anacrúsica implícita en todas las secciones de esta composición.

### **PRIMER ESTRIBILLO “A” EN DO MAYOR.** Del c. 1 al c. 8

El estribillo presenta el tema principal de este rondó. Realizar un análisis exhaustivo de este pasaje es fundamental para la comprensión del resto de la obra, ya que cada una de las secciones deriva de esta. “El compositor con experiencia es capaz de imaginar una obra en su totalidad; a partir de aquí debe trabajar gradualmente, desde lo más simple hasta lo más complejo”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, Madrid, Real Musical, 1989, p.12.

Primera semifrase (4 compases)

Segunda semifrase (4 compases)

Tiene una duración de 8 compases que se articula de la siguiente manera:

8			
4		4	
2 (1+1) FT	2 FC	2 (1+1) FT	2FC

La alternancia que se produce entre los fragmentos temáticos y los cadenciales delata la estructura de un período anacrúsico de 8 compases. A nivel didáctico supone un ejemplo extraordinario para tratar de comprender esta estructura musical característica del clasicismo. La manera en la que se articula esta estructura es modélica ya que es un claro exponente del fraseo simétrico del clasicismo.

Al realizar el análisis detallado de este período de 8 compases es imprescindible hacer un estudio de los diferentes parámetros compositivos con los que se construye las unidades estructurales más pequeñas, que transcurren en porciones de dos compases: “un tipo de molécula musical consistente en un número de hechos musicales integrados, poseedora de cierto sentido de idea completa, así como adaptable a la combinación con

otras unidades similares”<sup>3</sup>. Al hacer un estudio comparativo entre ellos, no solo en este caso es modélico en su estructura, sino que supone un magnífico ejemplo pedagógico: los fragmentos temáticos (compases 1 y 2 y compases 5 y 6) están contruidos con un material de corcheas, mientras que los fragmentos cadenciales (compases 3 y 4 y compases 7 y 8) están contruidos con un material de semicorcheas.

A continuación, se procede a realizar un análisis de estas unidades estructurales, centrándose por tanto el análisis en fragmentos de dos compases.

### **Fragmento temático o fragmento fraseológico. C. 1 y c. 2.**

Estos dos compases suponen el motor generador del rondó. Se construye exclusivamente con un material de corcheas. Al realizar el estudio de su comportamiento melódico se puede deducir que se trata de un material *cantabile*, es decir, cantable, por lo que a pesar de tratarse de una obra para ser “tocada” o “sonada” (de ahí el término sonata) realmente este pasaje está hecho en estilo típico para ser cantado. Indudablemente el aplastante peso en la historia de la música vocal y la belleza de la voz humana suscitan que los rasgos estilísticos compositivos de la música vocal sigan estando implícitos en las composiciones instrumentales.

Generalmente la textura con la que se presenta el fragmento temático es de melodía acompañada; sin embargo, en este caso es presentado con una textura contrapuntística, funcionando la mano izquierda del pianista como un canon a la 5ª inferior por movimiento directo con respecto a la mano derecha. Además, al observar cada mano por separado vemos como la melodía se mueve por terceras paralelas, y por lo tanto el fragmento temático está escrito a 4 voces asemejándose a las voces de un coro, representando la mano derecha del pianista las voces femeninas del coro (soprano y contralto) mientras la mano izquierda del pianista representa las voces masculinas del coro (tenor y bajo). Esta información es relevante para dotar de coherencia la justificación de las diferentes estrofas que se analizarán un poco más tarde: en el compás 13 (estrofa “B”) y compás 29 (estrofa “C”).

---

<sup>3</sup> A. Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, p.13.

El material utilizado exclusivamente a base de corcheas, el perfil melódico a base de grados conjuntos y del intervalo de tercera como máximo exponente de salto e incluso los silencios, indispensables en las partituras vocales para que el intérprete pueda respirar, delatan las intenciones del compositor: el fragmento temático está hecho en estilo típico para ser cantado.

Estos dos compases se generan a través de una progresión intratonal por segunda descendente; el compás 1 actúa como modelo, que se repetirá posteriormente en el compás 2 una segunda descendente, por lo que la articulación interna de estos dos compases es 1+1.

#### **Fragmento cadencial. C. 3 y c. 4.**

La construcción de los compases 3 y 4 es completamente diferente a los dos anteriores. La naturaleza de estos compases es más instrumental, están hechos para ser tocados. Los cuatro primeros compases en su conjunto (primera semifrase o antecedente del período) suponen un enfrentamiento entre lo vocal y lo instrumental.

El material que aparece en los compases 3 y 4 es un material virtuoso elaborado a base de semicorcheas en la mano derecha (en oposición al material *cantabile* de corcheas con el que se construyó el fragmento temático).

Observamos también como la mano derecha está realizada sin ningún tipo de cesura, los dos compases están concebidos como un todo y transcurren de manera lineal hasta la cadencia del compás 4 (en oposición al material anterior que presentaba unos silencios para poder “respirar” y que articulaban los dos compases en 1+1).

Como el material es más exigente a nivel rítmico, reduce la textura pasando de 4 voces en el compás 1 y 2 a las dos voces del compás 3 y 4.

La escritura es más pianística: en los compases 3 y 4 el diseño melódico y rítmico de ambas manos es completamente diferente, a diferencia de los compases 1 y 2 en los que las 4 voces cantan la misma melodía.

