

Revisión de cinco complementos didácticos para el análisis musical

Review of five didactic supplements for musical analysis

Jesús Arreguín-Zozoaga^a

Abstract:

Trying to clarify the relatively subjective interpretation of certain musical information might seem somewhat absurd. This attempt at interpretation involves both the auditory perception and the analysis of the score; so it might be relevant to pause a bit and perform it. It seems relevant if we take into account the current times of vortex in which we are and where most everyday needs would seem intangible works of survival at the speed in which *everything* has to flow. With this perspective of *things*, I think it is necessary to reflect a little on this interpretation related to certain aspects of musical analysis. There are some terms and concepts that have remained with a certain veil of ambiguity, and not precisely on the part of their authors and textbooks, but rather because of our vain interpretation or interest; at least we must try to do so in order to prevent them from fading.

Keywords:

statement, phraseological delimitation, theme, divertimento, episode.

Resumen:

Tratar de aclarar la interpretación relativamente subjetiva, de cierta información musical, podría parecer algo absurdo. Ese intento de interpretación implica tanto la percepción auditiva como el análisis de la partitura; por lo que podría ser relevante detenerse un poco y realizarla. Parece pertinente si tenemos en cuenta los tiempos de vorágine actuales en que estamos y donde la mayoría de las necesidades cotidianas parecerían obras intangibles de sobrevivencia en la velocidad en las que *todo* tiene que fluir. Con esta perspectiva de las *cosas*, creo necesario detenerse un poco a reflexionar en dicha interpretación relacionada con ciertos aspectos del análisis musical. Existen algunos términos y conceptos que han permanecido con cierto velo de ambigüedad y no precisamente por parte de sus autores y manuales, pero sí en cambio por nuestra vana interpretación o interés; al menos hay que intentar hacerlo para que no se desvanezcan.

Palabras Clave:

enunciado, delimitación fraseológica, tema, divertimento, episodio.

Introducción: a los estudiantes de música

Los conceptos generales necesarios para desarrollar el análisis de una partitura musical, se derivan de la descripción y caracterización de las distintas partes y secciones de las que se constituye la música; es así como las distintas partes que la conforman, tendrán una "definición" particular para denominar la estructuración de una determinada pieza o forma musical. Siempre han existido y existirán distintos enfoques y apreciaciones para la categorización o denominación de las delimitaciones derivadas del análisis -como nomenclaturas por parte de los teóricos y profesores- lo

que suele suceder también en la mayoría de las artes; sin embargo, el arte musical es más subjetivo, pues la conformación sonora que se diseña no referencia de manera explícita nada si no la titulamos, aunque sí se puede sugerir.

Los conocimientos necesarios para analizar la música, se desprenden de las bases generales del Solfeo y Armonía, constituidos en su aspecto teórico y práctico, aunque el contexto histórico de creación de la obra puede complementar su aspecto conceptual y estético. El análisis musical puede ser auditivo o escrito; la habilidad auditiva de quien realiza el análisis se

^a Autor, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo | Instituto de Artes | Mineral del Monte-Hidalgo | México,
<https://orcid.org/0009-0002-9826-281X>, Email: jesus_arreguin5932@uaeh.edu.mx

agradece porque facilita el trabajo y aunque el análisis musical auditivo es más rápido en arcadas grandes (delimitación de secciones) o como visión general de una obra musical, los detalles del proceso de construcción realizados por el compositor de la obra, no son del todo percibidos. El análisis escrito es más profundo, pues es necesario pausar constantemente la explicación de su construcción para evidenciar -en la partitura- sus delimitaciones armónicas, frases, secciones, etcétera, así como la eventual verificación sonora -generalmente al piano- de los procesos y detalles más relevantes de lo escrito por el autor, incluso a nivel simbólico.

Sin duda, la armonía es el elemento de la música más importante para el análisis, su comprensión es una especie de cifrado que presume la dirección que tomará un discurso musical, es decir, proporciona la perspectiva estructural de su propia evolución en un ámbito determinado. Desentrañar la implicación de un proceso armónico, no sólo evidencia ámbitos tonales -también los claroscuros de sus distintos colores, que inducen la emotividad- potencia la especulación y fantasía en quien analiza.

