



EL MINUETO DE LA SINFONÍA k.550 DE MOZART

Aspectos generales, técnicos, analíticos y conclusiones sobre dicha pieza musical, como ejemplo práctico del comentario expositivo (cap.14, punto 3, del libro Comentario de la audición 1)

<i>Créditos</i>		
AUTORES: Mariló Ruiz Barco / Ignacio Pecino Rodriguez		
DIRECTOR: Jesús M. Ortiz Morales		
FECHA: Mayo de 2007		
<i>Registro original</i>		
ARCHIVO	SECCIÓN	CÓDIGO
<i>Ommalaga</i>	<i>Comentario audición</i>	<i>GABCAM07022</i>

ÍNDICE

A.- ASPECTOS GENERALES Y MUSICOLÓGICOS

1.1 CONTEXTO CREATIVO

1.2 GÉNESIS DE LA *SINFONÍA EN SOL MENOR*

1.3 EL APARTADO TÉCNICO: SUS ESTUDIOS Y ANÁLISIS PREVIOS

1.4 BREVE HISTORIA DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

B.- ASPECTOS TÉCNICO-ANALÍTICOS

2.1.-GENERALIDADES

2.2.- LA PLANTILLA DE OBSERVACIÓN.

.....ANÁLISIS TÍMBRICO

.....ARMÓNICO

.....MELÓDICO

.....RÍTMICO

.....CRECIMIENTO FORMAL

C.- CONCLUSIONES

D.- BIBLIOGRAFÍA

A.- ASPECTOS GENERALES Y MUSICOLÓGICOS

1.- W.A.Mozart. *Menuetto de la Sinfonía en Sol menor K.550.*

1.1 Contexto creativo de la *Sinfonía en sol menor K.550* en referencias al contexto general de la obra de Mozart.

Las tres últimas sinfonías de Mozart se escribieron (durante un periodo de productividad excepcional, en pocas semanas del año 1788) sin un objetivo práctico conocido: existió un proyecto de tres conciertos por suscripción, pero solamente se realizó uno en junio de 1788. Sería lógico pensar que las obras estaban destinadas a este ciclo, pero no hay evidencia de que se interpretaran: es verosímil que se ejecutasen en alguno de los conciertos realizados durante la gira por Alemania en ese mismo año, pero tampoco existe constancia de ello. También se ha especulado que preparaba esas obras para un futuro viaje a Inglaterra, que nunca ocurrió.

De esta sinfonía en sol menor hay dos versiones originales, una sin clarinetes y otra (la que habitualmente se interpreta) con ellos: esa duplicidad indica que la obra se ejecutó alguna vez en vida del compositor, que modificó la plantilla según las disponibilidades. El conjunto debe entenderse como un ciclo único, un grupo de tres quizá por tratarse del número mínimo necesario para configurar un opus: seis o doce, como se usaba medio siglo atrás, era una cifra excesiva, dada la amplitud y complejidad que la forma había asumido. Si fue así, la idea no cristalizó y no se editaron en vida del músico. Pero de lo que no cabe duda es de que se trata de un conjunto unitario, de estructura muy reflexionada, como lo indica la elección de las tonalidades: mi bemol (el tono masónico) para la K 543; sol menor para la K 550, y do mayor (tono ceremonial por antonomasia, tono de las fanfarrias de trompetas y timbales, tono "primordial" en el que resolver la tensión acumulada en las dos obras precedentes) para la K 551, la conocida como Júpiter (sobrenombre del que Mozart es inocente).

Esta obra es referida como "*la grande*" en algunos comentaristas, para distinguirla de la n^o 25 (la pequeña) también compuesta en sol menor. Estas dos son las únicas que compuso en clave menor quizás con ja unica, excepción de una temprana sinfonía en *la* como la *Sinfonía Odense*.

