



- Escuela de Filosofía de Oviedo -

# La esencia de la Forma Sonata

Marie Lavandera

Oviedo, lunes 18 de marzo de 2024

# 1. La Esencia como idea filosófica

# 1. La Esencia como idea filosófica

Existir es la forma o naturaleza en acto. De hecho, la bondad o la humanidad no estarían en acto si no tuvieran lo que nosotros entendemos por existir. Es necesario, pues, que entre la existencia y esencia en un ser veamos la misma relación que hay entre la potencia y el acto. Como quiera que en Dios nada es potencial... se deduce que en Él no hay distinción entre su esencia y su existencia. Así, pues, su esencia es su existencia.

Aquino, 2001. *Suma de Teología*. Parte I. 4ª edición. Biblioteca de Autores Cristianos. p. 118.

# 1. La Esencia como idea filosófica

## 1.1. La idea de Esencia en el espacio gnoseológico

Las identidades sintéticas sistemáticas tienen el formato de relaciones de identidad esencial (igualdad interna) o sustancial, en todo caso, “transcendental” a los propios términos que las soportan, por cuanto se presentan como constitutivas de esos mismos términos y, por tanto, están insertas en el sistema constituido por los términos que ellas mismas logran trabar. Las identidades sintéticas sistemáticas presuponen la construcción previa de contextos determinantes.

*Diccionario filosófico*, s.v. «Identidad sintética sistemática (o “identidad proposicional”)» [216].



# 1. La Esencia como idea filosófica

## 1.1. La idea de Esencia en el espacio gnoseológico

Precisamente la dualidad entre gnoseología y ontología –y utilizamos el concepto en un sentido análogo al que tiene en Geometría Proyectiva (por ejemplo, la dualidad entre puntos –como intersección de infinitas rectas– y rectas –como colineación de infinitos puntos)– tiene que ver con esa disociabilidad de los inseparables. No puedo separar el momento gnoseológico del momento ontológico de una ciencia, pero puedo disociar la perspectiva gnoseológica (y entonces me encuentro con el “cuerpo de la disciplina” de que se trate) de la propia ontología (y entonces me encuentro con la materia de esa disciplina, con la realidad “ontológica” misma).

*Diccionario filosófico*, s.v. «Gnoseología / Disciplinas en general» [174].

# 1. La Esencia como idea filosófica

## 1.2. La idea de Esencia en la ontología del Materialismo filosófico

Al concebirse Dios como el «ser realísimo», el ser que encierra en sí todas las perfecciones, cuya mera posibilidad le convierte en existente, no se cae en la cuenta que la misma esencia de Dios implica su inmediata inexistencia: un ser que incluyese en sí mismo la totalidad de las perfecciones lo anegaría todo y supondría la desaparición inmediata de lo que constituye el fundamento de la existencia, la co-existencia, la codeterminación existente entre los elementos corpóreos y los propios vivientes corpóreos, que desde la perspectiva del espiritualismo son homologados, como hemos visto, al mismo grado de existencia que los «vivientes incorpóreos».

Bueno, «La idea de Dios, su esencia y su existencia», en *Religión, Dios, ateísmo, agnosticismo...*

# 1. La Esencia como idea filosófica

## 1.2. La idea de Esencia en la ontología del Materialismo filosófico

La Historia teórica, o esencial, habría que entenderla, desde nuestro punto de vista, menos como una penetración en las esencias trasfenoménicas previas, que como un rompimiento de los fenómenos en sus factores; un rompimiento que nos permite reorganizarlos según sistemas más abstractos, no representables, aunque siempre deba darse el *progressus* hacia la base fenoménica. A veces, la Historia teórica no puede alcanzar sino una mera taxonomía de fenómenos, la comprensión de un grupo de fenómenos, por analogía ( $\alpha$ -operatoria) con otros fenómenos similares, y la Historia fenomenológica resulta ser mucho menos formal, más real, en ciertas situaciones.

Bueno, 1978. «Reliquias y relatos: construcción del concepto de 'Historia fenoménica'», *El Basilisco* (1), p. 16.