A partir del siglo XX que surgieron otros sistemas estructurales, armónicos y estéticos, se hicieron necesarios otros parámetros analíticos, pero sin duda, el conocimiento del análisis armónico tradicional aporta las bases necesarias para abordar la música moderna y contemporánea pues los grandes músicos modernos también estudiaron la denominada *armonía clásica*.

Desarrollo

La terminología usada en el análisis musical -como ya expresamos- no es unilateral y siempre ha estado ligada a los contextos históricos y estéticos; Joaquín Zamacois expresó lo siguiente (1960, p. 4):

Es abundante, más imprecisa, en la mayoría de casos. Muchas denominaciones son fruto de una época o fueron creadas por la fantasía de los compositores, sin que en realidad representen una forma concreta, pues, a lo sumo, significan un estilo o llevan en sí alguna particularidad de poca importancia que no representa un plan estructural. Por otra parte, denominaciones específicas han tenido diferentes acepciones, como se irá viendo. Así pues, no faltan los casos de un mismo nombre para diversas formas, y lo contrario.

Parecería ingenuo tratar de aclarar las sutiles diferencias que se presentan en varios conceptos empleados para el análisis musical y que han sido utilizados continuamente durante años en la enseñanza de la música. Dicha terminología expresada en múltiples tratados de teoría musical, formas musicales, diccionarios, etcétera, sin duda ha sido escrita con el mayor rigor y seriedad por sus autores, sin embargo, en su óptica personal -debido a su postura pedagógica, filosófica, crítica o práctica en sus escritos- se pueden

susitar detalles en los lectores de sus manuales que den pie a una errónea interpretación, lo cual es lógico; recordemos que el lenguaje en general va cambiando con el tiempo.

En virtud de este dilema, el lector -estudiante o profesor- suele optar también por una interpretación personal, general o relativa (no acuciosa o razonada) de los "conflictos" de interpretación en pasajes musicales, y por lo tanto, de esa manera atravesar también, escollos en una situación específica; pero la imprecisión terminológica, analítica y de ejecución instrumental, permanece en el colectivo disciplinar. Por consiguiente, es prudente hacer algunos comentarios del porqué muchas interpretaciones musicales quedan imprecisas al acercarse a los manuales teóricos.

Las variantes de enfoque suelen ser muchas en función del autor o fuentes bibliográficas, y no siempre se clarifican los conceptos -muchos retoman lo anterior- más aún en la academia, si el perfil del profesor no es el adecuado para impartir las asignaturas que son la mecánica de la música, pero así es la civilización y *hay que tomar al toro por los cuernos*. Nos reencontramos en *arenas movedizas*, más ahora en estos tiempos de excesiva información digital.

Abordamos esta situación transversalmente mediante dos perspectivas: 1, organizando los términos musicales "episodio" y "divertimento" en conceptos más específicos y 2, delimitándolos a partir de la función que desempeñan en el análisis de determinados procesos.

El conflicto con la terminología empleada en al análisis del *movimiento de forma sonata*

Para perfilar particularmente los términos "episodio", "divertimento" y "desarrollo" en el contexto del análisis estructural del *movimiento de forma sonata*, es necesario delimitar los alcances de los diversos procesos contenidos en la construcción de esta forma musical, diferenciando el tipo de discurso que la conforma. Para ello es necesario recordar que estos términos son heredados de la Fuga e incorporados posteriormente a la Sonata. Por esta razón proponemos algunas precisiones de concepto en algunos términos empleados en el análisis, además de sugerir la incorporación de otros como *Enunciado*, y la unidad fraseológica denominada como *Delimitación fraseológica*, la cual permite evidenciar "irrupciones" o incursiones de un discurso con diferente material en su desenvolvimiento.

La *Delimitación fraseológica*, una nueva perspectiva analítica

¿A qué nos referimos con la combinación de palabras *delimitación fraseológica*?

Esta conjunción involucra a las expresiones musicales incluso pequeñas como los motivos e incisos que

paulatinamente van perfilando en su discurso una idea más amplia y que comparten una especie de identidad conforme a su evolución orgánica ("Período"). En cuanto el comportamiento de ese discurso que aglutina o constituye esa identidad, cambia, permitiendo la incorporación "de algo nuevo" -puede o no derivarse del proceso anterior- dicha delimitación musical fraseológica va menguando, pues ha sido permeada y seguramente su comportamiento mutará, estableciéndose una diferencia con el tipo de discurso anterior. Esto generalmente se aprecia mediante el diseño rítmico-melódico y se verifica con el proceso armónico subsecuente, a partir de ello, puede establecerse una nueva denominación o *delimitación* en función de un comportamiento relativamente distinto al del discurso precedente.