Lo más relevante del fragmento temático es su cadencia, que se produce en el reposo de éste en el c. 4 y es la que articula el período de 8 compases en dos semifrases

de 4 compases. Generalmente estos fragmentos se construyen de la misma manera: se produce un incremento rítmico en el compás 3 para suplir el efecto de parón (cadencia) del compás 4. En este caso se produce una semicadencia en la dominante, una cadencia de carácter abierto que “abre” el discurso porque espacialmente se encuentra en mitad del período. Es similar al efecto de la coma en un texto, donde se produce una articulación del mismo pero la narración continúa.

**Fragmento temático o fragmento fraseológico. C. 5 y c. 6.**

En los compases 5 y 6 comienza la segunda semifrase y se realiza la repetición del fragmento temático anteriormente expuesto, de manera que este material se repite con una periodicidad de 4 compases, este es el motivo por el que a la estructura global de 8 compases se le denomina período: por la periodicidad con la que se construyen sus dos semifrases.

La música basa mucho de sus estructuras en modelos tomados de la naturaleza. El período en la música refleja el ritmo interno que se da en ella; por ejemplo, las estaciones del año se suceden con una periodicidad determinada, cuando finaliza la primavera la volveremos a disfrutar con una periodicidad de 9 meses, e incluso etimológicamente el nombre con el que conocemos la menstruación hace referencia al ciclo lunar que transcurre aproximadamente cada 28 días, y es conocida también como “período”.

Habitualmente el período copia de manera idéntica el fragmento temático de la primera semifrase en la segunda; para evitar la repetición idéntica, generalmente Mozart hace un cambio de registro bajándolo una octava. En este caso el comportamiento del fragmento temático es más sofisticado y realiza un planteamiento en espejo a nivel melódico en la mano derecha: mientras que la melodía es descendente en los compases 1 y 2, ahora en los compases 4 y 5 se comporta de manera ascendente. Esto provoca que para acabar de la misma manera se lleve a cabo un salto descendente de 5ª (adelantado por la mano izquierda en el compás 5). En esta segunda semifrase el canon no se comporta de manera estricta; se lleva a cabo un canon rítmico pero melódicamente es más libre que en los compases 1 y 2.

Es indispensable recordar este aspecto fundamental para comprender la estrofa que se dará en el compás 13 (“B”).

**Fragmento cadencial. C. 7 y c. 8.**

La principal diferencia que se establece al comparar los fragmentos cadenciales de cada una de las semifrases consiste en el tipo de cadencia. Mientras en el compás 3 y 4 se produce una semicadencia a la dominante (cadencia suspensiva) con un comportamiento similar al de la coma, ahora en los compases 7 y 8 se produce una cadencia perfecta. El carácter de esta cadencia es de cierre y se podría establecer un símil con el punto y aparte de un texto.

Al comparar los fragmentos cadenciales observamos también como a nivel de texturas es algo más denso que el anterior (a 3 voces en vez de 2) pero sin llegar al máximo (4 voces) que se daba en el fragmento temático.

Es muy significativo que la única alteración accidental que surge en este período en la tonalidad de Do mayor sea la del Do sostenido que aparece en dos ocasiones y ambas lo hacen en el fragmento cadencial de cada una de las semifrases que constituyen el período.

Al llegar al compás 8 aparece una doble barra de repetición que hace que se vuelva a repetir el tema inicial, pudiendo interpretarse el conjunto como un período global de 16 compases (la periodicidad por tanto se produce cada 4 y cada 8 compases).

La articulación interna del período es: 1+1+2 - 1+1+2; este patrón funcionará como motor interno a nivel rítmico dentro del rondó. Al tratarse de una danza se hace necesario un patrón rítmico que marque el “paso” del baile.

El período es una estructura que aparece en todos los rondós de Mozart; su carácter cerrado se ajusta perfectamente a la estructura del rondó en el que cada sección funciona como compartimento estanco. Por lo tanto al escuchar el período el efecto que produce es el de finalizar el discurso.

Para concluir con el análisis de este pasaje es interesante establecer un paralelismo con el período barroco. La diferencia de los rasgos estilísticos entre una época y otra son

harto evidentes; sin embargo, ciertos procedimientos compositivos derivan de técnicas barrocas: “Al igual que el *esquema del “Fortspinnung”* en la música del barroco, así también el *período* constituye, para la música del clasicismo, un prototipo sintáctico básico”<sup>4</sup>

**Transición.** C. 9 al c. 12.

En mi experiencia como profesor de análisis he podido comprobar cómo surge una controversia a partir del compás 9 y algunos analistas consideran que es a partir de este momento cuándo comienza el grupo (“B”). El problema no es a nivel de terminologías (probablemente cuando Mozart compuso este rondó no pensaba en las letras y rótulos que tanto guían a los analistas) sino de concepto. Aquellos que consideran que la primera estrofa (“B”) comienza en el compás 9 manifiestan que es a partir de este compás cuando se establece la nueva tonalidad: Sol mayor. Se trata de una equivocación, y es por lo que a continuación voy a tratar de justificar el motivo por el que el rótulo que corresponde a este pasaje es el de transición:

