

# SONATA KV 457 DE MOZART Y SONATA OP. 13 DE BEETHOVEN: SIMILITUDES ESTILÍSTICAS SORPRENDENTES

MOZART'S SONATA KV 457 AND BEETHOVEN'S SONATA  
OP. 13: STRIKING STYLISTIC SIMILARITIES

MARTA VELA<sup>215</sup>

*Fecha de recepción: 17-01-2018*  
*Fecha de aceptación: 05-02-2018*

---

**Resumen:** La sonata fue la forma musical preponderante del Clasicismo, ya como sinfonía, cuarteto o sonata de tipo instrumental. De esta manera, la forma sonata se convirtió en el principal vehículo de expresión de los compositores del período vienés —Haydn, Mozart y Beethoven— y, en realidad, no fueron pocas las intersecciones estilísticas entre ellos. En el caso de las sonatas KV 457 (Mozart) y Op. 13 (Beethoven), ambas en Do menor, encontramos diversas analogías que nos permiten pensar en la famosa *Sonata Patética* de Beethoven como un velado homenaje al genio de Salzburgo.

**Abstract:** *The sonata was the principal musical form of Classicism, from now on as symphony, quartet or sonata of instrumental type. In this way, the sonata became the main means of expression of the composers of the Viennese period —Haydn, Mozart and Beethoven— and, in fact, there were not few stylistic intersections between them. In the case of the sonatas KV 457 (Mozart) and Op. 13 (Beethoven), both in C minor, we find several analogies that allow us to think about the famous Beethoven Pathetic Sonata as a hidden tribute to the genius of Salzburg.*

**Palabras clave:** Sonata, piano, Clasicismo, Mozart, Beethoven.

**Keywords:** Sonata, piano, Classicism, Mozart, Beethoven.

---

---

<sup>215</sup> Marta Vela (Universidad Internacional de La Rioja) es doctora en Educación desde el año 2017 por la Universidad de Zaragoza tras una investigación sobre el análisis musical como fuente de conocimiento en la interpretación pianística en tres países europeos. Se licenció en Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Aragón, en Piano y en Pedagogía del Piano, en el Conservatorio Superior de Navarra, y en Filología Hispánica, en la Universidad de Alcalá de Henares. Desde julio de 2017 pertenece al equipo de presentadores de Radio Clásica, de Radio Nacional de España, donde ha presentado el programa “Música con estilo” y el monográfico “Música y palabra en el lied de Schubert” para el programa “Temas de música”, en enero de 2018.

1. INTRODUCCIÓN: LA SONATA CLÁSICA. La sonata clásica, precedida por la sonata binaria del Barroco y, posteriormente, por los modelos tripartitos, de corte monotemático, de Sammartini y de los hijos de Bach —que oscilaron entre lo galante y lo sentimental—, supo aunar toda la tradición anterior y convertirse en una de las estructuras más elaboradas del género instrumental —cada vez más independiente, por tanto, de la música vocal y de la escénica—, desde una omnipresente dualidad de términos opuestos, bajo los preceptos estéticos de equilibrio, proporción y belleza, determinados por las directrices generales del arte clasicista.

Las formas de sonata dieron a la música instrumental abstracta un nuevo poder dramático. La supremacía gradual de la música instrumental fue el fruto de un movimiento de emancipación, una liberación de la música de su dependencia de la literatura y de las artes visuales (la poesía y la escenografía, en particular): la música instrumental pura disfrutó de un prestigio que no había tenido nunca [...] Las formas de sonata hicieron posible esta supremacía de la música instrumental en la estética romántica temprana.<sup>216</sup>

El cultivo y desarrollo de la sonata por parte de tres de los compositores más extraordinarios que jamás hayan existido, Haydn, Mozart y Beethoven, allanó de manera definitiva el camino del género como estructural predominante en la música occidental, a cuyo éxito contribuyó, sin duda, el sistema tonal propiciado tras el progresivo asentamiento del temperamento igual: “El estilo sonata representó el triunfo de la música instrumental pura sobre la música vocal y, como resultado, la ruina de la teoría fundamental barroca de la estética musical, la *Affektenlehre*,<sup>217</sup> o doctrina de los sentimientos”.<sup>218</sup>

Por tanto, la concepción musical de la sonata como un discurso permanentemente dual, es decir, como contraste entre temas, grupos de temas, secciones y movimientos —e, incluso, entre los distintos elementos conformantes de un mismo tema, desde el motivo al grupo temático—, y refrendada, de la misma manera, por una polaridad armónica entre la tónica y la dominante, fue una de las novedades de la sonata clásica frente al concepto monotemático de las formas barrocas.

Podríamos calificar la ventaja de las formas de sonata sobre las formas musicales anteriores como una claridad dramatizada: las formas de sonata se inician con una oposición claramente definida (la *definición* es la esencia de la forma) que se intensifica para resolverse después simétricamente. Debido a la claridad de esa definición y de la simetría, la forma individual era fácil de captar en las ejecuciones públicas; debido a las técnicas de intensificación y dramatización, fue capaz de mantener el interés de un auditorio grande. Como su expresión residía en gran medida en la estructura misma, no necesitaba el

---

<sup>216</sup> C. ROSEN, *Formas de sonata*, Labor, Barcelona, 1987, pp. 25-26.

<sup>217</sup> En español suele traducirse como *teoría de los afectos* o *unidad de sentimiento*.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 27.

refuerzo de los adornos o el contraste del solo y *tutti*: podía ser dramática sin ser el acompañamiento de las palabras y sin el virtuosismo instrumental o vocal.<sup>219</sup>

Tanto el modelo de Haydn —basado en la elaboración temática a partir de un único tema, por lo general, muy breve—, como el modelo de Mozart —basado en la concatenación de temas contrastantes, impecablemente contruidos y melódicamente ocurrentes—, posibilitaron el extraordinario desarrollo de la sonata en el conjunto de obra de Beethoven, cuyo predominio sobre las demás formas musicales perdura, incluso, hasta nuestros días.<sup>220</sup>

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, progresivamente, el equilibrio formal, tonal, temático y motivico de la forma sonata —y su éxito entre el público, que anhelaba una música comprensible, agradable y, en cierto sentido, *pegadiza*, es decir, susceptible de ser recordada con facilidad, frente a las complejidades barrocas— se convirtió en el vehículo de expresión preferido para los compositores clasicistas, que elevaron su rango artístico hasta niveles que ninguna otra forma barroca, ni siquiera el *concerto*, había alcanzado en el pasado.