El Enunciado, un término neutro para disociar pasajes de frases musicales

Enunciado (derivado del latín: ex "hacia fuera" y *nuntiare* "anunciar" = comunicar), es un término polisémico cuya significación depende del contexto en que se aplique; al no ser específico el significado, puede implicar cualquier cosa: literal, sarcástico, estético, etcétera.

Si se aplica a la música debe circunscribirse específicamente a un contexto y definirlo; en ese momento tiene una delimitación específica que le confiere una identidad que seguramente ya existe en la terminología musical, como frase, tema, período, etcétera. Por lo cual el *Enunciado* es el término para designar a cualquier fragmento al que aún no se le ha otorgado una función como proceso o significación estructural precisa en un análisis musical, sin importar cuál sea -y por supuesto que lo tiene, pero hay que nombrarlo- de no ser así, equivale sólo a una expresión arbitraria en general, como al referirse a algún *pasaje* (del francés antiguo: *passage*, de *passer* = pasar) sin especificación clara. Esta expresión verbal cotidiana puede entenderse de la misma manera como en lingüística se concibe, que el *enunciado no oracional* no tiene acción o verbo (v. gr: *Agua fría ¿?*) y el *enunciado oracional* sí tiene una consecuencia de la expresión verbal (v. gr: *Él no peina su melena*).

Es importante observar lo anterior ya que muchos discursos de análisis en aulas y plataformas digitales, denominan de manera genérica como "frases musicales" a la sucesión de sonidos, evoluciones sonoras o eventuales *pasajes* musicales (*Enunciados*), sólo porque son parte de la música. Se sugiere emplear el término "frase" con más cautela ya que la *frase* si tiene un valor sustantivo, relativo al contexto en que aparece y cómo aparece, además de una función particular en la sintaxis musical en virtud a la claridad que representa como idea parcialmente concreta o clara, y que, dicho sea de paso -en la estructuración y construcción del *movimiento de forma sonata*- delinea particularmente el Tema y/o los *Períodos* temáticos por su delimitación armónica. Algo similar sucede al referirse como *Episodio* a cualquier fragmento musical; proceso; etcétera y aunque también

implique ser "parte" de algo, no tiene la misma implicación en la Fuga (funciones conectoras o cadenciales), que en la Sonata (funciones estructurales).

Otra retórica frecuente en el análisis formal del *movimiento de forma sonata*, es cuando se refiere como "desarrollo" al proceso evolutivo parcial o de enriquecimiento transitorio de una determinada idea musical y que no es la misma implicación a la de la segunda sección denominada como *Desarrollo*, que existe *ex profeso* para extraer parte del material planteado en la sesuda estructuración temática de la *Exposición* y transformarlo. El *Desarrollo* expresa con mayor libertad la fantasía discursiva del compositor, ésta es su finalidad y sus procesos no son una eventual variación temática. Evidentemente, como el *Desarrollo* contiene fragmentariamente materiales relevantes de lo expuesto en la *Exposición*, estos se exploran pero de otra manera y su denominación es acotada en comparación a su aparición inicial a partir del diseño rítmico; melódico; armónico; fragmentación; metamorfosis temática y/o motivica e incluso de la *codetta*. Las delimitaciones estructurales no se denominan como en la elucidación de la *Exposición*, si se referencia su origen en conceptos equivalentes pero no implican lo mismo en esta parte libre de la obra; se interpretarán como *Enunciados* o *Períodos* circunscritos al discurso del *Desarrollo*. En esta sección la perspectiva analítica es de segundo nivel, esto es, una especie de *metanálisis* donde se aprecia cómo opera el compositor la reelaboración de sus materiales iniciales, además de la eventual incorporación de *novedades* o planteamientos distintos en la obra.