1.2 Génesis de la *Sinfonía en sol menor*

Sol menor parece poseer en la obra de Mozart una impronta singular para sus exegetas; y estaría asociada a un pathos íntimo y secreto: arias doloridas (y voluptuosas) como "*Al destin*", de Aspasia en Mitridate, y composiciones como el Cuarteto con piano K 478 o el Quinteto K 516 entre otros ejemplos; así pues se considera que, al estar compuesta en la tonalidad de Sol menor (tonalidad de la desazón, de la desesperación, de la pasión), la K550 supera los confines de la indistinta revuelta emotiva contra el sentimentalismo galante. Si en la juvenil sinfonía K 183 (considerada como el "microcosmos anunciador" de la K 550) el mensaje sombrío e inquietante se transmitía con unívoca determinación, en el caso de la K 550 la potencia imaginativa aparece refrenada por una intachable perfección compositiva, que sustrae esta obra a cualquier intemperancia expresiva. Sin turbar la forma, sin forzar demasiado las estructuras, sin recurrir a incisivas novedades de escritura, la K 550 cataliza un completo panorama del espíritu, la lucha, la conciencia, la resignación. Es raro lograr una combinación tan equilibrada entre pureza de estilo y urgencia de comunicación.

Se puede observar en ella una cierta afinidad con el movimiento estético del "*STURM und DRANG*" (tormenta e ímpetu) que se desarrollaba con éxito en aquellos días. La música del Sturm und Drang, por ejemplo:

- a) está escrita predominantemente en *modo menor* para resaltar un cierto sentimiento oscuro y atormentado:
- b) Tanto las líneas melódicas como tiempos y dinámicas son a veces impredecibles, con cambios rápidos que pretenden reflejar variaciones fuertes en el estado de ánimo.
- c) Son comunes los ritmos pulsantes y sincopados, así como las líneas ascendentes en los registros de soprano y alto.
- d) En la cuerda se hace uso frecuente del "tremolo" como recurso de énfasis emocional y de tensión.

Sin embargo, a rasgos generales, podemos también la mayoría de los recursos que caracterizan el periodo clásico; esto es, una búsqueda de una música equilibrada entre estructura y melodía:

- a) Claridad melódica: Delante de la melodía barroca, que se desarrolla seguidamente hasta el final de la pieza, el clasicismo presenta frases melódicas cortas fácilmente reconocibles.
- b) Textura homofónica: Enfrente del contrapunto, que se considera pasado de moda y tan solo se utiliza esporádicamente, y el bajo continuo barroco, que desaparece, el clasicismo presenta texturas basadas en el acompañamiento armónico, es decir mediante acordes y una melodía predominante.
- c) Los tres elementos fundamentales de la música (melodía, ritmo y armonía) alcanzan un perfecto equilibrio, por lo tanto ninguno prevalece sobre los demás.
- d) Rigurosidad en la creación, la perfección de obra, forma y contenido.

El primer tiempo, en forma de sonata, está caracterizado por la melodía amplia y cantabile del primer tema presto, elaborado en un juego de contrastes dramáticos llenos de inquietud y tensión. Siguen un andante con ritmo de siciliana, el minueto rudo y severo pero iluminado por la serenidad del trío en sol mayor, que someteremos a estudio particular, y un final igualmente denso en contrastes, deformaciones y atrevidas modulaciones.

1.3 El apartado técnico: sus estudios y análisis previos

La Sinfonía en sol menor es quizá la que más tinta ha hecho correr entre todas las mozartianas: su dramatismo a ultranza, que impone un final en modo menor (más tranquilizador y convencional hubiera sido concluir en mayor) su cromatismo, su intensidad y riqueza temáticas, la amplitud y vehemencia de sus desarrollos, el aspecto obsesivo del andante conseguido a partir de la reiteración de una figura de apariencia inocua, así como la escritura fuertemente sincopada del minueto y el ímpetu rítmico de su último movimiento, cuyo desarrollo desemboca en un fugato (se dice que reviviendo las texturas contrapuntísticas tan adecuadas a la seriedad propia del estilo Sturm), la dotaron de una aureola especialmente valorada por los románticos que vieron en ella una suerte de premonición de su estética subjetivista. Ciertamente, se trata de una obra sin parangón posible en la música de su tiempo, cuyo enigma no deja de interrogarnos, y cuya influencia sobre la música del XIX fue honda y notoria.

Una sinfonía difícil en su absoluta belleza, y que en el transcurso del tiempo ha suscitado los comentarios más diversos: recuérdese que un músico como R. Schumann creía que en ella latía una *"omnipresente ligereza y gracia griega"*, mientras que los críticos modernos han reconocido en ella signos de "demonismo" (el mozartiano).