# 1. La Esencia como idea filosófica

## 1.2. La idea de Esencia en la ontología del Materialismo filosófico

Una esencia genérica tiene la forma de una totalidad sistemática que, por sí misma, sólo pueda expresarse mediante el desarrollo en sus partes (entre ellas, las especies) más heterogéneas y opuestas entre sí, incluyendo aquellas fases en las cuales la esencia misma desaparece y se transforma en su negación. En otras ocasiones denominamos “esencias plotinianas” [...] a aquellas totalidades evolutivas o transformativas que se desenvuelven según líneas muy heterogéneas, sin perjuicio de la unidad dada en su misma transformación.

*Diccionario filosófico*, s.v. «Esencia genérica (teoría de la): Núcleo / Cuerpo / Curso» [56].



# 1. La Esencia como idea filosófica

## 1.3. Núcleo, Cuerpo y Curso de la Teoría de la esencia del Materialismo filosófico

Ahora bien: aunque el *núcleo* es *género generador* respecto de la esencia, él mismo es resultado de un género generador previo, el que denominamos *género radical* (o raíz) que ya no se incorporará a la esencia como si fuera un género porfiriano, puesto que él habrá de comenzar a ser de-sestructurado para, en reestructuración característica, por *anamórfosis*, dar lugar al núcleo; un núcleo que, por relación a su raíz, desempeña el papel de una diferencia específica respecto del género radical. (Por ejemplo: el género radical del núcleo de la religión es la religión natural.)

*Diccionario filosófico*, s.v. «Esencia genérica (teoría de la): Núcleo / Cuerpo / Curso» [56].

# 1. La Esencia como idea filosófica

## 1.3. Núcleo, Cuerpo y Curso de la Teoría de la esencia del Materialismo filosófico

Hablaremos de diamórfosis, un concepto de gran utilidad en el análisis de la historia interna de la arquitectura, de la música o de otras artes, técnicas o tecnologías. [...] Por supuesto los mecanismos de diamórfosis podrían también utilizarse en el análisis de la historia de las formas musicales o de las formas poéticas.

*Diccionario filosófico*, s.v. «Anamórfosis (diaméricas y metaméricas) / Diamórfosis» [94].

## 2. La Forma Sonata: contexto

## 2. La Forma Sonata: contexto

El uso más antiguo de 'sonata' como sustantivo, puede ser encontrado en la forma del derivado francés 'sonnade'. 'Orpheus fera ses sonnades' es una frase de un Misterio renacentista que data de 1486... En nuestro estudio encontraremos numerosas otras formas del sustantivo, entre ellas, 'sonetta' (Kindermann) o 'sonnetto', 'sonatella' (Furchheim) o 'sonatille' (Chèdeville) y el frecuente diminutivo 'sonatina' (por Kelz, ya en 1669) o incluso 'sonatino' (D. Becker) ... 'sonada' o 'sonado' usado en 1515 ... por el español Luis Milán... En todo caso, estos primeros usos no tienen sino un significado genérico de 'pieza para sonar'.

Claro Valdés, 1963. «Sobre los orígenes del término Sonata». *Revista musical chilena* (17): 86.



## 2. La Forma Sonata: contexto

En la *Sonata da chiesa*, la derivación contrapuntística originaba una tradicional dependencia de la forma de la Fuga para todos los trozos rápidos, mientras que los lentos eran casi tan sólo introducciones o intermedios. En cambio, en la *Sonata da camera*, la derivación de la danza o de la canción confería a la forma de los diversos trozos o tiempos, el tipo binario y en dichas condiciones la Sonata confundíase con la Suite, etc. (p. 264)

Bas, 1922. *Tratado de la forma musical*, p. 264.