Por lo que hace a las postrimerías del siglo XVIII, sonata era toda serie organizada de movimientos, y las proporciones de la música se modificaban según se tratara del movimiento inicial el movimiento central o el final. Todavía se empleaban las antiguas formas, como la fuga y el tema con variaciones, aunque muy transformadas; otras, como el concierto, la obertura, el aria y el rondó contienen, enterrados en su seno, vestigios de las antiguas formas; están también las danzas, sobre todo, minués, *ländler* y polonesas. Todo lo demás es sonata, es decir, música normal y corriente.<sup>221</sup>

160

Hacia 1781, época del establecimiento de Mozart en Viena como músico *libre* y de la apoteosis del estilo de Haydn, la forma sonata imperaba en el panorama musical hasta el punto de haber *contagiado* sus esquemas a otras formas, a saber, el *minuet*, el *scherzo*, el rondó y los tiempos lentos.

Y durante un tiempo, casi todas las formas importantes se empezaron a parecer a las sonatas: el rondó se convirtió en rondó-sonata, con un desarrollo en toda regla y recapitulación. El movimiento lento absorbió todas las “formas sonata”, al principio, con desarrollos rudimentarios que después se hicieron completos. Los minués y *scherzi*, tras la primera barra doble, adquirieron también desarrollos prolongados, incluso, después, marcaron sus mitades iniciales, que a la sazón se habían convertido en exposiciones, con una clara sección en la dominante, que, al final, se repetía en la tónica. Por último, los tríos de los *scherzi*, que siempre habían sido más sencillos y menos desarrollados, fueron asumiendo paulatinamente algunas de las características

---

219 *Íbid.*, p. 26.

220 Recuérdense, por ejemplo, las tres sonatas para piano compuestas por uno de los autores más importantes de la segunda mitad del siglo XX, Pierre Boulez (1946, 1948, 1955-57).

221 C. ROSEN, *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*, Alianza, Madrid, 1986, p. 63.

más complejas de la sonata, de modo que, a partir de entonces, hubo una sonata enmarcada por otra.<sup>222</sup>

En el caso de la sonata beethoveniana, la soberbia abundancia de modelos previos, en Haydn y Mozart, posibilitaron el desarrollo de la forma instrumental, tanto desde la sonata para piano, la música de cámara (tríos, cuartetos, dúos), el concierto solista y la sinfonía.

Beethoven llevó a cabo una intensificación del estilo clásico precedente, hasta el límite de las propuestas estéticas de sus antecesores, en materia instrumental, formal, temática y motívica, sobre todo, en su época final, en que las consecuencias de su aislamiento personal y musical se traslucieron en un estilo más elaborado a nivel estructural y, contra los designios de la época — comienzos del siglo XIX—, menos cromático que el de los compositores jóvenes.

En el caso de la estructura de la sonata, que Beethoven cultivó durante toda su vida, podemos observar desde una ampliación de la forma —apoyada por el incremento en la elaboración temática de la obra, técnica procedente del magisterio de Haydn, y, asimismo, por el desarrollo armónico—, hasta una asombrosa flexibilidad formal, frente a la rigidez de otros modelos clasicistas *sofocantes* (Rosen, 1987). De hecho, en sus sonatas, entre dos y seis movimientos, su secreto radica en la ampliación e intensificación de las equilibradas proporciones establecidas por sus antecesores.

161

De este modo, la *fijación de un objetivo* y el *equilibrio de la forma ternaria* del movimiento de sonata son llevados a sus consecuencias extremas [...]. Las finalidades quedan establecidas con la organización, elaboración y equilibrio; de aquí que no pueda comprenderse un desarrollo beethoveniano si no se conoce la exposición [...]. Hay dos ideas que se infiltran mutuamente en la forma del movimiento de sonata: las elecciones formales resultan unas de otras en un *acontecer dirigido hacia un objetivo* y se relacionan entre sí según un *equilibrio de apoyos mutuos*.<sup>223</sup>

Beethoven logró la ampliación de la forma tripartita de la sonata gracias a la equiparación de la sección de coda con las otras tres restantes, en un intento, plenamente conseguido, de equilibrar las dos partes de presentación temática y consolidación armónica, esto es, Exposición y Recapitulación, con dos partes equivalentes de desarrollo temático y armónico, es decir, Desarrollo y Coda.

De esta forma, el parámetro de la elaboración temática, tal cual fue concebida por Haydn, cobró una importancia capital en la música de Beethoven, como modo de contraste temático, textural y dinámico, cuyo poso puede encontrarse en todos los compositores de la primera mitad del siglo XIX, con la excepción de Chopin.

---

<sup>222</sup> *Íbid.*, p. 60.

<sup>223</sup> C. KÜHN, *Tratado de la forma musical*, Mundimúsica, Madrid, 2007, pp. 164-165.

La variedad de formas que presentan las sonatas de Beethoven es asombrosa. Parece haber intentado encontrar en cada ocasión una estructura con un programa dramático diferente de cualquier obra anterior. En el aspecto puramente formal, la gama es sorprendente: por ejemplo, una sección inicial en la tónica puede ser espaciosa (como en la *Sonata Op. 2 n.º 3* y la *Op. 111*) o estar comprimida en siete segundos (como en la *Sonata Op. 109*). Ningún otro compositor de sonatas se ha acercado a una gama tan amplia de caracteres, estilos y formas.<sup>224</sup>

En suma, la forma de sonata clásica acaparó toda la atención de los compositores clásicos, e, incluso, los de transición —tal es el caso de Schubert, Weber, Hummel, Dussek, etc.— y sólo con la llegada de la primera *oleada* (Einstein, 2007) de compositores nacidos ya en el siglo XIX, surgieron los primeros intentos de sonata romántica, siempre a la sombra de la obra de Beethoven.