1. Es imposible pensar que la tonalidad de Sol mayor se establezca en el compás 9. La cadencia perfecta sobre Do mayor en el compás 8 hace inviable realizar de manera automática una modulación hacia Sol mayor en la forma sonata. “[...] *transición*: esa sección termina o bien en la dominante o, con más frecuencia, en una semicadencia sobre el V del V”<sup>5</sup>. Decir que “B” comienza en el compás 9 sería no tener en cuenta esta premisa: la cadencia previa a la llegada del grupo “B” es una semicadencia a la dominante o a la dominante de la dominante. En este caso la cadencia del compás 8 es perfecta.
2. El material que utiliza en este pasaje es un material de tipo virtuoso (el material de semicorcheas que ya aparecía en los fragmentos cadenciales del período inicial); tradicionalmente, ese material de tipo instrumental se suele utilizar en las transiciones. Las secciones temáticas suelen ser *cantabiles* mientras que las transiciones son idiomáticamente instrumentales.

---

<sup>4</sup> C. Kühn, *Tratado de la forma musical*, p. 69.

<sup>5</sup> Charles Rosen, *Formas de Sonata*, Barcelona, Idea Books, 2003, p. 13.

3. El análisis armónico (que detallaré un poco más adelante) delata una evolución que transcurre por círculo de quintas para terminar cadenciando en la dominante de la dominante (o dominante de la nueva tonalidad Sol mayor).

En el mundo de la enseñanza, e incluso en el científico, el análisis del error supone una evolución. Es por lo que a continuación detallaré algunos aspectos que provocan esta controversia en este pasaje:

1. Como se trata de un rondó extremadamente breve (73 compases en total) las personas que lo analizan tienden a sintetizar eliminando secciones de enlace que no tienen la misma repercusión a nivel global que las secciones que suponen los pilares constructivos del Rondó; por lo tanto, muchas personas tienden a ver:

A    B    A    C    A    CODA

Mientras que la versión correcta es:

A    Trans B    A    C    A    CODA

Uno de los aspectos más relevantes de la forma sonata es la polarización que se produce entre la tonalidad en tónica y la de dominante, siendo necesario el uso de una transición para que el camino que comunica los polos no sea abrupto “[...] a veces una pieza corta puede tener el mismo número de partes que otra más larga, lo mismo que un enanito tiene el mismo número de miembros, la misma forma, que un gigante”<sup>6</sup>.

2. Produce bastante ambigüedad el Fa# que aparece en el inicio de este pasaje (compás 8 mano derecha del pianista) y a partir de ese momento siempre que aparece lo hace con el Fa#; no debemos olvidar que es la alteración que aparece en la armadura de Sol mayor, y por lo que muchas personas consideran que este pasaje está en Sol mayor. En este caso estas personas no han hecho un análisis detallado del comportamiento de esa alteración porque la sutileza con la que Mozart utiliza esta alteración es sorprendente funcionando en cada una de sus

---

<sup>6</sup> A. Schönberg, *Fundamentos...I*, p.12.

apariciones de una manera diferente. Es por lo que creo que en este caso el error se comete por analizar exclusivamente de manera visual y rápida.

En la segunda parte del compás 8 y posteriormente en la primera parte del 9 aparece por primera vez el Fa#, sin embargo la armonización propuesta en ese momento es de tónica y dominante de Do mayor respectivamente, por lo tanto en un principio Mozart presenta de una manera muy sutil el Fa#: como una nota extraña (nota de paso que enfatiza la nota Sol) a la armonía que se genera en ese instante; esboza la sensación sonora de Sol mayor pero no inserta el Fa# en el acorde que le haría funcionar como sensible de Sol mayor. Por lo tanto, decir a esta altura de la obra que está en Sol mayor sería igual de incoherente que decir que en el compás 4 ó 7 está en Re mayor porque aparece el Do sostenido. En la segunda parte del c. 9 aparece el Fa# ahora en la mano izquierda y ahora sí forma parte del acorde, pero, puesto que es la primera vez que aparece se interpreta como una dominante secundaria (dominante de la dominante o II\*) resolviendo a continuación en el compás 10 en el acorde de dominante. En el compás 11 aparece la dominante de la dominante de la dominante (VI\*) que resolverá posteriormente en el compás 12 en la dominante de la dominante de la tonalidad principal. De una manera más esquemática podemos observar como parte del acorde de tónica en el compás 8 y modula a través del círculo de quintas a la dominante de la dominante.

Compás 8: I

Compás 9: V y V del V

Compás 10: V

Compás 11: V del V del V

Compás 12: V del V.

Cabe destacar el patrón de acompañamiento que aparece en la mano izquierda y que es conocido como bajo Alberti. Es un patrón de acompañamiento que contextualiza

esta composición dentro del período clásico (es el mismo patrón de acompañamiento que aparece en el tema inicial del primer movimiento de esta sonata).

### PRIMERA ESTROFA “B” EN SOL MAYOR. C. 13 al c. 16.

El análisis del tema que representa a la primera estrofa de este rondó es anómalo por dos motivos:

1. Se trata del mismo tema que apareció en A, pero transportado en la tonalidad de Sol mayor, por lo que subyace la idea de una sonata monotemática.
2. Duración de 4 compases del tema.