## 2. La Forma Sonata: contexto

El siglo dieciocho en España dio como fruto una gran cantidad de obras y autores (algunos de ellos poco tratados por la historiografía musical y muchos, ausentes en las programaciones de concierto), tales como Sebastián Albero, Rafael Anglés, Gregorio Artal, Carlos Baguer, José Ferrer Beltrán, José Elías, Ramón Ferreñac, Manuel Gascón, Vicente Hervás, Francisco Larraz, Joaquín Laseca, José Lidón, Melchor López, Diego Llorente, Pablo Nassarre, Manuel Narro, José Herrando, José Nebra, Joaquín Oxinaga, Rafael Ustáriz, o el propio Rodríguez Monllor, sin contar a los reconocidos Domenico Scarlatti y Antonio Soler, a los anónimos o a las obras no publicadas. Es debido a esta múltiple y prolífica producción por lo que sería imposible unificar las características musicales de esta época en un solo denominador común (Climent, 1985, p. 16).

Lavandera, 2020. *Una aproximación a las sonatas para teclado de Vicente Rodríguez Monllor desde la perspectiva del materialismo filosófico*, p. 14.

## 2. La Forma Sonata: contexto

[El estilo galante] es un término francés usado para designar el carácter cortesano de la literatura y convertido en eslogan de todo lo moderno, chic, delicado, natural y sofisticado. Los escritores distinguían entre lo aprendido, es decir, el estilo estricto de escritura contrapuntística –que acabaría por llamarse Barroco– y el estilo galante, más libre, más cantable y homofónico. Este último hacía énfasis en una melodía formada por gestos de corto aliento, repetidos a menudo, organizados en frases de dos, tres o cuatro compases. Estas frases se combinaban en unidades más grandes, con un acompañamiento ligero de armonía simple y se puntuaban por medio de cadencias frecuentes. A pesar de su nombre francés, el estilo galante se originó en las óperas y conciertos italianos y pasó a ser el fundamento del idioma musical de mediados y finales del siglo XVIII.

Burkholder, Grout & Palisca, 2014. *Historia de la música occidental*, p. 597.



## 2. La Forma Sonata: contexto

Hemos de distinguir entre lo que un compositor del siglo XVIII llamaría sonata [...] y la forma que solían tomar las sonatas [...]. La línea divisoria entre ambos conceptos suele ser muy imprecisa [...]. No era sólo que el término cambiaba de significado, sino que con él se pretendía abarcar un abanico muy amplio, e incluso prever la posibilidad del cambio. [...] En las obras para teclado de Carl Philipp Emanuel Bach, publicadas en 1780, una fecha más bien tardía, coexisten todo tipo de modelos de 'sonata', con secciones de desarrollo completas y sin ellas, con recapitulaciones totales y parciales, etcétera.

Rosen, 2015. *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*, pp. 37 y 40.



## 2. La Forma Sonata: contexto

Estos tres autores de método de composición tienen algo muy importante en común: su contacto con Beethoven. [...] Esa es la razón de que la forma sonata, tal como se la conoce generalmente, estribe más o menos en aquellos procedimientos compositivos de Beethoven.

Rosen, 2007. *Formas de sonata*, p. 15.

## 2. La Forma Sonata: contexto

En la forma sonata, la diversidad temática representa la condición necesaria para poder elaborar una razonable estructura narrativa, bien articulada y suficientemente compleja; la reexposición viene a significar, después del desarrollo, la fe en un feliz desenlace de la acción narrada. Sin embargo, la sonata beethoveniana va mucho más lejos: el drama expuesto en el desarrollo no dispone simplemente de un feliz resultado en la reexposición, sino que la reexposición de los temas iniciales conlleva algo más y algo distinto con respecto a la exposición; se trata de una invitación a ir más allá, demostrando cómo de la contraposición dramática de los temas y de la atormentada aventura que éstos corren a lo largo del desarrollo puede derivarse algo absolutamente imprevisible, una novedad, una situación –musical y conceptualmente– nueva. La reexposición nos lleva –usando ahora un lenguaje filosófico tomado de Hegel más que de Kant– a una superación.

Fubini, 2005. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, pp. 264-265.

## 2. La Forma Sonata: contexto

Tal vez, la filosofía de Hegel e incluso la de Schelling expliquen mejor el significado conceptual de la forma sonata, tal como se configura a comienzos del Romanticismo, que la de Kant; el esquema tesis-antítesis-síntesis es, en el fondo, más adecuado, al objeto de proveernos de un modelo metafórico de la forma sonata beethoveniana, que la contraposición kantiana representada por los sentidos y la razón, por la necesidad y la libertad, por el fenómeno y el nóumeno.