Abert comenta: *"Esta sinfonía es la expresión más nítida de ese profundo y fatalista pesimismo connatural a Mozart, que, sobre todo en los últimos años de su vida, conformó buena parte de su producción."*

Greither: *"En la sinfonía en sol menor, el presagio de la muerte y la consciencia de la muerte precoz están expresados de manera conmovedora, pero no sentimental: Mozart lucha por aceptar con confiada resignación el destino que le viene impuesto."*

Carli Balloia y Parenti: *"Si la obra maestra camerística (el Quinteto K 516) derrochaba efusividad trágica, al límite de un expresionismo exuberante y subvertido, la sinfonía es reticente y ásperamente concisa a veces incluso expeditiva. Su violencia está profundamente interiorizada, con raros rasgos de abandono; su gesto consigue conjugar el oximoron de lo refinado y lo somero (...)."*

Tovey veía en ella el carácter de la ópera bufa. Rosen, en su obra *El estilo clásico*, dice de la sinfonía que es una *"obra de pasión, violencia y dolor"*.

En general, casi todos han coincidido en afirmar que la sinfonía posee un tono trágico y es intensamente emocional. Por otro lado, y aunque las interpretaciones difieran en su comprensión, la sinfonía es incuestionablemente una de las obras más admiradas de Mozart y es interpretada frecuentemente.

1.4 La recepción de la obra

Como ocurre a menudo, tampoco esta inmortal música halló enseguida a su público. A primeros de junio de 1788 escribe Mozart a su amigo y cofrade el comerciante masónico Puchberg: *"Le debo todavía ocho ducados. No sólo no estoy en condiciones de devolverlos, sino que tengo tanta confianza en usted que me atrevo a pedirle me socorra de nuevo con otros cien florines, hasta la semana que viene, en la que se iniciarán mis conciertos (...)."* Estos conciertos, en los que se habría ejecutado las tres últimas sinfonías, no estuvieron ni mucho menos a la altura de sus esperanzas. Y, por la noche, como era su costumbre, Mozart se vio obligado a volver a escribir a su amigo, garabateando las cifras de los ducados y florines que le debía, para solicitarle que le prestara algo más.

B.- ASPECTOS TÉCNICO-ANALÍTICOS

2.1.-Generalidades

El tercer movimiento es un "Minueto allegretto" pero esta indicación no tiene nada que ver con el minueto galante y rococó, antes bien, hay aquí una tensión nerviosa incluso áspera por el uso voluntario de la acidez contrapuntística de los antiguos maestros. El reposo idílico nos lo da en cambio el trío central en la tonalidad de sol mayor de una gran gracia, elegancia y pureza. Se ha querido ver en él un antecedente romántico del empleo de la danza, especialmente en la obra de Schubert.

El factor estructural más sobresaliente que podemos apreciar es el enorme contraste existente entre el Minueto y el Trío: el Minueto está en modo menor, y tiene una carga trágica y un vigor rítmico que se contraponen al modo mayor y carácter lúdico y casi de danza que caracterizan al Trío. Este contraste nos indica la estructura básica de la obra

atendiendo a la tensión expresiva:

TENSIÓN INICIAL (MINUETO) - CALMA (TRÍO) - TENSIÓN CONCLUSIVA (REPETICIÓN DEL MINUETO)

En este esquema, hacemos notar que el carácter trágico (tenso) del Minueto adquiere un matiz adicional conclusivo al ser repetido después del Trío.

2.2.- La Plantilla de observación. Repasemos los aspectos musicales por separado:

1.- Análisis Tímbrico

Sonoridad:

Plantilla Instrumental :compuesta por 4 oboes, 2 clarinetes en Sib, 1 flauta, 2 fagotes, 2 trompas en Sol, 1 Violín I, I Violín II, Viola, Cello y Contrabajo (estos últimos al unísono).

a.-Minueto.Primer sección:

En esta primera sección se presenta el breve motivo melódico que origina todo el Minueto y que exponen las cuerdas y las maderas más agudas.Este motivo generador se ve acompañado por el resto de cuerdas y maderas que ejecutan notas al ritmo del pulso fundamental.

Tras tres apariciones de este motivo en tesitura cada vez más aguda, aumentando la tensión, se produce una progresión basada en las cuatro notas cortas más una larga del motivo principal. Esta progresión nos devuelve a un registro menos agudo, donde una escala descendente al ritmo del pulso fundamental, con todos los instrumentos a la vez, nos lleva al final de esta sección.