Para tratar de comprender la esencia de esta tema es necesario hacer un estudio comparativo con el período inicial con una duración de 8 compases. En el compás 13, aunque el material es el mismo que el de “A”, comprime 8 compases en 4. Una vez hemos acotado las dimensiones de este tema vemos cuáles son sus componentes y por un lado observamos como aparece el material de corcheas característico del fragmento temático de “A” en los compases 13 y 14, mientras que en los compases 15 y 16 aparece el material de semicorcheas propio del fragmento cadencial, es por lo que en un principio podríamos pensar que no realiza un período, puesto que no se produce la repetición del fragmento temático en la segunda semifrase.

Tema "B" en SOL mayor (el mismo que el de "A" pero condensado a 4 compases)

Fragmento temático de c. 1 y 2 de "A"      Fragmento cadencial tomado de c. 7 y 8 de "A"

12/13

Melodía descendente

V      I

Si se procede a realizar un análisis comparativo de “A” y “B” se extraen las siguientes conclusiones:

Al observar el comportamiento melódico del fragmento temático de “B” (c. 13 y 14) la melodía se mueve por grados conjuntos y descendiendo, por lo tanto se comporta de la misma manera que el fragmento temático de la primera semifrase de “A” (c.1 y 2).

Si se observa ahora el comportamiento del fragmento cadencial de “B” (c. 15 y 16) se puede comprobar como genera una cadencia perfecta en Sol mayor, y además la textura es a tres voces, por lo tanto, se comporta de la misma manera que el fragmento cadencial de la segunda semifrase de “A” (c.7 y 8).

La estructura con la que se forma el tema de “B” condensa los elementos constitutivos del período inicial, por lo que se podía decir que se trata de un período condensado o compactado. Llegar a esta conclusión es posible gracias a que este tema comienza en el compás 13 llevando implícito el hecho de haber escuchado anteriormente el período inicial comprendido entre los compases 1 y 8, haciendo posible realizar un estudio comparativo; es por lo que sería imposible llegar a esta conclusión si en vez de comenzar en el compás 13 lo hiciera en el número 1, ya que al no tener otra referencia sería muy difícil justificar esta estructura anómala de 4 compases.

**Enlace.** C.17 al c.20.

Se trata del típico enlace que une la primera estrofa con el segundo estribillo de un rondó. En el compás 16 se produce la cadencia sobre el acorde de tónica de Sol mayor, y es por lo que en los 4 compases posteriores, este mismo acorde va a transformar su función pasando de tónica a dominante. La manera en la que se realiza este proceso es añadiendo la 7ª menor al acorde de tónica (Fa natural). La pedal que aparece en el bajo funciona en un inicio como pedal de tónica, y a medida que evoluciona se transforma en una pedal de dominante.

Cuando se analizan los puntos de apoyo de la mano derecha, se observa como de manera gradual se produce el arpegiado de un acorde de dominante con su séptima e incluso la novena.

El maravilloso cromatismo descendente que se produce en el compás 19 coincide con las notas correspondientes al giro melódico de la sexta aumenta de la tonalidad

principal (Do) y el inesperado desenlace del compás 20 hace que se produzca una sonoridad mágica: la última nota del compás 19 es un Fa# que debería resolver en el siguiente compás sobre la nota Sol y sin embargo, la cromatiza conduciendo la melodía sobre un Fa becuadro que como ya apuntaba anteriormente se trata de una nota emblemática en este contexto modulatorio.

### SEGUNDO ESTRIBILLO “A” EN DO MAYOR. Del c. 21 al c. 28.

Es idéntico al primer estribillo, la única diferencia es que aquí no aparece la doble barra de repetición que hacía que el tema inicial se repitiese en el inicio del rondó.

### SEGUNDA ESTROFA “C” EN LA MENOR. C. 29 al c. 52.

En esta segunda estrofa se produce el cambio de modo, modulando por tanto ahora a la tonalidad del relativo.

Primera semifrase de "C" en LA menor

Comienza con el mismo fragmento temático con el que comenzaron anteriormente “A” y “B”, pero en este caso solo presenta el fragmento temático en las voces masculinas eliminando la imitación canónica que se producía en las secciones anteriores y lo sustituye por una pedal de dominante enriquecida con el giro melódico de la tercera disminuida a modo de floreo (mano derecha cc. 29 y 30). Siguiendo la inercia del estribillo cabría pensar que los dos compases que le siguen deberían presentar el fragmento cadencial, sin embargo, en los compases 30 y 31 se produce la repetición del fragmento temático trocado e invertido: los intervalos de 3ª paralelas de los compases 29 y 30 aparecen en el 30 y 31 como sextas paralelas. Estos cuatro compases conforman la primera semifrase, que está constituida exclusivamente por dos fragmentos temáticos.