Resumiendo, mientras gran parte de la historia de la música que va de 1740 a 1828 se puede escribir en torno al desarrollo y a los cambios de las técnicas de la sonata, cualquier intento similar referente a tiempos posteriores estaría condenado, o bien a crear un contexto falso en el que todos los detalles se malinterpretarían, bien a presentar detalles dispersos y fuera de contexto, ordenados sólo de acuerdo con la cronología y, por lo mismo, carentes de cualquier enfoque histórico genuino.<sup>225</sup>

162

De esta forma, la sonata clásica llegó a su máximo apogeo con la ampliación de la forma de Beethoven y las *extravagancias* pertenecientes a su tercer período creativo —así fueron consideradas en la época, sobre todo, en la última década de su vida, de 1817 a 1827—, a la par que un nuevo estilo, el romántico, arrinconaba de manera definitiva al académico Clasicismo y obligaba, también, a la forma sonata, a una adaptación a los nuevos preceptos artísticos, surgidos desde 1830, sobre la base de la generación de transición anterior.

De esta forma, las conexiones estéticas entre Haydn, Mozart y Beethoven pertenecen a un contexto artístico general, el *paradigma estilístico* (Vela, 2017), y las distintas relaciones entre obras de este período se pueden observar en obras como la *Sonata en Do menor KV 457* de Mozart y en la *Sonata en Do menor Op. 13* de Beethoven.

2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ESTILÍSTICO. Para elaborar un análisis más profundo y conocer los parámetros analíticos compartidos entre estas dos obras, nos centraremos en el primer movimiento.

Inicialmente, el elemento más evidente en ambas es la tonalidad menor, una elección muy excepcional en la música de Mozart, y, sobre todo, en el

---

224 C. ROSEN, *Las sonatas para piano de Beethoven*, Alianza, Madrid, 2005, p. 29.

225 C. ROSEN, *Formas de sonata*, Labor, Barcelona, 1987, p. 322.

género de la sonata para piano, que sólo utilizaría en la *Sonata KV 310 en La menor*, compuesta en París a la muerte de su madre en el verano de 1778, y en la obra que nos ocupa, con una crisis familiar motivada por una posible infidelidad de Mozart con la dedicataria de la obra, Theresa von Trattner, perteneciente a la nobleza de Linz (Massin, 2003).

Por su parte, en Beethoven, la tonalidad de Do menor propiciaría el denominado *estilo en Do menor* (Rosen, 2010), que marcaría sus obras más dramáticas, el *Tercer Concierto para piano y orquesta*, la *Quinta Sinfonía*, la *Sonata Op. 111*, etc.

A nivel analítico encontramos coincidencias que manifiestan ya en el parámetro de la forma, dado que Beethoven utiliza un esquema de exposición *à la Mozart* —en dos partes, con la sucesión de varios temas en la segunda sección—, muy diferente al empleado por Haydn —con forma tripartita, a partir del desarrollo de un único tema—, aunque, a lo largo de su carrera, Beethoven utilizaría ambos modelos:

Existían dos modelos para la exposición de una sonata:

1) Un modelo bipartito con una semicadencia en la dominante de la dominante (V de V) antes de la segunda parte, que está en la dominante de principio a fin, con varios temas nuevos, y un floreo cadencial al final. Esta forma era la preferida de Mozart.

2) Una forma tripartita, debida en gran parte a Haydn, como ha señalado Jens Peter Larsen. La sección inicial en la tónica, que presenta el tema principal, es relativamente corta. El movimiento hacia la dominante se realiza en una sección más larga con un considerable desarrollo motivico; el tema principal o una variante del mismo puede aparecer en la dominante. Una breve sección cierra la exposición con un tema cadencial.<sup>226</sup>

163

En cuanto a la primera sección, una de las diferencias más evidentes entre ambas obras radica en la obertura, de tipo francés, que Beethoven antepuso, por primera vez en una obra no sinfónica —una idea procedente de las sinfonías de su maestro Haydn—, al *Allegro con brio*. Ni Mozart ni Haydn habían trasladado a la sonata la obertura francesa que habían utilizado en buena parte de su obra sinfónica —Mozart: *Sinfonía n.º 38 “Praga”, Sinfonía n.º 39...*; Haydn, *Sinfonía “Oxford”, Sinfonías “Londres”...*—.

De cualquier modo, podemos encontrar grandes similitudes entre las dos secciones iniciales, aparte de las ya mencionadas.

The image shows a musical score snippet for an *Allegro* movement in D minor. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro.' and the key signature has two flats. The score is divided into four measures by vertical lines. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and contains a trill. The third measure returns to forte (*f*). The fourth measure ends with a piano (*p*) dynamic and a trill. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some chords. There are yellow star-like symbols above some notes in the second and fourth measures, and pink circles around the *f* and *p* dynamic markings.

226 C. ROSEN, *Las sonatas para piano de Beethoven*, Alianza, Madrid, 2005, p. 26.

Figura 1: Mozart, Sonata KV 457, I

En la frase que abre la *Sonata KV 457* de Mozart, junto a la estructura marcadamente simétrica que determina la forma *período* (Kühn, 2003, 2007), encontramos una composición de bloques contrastantes alternos (*temas de oposición interna*, Rosen, 2010), junto a acusados cambios de carácter, matiz y textura —primer y tercer bloques, de corte orquestal y homofónico; segundo y cuarto bloques, con un claro predominio de la melodía acompañada—. Es reseñable, asimismo, la aparición del acorde de séptima disminuida en el primer tema de obra, dado que, en el marco de la música clasicista, esta sonoridad, manifiestamente disonante, estaba reservada para puntos armónicos minuciosamente calculados, al igual que el acorde de sexta aumentada —que abre la *Fantasia KV 475*, compuesta a la par que la *Sonata KV 457*—. Y, después del disminuido, irresoluto, el silencio, una estrategia típica del *Sturm und Drang*, con su lenguaje entrecortado y siempre en suspenso.