Segunda sección:

Esta segunda sección comienza de nuevo en anacrusa, y también utiliza el motivo principal generador. El motivo aparece tres veces, esta vez a cargo de los vientos y las cuerdas graves, y con acompañamiento de los violines, que alternan notas largas con la secuencia rítmica ya mencionada, que aparece en los violines inmediatamente después de sonar como final del motivo principal, produce un efecto parecido al eco. A continuación, una intensificación basada en la subida de tesitura, nos lleva a la zona más compleja y de mayor tensión de todo el movimiento, donde el motivo principal aparece en forma de estrechos, siguiendo una progresión ascendente que, de forma similar al final de la primera sección, continúa con una escala con todos los instrumentos a la vez al ritmo del pulso fundamental hasta llegar a una nota de reposo equivalente a la del final de la primera sección, aunque de carácter más conclusivo. Sin embargo, la segunda sección no acaba aquí, ya que hay una pequeña coda final en la que los vientos, suavemente (con escaso acompañamiento de las cuerdas), se despliegan en contrapunto para buscar el reposo definitivo.

b.-Trío. Primera sección:

En esta primera sección, el carácter es más luminoso y casi lúdico por momentos. La alternancia de timbres tiene en esta ocasión una especial relevancia. Igual que las dos secciones del Minueto, comienza en anacrusa.

Comienzan las cuerdas, quienes tras repetir un breve motivo melódico en una secuencia ascendente, concluyen con un motivo casi idéntico al final del motivo principal del Minueto, con cuatro notas cortas más una larga.

A continuación, oboe, flauta y fagot exponen de forma consecutiva un arpeggio ascendente, con acompañamiento de todos los vientos.

Para finalizar esta sección, las cuerdas (con acompañamiento de los vientos) exponen de nuevo el motivo conclusivo que ya apareció al principio de esta sección.

Segunda sección:

Comenzando nuevamente en anacrusa, el ritmo tímbrico se hace más rápido, pues los motivos de tres notas en arpeggios ascendentes de los cellos se ven inmediatamente respondidos por las tres notas descendentes de los vientos. Tras tres apariciones de esa alternancia cellos-vientos, estos últimos realizan una progresión descendente que conduce a una repetición de la primera sección de este Trío, aunque utilizando diferentes timbres: ahora comienzan vientos y cuerdas juntos; a continuación, los vientos suenan solos, como en la primera sección, pero añadiendo un mayor protagonismo de la trompa; finalmente, el motivo conclusivo lo ejecutan cuerdas y vientos.

Timbre:

El empleo que Mozart hace de los timbres orquestales podría dividirse en tres combinaciones principales: tutti, sección de viento, y sección de cuerda. De esta forma Mozart buscará el contraste a lo largo de la obra alternando estas tres posibles agrupaciones.

Vemos por ejemplo como en los compases del 37 al 39 del minuetto se emplea la sección de viento (sin cuerda), en contraste con el tutti del resto del movimiento.

En el Trío esta alternancia tímbrica entre secciones se hace más evidente, empezando sólo con la cuerda para que en el compás 7 sea el viento sólo el que tome el protagonismo. Es en las cadencias de este Trío donde Mozart aplica realmente el tutti orquestal.

Por otro lado señalar como en los tutti, la melodía correrá por lo general a cargo del violín 1 que es ocasionalmente doblado por la flauta o los oboes.

Una contribución bastante observable del sonido al movimiento se puede ver en el trío, ya que con la madera se ligan los sonidos y eso repercute en un flujo más continuo y suave, dando la sensación de ligereza y fragilidad en contraposición con el minuetto que es más cortante y marcial.

Ámbito:

Al igual que ocurre con el timbre, las diferentes secciones también muestran un contraste en el ámbito de los registros empleados. Vemos como en los tutti el ámbito es claramente más extenso, abarcando desde el sol de la primera línea de la clave de fa en el bajo a notas de registro sobreagudo en flautas o violines. En las secciones de instrumentación más reducida el ámbito se reduce igualmente buscando una sonoridad más delicada en registros medio-agudos. (vease por ejemplo los compases 7 al 9 del Trío o los compases 37 al 39 del Minuetto).