A partir del compás 33 retoma el material de semicorcheas que delata la aparición del fragmento cadencial de 4 compases de duración. En este caso el fragmento cadencial se forma sobre una serie de sextas ascendentes que conducen el pasaje hacia la semicadencia a la dominante del compás 36. Comienza en la anacrusa del compás 33 en el acorde de tónica y la llegada se produce en el 36 sobre la dominante por lo que al tratarse de una serie de sextas ascendentes podríamos esperar la siguiente armonización:

Anacrusa del compás 33	Compás 33	Compás 34	Compás 35	Compás 36
I6	II6	III6	IV6	V6

2ª semifrase de "C" (1ª aparición)

Movimiento paralelo

I6 II6 Nap I\* IV 6ª Aumentada V

Sin embargo la armonización propuesta por Mozart es más sofisticada:

Anacrusa del compás 33	Compás 33	Compás 34	Compás 35	Compás 36
I6	II6 Nap./ I*6 (V del IV)	IV6	6ª Aumentada	V6

El compás 34 es el resultado de la fragmentación o liquidación del material del compás 33 en el que el ritmo armónico va a negra. En cada tiempo del compás aparecen 4 semicorcheas en la mano derecha, realizando las dos primeras el diseño melódico de una apoyatura mientras que las dos últimas hacen notas repetidas. En el compás 34 se produce la fragmentación del material quedándose tan solo con las dos primeras semicorcheas, liquidando (eliminando) las dos últimas en las que se producían la

repetición de notas; ello provoca que ahora el ritmo armónico se acelere y pase de negra a corchea.

En el compás 35 el ritmo armónico se desacelera y pasa a ser de blanca para presentar el acorde de sexta aumentada con un material asincopado en la mano derecha que propicia un primer punto de gran tensión que evoluciona hacia la semicadencia a la dominante del compás 36. La articulación de estos 4 compases sería: 1+1+2.

Llegados a este punto es muy interesante hacer una comparativa entre el tema de 8 compases de duración del estribillo y el tema de 8 compases de duración de esta segunda estrofa y que observemos como se articula y se distribuyen los elementos compositivos en cada una de las secciones:

Articulación del tema del estribillo (período):

8			
4		4	
2 (1+1) FT	2 FC	2 (1+1) FT	2FC

Articulación del tema de la segunda estrofa (frase):

8			
4		4	
2 FT	2 FT	2 (1+1) FC	2FC

A nivel pedagógico es muy interesante destacar el resultado del estudio que se produce al comparar estas dos secciones. Aunque en ambas se trabaja con el mismo material ya que se trata de un rondó monotemático, la manera en la que se distribuyen es completamente diferente. En el primer caso el fragmento temático se alterna con el cadencial y por lo tanto cada semifrase contiene una muestra de cada uno de ellos. El fragmento temático de la primera frase se repite con periodicidad en la segunda. A esta estructura se le denomina período.

En la segunda estructura el fragmento temático se repite justo a continuación y por lo tanto en este caso la primera semifrase aglutina los fragmentos temáticos, mientras que en la segunda semifrase se reúnen los fragmentos cadenciales. Al compararla con la

anterior observamos que el fragmento temático no se repite con periodicidad en la segunda semifrase. A esta estructura se le denomina frase.

Una vez que se produce la semicadencia a la dominante en el compás 36, se lleva a cabo una ampliación cadencial sobre el V grado. La escritura a base de semicorcheas en ambas manos y el bajo Alberti como patrón de acompañamiento en la mano izquierda, junto con su escritura a dos voces, recuerdan a la transición (c. 9 al c. 12), pero con una gran diferencia: mientras que en la transición se producía la modulación a la tonalidad de la dominante, aquí (c. 37 al 40) no hay modulación sino tan solo una ampliación cadencial.

En el compás 41 se repite la frase de 8 compases que hacía en el compás 29 en La menor. Pero Mozart realiza una serie de cambios:

Al enfrentar la primera semifrase de cada uno de ellos (se compara los compases 29-32 con los compases 41-44). Son idénticas, pero en este caso se produce un trocado de voces con el consiguiente cambio de registro.

La segunda semifrase de cada uno de ellos (compases 33-36 con los compases 45-48) se observa que la principal diferencia estriba en la naturaleza de cada una de las cadencias que se produce: una cadencia abierta en el primera caso (semicadencia a la dominante en el compás 36) mientras que en el segundo caso se produce una cadencia conclusiva (cadencia perfecta en el compás 48).

2ª semifrase de "C" (2ª aparición)

Movimiento contrario

V +4    I    I\*    IV    II6 Nap    V    I

Si se analizan con detalle los compases 45 al 48 y se compara con la segunda semifrase en su primera aparición (del 33 al 36), conservan muchos elementos en común,

pero evidentemente se tienen que producir una serie de cambios para poder efectuar en cada caso su cadencia correspondiente. La siguiente tabla realiza una comparativa en la que se ponen de manifiesto los elementos en común a la vez que se ponen de manifiesto las diferencias entre ambos:

	2ª semifrase (del c. 33 al 36)	2ª semifrase (del c. 45 al 48)
Cadencia	Cadencia abierta. Semicadencia a la dominante en el compás 36.	Cadencia conclusiva. Cadencia perfecta (compás 48).
Movimiento de las voces	Las voces se mueven por movimiento paralelo como consecuencia de la serie de sextas.	Las voces se mueven por movimiento contrario.
Armonización	I6 - II6 Nap/ I*6 (V del IV) - IV6 - 6ª aum. - V.	V - I/I* (V del IV) - IV - II6 Nap.- V - I. La armonización es la misma pero las progresiones armónicas aparecen en diferente orden.
Dirección	El punto de partida es la tónica en la anacrusa del compás 33 y el de llegada la dominante en el 36.	El punto de partida es en este caso la dominante en la anacrusa del compás 45 y el de llegada la tónica en el compás 48 (planteamiento en espejo).
Tensión	El punto máximo de tensión se produce al concluir el fragmento cadencial (cc. 35 y 36)	En este caso el punto de máxima tensión se produce en el inicio del fragmento cadencial (cc. 44 y 45) llegando incluso a la nota más aguda de la obra.

