

EL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SINFONÍA N.º 5 DE JUAN MESERÓN: UNA FORMA SONATA ORTODOXA EN EL REPERTORIO SINFÓNICO VENEZOLANO

Juan de Dios López Maya

Universidad Nacional Experimental de las Artes

RESUMEN

Rescatada por el eminente musicólogo Alberto Calzavara en 1986, la Sinfonía n.º 5 en *re* mayor del compositor venezolano Juan Meserón, cuya fecha de composición desconocemos, aunque podemos ubicarla antes de 1821, es la obra más antigua de este género de la que disponemos en el repertorio nacional. A través de un detenido análisis de la obra, y tomando como base a reconocidos teóricos de esta forma musical, se demuestra que su primer movimiento está concebido como una forma sonata, la cual se ajusta casi a la perfección al modelo escolástico tradicional. El propósito es llamar la atención acerca de este hecho casi ignorado de nuestra historia musical, pues es creencia generalizada en el medio (apoyada por las evidencias documentales) que la forma sonata fue poco conocida entre nuestros compositores decimonónicos y por lo tanto escasamente cultivada.

Palabras clave: música, musicología, forma musical, compositor, Juan Meserón, Alberto Calzavara.

ABSTRACT

THE FIRST MOVEMENT IN JUAN MESERÓN'S SYMPHONY No. 5: AN ORTHODOX SONATA FORM IN THE SYMPHONIC REPERTOIRE OF VENEZUELA

Venezuelan composer Juan Meserón's Symphony No. 5 in *D* major, composed before 1821, although the exact date is unknown, was revived by the eminent musicologist Alberto Calzavara in 1986. It is the oldest existing work of this genre in the national repertoire. Through a thorough analysis of this work, based on the findings of well-known theorists of this particular genre, we show that its first movement is conceived as a sonata form which fits almost perfectly the traditional scholastic model. The purpose of this article is to draw attention to this almost ignored fact of our musical history, as local musicians widely believe (on the basis of documentary evidence) that the sonata form was little known among our 19th century composers and hence scarcely developed.

Key words: music, musicology, musical form, composer, Juan Meserón, Alberto Calzavara.

RÉSUMÉ

LE PREMIER MOUVEMENT DE LA SYMPHONIE n.º. 5 DE JUAN MESERÓN: UNE FORME SONATE ORTHODOXE DANS LE RÉPERTOIRE SYMPHONIQUE VÉNÉZUELIEN

La Symphonie n.º. 5 en *ré* majeur, du compositeur vénézuélien Juan Meserón, composée avant 1821, bien que la date exacte soit inconnue, a été relancée par l'éminent musicologue Alberto Calzavara en 1986. C'est le plus ancien travail de ce genre dont dispose le répertoire national. Grâce à une analyse approfondie de cette oeuvre, appuyée sur les conclusions des théoriciens reconnus de ce genre particulier, on montre que le premier mouvement est conçu comme une forme sonate, qui suit presque parfaitement le modèle scolastique traditionnel. Le but de cet article est d'attirer l'attention sur ce fait presque ignoré de notre histoire de la musique, étant donné qu'il est largement admis dans le milieu musical (sur la base de preuves documentaires) que la forme sonate était peu connue parmi nos compositeurs du 19^{ème} siècle et donc à peine cultivée.

Mots-clé: musique, musicologie, forme musicale, compositeur, Juan Meserón, Alberto Calzavara.

RESUMO

O PRIMEIRO MOVIMENTO DA SINFONIA n.º. 5 DE JUAN MESERÓN: UMA FORMA SONATA ORTODOXO NO REPERTÓRIO SINFÔNICO VENEZUELANO

Rescatada pelo eminente musicólogo Alberto Calzavara em 1986, a Sinfonia n.º. 5 em *ré* maior do compositor venezuelano Juan Meserón, cuja data de composição desconhecemos, embora ela pode ser localizada antes de 1821, é a obra mais antiga de este género que temos no repertório nacional. Através de uma análise detalhada da obra, e tomando como base a reconhecidos teóricos de esta forma musical, se demonstra que seu primeiro movimento está concebido como uma forma sonata, a qual se ajusta quase perfeitamente ao modelo escolástico tradicional. O propósito é chamar a atenção sobre este fato quase ignorado da nossa história musical, pois é crença generalizada no meio (apoiada pelas evidências documentais) que a forma sonata foi pouco conhecida entre nossos compositores decimonônicos e, portanto, foi escassamente cultivada.