Fubini, 2005. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, p. 265.

### 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata



### 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

Las totalidades joreomáticas son, sin duda, las más problemáticas, acaso porque la idea de totalidad se sobreentiende representada, ante todo, desde el prototipo de las totalidades sistáticas. Bastaría recordar la definición de Aristóteles (Metafísica V, 1023b): «Todo se dice de aquello a que no falta ninguna parte». O la definición de Ch. Wolff, cuando define al todo como compuesto de partes *simul sumptae* [...] Pero en los todos joreomáticos si las partes no pueden darse *simul sumptae* sino que, menos aún, puede decirse (con Aristóteles), que al todo no ha de faltarle ninguna parte (porque precisamente, considerado desde cada parte, al todo joreomático le faltan siempre las otras partes que han de venir, así como dejarán de existir las partes que han de aniquilarse para que las futuras aparezcan). [...]

Las mejores “realizaciones” de las totalidades joreomáticas las encontramos en la música: una sinfonía es una totalidad joreomática, así como la escultura nos ofrece la mejor ilustración de las totalidades sistáticas. Cabría decir que el río de Heráclito es una totalidad joreomática, como el Ser de Parménides es una totalidad sistática.»

Bueno, 2010. «Algunas precisiones sobre la idea de “holización”». *El Basilisco* (42), p. 46.

### 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

[es] en la lírica tradicional de los cantarcillos y villancicos populares, donde, para más, la palabra refrán significa a la vez dos cosas: sea el ‘proverbio’ de tono sentencioso, sea la ‘cabeza’ o tema, o núcleo del poema alrededor del cual se montan las coplas glosadoras y las vueltas. En este caso el término conlleva una acepción técnico-musical, de *refrain* (tema principal de la melodía de una canción, que ‘vuelve’, ‘retorna’ y se repite musicalmente como un estribillo, y es ejecutado por un coro) a cuyo frente se opone, en la música, la ‘copla’, o el *couplet* (que es ‘variación’, ‘mudanza’ del *refrain* inicial y reiterado, y que suele ser ejecutada por un solista).

La palabra *refrán*, en efecto, viene de la música y procede del verbo *frangere* (‘romper’, ‘quebrar’), o *regrangere*, con el significado, ya desde la poesía provenzal (*refranh*), de ‘tener eco’, ‘resonar’, o de ‘canto que se repite periódicamente y a intervalos regulares’ y que por ello mismo ‘quiebra’, interrumpe, o va separando las estrofas.

Botta, 2009. «Refranes y cantares». *Revista de poética medieval* (23), p. 270.

# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

## 3.1. Género radical o raíz de la Forma Sonata

Raíz	Diamórfosis
Formas instrumentales - Suite	Sonatas monotemáticas con carácter de danza
Tradición contrapuntística - Fuga	Sujeto + Contrasujeto + Episodios = Tema A, Tema B, Puente
Componentes de la repetición	Estructura tripartita compuesta: A (a+b) – B – A' (a'+b')

# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

## 3.2. Género generador o núcleo de la Forma Sonata

Raíz	Diamórfosis	Núcleo
Formas instrumentales - Suite	Sonatas monotemáticas con carácter de danza	Sonatas bitemáticas en tiempos <i>allegro</i>
Tradición contrapuntística - Fuga	Sujeto + Contrasujeto + Episodios = Tema A, Tema B, Puente	Unión temática por medio de un Puente modulante
Componentes de la repetición	Estructura tripartita compuesta: A (a+b) – B – A' (a'+b')	Estructura: Exposición – Desarrollo – Reexposición



# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

## 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Núcleo	Cuerpo
Sonatas bitemáticas en tiempos <i>allegro</i>	Estilización de la bitematicidad por medio del <i>Sturm und Drang</i>
Unión temática por medio de un Puente modulante	
Estructura: Exposición – Desarrollo – Reexposición	

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

No cabe dejar de constatar la realidad de sentimientos objetivos (alotéticos), es decir, de sentimientos que nos ponen en presencia de objetos corpóreos, como pueda serlo una puerta que se abre por la noche en un caserón azotado por el viento. Cuando en lengua española alguien que vive en ese caserón le dice a otro familiar: «He sentido abrirse la puerta», su sentimiento es alotético, porque va referido a la puerta misma como objeto abriéndose que se hace notar, y no va referido, como si fuese un sentimiento autotético, a la subjetividad «que se hace presente a sí misma».