A partir del compás 49 se produce una ampliación cadencial como ocurría anteriormente en el compás 37, pero si en el anterior caso la ampliación cadencial se producía sobre la dominante, proporcionando continuidad al discurso, en este caso, como la ampliación se produce sobre la tónica, el efecto que produce es el de una codetta, provocando por tanto el cierre del discurso; sin embargo, cuando debía concluir en la tercera repetición (c. 51), evoluciona hacia el V de Do (tonalidad principal), cadenciando posteriormente en el compás 52 con esa sonoridad y reforzando la cadencia con un calderón. Estos 4 compases funcionan como una codetta que se convierte posteriormente en un enlace.

Si se suprimen las ampliaciones cadenciales que surgen en los compases 37 y 45 se puede considerar que la estrofa en La menor (“C”) es el resultado de repetir 2 frases de 8 compases de duración cada una de ellas.

De la misma forma que cuando analizamos la primera estrofa (“B”) en Sol mayor la comparamos con el período modélico de 8 compases que aparece en el estribillo, vamos a realizar la misma comparativa con la estrofa “C” en La menor.

En esta ocasión voy a poner el acento en las voces que componen el fragmento temático. Cuando analizaba por primera vez el período con el que se iniciaba este rondó, explicaba que el fragmento temático era “cantado” por 4 voces; como se trataba de un período, el fragmento temático se repetía con periodicidad en el compás 5. Por lo tanto el tema era “cantado” en ocho ocasiones (4 veces por cada una de las semifrases).

Al establecer un paralelismo con la estrofa “C” en la aparición de la primera frase (c. 29) de 8 compases de duración, el fragmento temático es cantado en esta ocasión en cuatro ocasiones, por lo que al compararlo con el período inicial notamos la ausencia de 4 apariciones del fragmento temático. Es por lo que si queremos escuchar la totalidad de las entradas (8 en total) debemos contar también las 4 entradas del fragmento temático de la segunda frase que aparece dentro de “C” en el compás 41.

4 apariciones del tema en la primera aparición de la frase en LA menor

28/29

Repite de nuevo el fragmento temático

1ª voz

2ª voz

3ª voz

Fragmento temático

4ª voz

4 apariciones del tema en la segunda frase de "C" en LA menor (8 en total)

40/41

Fragmento temático

1ª voz

2ª voz

De nuevo el fragmento temático

3ª voz

4ª voz

En el estribillo inicial se producía una cadencia abierta (semicadencia a la dominante) en la mitad del discurso (c.4) mientras que el discurso se cerraba al final del período (c. 8) con una cadencia perfecta.

Se puede ver cierta similitud con “C”, encontrando una cadencia abierta en el compás 36 (semicadencia a la dominante) y una cadencia conclusiva en el compás 48 (cadencia perfecta), pero si antes las cadencias estaban separadas entre sí por 4 compases ahora lo están por 8.

Todo esto pone de manifiesto que la estrofa “C” es también un período global suma de dos frases de 8 compases de duración cada una de ellas.

Si al comparar el estribillo (“A”) con la primera estrofa (“B”) se llegaba a la conclusión de que se trataba de un período condensado o comprimido a 4 compases, al realizar la misma comparativa entre “A” y “C” se puede observar que, si antes el período era la mitad de “A” (4 compases), ahora el período tiene una duración del doble de compases que “A”, es decir, 16 compases. Si antes hablábamos de un período condensado, ahora se trata de un período dilatado en el tiempo.

Los componentes que constituyen este período de 16 compases son los mismos que los del período de 8 pero teniendo en cuenta las proporciones:

Articulación de un período de 8 compases:

8			
4		4	
2 (1+1) FT	2 FC	2 (1+1) FT	2FC

Articulación de un período de 16 compases:

16			
8		8	
4 (2+2) FT	4 FC	4 (2+2) FT	4 FC

**TERCER ESTRIBILLO “A” EN DO MAYOR.** Del c. 53 al c. 60.

El rondó concluye con su último estribillo. A nivel estructural la obra podría haber finalizado en el compás 60, pero Mozart remata el conjunto con una coda final.

**CODA.** Del c. 61 al c.73.

El rondó se despide repitiendo la estructura que está presente en cada una de sus secciones: el período, siendo su articulación la misma que la del estribillo; sin embargo, el material que utiliza es el de la transición y de las ampliaciones cadenciales (material a 2 voces a base de semicorcheas en ambas manos y bajo Alberti como patrón de acompañamiento). Por lo tanto se trata de un período de 8 compases que se articula a su vez en dos semifrases de 4 compases. Si en el inicio el fragmento temático (cc. 1 y 2) se formaba por una progresión intratonal, ahora el fragmento temático (cc. 61 y 62) se forma por repetición del modelo generado en el compás 61 (la progresión se forma a consecuencia de repetir un modelo transportado a una relación interválica determinada). A continuación el fragmento cadencial (cc. 63 y 64) realiza una cadencia en tónica pero no es demasiado conclusiva, porque en el compás 64 la tónica de la melodía está desplazada a una fracción débil del compás por la incorporación de la apoyatura. A partir del compás 65 se lleva a cabo la repetición periódica, apareciendo prácticamente de la misma manera que la primera frase pero en este caso, cuando llega a la cadencia del compás 68, la cadencia sí es conclusiva porque la tónica percute en tiempo fuerte.