Palavras chave: música, musicologia, forma musical, compositor, Juan Meserón, Alberto Calzavara.

I. LAS SONATAS VENEZOLANAS

En su artículo “Sonata y trivialidad en América Latina”, Juan Francisco Sans describe el proceso mediante el cual la sonata, y en especial lo que llamamos *forma de sonata*, se convierte en sinónimo de *obra musical*, una especie de paradigma de la música occidental del siglo XIX, símbolo de la música *pura* que proclama su independencia frente a la funcionalidad de otros géneros, tales como la ópera, la música sacra o el ballet (Sans, 1998, pp. 137-138). Cualquier compositor que pretendiera hacer carrera en el “gran arte” debía dedicarse a componer sonatas, a riesgo de que al no hacerlo su música fuese considerada *menor* o *ligera*, término este último que aún hoy es usado para referirse a ciertas manifestaciones musicales.

Como consecuencia –continúa Sans (pp. 140-142)–, la música latinoamericana de finales del siglo XVIII y del XIX, en la que es notable la escasez de obras escritas según el modelo de la sonata, ha sido calificada por especialistas de marcada postura eurocéntrica, como trivial y de poco interés, en virtud de que los géneros cultivados con preferencia en estas latitudes, tales como la música de salón y la zarzuela, eran considerados menores. Esta forma de pensar no es exclusiva de la musicología europea: a mediados del siglo XX nuestros propios musicólogos¹ caen en ella cuando califican a nuestra música romántica como “decadente” o “hecha por aficionados”. Sans ofrece una lista de obras venezolanas del siglo XIX que están escritas según el modelo de la forma sonata (p. 140). En esta lista figuran veinte composiciones, de las cuales solo existen 15 en físico, ya que las demás son conocidas únicamente por referencias, de ahí que su carácter formal sea una presunción no constatable. A la cabeza de esa lista están las tres sinfonías de Juan Meserón: la quinta, la sexta² y la octava, a las cuales el autor se refiere como un caso de excepción en el repertorio sinfónico de ese período. Aunque Sans no lo indica, la lista está elaborada siguiendo un orden cronológico, de manera que las tres sinfonías serían las sonatas venezolanas más antiguas existentes en nuestros fondos.

¹ Con respecto a esto puede revisarse *La ciudad y su música* de José Antonio Calcaño ([1958] 2001) y *Temas de música colonial venezolana* de Juan Bautista Plaza ([1958] 1990).

² De la *Sexta sinfonía* solo existe una parte de flauta en el Archivo José Ángel Lamas de la Biblioteca Nacional.

2. JUAN MESERÓN

En su obra *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1977), Ramón de la Plaza nos ofrece una muy breve reseña biográfica de Juan Meserón con pocos datos de interés para este trabajo. Entre sus obras apenas menciona tres misas, un *Miserere* y un *Himno al Santísimo Sacramento*. El resto lo califica como “algunas obras de concierto” (de la Plaza, 1977, p. 108). También hace referencia a un libro de Meserón, didáctico y muy sencillo, que era en su tiempo el único que se conocía. Este libro no es otro que *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, el primer texto de enseñanza musical publicado en Venezuela en el año 1824.

José Antonio Calcaño nos ofrece una biografía más extensa y elaborada de Meserón en *La ciudad y su música*. Escribe que fue alumno de Juan Manuel Olivares, habla de sus habilidades como flautista y menciona el hecho de que, a partir de su traslado a la vecina población de Petare, en 1814, comienza “a componer obras profanas, principalmente sinfonías y oberturas” (Calcaño, [1958] 2001, p. 153). Calcaño dice que de sus sinfonías solo se conserva la octava, y no menciona ni la quinta ni las oberturas. Sin embargo, creemos que Calcaño no tuvo oportunidad de revisar esa sinfonía, pues afirma que Meserón utilizaba la palabra *sinfonía* en una de sus acepciones antiguas “para designar cualquier obertura, preludio o introducción” (p. 153); por último señala que las sinfonías de Meserón “eran piezas no muy largas, de un solo movimiento, y de un contenido musical semejante al de la introducción u obertura de alguna ópera cómica del siglo XVIII” (p. 153). La octava sinfonía de Meserón a la que alude Calcaño es una obra en cuatro movimientos extensos y elaborados, con una plantilla que incluye dos flautas, dos oboes, dos cornos, un clarín y cuerdas, y su interpretación en concierto dura alrededor de treinta minutos.