Interpretación de términos y conceptos en diccionarios y manuales para el análisis musical

Como es sabido, la música es abstracta -aún más sin texto- es fácil perderse en su análisis, originalidad y proyección a futuro, no es *Concreta* como la de Schaeffer que evidencia la naturaleza o como otras disciplinas que la aluden; hay que encontrar su aportación (Arreguín-Zozoaga, J. 2022, pp. 81-82). Una buena explicación de esto que estudiaremos en adelante, se aprecia con el término divertimento:

The inexactitude with which titles were applied, by composers, copyists and publishers, makes it still harder to differentiate between the various types of work allied to the divertimento (or to divertimento-like music in general). Titles were freely interchanged: work described by any of those listed in the preceding paragraph might equally appear in other sources as 'sinfonia', 'sonata', 'trio', 'trattenimento' or 'allegretto'. [...] (The New Grove. 2001, p. 393).

Como vemos, desde el inicio hubo una ligereza en la categorización y argumentación de las partes estructurales de la música así como de sus títulos, debido a múltiples razones e intereses, y ¿quién tiene

que aclarar esa situación? Obviamente, quienes enseñamos música y escribimos sobre ella. Comencemos la aventura por la ambigüedad terminológica y terminemos con una luz hacia el final. Clemens Kühn, en su pensamiento casi filosófico, se expresó así sobre la estructuración del *movimiento de forma de sonata* (1992, p. 153):

“La” sonata clásico-romántica no existe: cada obra arregla la idea “sonata” de un modo particular. No obstante, resulta posible describir un modelo aplicable a todos los casos y que ha sido abstraído a posteriori durante el siglo XIX, de la riqueza de las obras de *Beethoven*. Tal modelo comprende el *hecho formal* y el *contenido en ideas* de la sonata; o, mejor dicho: del movimiento de la sonata. Una vez más, no debemos tomar el patrón de *Beethoven* como algo absoluto: detrás de movimientos de sonata de Haydn (pp. 167 ss.) o Mozart (p. 170) hay además, un tipo de pensamiento distinto, como también lo hay en los de Schubert, de duración infinitamente mayor –sus ámbitos inmensamente amplios, que hay que recorrer sin apresuramientos, son la antítesis de la concentración y de la energía compulsiva beethovenianas.

Ciertamente la mayoría de los *movimientos de forma sonata* tienen diferencias en su tratamiento incluso realizadas por el mismo compositor, aunque teóricamente haya un esquema definido para su construcción. No son iguales pero sí existen parámetros que permiten delimitar los rangos de acción o *Períodos* de las diferentes partes que van construyendo su forma (como expresamos antes). Se pueden agrupar en delimitaciones no sólo por su *andamento* musical, sino por los rastros del diseño rítmico-melódico y ritmo armónico de las frases que los conforman. La lógica armónica es preponderante pues aglutina o delinea casi por completo el pensamiento que engarza los diferentes *Períodos* que conforman la estructuración del *movimiento de forma sonata*; es el indicio del proceso creativo.

En los detalles iniciales de la obra se puede elucidar cómo va operando el compositor en la derivación de sus materiales y construcción de la forma, así como también en el manejo simbólico o conceptual que infiltra en la obra.

Ahora veamos una serie de definiciones que se encuentran en diccionarios, tratados de teoría y formas musicales para ir perfilando nuestros dos términos a estudiar: el divertimiento y episodio.

Divertimento. 1. A short poem set to music, and interspersed with songs and dances, for some special occasion. 2. Light and easy pieces of instrumental music, such as variations, potpourris, etc. 3. An instrumental composition in 6 or 7 movements, similar to a serenade or cassation. 4. An entr'acte in an opera, or between compositions of considerable length, in the form of a short ballet or other entertainment. 5. Episode in a fugue; development of a principal theme.

Episode. (Ger. Zwischensatz; Fr. épisode; It. divertimento.) An intermediate or incidental section; a digression from and interpolation between the repetitions or developments of the principal theme or

themes of a composition; specifically, in the fugue, a passage of the above character ordinarily formed of motives taken from the subject or countersubject (Baker, Th., 1907, pp. 59, 67).

