

FERNANDO SOR (1778-1839)
Gran Solo op. 14 para guitarra

Análisis formal y sintáctico
por

Mariano Fraga

ACLARACIONES:

En el siguiente análisis he utilizado la segunda versión de esta obra (publicada por Meissonier), la cual se diferencia bastante de la primera y que a mi criterio está más pulida y mejor trabajada. El análisis es estrictamente compositivo en cuanto a la forma y la sintaxis musicales relacionadas con el manejo de las áreas tonales, los esquemas rítmicos y contrastes texturales. No he hecho referencias a la manera de interpretar ninguno de los elementos de la obra, así como casi no he realizado referencias externas a analogías orquestales (a excepción de algunas pocas) o a los géneros sinfónicos y/u operísticos. Sin embargo muchas de estas analogías o relaciones e incluso maneras de interpretar diferentes pasajes pueden deducirse de este trabajo.

Mis fuentes principales han sido, en principio el tipo de análisis sintáctico y estilístico aplicado por Leonar G. Ratner en su libro “Classic Music: Expression, Form and Style” y también el interesantísimo artículo del guitarrista Stanley Yates “Sor: Second Sonata for guitar (op 15b)”(que analiza la sonata op. 15 del mismo compositor y hace paralelismos con el Gran Solo op. 14) publicada en su página web. Espero que el siguiente análisis pueda resultar útil para quien desee acercarse a la obra, tanto como oyente como intérprete.

ACERCA DE LA FORMA Y EL ESTILO:

El Gran Solo op. 14 es una obra extensa en un solo movimiento con forma de Allegro de Sonata con una introducción lenta. El estilo es análogo al de la obertura italiana de ópera (llamada sinfonía) como indica Stanley Yates en su artículo, siguiendo los modelos de Paisiello y Cimarosa.

Esta forma sonata se caracteriza por no poseer desarrollo motivico, es decir la sección del “desarrollo” no esta conformado ni por elementos del tema A ni del B, como tampoco por un juego de derivación temático de ninguno de los dos (característica, según Yates de la obertura italiana de fines del siglo 18, y característica también de la sonata romántica). La cuestión es que la forma sonata que a veces es explicada como contraste y desarrollo de áreas temáticas, es en realidad un contraste y desarrollo de áreas tonales. Es decir, lo que da unidad y movimiento a la obra son los énfasis dialécticos sobre diferentes tonalidades y las cadencias, generando un discurso muy seccional y altamente articulado que se maneja mediante el cumplimiento de “metas” tonales que articulan el discurso. De esta manera, por la fuerza discursiva que posee el lenguaje de la música del clasicismo, la obra se presenta como una sólida estructura, brillante y virtuosa (sin duda la obra más brillante, entendiendo brillo como impacto virtuosistico, de Fernando Sor) digna de una obertura o sinfonía de concierto. Así se justifican pasajes con texturas o recursos típicos y efectivos, que a simple vista pueden parecer banales superfluos, pero esta apreciación no hace más que errar el objetivo de la obra: no se trata de un juego intelectual de desarrollo motivico o una expresión profunda sentimental romántica (no hay duda de que el estilo es clásico y no romántico) sino más bien de un discurso fuerte de impacto, impulso y contraste, donde la sintaxis juega el rol prominente por sobre todo lo demás.

Habiendo dicho todo esto puedo con el análisis minucioso de cada una de las secciones de la obra.

INTRODUCCIÓN

La característica y objetivo principal de la introducción, más allá de su carácter solemne otorgado por su gesto grave y su tonalidad menor es la de generar expectativa tonal. Podemos ver que en sus 25 compases no hay una sola resolución en el acorde de tónica (este solo aparece cerca del principio como dominante y luego solamente en segunda inversión), que sólo es tocado en el primer compás, lo cual genera un periodo sumamente extenso. En un sistema tonal tan polarizado como el clásico, esto debe ser entendido como una inestabilidad sostenida con el fin de generar una caída fuerte hacia la resolución provocada por el comienzo del allegro. Podemos observar claramente también el tema inicial del allegro comprimido en la misma:

INTRODUCCIÓN

Musical notation for the introduction section. It shows two measures. The first measure is labeled 'A' and the second is labeled 'B (ANTÍTESIS)'. A 'PEDAL' marking is present under the second measure. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

ALLEGRO

Musical notation for the allegro section. It shows two measures. The first measure is labeled 'A' and the second is labeled 'B (ANTÍTESIS)'. A 'PEDAL' marking is present under the second measure. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Es llamativo la insistencia en el color armónico de la sexta aumentada (Sib-Sol#) presente en toda la introducción que aparece frecuentemente, incluso reforzada por las bordaduras de los compases del 9 al 12:

COMPÁS 7

Musical notation for measure 7. It shows a chord with a sharp sign above it, indicating the augmented sixth interval (Sib-Sol#).