La investigación acerca de Meserón más extensa y minuciosa que se ha realizado hasta los momentos fue hecha por Alberto Calzavara y está resumida en el estudio preliminar que escribió para la edición de 1984 de *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, de Juan Meserón.³ En ese texto, además de una reseña biográfica muy completa del compositor, hay un catálogo de sus obras que en ese entonces se encontraban en el archivo de la Escuela de

³ El estudio de Alberto Calzavara incluye un comentario preliminar al libro de Juan Meserón (1824), un esbozo biográfico de ese autor, ilustraciones, notas, fuentes y un apéndice de obras suyas “que se conservan en la actualidad [1984]”. [Nota de las Eds.]

Música José Ángel Lamas y en la Biblioteca Nacional. Más adelante, en 1986, Calzavara rescató las sinfonías octava y quinta, las cuales fueron presentadas en concierto y posteriormente grabadas.

3. LA SINFONÍA N.º 5

En el estudio preliminar de *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (Meserón, [1824] 1984), Alberto Calzavara afirma que la Sinfonía n.º 5 de ese compositor “yace olvidada en la Biblioteca Nacional de Caracas” (Calzavara, 1984, p. 33). A raíz de este comentario y por recomendación del propio Calzavara, el Departamento de Conservación de la Biblioteca Nacional sometió el deteriorado manuscrito a un proceso de restauración denominado *inyección de papel*, con el cual se logró preservar el valioso documento. Este manuscrito, junto a un juego de partes igualmente manuscritas, presumiblemente hechas por el propio Calzavara en 1986, constituyen las fuentes a partir de las cuales realizamos la transcripción que usamos para extraer los ejemplos que se ofrecen en el capítulo dedicado al análisis del primer movimiento. A fin de elaborar una partitura más actualizada de esta obra, transportamos a *fa* los cornos, que estaban originalmente en *re*, y sustituimos el clarín, hoy en desuso en las orquestas sinfónicas, por la convencional trompeta en *do*.

Afirmaba Calzavara que las partes de viola y clarín se habían extraviado y por lo tanto había tenido que escribirlas para poder interpretar la sinfonía. Esta ausencia la hemos constatado revisando el manuscrito. Examinados este y otros manuscritos similares de la época que se encuentran en el archivo José Ángel Lamas de la Biblioteca Nacional,⁴ nos hemos percatado de que los copistas acostumbraban a escribir en la portadilla de la parte correspondiente al primer violín o a la primera flauta datos de la obra tales como el nombre, tonalidad, fecha, dedicatoria y, lo más importante, la plantilla orquestal para la cual la obra estaba escrita. De esta manera se determinó la falta de la viola y el clarín entre las partes disponibles, pues, como es sabido, los compositores de esa época no solían escribir lo que hoy llamamos la *partitura general*. No conocemos la fecha de composición de la Sinfonía n.º 5, pero si tomamos en cuenta la existencia de una copia de su Sinfonía n.º 8, que está fechada en 1822, en el archivo Lamas,

⁴ La Obertura n.º 3 de Meserón, la *Gran Obertura*, la Sinfonía n.º 4 y la *Sinfonía concertada* de José Lorenzo Montero tienen en las portadillas de las partes de violín, violoncello y flauta, la plantilla correspondiente.

podemos ubicarla alrededor de 1820, lo que la convertiría en la obra sinfónica venezolana más antigua de la cual disponemos. La Sinfonía n.º 5 está estructurada en un plan clásico de cuatro movimientos: *allegro con fuoco*, *adagio*, *minué* y *finale allegro*. Los movimientos primero, tercero y cuarto están escritos en la tonalidad central de *re* mayor, mientras que el segundo está en *si* menor, la tonalidad relativa. Desde que Calzavara reconstruyó la obra, esta y la Sinfonía n.º 8 han sido ocasionalmente interpretadas en Caracas.⁵