En sentido general la definición de estos términos es casi equivalente como en muchas fuentes de la bibliografía musical; sin embargo, es relevante el punto 5, en el divertimiento, al subrayar su cualidad de desarrollar un tema principal. Por otra parte:

Divertimento. H. C. Koch (1802) defined the divertimento as follows: it normally had solo instrumentation; it was neither polyphonic nor extensively developed like the sonata: it was intended to please the ear rather than express different shades of emotion; historically it stood between the parthia and the quarter or quintet. This meaning seems to have crystallized about 1780; before then the term was more variously applied, but almost exclusively to music for solo instruments. Historically, then, it denoted 'a solo work' rather than 'a diverting work.' [...]

Episode. A portion of a FUGUE during which the SUBJECT as a complete entity is not sounding although motifs derived from it may be present [...] Interest in the use of episodes seems to have arisen simultaneously with the rise of tonal harmony and its application to fugue at the beginning of the 18th century. Consequently, episodes often have a modulating function in that they take the fugue or a related key in preparation for thematic statements in that key (The New Grove, 2001, pp. 392-393).

Aquí se destaca la independencia instrumental del divertimiento -aunque sea parte de un todo más amplio- sin concebirse necesariamente para divertir. El episodio es perfilado al ámbito armónico mediante la modulación (función original de conectar las partes del tema en la fuga), en el ámbito de la Sonata, sería equivalente al *Puente* proveniente del Tema I hacia el Tema II. Por otra parte:

Divertimento. “Diversión”, “recreación” [...] El divertimiento para teclado se parecía a la sonata y fue cultivado principalmente por compositores austriacos como Wagenseil y Haydn [...] *Divertissement* (fr. “diversión”, “entretenimiento”). 1. En la ópera, fragmento de la *tragédie lyrique* o de la ópera-ballet compuesto principalmente de canciones y danzas acompañadas de efectos escénicos espectaculares que a menudo guardan escasa relación con la trama principal.”

Episodio. 1. Sección de una fuga entre las entradas del sujeto. 2. Secciones temáticas y tonalmente contrastantes en la forma rondo (Latham, A., 2008, pp. 474, 527).

El divertimiento fue independizándose paulatinamente y el episodio permanece ligado al proceso de transición armónica. Por otra parte:

Divertimento. –Tér- ital. 1, En la fuga designa un intermedio libre. 2, Composición instrumental similar a la suite sin forma predeterminada.

Episodio. –Parte que en la fuga, o en las variantes de la forma sonata*, se intercala entre los desarrollos de los temas principales (Corina, 1981, pp. 32-33).

Al igual que en otras definiciones, el divertimento puede ser “independiente” pero circunscrito a un contexto musical más amplio. El episodio tiene una implicación ambigua pero leyendo con atención, se podría argüir al concepto de *Puente* por su función de transición armónica.

Ahora en relación al episodio, Zamacois, J. (1960, pp. 67-69) acota tres enfoques:

Episodios y Codas. Las *entradas* son unas veces inmediatas, y otras, están separadas por *fragmentos libres*. Tales *fragmentos*, cuando tienen una relativa extensión se denominan *Episodios* o *Divertimentos*, y cuando no la tienen, *Codas*, que pasan a serlo del Sujeto o de la Respuesta, según resulten apéndices de aquél o de ésta. Las Codas no reciben denominación alguna –ya que no las tienen en cuenta– por parte de muchos tratadistas, mientras que otros las distinguen con los términos *conducción*, *enlace* u otros parecidos.

Observación interesante –que apunta a la Sonata, en virtud de su longitud – es la denominación de *Episodio* o *Divertimento* que asigna a las *partes libres*, independientemente de su función cadencial o conectora entre el tema (Sujeto de la Fuga).

El material temático de los Episodios es, frecuentemente, derivado del *Sujeto*, de la *Respuesta*, del *Contrasujeto* y de las *Codas* de aquéllos; pero ello no significa que no pueda también ser *nuevo* y *propio*. Y su desarrollo, especialmente en las Fugas clásicas, está basado muchas veces en progresiones.

El detalle relevante de esta valoración es el argumento de novedad del material con el que se diseña el *Episodio*, lo que da la pauta para considerarlo como un *Puente* (no temático) –debido a que alude a una transición con elementos ajenos al origen– además del procedimiento mediante la progresión, que plantea cierta movilidad armónica.

Artificios contrapuntísticos en los Episodios. [...] A veces es un solo el elemento temático empleado; otras, son dos o más combinados, procedentes o no de temas ya oídos, con su melodía y ritmo originales o tratados por movimiento contrario retrógrado, aumentación o disminución.