Textura y Trama

Se observa una alternancia entre secciones básicamente homofónicas (Ej. cc 1-14 del minuetto) y otras de carácter bastante más contrapuntísticas e imitativas (como en los compases 18 al 20 del minuetto en el que una destacada contramelodía- en violines y fagot- se contrapone al tema principal) .

A partir del compás 29 utiliza una textura más contrapuntística basada en retardos e imitaciones canónicas, creando independencia rítmica y melódica.

Se puede considerar que el minuetto utiliza unas texturas más entrecortadas mientras que el trío es continuo y más delgado.

Dinámica:

Fuerte contraste entre la dinámica fuerte del Minuetto y el aire calmado en piano del Trío. En un nivel inferior se dan contraste de dinámica entre secciones a tutti y secciones individuales de cuerda o viento. Al aparecer frecuentes zonas de secuencias y progresiones

la dinámica que más se ajusta a estas formas es en terrazas.

B.-Análisis Armónico

Funciones principales:

Se trata de una armonía puramente funcional en la que los acordes predominantes son aquellos con importancia estructural, esto es, tónica, subdominante y dominante (estos últimos con sonoridades a veces de séptima de dominante o como séptimas disminuidas).

Tonalidad: Tonal funcional (práctica común).

Los acordes son frecuentemente consonantes y redondos con secciones donde aparecen disonancias en forma de retardos que resuelven correctamente. Justo dos compases antes de retomar a' (compás 25) hay una 6ª Aumentada melódica, donde crea gran tensión para luego resolver en tónica. Es a partir de aquí donde se entremezclan dos voces, en forma de cánones con retardos de 2ª que resuelven esas inquietantes disonancias. En el compás 37 aparece el núcleo armónico más tenso, el punto climático, es la verdadera 6ª Aumentada que fortalece la cadencia en tónica y para más interés musical la bajada cromática confrontada con la línea que sube, que busca la séptima disminuida, 6/4 cadencial V y I.

En el minueto la armonía contribuye al movimiento directamente, gracias al impulso implícito en el contraste entre tensión armónica (retardos sincopados que exigen su resolución inmediata) y estabilidad. También afecta a la forma clarificando las articulaciones. Se puede observar que a partir del compás 7 hay una sección de resoluciones de disonancia y justo después una zona de complejidad vertical, donde se acelera el ritmo armónico (es una serie de enfatizaciones mediante dominantes secundarias que culminan en cadencia rota y gran cadencia perfecta).

En el desarrollo el ritmo armónico recupera la calma a pesar de que exista un ritmo modulador y eso estabiliza al movimiento de la obra hasta llegar al compás 25 y siguientes que comienza a acumular tensión hasta llegar al punto de máxima tensión formado por ritmos asincopados, resoluciones de disonancias, zona de acordes con ritmo armónico rápido hasta caer en tónica. Tras esta explosión de emoción, queda la sección final, con el mismo ritmo armónico que prepara la gran cadencia final del minueto.

En el trío no hay apenas tensión armónica, sólo alguna dominante secundaria que enfatiza momentáneamente en el caso de la exposición si menor, en el desarrollo la menor y en la reexposición mi menor, pero casi ni se percibe; sin embargo, podemos hablar de que el ritmo armónico es más lento, por compás o menos. No hay complejidad vertical, sólo duplicaciones en tercera a veces y algunas apoyaturas, que dan más suavidad al movimiento.

Relaciones de Movimiento:

Partimos de Sol m como tonalidad principal de la pieza. Al final de la sección A del minuetto (hasta la primera doble barra de repetición [1Pa]) hay un giro hacia Re m (dominante "menor" de la tonalidad principal). La siguiente sección (tras la doble barra) se inicia sin embargo en la tónica paralela o relativo, es decir, SibM. Inmediatamente se inicia un proceso de progresión que nos devolverá a la tonalidad de partida. En el trío se parte sin embargo de SolM (homónimo de la tonalidad principal) y se gira

hacia ReM al final de la primera sección, como dominante de esta tonalidad. En la segunda sección del trio (tras la doble barra de repetición) se parte de este ReM para inmediatamente volver mediante un proceso cadencial (CC.24-26) a la tonalidad de partida.

Ritmo Armónico:

Se dan tres patrones básicos de ritmo armónico.