BORDADURAS COMPASES 9 A 12

Musical notation for measures 9 to 12. It shows four measures. The first measure has a sharp sign above it, indicating the augmented sixth interval (Sib-Sol#).

COMPASES 13, 14 Y 15



COMPASES 18 Y 21



Sor hace énfasis en la sonoridad del modo menor incluso recurriendo a la escala armónica (La - Sib - Do# - Re):

COMPASES 16 A 18



La omisión del Si natural por parte de Sor en este ascenso melódico es más que intencionada, ya que la aparición del primer Si natural de la introducción en el antepenúltimo compás de la introducción (y en un gesto melódico que ni siquiera asciende a la sensible) se presenta, generando un color armónico no escuchado previamente (el acorde de Sol# disminuido que posee el Si natural), como una clarísima anticipación del modo mayor de Re:

COMPÁS 23



Podemos concluir entonces que la introducción se ve caracterizada por un color armónico particular (el modo menor y la sexta aumentada), la expectativa de resolución tonal y la presencia de un germen anticipativo del primer tema del Allegro.

Podemos analizar la primera frase, a su vez dividida en dos semifrases de 4 compases (que a su vez se dividen en 2 semifrases más pequeñas de 2 compases cada una), caracterizada por un fuerte dramatismo discursivo generados por la aceleración y contraste rítmico típico del estilo clásico:

FRASE "A" PRIMER PERIODO

Ritmo de Marcha
(acentuación fuerte sobre cada pulso)
(aseveración tonal)

Antítesis (contraste de intensidad, carácter)

ALLEGRO

a b

A

Aceleración + Ascenso de registro

(Aceleración otorgada por alternancia melódica)

Estilo Brillante
(mayor aceleración)

punto máximo de registro/ tensión
(generación de expectativa/
resolución en tutti compás 22)

c d

B

Semicadencia V grado

Podemos ver claramente el comienzo con una aseveración tonal provocada por la acentuación fuerte del ritmo de marcha, la intensidad fortísimo y la simpleza motivica integrada solamente por la octava de la nota tónica y su bordadura. Esta aseveración de la tonalidad mediante un gesto fuerte y firme es un signo típico de la obertura o sinfonía clásica bien tradicional. A este ritmo de marcha se le antepone inmediatamente una respuesta antitética de una melodía mucho más cantable y suelta por terceras. Es notable la expansión del registro, así como la aceleración rítmica, claramente direccionadas hacia el compás 7 donde se haya el punto máximo de tensión dialéctica. La aceleración comienza en el compás 5, otorgada por la alternancia melódica entre la voz superior y el bajo, más adelante esta aceleración aumenta con la disminución de las figuras en semicorcheas. El punto máximo de tensión es señalado (ver gráfico) en el compás 7. El estilo ornamental brillante es claro, el ascenso a la sensible superior es dado por la típica ornamentación de la escala ascendente en forma escalonada que da la sensación de difícil ascenso (además de un aprovechamiento de un registro corto), luego la sensible no es resulta sino que el descenso abrupto deja latente una expectativa sobre el acorde de tónica en la posición del traste 10 (re5) que no aparecer sino hasta el “tutti” del puente; podemos ver claramente la relación aquí:

COMPÁS 7 COMPÁS 22 "TUTTI"

V I

La segunda frase del tema A (primer periodo), la que he marcado como A' es exactamente igual a la primera en sus primeros 4 compases, los últimos 6 compases son una expansión del período básico de 16 compases (2 frases de 8) mediante la repetición, en este caso 2 veces de la cadencia, dando énfasis a la misma. No podemos dejar de observar que la cadencia podría concluir siendo tocada una sola vez, lo cual generaría una frase de 8 compases y un período simétrico de 16. Este agregado que suma el énfasis cadencia, da una fuerte seccionalidad y hace necesario la repetición 3 veces del acorde de tónica en el último compás (puede probarse tocar un solo acorde de tónica y ver como este no es suficiente para detener la energía acumulada por la direccionalidad de la frase):