Los procedimientos citados son de uso común en el *Desarrollo* de la Sonata, antes empleados en la configuración del *Divertimento*.

Dado que divertimento y episodio son una especie de igualdad o binomio, se puede concluir que el *Divertimento* es el *Período* inmediatamente posterior a un Tema (porque lo recrea) y el *Episodio*, es el *Período de transición armónica* o *Puente* (porque conduce hacia otro Tema). También podría denominarse *Episodio Temático* a todo el material generado a partir de un Tema, en consecuencia, también está entre los Temas del *movimiento de sonata* a excepción de cadencias, *Codettas* y *Codas*.

Ya que existe una coincidencia en señalar al divertimento como un período que crece al interno de una estructura musical mayor, pero como unidad independiente, señalamos un paralelismo con el interludio e *intermedio musical*. Latham, A. (2008, pp. 780-781) deriva ambas acepciones como sigue:

Interludio. Música, normalmente instrumental, que se toca entre las secciones de una obra [...] En las obras escénicas, especialmente en las óperas, los interludios se ejecutan entre las escenas o los actos y normalmente sirven para avanzar la trama [...] El término también se usa como título de una obra musical sin las connotaciones mencionadas anteriormente.

Intermedio (it.). [...] Funcionaban como una forma de separación entre un acto y el siguiente, quizá preparando la acción o indicando el paso del tiempo, y podían consistir también sólo en música instrumental ejecutada por instrumentistas que no estaban a la vista del público [...]

Intermezzo (it., “en el medio”). Término del siglo XVIII para *intermedio*. En el siglo XIX, término que a veces se utilizó como título de un movimiento, regularmente de carácter ligero, que formaba parte de una obra más extensa.

En relación al intermedio, Corina, M. (1981, p. 42) lo define así:

Intermedio.– (Del ital. *Intermezzo*). Divertimento musical que en el s. XV se intercalaba en Italia en las *sacre rappresentazione* y en el s. XVI entre la representación de comedias o tragedias. [...]

Con esta definición “retornamos” a otro punto de dualidad ahora entre el divertimento e interludio, pero hemos avanzado un peldaño, visualizando un haz de luz *con miras* en nuestra postura de aclarar los términos de episodio y divertimento en el contexto de la sonata. Finalmente, Bas, J. (1947, p. 281) escribe en torno al Desarrollo en el *movimiento de forma sonata*:

Desarrollo. El desarrollo ocupa toda la parte central de la forma Sonata, de acuerdo al esquema de pág. 264, y es una fantasía sobre los dos temas expuestos en la primera parte A sobre los motivos del puente y de las pequeñas codas [...]

La similitud de conceptos asignados al *Divertimento* son prácticamente los mismos que al *Desarrollo*, pero aumentados en su dimensión temporal (compases), como aduce Zamacois en: Episodios y Codas.

Debido a que el divertimento evolucionó con mayor libertad y de manera distinta a los episodios, aplicamos una reflexión lógica en la que podemos expresar por desambiguación lo siguiente: Episodio = divertimento / episodio = conexión entre tema / episodio = cadencias / episodio = transición Divertimento = recreación / divertimento = proceso libre y de carácter ligero / divertimento = interludio divertimento = entre actos o temas / divertimento = independencia / divertimento = Desarrollo.

En base a lo expuesto y a partir de la reflexión derivada del análisis de sonatas de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, he incorporado hace tiempo algunos términos y conceptos a las clases que imparto de *Teoría de la Música del Clásico* y *Teoría de la Música del Románico*, como: *Enunciado*; *Delimitación fraseológica*; *Tema*; *Divertimento* y *Episodio* para aclarar los distintos *Períodos* de la estructuración del *movimiento de forma sonata*.

Exposición (1ra. Sección)

Tema I

Divertimento

Puente (transición)

Tema II Divertimento

Puente (facultativo) y/o Codetta

Desarrollo (2da. Sección)

Libertad, fantasía, reexploración, etcétera

Reexposición (3ra. Sección)

Replanteamiento del material y Temas de la *Exposición*.

Aquí se deben observar con sus adecuaciones correspondientes, categorizadas como *Reexposición textual* o *variada* en virtud de cómo se presente en comparación a lo escrito en la 1ra. Sección Coda.