De la misma manera, podemos observar un esquema con los elementos comentados anteriormente en el inicio de la *Sonata Op. 13*:

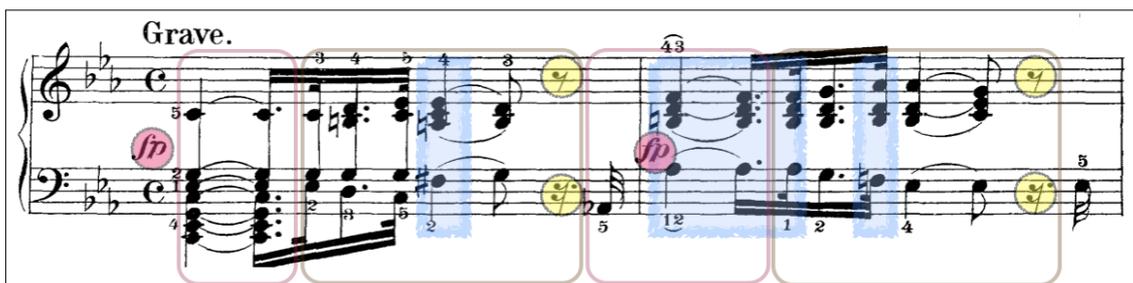


Figura 2: Beethoven, Sonata Op. 13, I

Nuevos elementos, tal vez, infrecuentes, en las sonatas anteriores de Mozart como el trémolo en la mano izquierda o el diseño a modo de contrapunto invertible con líneas descendentes, en la derecha, interactúan en el siguiente tema, en un discurso de nuevo entrecortado por matices contrastantes.

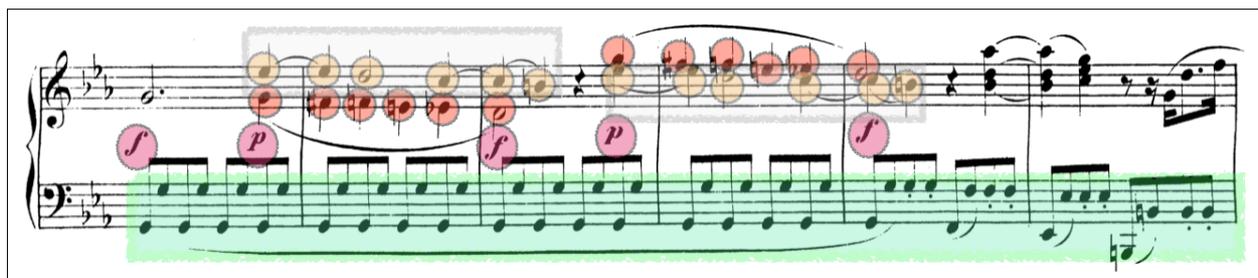


Figura 3: Mozart, Sonata KV 457, I

Este fragmento, uno de los más escolásticos de la obra, entroncado con la antigua técnica contrapuntística, ofrece una poderosa conexión con la cuarta especie de Fux, en que, sobre un *cantus firmus* de valores iguales, el *contrapunctus* se solapa en forma de síncopa —Mozart, al igual que Haydn anteriormente y que Beethoven, después, había sido instruido con el manual de contrapunto por especies de Fux, *Gradus ad Parnassum* (1720)—.

Precisamente, el tema de la voz del *contrapunctus*, por grado conjunto y en inversión, se convierte en el tema principal de la *Sonata Op. 13* de Beethoven, cuyo *contorno temático* (Reti, 1951), podemos observar en la obertura lenta y, después, en distintos puntos de los tres movimientos de la sonata.

De hecho, el inicio del tiempo rápido —*Allegro molto e con brio*—, recupera las dos ideas iniciales de Mozart, el trémolo en la mano izquierda y el motivo inicial, en este caso, ascendente, fragmentado en células de dos notas.

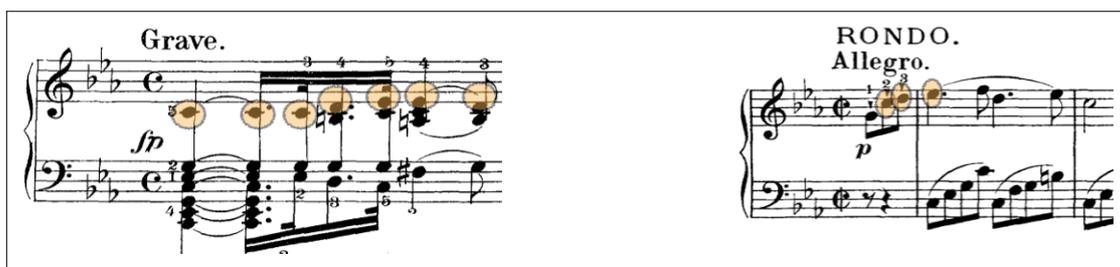


Figura 4: Beethoven, *Sonata Op. 13*, I y III

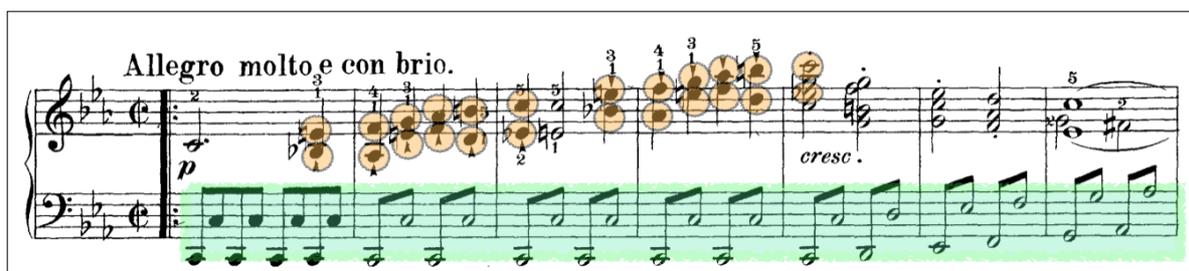


Figura 5: Beethoven, *Sonata Op. 13*, I

La transición (o puente), con una previsible modulación hacia la tonalidad de Mi bemol mayor, se desarrolla en términos parecidos para ambas obras: en Mozart, con un diseño atresillado que, en Beethoven, se torna *quasi cadenza*, en un giro similar, aún en la introducción lenta.