Bueno, 2014. «La idea del “patriotismo constitucional”» . *El Catoblepas* (146), p. 2.

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

La obra de arte sustantivo no expresa sentimientos ni afectos del corazón: más bien los determina, como un marca-pasos, pero su estructura objetiva no se reduce a los sentimientos que ella pueda determinar. Carece de sentido decir que una figura cuadrada o circular “expresa” un sentimiento subjetivo de serenidad. Su estructura geométrica, como la del hipercubo, subsiste en otro plano, lo que no quiere decir que esa figura cuadrada o circular en forma de mandala no pueda suscitar a un budista (Lipps: por endopatía; nosotros diríamos: por exopatía) un sentimiento de serenidad. Una obertura de Händel, tipo *Otón, Emperador de Germania*, no “expresa” la solemnidad, o el poder, etc., sino que lo “representa” mediante rasgos musicales, ritmos asociados o alegorías de poder tomados de una procesión cortesana y producen sentimientos pertinentes.

*Diccionario filosófico*, s.v. «Subjetivismo estético (“expresivista”) psicológico» [654].

# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

## 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Núcleo	Cuerpo
Sonatas bitemáticas en tiempos <i>allegro</i>	Estilización de la bitematicidad por medio del <i>Sturm und Drang</i>
Unión temática por medio de un Puente modulante	Traducción autogórica de las ideas de la tríada hegeliana a partir del primer criterio dialéctico de la divergencia y convergencia
Estructura: Exposición – Desarrollo – Reexposición	



## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Por ejemplo, supongamos que la Idea, propia de la filosofía clásica alemana (Kant y, sobre todo, Hegel) según la cual los procesos dialécticos se despliegan en los momentos de la tesis, antítesis y síntesis, influyó de hecho en la organización de la estructura de las sonatas o de las sinfonías de Beethoven. La norma técnica habría consistido en interpretar los momentos dialécticos como tiempos o partes globales de la obra y las oposiciones dialécticas como oposiciones de ritmo (allegro/andante, allegro/assai) o de tonalidad (Do menor, Sol mayor, etc.). Pero, ¿hasta qué punto, o en qué medida, esas “Ideas preconcebidas” del ritmo ternario de la dialéctica hegeliana permanecen en la obra musical? Por de pronto, han de ser redefinidas en los términos de la materia categorial musical, porque solo de este modo la doctrina hegeliana de los ritmos dialécticos puede “sonar”.

*Diccionario filosófico*, s.v. «Filosofía del Arte como catártica» [665].

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

#### 3.3.1. Criterio basado en los procesos de divergencia y convergencia

[Divergencia:] Conjunto de procesos o cursos tales en los que el desarrollo de lo mismo (de una identidad, según una regla material de identidad) conduce o desemboca en lo otro (en lo distinto) –que se supondrá de algún modo dado: “desembocar en lo otro” es tanto como superponerse con él– incompatible con el origen. Hablaremos de procedimientos dialécticos divergentes o por divergencia.

*Diccionario filosófico*, s.v. «Criterios para una taxonomía de las figuras de la dialéctica procesual» [103].

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

#### 3.3.1. Criterio basado en los procesos de divergencia y convergencia

[Convergencia:] Conjunto de diversos procesos o cursos –más de uno– tales que sus desarrollos, según sus propios esquemas, conducen o desembocan a una misma configuración que obliga a rectificar las originantes. Hablaremos de procesos dialécticos convergentes o por convergencia.

*Diccionario filosófico*, s.v. «Criterios para una taxonomía de las figuras de la dialéctica procesual» [103].



# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

## 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

### 3.3.1. Criterio basado en los procesos de divergencia y convergencia

**A** 1



Haydn, Sonata n.º 1 en Do M (I. Allegro)

**B**



Mozart, Sonata n.º 16 en Do M (I. Allegro)



## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

#### 3.3.1. Criterio basado en los movimientos *progressus* y *regressus*

[Criterio A]. Reiteraciones progresivas (un *progressus*) del movimiento (divergente o convergente) hasta el punto en el cual él nos lleva a una configuración que se hace incompatible con el proceso mismo, constituyendo su límite (diríamos que contradice y rectifica el proceso, aun cuando en sí mismo no sea contradictorio; puede incluso aparecer una configuración segregable del proceso dialéctico que la generó).

[Criterio B] Tiene que ver con los movimientos de *regressus*, con una involución determinada porque la configuración a la que nos llevaría el proceso no sólo sería incompatible con él sino autocontradictoria o, mejor, incompatible con terceras referencias presupuestas. Estos *regressus* presuponen, por tanto, un *progressus* previo virtual (las figuras del *regressus* corresponden de algún modo con los argumentos apagógicos).

# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

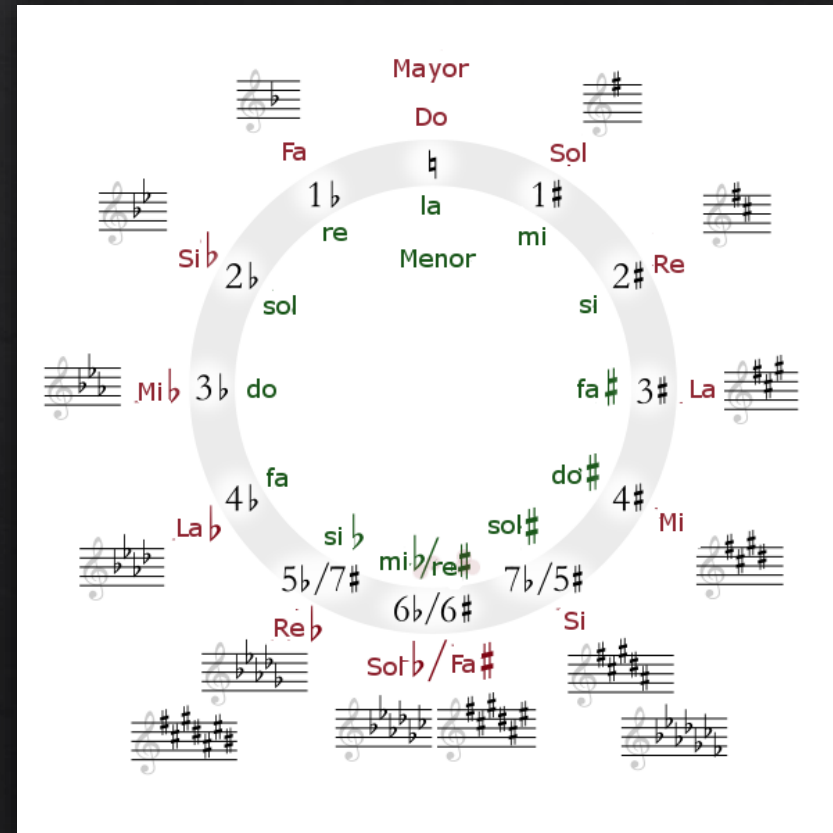
## 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Núcleo	Cuerpo
Sonatas bitemáticas en tiempos <i>allegro</i>	Estilización de la bitematicidad por medio del <i>Sturm und Drang</i>
Unión temática por medio de un Puente modulante	Traducción autogórica de las ideas de la tríada hegeliana a partir del primer criterio dialéctico de la divergencia y convergencia
Estructura: Exposición – Desarrollo – Reexposición	Modulaciones en <i>progressus</i> y <i>regressus</i> desde el segundo género de tonalidades.