Período.- Es el enunciado que mantiene los elementos rítmicos, melódicos, incluso armónicos en su delimitación temporal y son esas características las que le confieren su identidad.

Tema.- Es un *Período* generalmente no muy extenso en duración o compases, con un diseño rítmico-melódico relevante, en el que se percibe el inicio, continuidad y final de una idea musical armónicamente estructurada y definida, a través de un proceso cadencial que lo delimita específicamente (Comunicación por mensaje de texto (fragmento). PDF. [WhatsApp], 15 de febrero de 2024).

Referimos únicamente las dos definiciones anteriores -pertinentes para estructurar la forma del *movimiento de forma sonata*- de una larga lista que proporcionaremos en la próxima entrega, en virtud de habernos extendido en las dimensiones de este escrito.

Conclusiones

Las reflexiones anteriores están encaminadas -como un exhorto- a la observación pausada de la terminología y a una aplicación más objetiva de los conceptos en los distintos estadios del análisis.

En el arte en general, el compromiso de quienes son creadores es realizar obras artísticas, *evaluadas* en virtud de los valores intrínsecos de su factura. Los historiadores, teóricos, musicólogos, compositores, instrumentistas y profesores de música, son quienes deberían realizar el análisis de las obras enfocándose más a su construcción, evolución e interpretación a nivel técnico y no únicamente a la perspectiva histórico-filosófica y emotiva (esta última absolutamente subjetiva y abundante). Un ejecutante instrumental, cuando analiza seriamente el repertorio que va a presentar, se hace un intérprete, es decir, se acerca más al mensaje del autor.

¿Por qué se le habría de pedir al creador que explicara su obra?, si ya hizo el trabajo de plasmar su visión o percepción artística y ¡vaya que es un trabajo arduo!, eso le corresponde a quienes la interpretan; la creación de una obra en el arte, es equivalente en nuestro tiempo a la realización de una tesis en el ámbito académico.

En su mayoría las fuentes bibliográficas empleadas aquí, hacen referencia a la conceptualización que ha regido por años en relación al tema tratado. No obstante, hay un trabajo de Tesis doctoral muy interesante de Rafael Estévez enfocado a las Fugas de Bach -que fundamenta bajo su perspectiva- nuestra posición respecto a la interpretación de los *Episodios* en la Fuga, como equivalentes del *Puente* en el *movimiento de forma sonata* en la Sonata. Ese trabajo y el de otros tratadistas en torno a la Fuga como Dubois, serán abordados en nuestra siguiente entrega, específicamente como punto de partida al análisis del *movimiento de forma sonata*, en el que se apreciará -de manera lógica- la evolución estética y técnica de la forma musical proyectada al futuro en la Sonata. Observaremos cómo varios autores y tratados de formas musicales no abordan claramente la estructuración sobre la Forma Sonata y sólo hacen referencias generales. Al respecto, tomaremos dos ejemplos de sonatas (Mozart y Schubert) para contextualizar lo aquí referido.

Referencias

- [1] Arreguín-Zozoaga, J. (2022). Parámetros esenciales de la obra artística. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, 10(19), 75–83. <https://doi.org/10.29057/ia.v10i19.8088>
- [2] Baker, Th. (1907). Divertimento, episodio. *A Dictionary of Musical Terms*. (Ed. G. Schirmer, eleventh edition; pp. 59, 67).
- [3] Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical. Manuales Musicales Ricordi*, Ed. RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Buenos Aires.
- [4] Corina, M. (1981). Divertimento, episodio, interlude. *Diccionario de la música*. Alianza Editorial, tercera edición; pp. 32, 33, 42). Madrid.
- [5] Kühn, C. (1992). *Tratado de la Forma Musical*. Trad. Miguel Ángel Centeno Gallego. Editorial Labor, S. A. Barcelona.
- [6] Latham, A. (2008). Divertimento, episodio, interlude. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Ed. FCE. (pp. 474, 527, 780, 781). México.
- [7] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2001). Divertimento, episode. Edited by Stanley Sadie / executive editor John Tyrrell (Oxford University Press, second edition; pp. 392-393). New York.
- [8] Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. (Ed. Labor, sexta edición 1985). Barcelona.