Expansión del periodo mediante repetición de la cadencia

punto de conclusión
de periodo de 16 compases

Vemos también como cada vez que se resuelve en la tónica antes de la cadencia final, la acentuación sobre esta es ablandada por el gesto melódico, reforzado por la apoyatura sobre el tercer pulso del compás como “nota de gracia” y desvío de atención o énfasis resolutivo.

Puente

El puente es comprendido por los compases del 21 al 33. Es llamativo que el mismo no genera una modulación efectiva al 5to grado, de hecho el mismo es repetido textualmente en la reexposición de la sonata sin generar ningún tipo de choque. Veremos más adelante que la confirmación definitiva de la tonalidad de dominante recién se da en el quinto compás del tema B, mediante la aparición de la dominante de la dominante (en el puente solo aparece el cuarto ascendido como disminuido). Decimos igualmente que esta sección puede ser diferenciada como puente por los siguientes motivos: a) la fuerte

seccionalidad proveída por la separación de silencios y paradas rítmicas en los compases que lo preceden y lo terminan (compases 20 y 33, finales de Tema A y del puente) y b) su carácter a-temático, conformado solo por contrastes texturales y rítmico, gestos de impulso o movimiento sin motivos que puedan caracterizarlo temáticamente.

Podemos ver la aceleración progresiva característica del puente, así como los contrastes; al primer gesto de arpeggio que aparece lo he llamado tutti, porque representa claramente un tutti orquestal, la máxima amplitud de registro del acorde de tónica de la obra que aparece por primera vez, tocada fuerte y resolviendo la tensión provocada por el remarcado compás 7 del tema A. Es importante distinguir por ejemplo, que modificando esta ida al tutti por cualquier otro gesto que no abra el registro hacia esta posición del acorde de tónica el impulso de la obra se vería totalmente detenido y se cerraría sobre sí mismo estancándose. A continuación podemos ver alguna de las características mencionadas:

PUENTE

"tutti" máxima apertura de acorde de tónica/ textura rítmica continua

Contraste rítmico /Aceleración: acentuación fuerte sobre cada pulso (acordes plaqué, puntillo, interrupción de continuidad rítmica)

sorpresa tonal modo menor de la tónica (estilo Sturm un Drang)

Aceleración de ataque de acordes plaqué (señaladas por las flechas)

Cambio rítmico/figuración novedosa/Aceleración dada por aceleración armónica y aumento de ataque de acordes plaqué (aumento de énfasis acentual sobre los pulsos)
Novedad/contraste tímbrico en al forma de ataque violento de los acordes con el pulgar

Contraste/Máxima Aceleración: ritmo apuntillado, acentuación, ritmo armónico por blancas sumada a la compensación por alternancia de voces. Contraste por aparición del bajo de dominante, climax

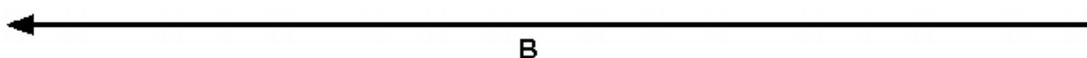
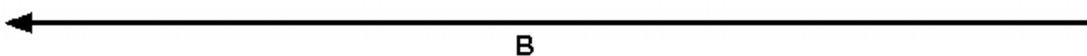
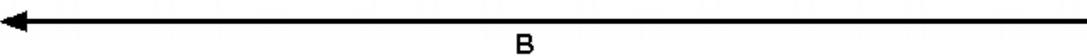
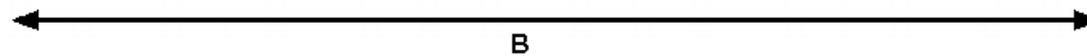
Podemos ver aquí los contrastes rítmicos y las aceleraciones. Vemos como el primer gesto de continuidad rítmica en semicorcheas es interrumpido por el paro provocado por la figuración apuntillada que acentúa cada pulso y acelera el discurso, luego aparece la figuración novedosa de los seisillos junto con una novedad tímbrica: la forma de ataque de los acordes que deben ejecutarse enteramente con el dedo pulgar con el fin de poder tocar a tempo todas las notas. Esto provoca un ataque fuerte y violento, llamativo.