En el compás 68 se produce un solapamiento funcionando como final y a su vez como principio de un nuevo período que, en este caso, para acentuar el efecto de final de la obra, hace que la duración sea la mitad, es decir, un período de 4 compases articulado en dos semifrases de 2. Los dos últimos compases se corresponden con un alargamiento de la función de tónica.

La articulación planificada en la coda conduce de manera inevitable a la conclusión del rondó y por lo tanto al final de la sonata. Observemos la progresión numérica con la que evoluciona la coda:

Compás 61: 8 compases.

Compás 68: 4 compases.

Compás 72: 2 compases.

## CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis pormenorizado de este movimiento se procede a extraer una serie de conclusiones que se obtienen al relacionar diferentes secciones de la obra.

Otras conclusiones se obtienen por el estudio comparativo. Cuando se analizan muchos rondós se puede observar que muchas secciones y recursos compositivos aparecen de manera sistemática, es por lo que cuando aparecen aspectos que lo alejan de la norma, de lo habitual, permiten apreciar el grado de sofisticación que el compositor imprime a la obra en cuestión.

- Lo primero que me llamó la atención cuando analice este rondó es la sensación de simpleza que me transmitió el tema inicial, es muy difícil adjetivar el efecto sonoro que provoca en nosotros la música, ya que al fin y al cabo se trata de sonidos y como tales forman parte de un mundo abstracto, pero a pesar del profundo respeto y admiración que siento por Mozart me atrevería a decir que no solo es aparentemente simple sino un tanto ramplón. Además, la sonata número 16 es conocida como la sonata *facile*, está escrita en la cristalina tonalidad de Do mayor y con 73 compases, es el último movimiento más corto de las 18 sonatas de Mozart. Todo ello haría indicar que se trata de una pieza “fácil” o “simple”. Nada más lejos de la realidad: a pesar de su “aparente facilidad”, el contenido del rondó es de gran sofisticación y dificultad en su comprensión. Los analistas que confían en su “aparente facilidad” deberían tener en cuenta su contextualización: se trata de la Sonata Kv 545, es decir, su obra número 545 y que la compone con 32 años (Mozart muere con 35); por lo tanto, se trata de una obra de gran madurez y a estas alturas de su vida no se va a limitar a realizar un “juego de niños”, materializando por tanto una obra de gran complejidad cuando los indicios apuntaban a una composición “fácil”.

A modo de reflexión, me gustaría añadir que no debo estar demasiado equivocado en la endiablada dificultad que encierra esta obra cuando al consultar la Wikipedia en español habla de manera sucinta de esta sonata y al analizar la

forma musical de cada uno de sus movimientos tan solo hace referencia a los dos primeros sin mencionar en ningún momento al tercero<sup>7</sup>. En otros idiomas sí hacen alusión al tercer movimiento, pero siempre de una forma difusa y vaga<sup>8</sup>.

- Otro aspecto que me llamó poderosamente la atención es su dimensión: contiene 73 compases en total. La propia naturaleza de esta forma, en la que se va produciendo la alternancia entre estribillos y las diferentes estrofas, nos haría deducir que se trataría de una obra más extensa (de las 18 sonatas de Mozart, el rondó más exiguo es el que analizo en el presente artículo con 73 compases, mientras que el más extenso es el de la sonata Kv 457, que contiene 319 compases). Desde mi punto de vista es casi milagroso que se pueda sintetizar tanto en tan poco espacio, por lo que recomiendo encarecidamente el estudio de este rondó a nivel pedagógico en el aula de análisis musical y en la de composición por estilos.
- En cuanto al uso del material se observa que es muy limitado, siendo la base de la composición la corchea y la semicorchea. Dependiendo de la sección en la que se encuentre, combina estos elementos de manera particular pero siempre del mismo modo:
  - Uso del material en “A”, “B” y “C”: Material de corcheas para el fragmento temático, *cantabile* y siempre representado en 4 voces. Para el fragmento cadencial el material que utiliza es el de semicorcheas pero tan solo en la mano derecha, ya que la mano izquierda se mueve siempre en valores más largos. El número de voces que participan en la elaboración del fragmento cadencial es de 3 y en algunas ocasiones de 2.
  - Uso del material en la transición, ampliaciones cadenciales y coda: el material que utiliza es generalmente de semicorcheas en ambas manos y además la mano izquierda utiliza el patrón de acompañamiento característico del período clásico conocido como bajo Alberti; por último, constatar que estas secciones

---

<sup>7</sup> “Sonata para piano n.º 16 (Mozart)”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, <[https://es.wikipedia.org/wiki/Sonata\\_para\\_piano\\_n.º\\_16\\_\(Mozart\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sonata_para_piano_n.º_16_(Mozart))> (Consultado 11-3-2017).

<sup>8</sup> “Piano Sonata No. 16 (Mozart)”, *Wikipedia, the free encyclopedia*, <[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.\\_16\\_\(Mozart\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._16_(Mozart))> (Consultado 11-3-2017). “K545”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*, <<https://pt.wikipedia.org/wiki/K545>> (Consultado 11-3-2017).

son las que tienen una menor densidad en su textura, ya que se elaboran siempre a dos voces.