Por otro lado, la extensión del registro entre ambos pasajes es prácticamente idéntica, desde un la bemol 5 hasta un Mi bemol-sol 4:

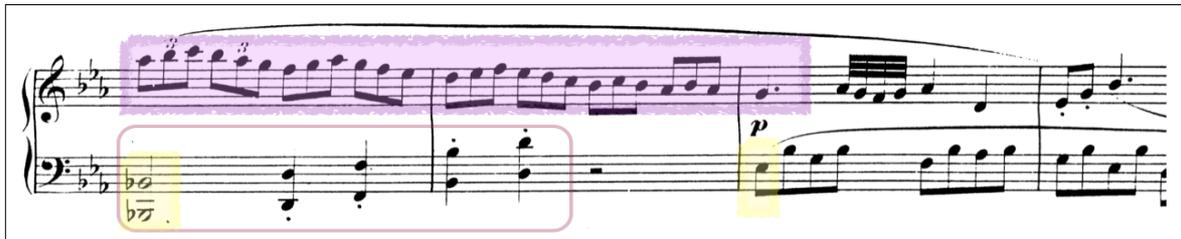


Figura 6: Mozart, Sonata KV 457, I



Figura 7: Beethoven, Sonata Op. 13, I

De hecho, el inicio de la segunda sección ocurre de la misma manera en las dos sonatas, con un alto en el discurso y un motivo cromático descendente, a modo de enlace: la diferencia radica en el punto de llegada, donde Beethoven *engaña* al oído con una momentánea tonalidad de Mi bemol menor, homónima de la que cabría esperarse según la configuración de la forma, Mi bemol mayor, y a la que regresa en temas inmediatamente posteriores.

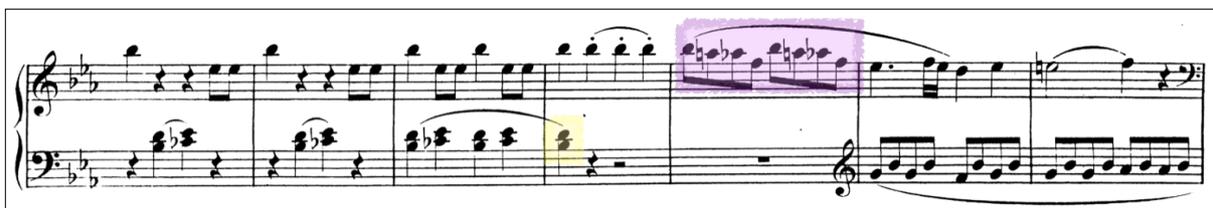


Figura 8: Mozart, Sonata KV 457, I



Figura 9: Beethoven, Sonata Op. 13, I

Tal vez sea la segunda sección, elaborada con tres temas diferentes en cada caso, según la costumbre de Mozart, la parte con un parecido más evidente, no sólo a nivel temático y formal, sino, también, a nivel técnico.

De este modo, observamos el tema elaborado a través de bloques contrastantes, de nuevo, en *oposición interna*, cuya dualidad se manifiesta en la contraposición temática y también en el registro, dado que el pianista debe cruzar la mano derecha sobre la izquierda para ejecutar los distintos fragmentos de la melodía mientras que la izquierda permanece en posición fija en el diseño del acompañamiento.

Esta idea, elaborada por Mozart para la segunda sección de la sonata, fue recogida por Beethoven en el mismo punto estructural de la suya:

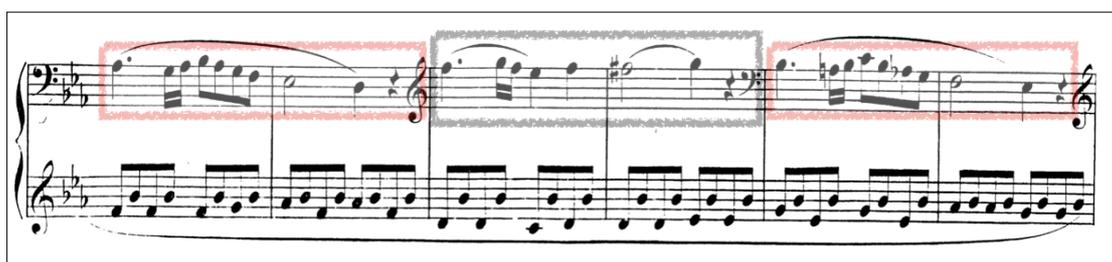


Figura 10: Mozart, Sonata KV 457, I

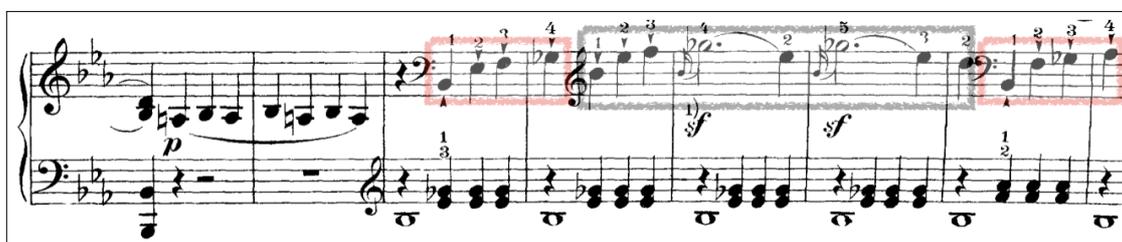


Figura 11: Beethoven, Sonata Op. 13, I

En esta segunda sección y, según la costumbre de Mozart de concatenar distintos temas (generalmente, tres), encontramos, de nuevo, perfiles melódicos similares, en líneas ascendentes, en ambos casos, hasta el Mi bemol 6, aunque, sobre un diseño de acompañamiento de bajo Alberti, podemos observar un pasaje más conseguido en el caso de Beethoven, gracias a la organización por movimiento contrario de las voces externas, que otorga al pasaje una gran consistencia interna, de nuevo con líneas duales en dirección y registro.