Durante todo este sistema el ritmo parecería estancarse en una repetición de la figuración, pero aquí la aceleración está dada por las acentuaciones de los acordes que van aumentando por compás (marcados en el gráfico). Es remarcable también la sorpresa de color tonal que genera la aparición del acorde de tónica en modo menor, así como la sexta aumentada (que contribuye al color menor característico del estilo Sturm und Drang). Finalmente, en el último sistema vemos la máxima aceleración, dada por la interrupción de la continuidad rítmica de los seisillos reemplazados por un ritmo apuntillado, aun más veloz por la compensación rítmica proveída por los bajos.

Tema B

El tema B está comprendido entre los compases 34 y 78. Como en muchísimas sonatas, el segundo tema (Tema B) es más bien un grupo de temas conformado por varios subtemas. En este caso son 2 a los que llamaremos subtemas A y B. Ambos conforman el periodo completo del tema B que siguen el esquema: I-V/I-I:

The image displays four systems of musical notation for Tema B, measures 34 to 78. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including sixteenth notes, eighth notes, and dotted rhythms. Below the first system, a horizontal arrow points from the beginning of the system to the end of the first measure, labeled 'I'. A second horizontal arrow points from the beginning of the system to the end of the fourth measure, labeled 'A'. The second system begins with the instruction '9^o tonche.' and features a horizontal arrow labeled 'A' spanning the entire system. The third system has a horizontal arrow labeled 'A' spanning the entire system. The fourth system has a horizontal arrow labeled 'A' spanning the entire system.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'B' with a double-headed arrow indicating its full length. The bottom staff is labeled 'I' with a double-headed arrow indicating its length, which is a portion of the first subtheme of Theme B.

Aquí entonces observamos la misma estructura del Tema A, la división en 2 frases (en el tema A eran A y A' y en el tema B, A y B) que van, la primera del I grado al V y luego la segunda que comienza en el I y termina en el I. Comencemos observando el primer subtema (A):

SUBTEMA A

The image displays four staves of musical notation for Subtheme A, each with a double-headed arrow below it. The first staff is labeled 'I' and 'A'. The second staff is labeled 'A'. The third staff is labeled 'A', 'V', 'I', and 'B'. The fourth staff is labeled 'B'. The notation includes dynamic markings such as 'dol.' and '9^{ta} touche.' and various musical symbols like slurs and accents.

Punto donde finalizaría el período simétrico de 16 compases.

Podemos observar como el primer subtema se divide en 2 frases, que van del I al V grado, la primera de 8 compases y la segunda de 8 compases con una expansión de periodo de 4 compases. Ésta es solo una extensión del énfasis sobre la semicadencia sobre el quinto y no estructural (puede probarse por ejemplo de tocar el periodo simétrico de 16 compases removiendo estos 4 y vemos que el equilibrio formal no se ve afectado). A su vez ambas frases pueden dividirse en dos semifrases más pequeñas de 4 compases cada una (la segunda frase son dos frases de 4 más la expansión del periodo), tomemos la frase A:

Confirmación definitiva de la nueva tonalidad, ritmo contrastante

Aceleración, acentuación sobre la nueva tónica

Desaceleración: Estiramiento melódico mediante cromatismo

Vuelta al estilo sensible

Vemos que en el 5to compás de esta frase la nueva tonalidad de La Mayor es confirmada finalmente mediante la aparición de su dominante, reforzada por la interrupción de la continuidad rítmica. En seguida en el siguiente compás la resolución sobre el acorde de tónica es reforzada con acentos fuertes sobre ambos acentos con una aceleración rítmica por disminución de figuras. El siguiente compás se encarga de desacelerar el discurso mediante la aumentación de las figuras y el cromatismo que permite acotar la melodía en un ámbito pequeño y con poco movimiento favoreciendo el retorno al estilo sensible de la semifrase a. Percibimos entonces que luego de la aceleración, aseveración tonal sobre el acorde de la y la acentuación fuerte de los 2 pulsos del 6to compás, este compás actúa de contraste o “contrapeso” mediante un cromatismo ascendente que da nueva sensibilidad al discurso para volver al clima inicial.