- El primero de ellos con una frecuencia de cambio de un compás (blanca con puntillo). Esto se da por ejemplo al inicio del minueto (CC.1-6), en los CC.28-33, o al final tanto del minueto como del trio.
- Otro patrón de ritmo armónico es el de negras, o de blanca y negra. Estos se da principalmente en zonas de progresión con mayor tensión y movimiento armónico o cadencias intermedias. (Ej: CC-9-13 del minueto).
- Encontramos también un ritmo de cambio armónico de dos compases de duración como en los compases 7 al 11 del trio.

C.-Análisis Melódico

La melodía de esta obra es claramente tonal, diatónica y juega con las notas propias del acorde, que despliega para obtener sus variaciones. Son, quizás, las melodías secundarias son las que realmente enriquecen la melodía principal.

Dado que se trata de música instrumental pura, la tesitura en la que la melodía puede funcionar es muy variada. El ámbito es de dos octavas en el caso del tema inicial del minueto, y algo menor en el caso del trio (de una sexta). Observamos una predilección por los saltos melódicos en el arsis de ambos temas y de los grados conjuntos en la thesis o resolución de éstos. Ambos muestran un diseño "en montaña": ascendente en el arsis y descendente en la thesis.

En el minueto se ve claramente como la melodía busca llegar a un punto de inflexión (compás 25, 6ª A melódica) y luego cae. La disjunción melódica es la que define el motivo principal, claro que el uso de la conjunción melódica ayuda a acelerar los procesos (es el caso de las semicorcheas que van por grados conjuntos). También encontramos formaciones simultáneas de acordes, por varias melodías que dan lugar a aparentes acordes.

En el trio la melodía principal va doblada a la 3ª, para dar más densidad, no va por grados conjuntos, pero los saltos son menores, repite notas, las apoyaturas suavizan aún más las caídas. No está tan presente un acompañamiento, sino que las melodías se van solapando al entrar con los distintos instrumentos de viento, así consiguen estrecharse para luego relajar y cadenciar.

El clímax del trio es quizá la nota más aguda, dada por las flautas, el sol sobreagudo justo antes de la parte cadencial final.

D.-Análisis Rítmico

El pulso es común al minueto y al trio, y es la negra.

Como es habitual en el periodo clásico el ritmo de superficie viene dado por las características de construcción del tema de la melodía. Vemos pues en el minueto una primera idea estructurada rítmica y armónicamente en 3+3 compases. Es destacable el carácter sincopado de este tema (algo característico en el "sturm und drang") y la

sensación de que el pulso no es de negras sino de blanca con puntillo.

Otra figuración recurrente a lo largo de la obra es la que dibuja el bajo al inicio con tres negras seguidas de blanca más negras, fundamentales para el carácter danzable de esta pieza.

Tanto el tema del minuetto como el del trio (derivado del anterior) comenzarán de forma anacrúsica.

Vemos como las diversas ideas están claramente diferenciadas mediante silencios en la melodía.

También se aprecia cómo en las zonas de progresión el material de imitación (tanto rítmico como armónico) se estrecha en modelos cada vez más pequeños que provocan un aumento de la tensión evidente. (sección B del minuetto por ejemplo).

El compás de ambas partes es 3/4, pero hay algo que dificulta la simplicidad con la que debería sonar el minuetto: se trata de las síncopas. La anacrusa del comienzo es la que le da esa fuerza al principio y a lo largo de toda la pieza. La curiosidad es que la síncopa hace que pierdan fuerza las primeras partes de los compases, dando la sensación de un compás de amalgama de 6/4 con 3/4. Sería así: comenzar en 6/4 los dos primeros compases y a continuación uno suelto de 3/4 y se repetiría. Eso cuadraría más adecuadamente y podría explicar, psicológicamente, esos acentos que adquieren esas partes del compás.

El tejido es homorrítmico aunque aparezcan diferentes motivos, y los acentos desplazados por las síncopas, pero toda la instrumentación lo hace conjuntamente, sin contrastes entre unos instrumentos y otros. En el trío es más estable y la densidad rítmica no varía.