- Las tonalidades por las que transcurren las diferentes secciones son las habituales en este tipo de composiciones: el estribillo (“A”) en tónica (Do mayor), la primera estrofa (“B”) en la tonalidad de contraste (dominante Sol mayor) y la segunda estrofa (“C”) en la tonalidad del relativo (La menor).
- Si la planificación tonal transcurre por los centros tonales habituales en los demás rondós, la estructura de cada una de las secciones presenta un alto índice de sofisticación, con unas relaciones numéricas que parecen representar más bien un ejercicio matemático que el resultado de una obra artística.

Para llegar a la siguiente conclusión es necesario obviar todas las secciones que no representen el tema, es decir, transiciones, enlaces, ampliaciones cadenciales, codetta y coda. Por lo tanto, se procede a realizar un estudio comparativo de las dimensiones temáticas de cada sección:

- Estribillo (“A”) (compases: 1-8, 21-28, 53-60). Aparece en tres ocasiones con la misma fisonomía: un período de 8 compases.
- Estrofa (“B”) (del compás 13 al compás 16). Al tratarse de un rondó monotemático el período se condensa (compacta) a 4 compases.
- Estrofa (“C”) (compases: 29-36, 41 al 48). En este caso la duración del período es de 16 compases; por lo tanto, se dilata en el tiempo.

Por lo tanto, una de las claves para llegar a comprender la esencia compositiva de este rondó reside en el estudio de las proporciones; mientras que los estribillos se elaboran con períodos modélicos con una duración de 8 compases, las diferentes estrofas (“B” y “C”) se construyen en números proporcionales al estribillo. “B” lo hace con la mitad (4 compases) y “C” con el doble (16 compases).

- Cuando he expuesto la forma musical de esta pieza en mis clases o he dialogado de ello con algunos compañeros/as, generalmente me formulan la siguiente pregunta: ¿Cómo puedes decir que se trata de un rondó sonata cuando el grupo “B” que se encuentra en la tonalidad de contraste (Sol mayor) no aparece resuelto en tónica?

Pienso que su pregunta es completamente lógica porque es cierto que el período de 4 compases que aparece en Sol mayor en el compás 13, no vuelve a aparecer en el resto de la obra con el mismo formato.

Pero a pesar de todo insisto: se trata de un rondó sonata. Para justificarlo debemos tener en cuenta el comportamiento anómalo de este rondó en cuanto a su diversidad temática, pues es monotemático; por lo tanto, aunque es cierto que “B” no aparece con el mismo formato de 4 compases en el transcurso de la obra, al realizar un rondó monotemático, el tema “B” es el mismo que el de “A” y por lo tanto al sonar el tema en la tonalidad de Do mayor se resuelve en ese preciso instante la disonancia estructural característica de la forma sonata.

Si al estudiar las proporciones de este rondó se observaba que su comportamiento es anómalo no lo es menos el tratamiento monotemático, ya que hasta la fecha los 8 rondós anteriores a éste de sus sonatas para piano presentaban una gran diversidad temática, estrenando un nuevo tema con cada nueva tonalidad (y por tanto por cada nueva sección). El resultado tuvo que ser satisfactorio para él ya que el siguiente rondó sonata que elabora para piano (su última sonata: Kv 576) también es monotemático.

Mozart publica en 1785 (tres años antes de componer la sonata Kv 545) los 6 cuartetos “Haydn” dedicados a su maestro y amigo Haydn.

En una carta dirigida a Haydn, Mozart presenta estos cuartetos como si fueran para él 6 hijos suyos y le pide a Haydn que los atienda con el mismo cariño con el que él los compuso. Claramente en estos bellísimos cuartetos Mozart hace un guiño a su profesor y amigo, presentando un planteamiento monotemático y, a partir de ese momento, gran parte de su composición muestra las influencias monotemáticas de Haydn en su composición.

- En el transcurso del presente artículo he facilitado diferentes puntos de vista concernientes a la estructura de este rondó. Una vez expuestos, he tratado de explicar la que posiblemente sea la más lógica de entre ellas. El motivo por el que lo hago es porque pienso que en el mundo analítico es indispensable fomentar una actitud crítica y esto se consigue formulando diferentes hipótesis para un mismo objeto de estudio. No creo que haya algún estudioso que en su cúspide sea capaz

de reconocer que haya llegado sin cometer errores. Yo creo que, si algún día llegó a la cúspide, es porque supo solventar errores que le hicieron madurar y evolucionar.

Esta es mi humilde aportación a esta breve composición que considero una joya; por desgracia, Mozart no dejó indicación alguna sobre el análisis de sus obras y por lo tanto, a partir de este momento, será el lector quien tenga la última palabra.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Libros**

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

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

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical, 1989.

### **Artículos tomados de Internet**

“Sonata para piano n.º 16 (Mozart)”. *Wikipedia, la enciclopedia libre*. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Sonata\\_para\\_piano\\_n.º\\_16\\_\(Mozart\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sonata_para_piano_n.º_16_(Mozart))>

(Consultado 11-3-2017).

“Piano Sonata No. 16 (Mozart)”. *Wikipedia, the free encyclopedia*. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.\\_16\\_\(Mozart\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._16_(Mozart))> (Consultado 11-3-

2017).

“K 545”. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. <<https://pt.wikipedia.org/wiki/K545>> (Consultado 11-3-2017).