La segunda semifrase presenta algunos cambios, vemos que no se produce el énfasis en la resolución sobre la nueva tónica y la aceleración no se produce. La semicadencia en el V grado es extendida cuatro compases más mediante un énfasis producido por el estilo brillante y la aceleración por disminución de figuras:



Continuamos entonces observando lo que he denominado subtema B:

SUBTEMA B

The image shows a musical score for a subtheme. It consists of three systems of staves. The first two systems are marked with a double-headed arrow and the letter 'B'. The third system is marked with a double-headed arrow and the letter 'I'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system features a melody with eighth notes and a bass line with chords. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system shows a different melodic line.

Este subtema está conformado por dos frases, de 8 (no se cuenta la anacrusa de la primera frase) y 16 compases (la segunda es una repetición de 8 compases). De nuevo aquí vemos el contraste entre dos frases de un periodo: la primera más regular y unificada con un estilo menos ornamental y la segunda en un estilo brillante con presentación de contrastes de carácter. Veamos la primera frase:

The image shows a musical score for the first phrase. It consists of two staves. The first staff is marked with a double-headed arrow and the letter 'a'. The second staff is marked with a double-headed arrow and the letter 'a' followed by 'repetición octavada'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff features a melody with eighth notes and a bass line with chords. The second staff shows the same melody repeated an octave higher.

Esta frase se compone a su vez de dos semifrasas, a y a' siendo la segunda la repetición a la octava de la primera. En cuanto al carácter no hay demasiado para decir, no

hay cambios dramáticos y el mismo se mantiene, la importancia está puesta sobre los colores armónicos resultantes sobre el pedal de tónica sumado a la tensión disonante provocada por las dobles apoyaturas y la agrupación melódica generada por las anacrusas (podemos agrupar por ejemplo la primera semifrase en 4 grupos de anacrusa-apoyatura-resolución). Sigamos con la segunda frase de este subtema:

The image displays a musical score with two phrases, 'a' and 'b', and their respective analyses.
Phrase 'a' (unidad de estilo, textura): Labeled 'Estilo brillante', it consists of a melodic line with anacrusis and a bass line with double support notes. A bracket below it is labeled 'a'.
Phrase 'b' (contraste con a, cambios en cada compás): This phrase begins with a 'Desaceleración abrupta' (abrupt deceleration) where the accompaniment disappears. It features 'flexibilidad: voz sola, máximo punto del registro abanado por cromatismo' (flexibility: solo voice, maximum register abandoned by chromaticism). The phrase concludes with 'vuelve al estilo brillante conduce a repetición de frase' (returns to the brilliant style, leading to phrase repetition). A bracket below it is labeled 'b'.
 A downward arrow points to a specific measure in phrase 'b' with the label 'punto donde terminaría periodo de 16 compases' (point where a 16-measure period would end).
 A large double-headed arrow spans the width of the score, and a 'V' is placed below the first measure of phrase 'a'.

Esta frase está dividida en dos semifrases a y b, donde vemos nuevamente la primera siguiendo una textura análoga en cada compás cuando la segunda presenta la mayor cantidad de cambios, el estilo brillante de la melodía figurada es claro en la semifrase a, luego en el primer compás de la frase b hay una desaceleración abrupta, en el compás que le sigue el acompañamiento desaparece, permitiendo una flexibilidad que desacelera el discurso, el punto máximo de registro de la frase es alcanzado siendo abandonado por cromatismo, sin duda el momento más importante de la frase. En el anteúltimo compás vuelve el acompañamiento y una leve aceleración que cae en el último donde la figuración brillante permite elisionar con la repetición de la frase.

La repetición de esta frase es textual, desembocando en la coda de la exposición.

Coda

La coda esta comprendida entre los compases 79 y 97:

The image shows a musical score for the Coda section, measures 79-97. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, and the second and third staves are the accompaniment. The fourth staff is a continuation of the melody. The music is in 2/4 time and features a mix of melodic and rhythmic elements.