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

#### Ciclo de quintas (criterio genérico)





## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Como podemos observar, las relaciones de los hercios (Hz) de los diversos epifenómenos que conforman los armónicos naturales del fenómeno sonoro confluyen en los mismos intervalos que se sustraen de la partición aritmética de la cuerda, a saber: partiendo de la nota Do<sub>1</sub>, su primer armónico (130Hz) es igual a la proporción del monocordio 2:1, confluyendo estas dos operaciones en el intervalo de octava; el segundo armónico (195Hz) es igual a la proporción 3:2, confluyendo ambas con el intervalo de quinta justa... y así sucesivamente. Estas estructuras son estables, invariables y su orden y constitución objetivos, ya que responden a una identidad sintética proveniente de la aritmética y de la física.

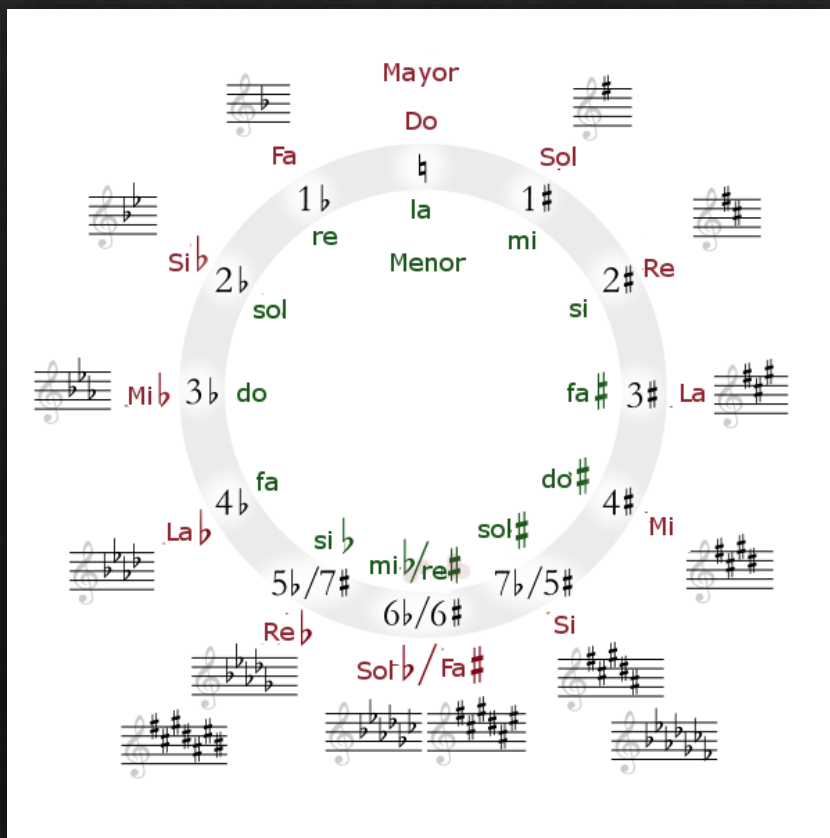
Chuliá, 2023. *Tratado de filosofía de la música*, p. 403.



## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Relaciones entre modo Mayor y modo menor (criterio específico)



## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

#### Relaciones entre modo Mayor y modo menor (criterio específico)

Todo solfista sabe que un tono mayor tiene otro menor relativo de aquel, porque ambos tienen armada la clave de la misma manera; y que un tono menor tiene igualmente otro mayor relativo, por la misma razón. Consiguiente á esto, el tono de do mayor tiene por su relativo al de la menor, y este tiene igualmente por su relativo al de do mayor, etc. Esta relación es la mas natural, y á la que yo llamo inmediata; pero en armonía se llaman también tonos relativos á los que tienen armada la clave con una alteración de mas ó con una alteración de menos. Si el tono de donde se parte no tiene alteración alguna, sus relativos serán los que tienen en la clave un # y los que tienen un b. De esto resulta que cada tono, además de su relativo inmediato, tiene cuatro, dos mayores y dos menores, que yo llamo relativos mediatos. Para que el discípulo conozca cuales son estos cuatro últimos, bástale saber que son los que se forman sobre la subdominante y dominante de la escala del tono primitivo y los relativos inmediatos de aquellos. Véanse los dos ejemplos siguientes, y se comprenderá bien todo lo dicho.