E.-Análisis del Crecimiento

Al ser un fragmento corto, en este caso un tercer movimiento de no mucha duración no se puede analizar en forma de gran dimensión, pero si podemos contraponer el minuetto al trío y ver el equilibrio y la relación que guardan entre sí:

Ambas partes utilizan los mismos registros de los instrumentos, la textura del minuetto es más elaborada, participan casi siempre todos los instrumentos, mientras que en el trío toma protagonismo la madera y las trompas, lo que hace que el sonido sea más dulce y ligado. Puede llamarse incluso femenino, ya que las cadencias son todas en tiempo débil, gracias a las apoyaturas mientras que el minuetto es vigoroso, con mayores saltos en la melodía, picados y pizzicattos para que todo vaya suelto y con un ataque en cada nota. Para presentar el trío, Mozart en el compás 37 del minuetto con la dinámica piano y los grados conjuntos de las dos voces que van en movimiento contrario prepara la cadencia para finalizar.

Es fundamental la relación entre los dos movimientos de esta pieza, ya que el "Trio", de carácter mucho más apacible contrasta fuertemente con el ímpetu del minuetto que le antecede y le sucede para terminar. Dentro del Minuetto por ejemplo hay una clara direccionalidad de crecimiento y aumento de la tensión que nos llevará a la zona más intensa de la obra tras la doble barra de repetición (grupo B).

C.- CONCLUSIONES

Sin duda una de las piezas más destacables de la producción de Mozart, tanto por la intensidad emocional que la caracteriza, con el uso de la modalidad menor (nada frecuente en su época), como por los cuidados motivos melódicos que en ella aparecen.

A pesar de que es la homofonía la textura predominante del periodo clásico, es exquisito el uso que de la imitación hace Mozart, recurriendo a los diferentes colores orquestales para aumentar el contraste y la expresividad de estas imitaciones.

El crecimiento de la tensión es magistralmente conducido mediante la aceleración del ritmo armónico y el estrechamiento de modelos de imitación, así como por el fuerte contraste dinámico entre las diferentes subsecciones de la pieza.

El trio, con su carácter mucho más delicado y tranquilo hace que el retorno al minuetto resulte si cabe aun más dramático y apasionado, resultando en conjunto una obra equilibrada y perfectamente estructurada.

D.- BIBLIOGRAFÍA

- ASSELINÉAU, M & BEREL, E: *Músicas del Mundo*. Fuzeau Ed. Courlay. France.1993.
- AUSTIN, WILLIAM W. : *La música en el siglo XX*. Ed. Taurus, 1984.
- BARCE, RAMÓN: *Fronteras de la música*. Madrid, 1985. Ed. Real Musical
- BARRAUD, HENRY: *Para comprender la música contemporánea*. Ed. Laiovento.1996.A Coruña.
- BOULEZ, PIERRE: *Puntos de referencia*. Textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez. Edición en castellano: Barcelona, 1984. Gedisa.
- CHION, MICHEL (1983). Comentarios en *Guide des Objets Sonores*. Éditions Buchet/Chastel, e INA/GRM, Paris).
- FERNÁNDEZ SERRATO, JUAN CARLOS: *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla, 2003. Ediciones Alfar. Colección Alfar Universidad.
- FUBINI, ENRICO : *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Alianza.Madrid. 1988.
- GARCÍA FERNANDEZ, ISAAC DIEGO: *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos*. Sinfonía virtual (revista digital) nº 0005. En sinfoniavirtual.com. Consulta 23/11/2007.
- GARCÍA LABORDA, JOSE M. : *Forma y estructura en la música del Siglo XX*.Alpuerto.1996.Madrid.
- HABA, ALOIS : *Nuevo Tratado de armonía*. Real musical, 1984. Madrid. Sound Vol. 4, No. 1. Cambridge: Cambridge University Press: (61-70)
- LARUE, JEAN: *Análisis del estilo musical*. Ed.Labor (Madrid,1989)
- MICHEL, ULRICH : *Del Barroco hasta hoy*.Ed.Alianza. 1991. Madrid.
- VALLS GORINA: *La música actual*, ed. Noguer, 1980.
- VIGNAL/GUINOVART: *Dictionnaire de la musique* Ed.Larousse. 1997. Barcelona.

Definiciones y citas en :

Dictionnaire des arts médiatiques: <http://www.comm.uqam.ca/GRAM/>
Digi-arts. Portal Unesco: IRCAM. Bruno Bossis. <http://portal.unesco.org/culture>

Publicado como anexo incluido en el CD del libro Comentario de la Audición Musical 2, versión 2008.

[Otros materiales de interés archivados en la misma sección....](#)