La misma comienza con una clara alusión al tema A, pero recordando que en éste la melodía cantable por terceras se presentaba como gesto antitético o contrastante al ritmo marcial de la marcha, aquí la antítesis se invierte, presentándose primero el gesto “blando” y luego el marcial, esta vez de fanfarria:

The image shows a musical score for the Coda section, measures 79-97, with annotations. The score is divided into two sections by brackets. The first section is labeled "Alusión a Tema A" and the second section is labeled "Antítesis/fanfarria Aceleración".

También podemos ver la síncopa y el salto melódico que acentúa el segundo tiempo de los compases 9 y 11 acelerando el discurso, y luego el aceleramiento estrechando la alternancia de los acordes I y V sobre el pedal de La hacia e final.

ALLEGRO: Desarrollo

El desarrollo esta ubicado entre los compases 98 y 146. Como ya he dicho el mismo no se caracteriza por la derivación temática de los elementos de ninguno de los temas de la exposición, su fin es el de la inestabilidad y movimiento tonal, en relación a la tonalidad principal de la obra. El impacto o color producido por el movimiento en diferentes áreas tonales es lo relevante, haciendo uso de texturas simples, compactas y efectivas para tal fin. Podemos ver el plan tonal del mismo dentro del plan tonal del allegro:

Exposición	Desarrollo	Reexposición
Tema A – puente – Tema B		Tema A – Tema B Coda (fragmento)
Re M	LaM / RebM (LaM) Rem /	ReM (SibM) ReM

I

Las tonalidades del desarrollo pueden verse aquí:



Transición hacia RebM



ff RebM



Trans. hacia LaM



LaM (comienza transición inmediata hacia Rem)



Rem

Ambigüedad Rem-ReM generada por sensibilización

Smorz poco a poco

ReM

Según el artículo de Stanley Yates, la modulación hacia una tonalidad tan alejada como en este caso la de ReM (en la sonata op 15 en Do el desarrollo comienza en SibM) tiene el fin de provocar un choque tonal y no una función estructural. Sin duda la tonalidad genera una sonoridad tímbrica totalmente nueva sobre todo tratándose de una tonalidad extraña en la guitarra. La misma es afirmada mediante un gesto fuerte de con continuidad rítmica y la aceleración sobre su dominante luego de los primeros cuatro compases de “incertidumbre” del desarrollo. Luego una modulación repentina lleva a resolver en LaMayor, tonalidad que es abandonada inmediatamente (por este motivo la he puesto entre paréntesis en el plan tonal de la obra) para introducirnos en el Rem. Esta transición muy simple desde el punto de vista texturar, y sentido melódico alguno solo presenta la

finalidad de la inestabilidad, el clima armónico generado por la transición a la única tonalidad menor de todo el allegro (podría decirse un pasaje al estilo Sturm un Drang).

La sección en Rem del desarrollo se presenta estable, pero es llamativo el efecto que produce, al ser la tónica en modo menor es tratada casi como antitética de la resolución correcta de la obra en ReM (recordemos también la introducción en Rem). Es decir, a pesar de introducir material que podría llegar a considerarse temática o texturalmente novedoso, no deja de percibirse como parte del desarrollo y no como una nueva área temática establecida. Vemos como también, al igual que en la introducción es explotado el color de la sexta aumentada (Sib-Sol#):



El mismo recurso de “mayorización” utilizado en la introducción también es usado aquí, por el color producido por la aparición del si natural en un acorde de IV ascendido, y no como sensibilización de la escala melódica:



Sensación tonal de resolución en modo mayor

Entonces se replica el efecto tonal que se había utilizado en la introducción:

Rem >> Sensación de resolución en mayor aportada por el color del si natural >> ReM

Debe tenerse en cuenta también la supremacía afirmativa tonal que se le da a los modos mayores en el estilo clásico, razones por las cuales todas estas características mencionadas pueden verse en la introducción y desarrollo en Rem.

Finalmente la vuelta a la reexposición presenta la única sección del desarrollo que cita temáticamente al tema A, utilizando la cabeza del mismo:



ALLEGRO: Reexposición y Coda final

Reexposición

No voy a extenderme demasiado en el análisis de la reexposición ya que casi todos los elementos de la exposición son repetidos aquí, con algunos pequeños cambios y adaptaciones tonales debido a cuestiones guitarrísticas.