Eslava, 1898. *Tratado primero. De la Armonía*, p. 52.

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Relaciones mediatas y relaciones inmediatas:

1. Tono primitivo *do* mayor. Relativo inmediato *la* menor. Relativo mediano *fa* mayor. Relativo mediano *re* menor. Relativo mediano *sol* mayor. Relativo mediano *mi* menor.

Sobre la subdominante del tono primitivo. Relativo inmediato de *fa* mayor. Sobre la dominante del tono primitivo. Relativo inmediato de *sol* mayor.

2. Tono primitivo *la* menor. Relativo inmediato *do* mayor. Relativo mediano *re* menor. Relativo mediano *fa* mayor. Relativo mediano *mi* mayor. Relativo mediano *sol* mayor.

Sobre la subdominante del tono primitivo. Relativo inmediato de *re* menor. Sobre la dominante del tono primitivo. Relativo inmediato de *mi* menor.



# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

## 3.3. Cuerpo de la Forma Sonata

Núcleo	Cuerpo
Sonatas bitemáticas en tiempos <i>allegro</i>	Estilización de la bitematicidad por medio del <i>Sturm und Drang</i>
Unión temática por medio de un Puente modulante	Traducción autogórica de las ideas de la tríada hegeliana a partir del primer criterio dialéctico de la divergencia y convergencia
Estructura: Exposición – Desarrollo – Reexposición	Modulaciones en <i>progressus</i> y <i>regressus</i> desde el segundo género de tonalidades.



# 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

## 3.4. Curso de la Forma Sonata

Curso
La contrastación temática derivada del Estilo sensible y el <i>Sturm und Drang</i> de mediados del siglo XVIII.
La traducción autogórica de las ideas hegelianas a la estructura musical, reinterpretadas desde la dialéctica del Materialismo filosófico.
La multiplicidad de elementos temáticos contrastantes que expanden la forma trifásica.

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.4. Curso de la Forma Sonata

Furtwängler estuvo en nuestra casa hace unas semanas por la noche. Hice que Weisse (quien me dice que desde entonces le ha escrito) viniera como “testigo” y valió la pena el esfuerzo. Porque resultó que Furtwängler no sabe realmente qué es un “movimiento en forma de sonata”. Específicamente, incluye movimientos de adagio en sonatas y sinfonías. Pero desconocía la forma especial del movimiento de una sonata.

Schenker, «Carta manuscrita a Moriz Violin, fechada el 4 de mayo de 1925».

## 3. Aplicación de la Teoría de la esencia a la Forma Sonata

### 3.4. Curso de la Forma Sonata

Tomemos como ejemplo cualquier obra de Beethoven o Brahms. ¡Qué difícil es, a menudo, para descubrir las relaciones temáticas, ¡incluso para el oído más musical! Tan oculto, tan subconsciente, tan sencillo que a menudo podemos escuchar la narración principal sin perturbaciones, sin sentir de dónde deriva su material. En Bruckner todas las tendencias se encuentran demasiado en la superficie. [...] Para él, su finalidad es ampliar el contenido cuando no tiene otra fuente, en lugar de ser producto de la disposición del contenido. En lugar de estar determinados, ellos mismos determinan. Estallan de repente, sin que los esperáramos [los contenidos entre ambos temas no están determinados por el transcurso lógico de la dialéctica, y por eso dan sensación de “estallido”]. [...] Sin que Bruckner lo haya motivado, [las modulaciones] se produce[n] más por medios cromáticos que por medios tonales (es decir, por los medios menos decisivos para una conclusión).

[...] Con suerte, podrán ver en estas breves insinuaciones que tengo mucho que reprochar a Bruckner en lo que respecta al atraso técnico, como ciertamente ya no podríamos reprocharle a CPE Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, etc., un atraso similar.

Schenker, «Borrador incompleto escrito a mano de una carta a Grunsky, sin fecha [¿mediados o finales de septiembre de 1908?]».



- Escuela de Filosofía de Oviedo -

# La esencia de la Forma Sonata

Marie Lavandera

Oviedo, lunes 18 de marzo de 2024