Figura 12: Mozart, Sonata KV 457, I



Figura 13: Beethoven, *Sonata Op. 13, I*

Figura 14: Mozart, *Sonata KV 457, I*

Y, en el tema conclusivo, encontramos de nuevo una analogía con la recapitulación del tema principal —poco frecuente en la escritura de Mozart y también en la de Haydn, a pesar de su modelo monotemático de sonata—: en el primer caso, en la *Sonata KV 457* de Mozart, con una suerte de *stretto* del motivo inicial, sobre la tonalidad de Mi bemol mayor, interrumpido por una dominante que queda irresoluta hasta el regreso a la primera página o hasta el inicio de la sección central; un esquema similar podemos encontrar en la *Sonata Op. 13* de Beethoven, con una nueva aparición del tema principal (y sus dos motivos contrastantes) y del acompañamiento tremolado que finaliza, de forma igualmente abrupta, con otra dominante —en caso de repetición, Sol mayor; en caso de caída en el Desarrollo, V/V de la tonalidad principal, Do menor, dada la flexión a Sol menor que le sigue—, dejando atrás el recuerdo del tono predominante de la segunda sección, Mi bemol mayor:



Figura 15: Beethoven, Sonata Op. 13, I

Generalmente, frente a la rígida estructura de la Exposición, el Desarrollo pretendía sorprender al oyente y conducía el discurso a un punto culminante desde el cual se regresaba a la Recapitulación y, por ende, a la recuperación de la tonalidad inicial: de esta manera, no hay dos desarrollos iguales, ni en un sentido armónico ni uno temático.

169

Pero, pese a la manifiesta variedad de esta sección central de la forma sonata, para analizar los desarrollos de las obras elegidas nos referiremos a la clasificación de Bartoli (2001, pp. 145-146): “Un développement central peut donc se diviser en trois sections tonales: (1.) l'accentuation par une suite de modulations de la dissonance structurelle née de la modulation principale de l'exposition, (2.) l'articulation sur le point d'éloignement maximum puis, (3.) le retour au ton principal”.<sup>227</sup>

De esta forma, el *punto de máximo alejamiento* (desde la tonalidad principal, se sobrentiende), enunciado por Bartoli, viene marcado por la cadencia sobre el sexto grado en la tonalidad mayor, o bien sobre la misma dominante, en caso de tono menor u otros tonos vecinos —por ejemplo, el quinto menor— y da paso a la *retransición* (Rosen, 1986, 1987, 2005; Schoenberg, 1990), una sección de enlace con la Recapitulación donde tanto la tensión tonal como la temática se relajan hasta la entrada del tono principal.

Así puede observarse en la *Sonata KV 457* de Mozart: en la sección central, el motivo principal es el elemento vertebrador de todo el pasaje hasta

<sup>227</sup> Traducción al castellano: “Un desarrollo central puede apreciarse en tres secciones tonales: (1.) la acentuación por una serie de modulaciones de la disonancia estructural nacida de la modulación principal de la exposición, (2.) la articulación sobre el punto más de alejamiento, (3.) el retorno al tono principal”.

el calderón final, ayudado por la textura de acompañamiento de tresillos, procedente de la Transición. Siguiendo el esquema de desarrollo central, anteriormente reseñado, por Bartoli —tres secciones, la primera, basada en un acontecimiento de la Exposición, la segunda, articulación sobre el punto culminante, y la tercera, retransición hasta la Recapitulación—, encontramos, en efecto, un tema derivado de la sección de la Transición, emulando la modulación principal a la dominante de la Exposición, en este caso, hacia la subdominante, Fa menor, donde comienza el tema melódico; a partir del compás 83, basado en la textura anterior, aparece la secuencia que conduce hasta el clímax, donde la participación del motivo principal es fundamental para elevar la tensión hacia la dominante de Do menor, hasta el compás 91, último segmento de la progresión con el tema en octavas, que da paso a la retransición, con una segmentación del tema principal, en sentido descendente, que finaliza con un acorde de séptima disminuida y, después de séptima de dominante.

Figura 16: Mozart, Sonata KV 457, I

Observamos un esquema similar en la *Sonata Op. 13* de Beethoven, con la serie de modulaciones sobre el tema principal, sobre la base del tremolado,

entre los compases 136-165 —con la particularidad de una sección previa procedente de la introducción lenta inicial, en Sol menor, que responde a la resolución del acorde de V/V que cierra la Exposición, anteriormente mencionado—, a la que sigue una segunda sección, elaborada con materiales alternos entre el tema principal y los arpeggios del tema de transición o puente, que conducen al discurso al área de clímax, cc. 166-185. Finalmente, la retransición se extiende entre los compases 186-194. Si bien no consiste, a nivel armónico, en una verdadera distensión, gracias al uso de los acordes de dominante, sí resulta un fragmento sonoramente menos elaborado que la sección de punto culminante anterior.

En la Recapitulación, una sección más previsible que el Desarrollo, según las directrices de la forma sonata, llama la atención la flexión al tono de la Napolitana, Re mayor, que encontramos, tras el tema principal, en ambos casos, en el área de desarrollo secundario, es decir, el fragmento que media entre la primera sección y la segunda de la Recapitulación —donde el compositor podía permitirse la inclusión de fragmentos armónica y temáticamente más libres, a causa de la uniformidad del área armónica compartida entre ambas secciones en la reexposición, en este caso, Do menor—.



Figura 17: Mozart, Sonata KV 457, I

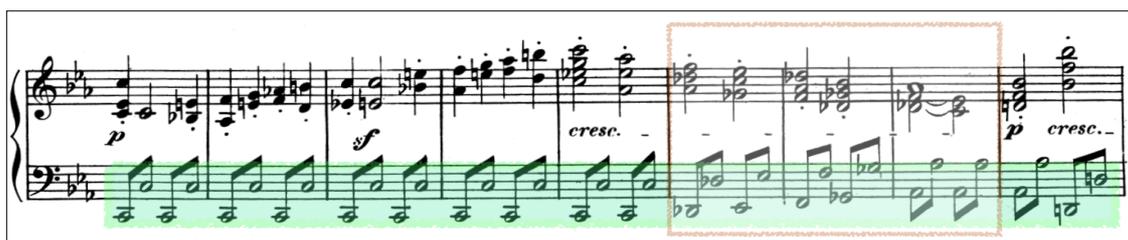


Figura 18: Beethoven, Sonata Op. 13, I

Y, para finalizar, hablaremos de la coda, estructuralmente, muy frecuente en las sonatas de Beethoven, pero no tanto en las de Mozart, de hecho, la *Sonata KV 457* es la única sonata para piano que lleva una sección final después del tema conclusivo de la Recapitulación, por contra, Beethoven ampliaría la estructura tripartita de la forma sonata una forma con cuatro secciones en que el Desarrollo y la Coda final tienen correspondencia temática, armónica y formas hasta la sonata de tipo cuatripartito (Kühn, 2003, 2007).