Primero el puente y el tema A están más unidos, flexibilizando levemente la seccionalidad lo cual pararía demasiado la obra en este punto, esto se da mediante el remplazo de la última dominante la expansión del periodo (ver tema A en la exposición) por un gesto menos acelerado y por la melodía en el bajo que llena el silencio y une con el puente:



Más adelante, el puente es repetido textualmente (permitido por la característica no moduladora del puente señalada previamente), pero el tema B presenta directamente lo que he marcado como subtema B, ignorando completamente el subtema A. Este recurso es típico de muchas sonatas que eliminan partes en las reexposiciones o incluso reexponen directamente desde el tema B. El fin en este caso es evitar el alargamiento o estancamiento debido a la seccionalidad o carácter del subtema A también permitiendo una coda más larga con mayor énfasis. Aquí vemos el pase del puente directamente al subtema B.



Vemos cambios como la melodía esta vez por terceras, diferencias en la parte brillante de la segunda frase del subtema B y más cosas que dan variedad a esta reexposición, sin embargo ninguna de ellas presenta un cambio radical relevante para un nuevo análisis sintáctico (pueden verse todas las variaciones en la partitura general de la obra).

Sobre el final vemos un recurso utilizado de interrupción de la tensión generada por la sensible en el traste nueve (recurso que vuelve a ser utilizado en la coda):

Últimos compases antes de la coda:

interrupción de resolución esperada

En la Coda:

interrupción de resolución esperada

Coda final

Al igual que el desarrollo y el puente presenta nuevos elementos, estereotípicos simples y con el fin de generar movimiento, tensión o sorpresa. La resolución fuerte sobre el acorde de 6 notas de tónica final se ve interrumpida y no aparece hasta el final de la obra, además una cadencia deceptiva en SibM provoca un choque tonal que genera sorpresa. Podemos ver todo marcado aquí:

interrupción

comienzo de la coda final

Sorpresa tonal SibM



vuelta a ReM



Resolución débil por contraste de intensidad, continuidad rítmica y distracción por cromatismo



Nueva interrupción



Resolución Final



Vemos aquí entonces las interrupciones, los desvíos de atención y sorpresas que postergan la resolución final esperada. La segunda interrupción resolutive final es dada por la continuidad rítmica sobre la tónica la indicación de matiz piano y la apoyatura cromática que desvía nuestra atención rápidamente permitiendo extender la coda. Finalmente en el anteúltimo compás luego de la resolución den el primer grado en primera posición de la guitarra, si o si se ve la necesidad de presentar el acorde de re más amplio compensando la tensión acumulada previamente.

CONCLUSIÓN

Todos los elementos expuestos en este análisis pueden ser utilizados satisfactoriamente para mejorar la interpretación y entendimiento de la obra. He remarcado como aspecto fundamental la sintaxis del lenguaje musical del periodo clásico. Los elementos de contraste, aceleración, desaceleración, estabilidad y tensión se muestran como fundamentales para entender el discurso y discernir como ejecutar cada pasaje dependiendo de su función en la estructura de la obra, sección o la frase. Las relaciones tonales y las fuerzas de contraste son el impulso primordial de la obra y no pueden ignorarse. No he hecho analogías orquestales, pero los cambios texturales o sorpresas tonales, de densidad, etc. pueden ser tomados para realizar criterios de matiz, flexibilidad en el tiempo y carácter. Finalmente este trabajo puede servir para aplicar los mismos métodos de análisis a otras obras del mismo autor, periodo o estilo.

Términos utilizados:

Periodo: Unidad autónoma con resolución en la tónica de la tonalidad, puede contener varias frases adentro con cadencias en otros grados.

Antitesis: Contraposición contraste de carácter

Estilos, tópicos:

Ritmo de Marcha/Fanfarria: Analogía a marchas militares, fanfarrias.

Estilo Sensible: Estilo galante, melodía acompañada, bajo figurado, baja densidad.

Estilo Sturm und Drag: Pasajes inestables, movimiento, color tonal menor, acordes disminuidos, falta de sentido melódico.

Fuentes para el análisis:

*Stanley Yates, “Fernando Sor: Second Sonata for guitar (op 15b)”

<http://www.stanleyyates.com/articles/Sor%20op.%2015/Sor%20op.%2015b.htm>

*Leonard G. Ratner, “Classic Music: Expression, Form and Style”, Schirmer Books, Londres, 1980