De esta forma, en Mozart encontramos una coda de elaboración *heterofónica* (Rosen, 1987): una síntesis entre melodía y acompañamiento a partir del mismo material temático, o sea, un acompañamiento fundamentado temáticamente en el diseño del propio tema al que acompaña, en suma, una conjunción de líneas melódicas similares que caminan a distintas velocidades, como un juego de ecos. Esta textura, típicamente romántica, nos anticipa ya la condición avanzada, para la época, de la *Sonata KV 457* de Mozart —recuperando, de nuevo, la idea inicial de los matices contrastantes—:

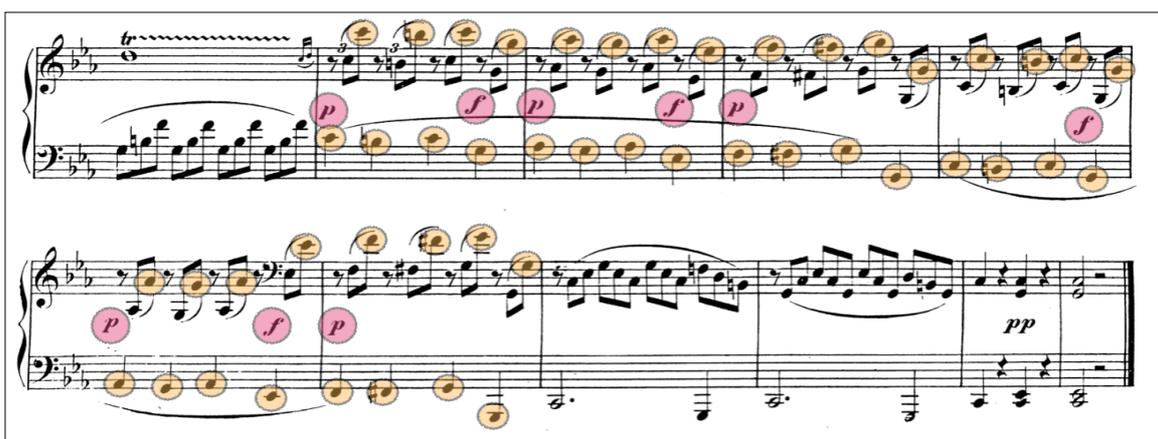


Figura 19: Mozart, *Sonata KV 457*, I

En el caso de Beethoven, la coda aparece fundamentada por un fragmento procedente de la obertura francesa —*Grave*— y, de nuevo, el tema inicial tremolado —*Allegro molto e con brio*—. Podemos observar, de esta manera, la aparición del acorde de séptima disminuida en interacción con la séptima de dominante —con tres notas en común entre ellos— un giro recurrente en la música de Beethoven que ya aparecía en Mozart, precisamente, en la *Sonata KV 457*, en un punto estructural concreto, el final de la retransición del primer movimiento:

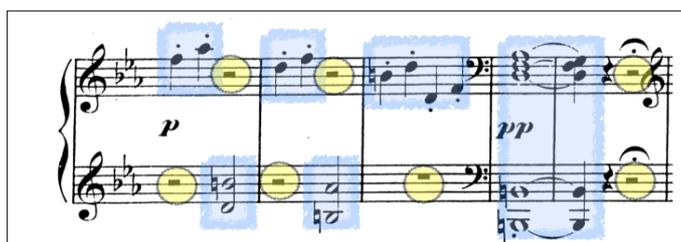


Figura 20: Mozart, *Sonata KV 457*, I

En Mozart, el enlace con la Recapitulación se hace por medio de un acorde de séptima disminuida arpegiado en distintas posiciones, separadas por silencios, un motivo inspirador, sin duda, en el enlace de Beethoven con la Coda.

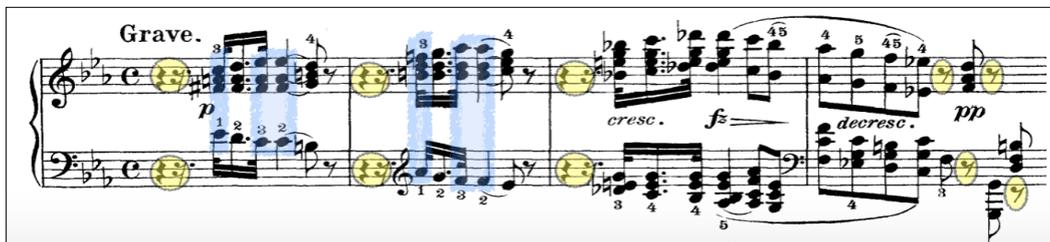


Figura 21: Beethoven, *Sonata Op. 13, I*

De esta forma, la intersección de las obras elegidas para este estudio se puede considerar en varios planos analíticos, el formal, el armónico, el temático, el estilístico, y demuestra una alta conexión entre la *Sonata KV 457* de Mozart y la *Sonata Op. 13* de Beethoven.

3. CONCLUSIONES. Según los datos arrojados por el análisis estructural y estilístico de los primeros movimientos de la *Sonata KV 457* (1784) de Mozart y la *Sonata Op. 13* (1799) de Beethoven podemos concluir que se evidencian semejanzas formales —con una forma claramente bitemática, *à la Mozart*, frente al modelo de desarrollo de un solo tema haydeniano en tres partes, que Beethoven practicaría también con asiduidad—, la aparición de la coda, los temas de oposición interna; temáticas, con dos secciones correspondientes, salvo en la obertura francesa inicial de la *Sonata Op. 13*; texturales, el diseño tremolado; discursivas, los elementos de enlace, el uso de los silencios, los matices contrastantes; armónicas, el uso del acorde de séptima disminuida, la flexión al tono de la Napolitana..., y un largo etcétera.

Estos parámetros analíticos comunes, en efecto, propician una comparación estilística entre ambas obras, compuestas en un intervalo de tiempo de quince años, y muestran una evidente conexión estilística —que se ha atribuido a la influencia del *Sturm und Drang*, en el caso de Mozart (Robbins Landom, 1965), y a los acontecimientos derivados de la Revolución Francesa, en el de Beethoven (Massin, 2003)—, sobre dos obras, sumamente originales, a nivel individual, y *modernas* en sus correspondientes épocas.

De hecho, el modelo de Beethoven para la *Sonata Op. 13* no se extrae de cualquier obra de Mozart, sino, precisamente, de la *Sonata KV 457*, cuyo carácter dramático, frente al estilo galante de la década anterior, entronca plenamente con el lenguaje propio del *Sturm und Drang* —que, incluso, había afectado al estilo de un compositor anterior, Haydn, sobre todo, en el género sinfónico, aproximadamente, entre 1770 y 1780—, como ha reseñado buena parte de la crítica (Massin, 2003; Robbins Landom, 2005; Rosen, 1986):

“Ateniéndonos a los criterios externos, está claro que la *Sonata en Do menor* reviste, a los ojos del propio Mozart, un significado excepcional”.<sup>228</sup>

De esta manera, en cuanto a la semejanza del lenguaje de la *Sonata KV 457* con la posterior obra pianística de Beethoven —y, más concretamente, sobre la *Sonata Op. 13*— Robbins Landom ha aclarado que sólo la evolución del estilo musical y el estudio de la obra de Mozart por parte del joven Beethoven pueden justificar un parecido entre ambos:

Only the opening ideas of the fantasia and of the two offside movements of the sonata could have been penned by Beethoven —the affinity could be explained by common ancestry in the expression of C.P.E.Bach and Haydn— but the very first treatment of those ideas is utterly un-Beethovenian, and if anyone supposes the pathetic modulations in any of these movements to be Beethovenian, he has far to go before he knows Mozart well.<sup>229</sup>

Así, aunque este tema no aparece en la correspondencia de Beethoven, existe una innegable relación entre ambas obras y, muy probablemente, hay un homenaje encubierto, por parte de Beethoven, hacia quien fue el héroe musical<sup>230</sup> de su juventud, Mozart.

Por tanto, se podría afirmar que, en el poderoso desarrollo de la forma sonata de Beethoven, con un ciclo monumental de treinta y dos obras para piano (amén de otras obras también en forma de sonata, sinfonías, cuartetos, obra de cámara, etc.), sin duda, hay un poso fundamental de tradición clásica previa, en la obra de Haydn, el maestro, y de Mozart, el maestro que no lo fue.

174

...sería justo afirmar, como hizo Tovey, que las innovaciones de Beethoven constituyen, básicamente, una combinación de los diferentes métodos de Mozart y Haydn, y que el modo mejor de comprenderlo es situarlo dentro de la misma tradición; al dinámico sentido del continuo desarrollo motivico de Haydn añadió el sentimiento mozartiano del movimiento de gran envergadura y tratamiento masivo de las áreas tonales subsidiarias. Más aún, añadió el movimiento de gran envergadura más directa y firmemente al detalle motivico, derivando la preparación de las grandes áreas estables a partir de los temas, mediante el empleo que hizo de motivos basados en tríadas simples. En ese sentido, sobre todo, Beethoven se quedó solo en su tiempo: mientras el material subyacente de las obras de todos sus contemporáneos se hacía más

---

228 J. Y B. MASSIN, *Mozart*, Turner, Madrid, 2003. p. 1191.

229 H. C. ROBBINS LANDOM (ed.), *The Mozart Companion*, Faber, London, 1965, p. 47. Traducción al castellano: “Sólo las ideas iniciales de la fantasía y de los dos movimientos externos de la sonata podrían haber sido escritos por Beethoven —la afinidad podría haberse explicado la ascendencia común en la expresión de C.P.E. Bach y Haydn—, pero el primer tratamiento de estas ideas es anterior a Beethoven, y si alguien supone que las modulaciones patéticas en cualquiera de estos movimientos son beethovenianas, está lejos de ir más allá de lo que Mozart conocía bien”.

230 La expresión “héroe musical” quiere reivindicar a Mozart frente a Napoleón, la referencia principal de Beethoven hasta 1802, año en que el corso se hizo coronar emperador de Francia, perdiendo así toda autoridad moral sobre Beethoven en lo sucesivo.

complejo y más cromático, los motivos básicos de su música se hicieron más simples y más diatónicos, con mucha frecuencia los elementos fundamentales del lenguaje tonal mismo.<sup>231</sup>

De esta manera, la *Sonata KV 457* de Mozart se muestra como el eslabón estético entre la obra pianística de Beethoven y dos de sus ilustres antecesores de la segunda mitad del siglo XVIII, C. P. E. Bach y Haydn; la *Sonata Op. 13*, por su parte, representa el homenaje a una de las obras pianísticas más importantes de Mozart y abre la puerta a posteriores desarrollos románticos sobre la forma sonata.

#### BIBLIOGRAFÍA

- A. EINSTEIN, *La música en el período romántico*, Alianza, Madrid, 2007.  
J. J. FUX, *Traité de composition musicale*, Viena, 1720.  
J. y B. MASSIN, *Beethoven*, Turner, Madrid, 2003.  
R. RETI. *The thematic process in music*, The Macmillan Company, New York, 1951.  
H. C. ROBBINS LANDOM, *1791: el último año de Mozart*, Siurela, Madrid, 2005.  
C. ROSEN, *Música y sentimiento*, Alianza, Madrid, 2010.  
A. SCHONBERG, *Fundamentos de la composición musical*, Labor, Barcelona, 1990.  
M. VELA, "La noción de paradigma aplicada al estilo musical", *Sinfonía Virtual*, nº 32 (2017):  
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/paradigmas.pdf>

---

231 C. ROSEN, *Formas de sonata*, Labor, Barcelona, 1987, p. 312.