4. LA FORMA SONATA Y SUS TEÓRICOS

La teoría suele ir a la zaga de la práctica. Esto es especialmente verificable en lo que respecta a la forma sonata. Se considera al compositor Domenico Scarlatti (1685-1757) como el *precursor* de la forma. En sus más de 500 sonatas para piano está condensado el procedimiento compositivo que daría origen a lo que llamamos la *sonata clásica*, cultivada por los compositores de ese período. Pero ya Haydn, Mozart y Beethoven, los prototipos clásicos, habían escrito su obra y dejado de existir cuando aparece el primer texto teórico que habla sobre la forma sonata. Este es, según William Newman (1983, p. 31), el volumen III del tratado de Adolph Bernhard Marx titulado *Die Lehre von der musikalischen Komposition* ('La enseñanza de la composición musical'), publicado en 1845. Sin embargo, dice Newman, ya el compositor y discípulo de Beethoven, Carl Czerny, había tocado el tema de la organización de los movimientos de la sonata y lo que debería contener cada uno de ellos en el prefacio de su *opus 600*, dado a conocer en el año de 1837 (p. 29). También menciona a Anton Reicha, quien describió la forma sonata, aunque sin darle ese nombre, en los volúmenes III y IV de su *Traité de haute composition musicale* de 1824-1826 (p. 32). Dice Newman que Reicha se refiere a la forma sonata como *gran forma binaria*, pero ofrece un gráfico en donde plasma admirablemente (gráfico 1) el esquema escolástico al que estamos acostumbrados en los cursos de análisis (p. 33).

GRÁFICO 1.



⁵ Antes de 1979 la Sinfonía n.º 8 fue interpretada en ocasiones por la Orquesta Clásica que dirigía Gonzalo Castellanos Yumar, e incluso fue grabada en casete.

Como se desprende del párrafo anterior, ya la *edad dorada* de la sonata clásica había concluido cuando se establece su teoría. Si bien es cierto que los compositores románticos la siguen cultivando hasta bien entrado el siglo XX, también es verdad que esta forma sonata, llamada *post-beethoveniana* por muchos tratadistas, es más extensa y más flexible en cuanto a su temática y su planificación armónica que su predecesora. De todas maneras son los teóricos de mediados del siglo XIX quienes establecen los cánones que predominan aún hoy en los textos sobre la materia. Investigando en las bibliotecas de las principales escuelas de música y conservatorios de Caracas, pudimos verificar que los tratados de análisis que más comúnmente se consultan son el *Curso de formas musicales* de Joaquín Zamacois ([1960] 1985), el *Tratado de la forma musical* de Julio Bas ([circa 1920-1922] 1947, 1972), y en menor medida otros textos más modernos como el *Tratado de la forma musical* de Clemens Kühn ([1987] 2003). En todos ellos se reproduce, de manera más o menos extensa y con ligeras variaciones, el ya conocido esquema ternario, bitemático y reexpositivo. En su excelente tratado, Kühn da comienzo al capítulo relativo a la sonata con la siguiente y lapidaria afirmación: “La sonata clásico-romántica no existe: cada obra arregla la idea ‘sonata’ de un modo particular” (Kühn, [1987] 2003, p. 153), pero al voltear la página las aguas vuelven a su cauce: “La *exposición* plantea, por lo general, tres hechos distintos: un *primer tema* (*tema principal*), un *segundo tema* (*tema secundario*) y un *grupo final* [...] Los dos temas son contrarios en *carácter, estructura y armonía*” (p. 155). De este hecho, que puede resultar casi divertido, podemos deducir lo arraigado que sigue estando el modelo de forma sonata entre los tratadistas y teóricos.

5. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO

5.1. La exposición

Según Zamacois ([1960] 1985) el primer tema debe tener “*masculinidad, concisión, vigor, perfil rítmico y tonal bien manifiestos*” (p. 171). El carácter tonal de este primer tema está logrado a través de una armonización en la que se utilizan exclusivamente las funciones principales (I-IV-II-V), además de un diseño melódico predominantemente diatónico con unos breves cromatismos de paso (figura 1). En cuanto al “vigor”, “masculinidad” y demás rasgos que le atribuye Zamacois, están dados por el carácter tésico del ritmo, la utilización de notas repetidas y la orquestación en *tutti*. En el caso del primer movimiento de la Sinfonía n.º 8 de

Meserón, la estructura formal es la de una típica frase de tres períodos con ocho compases (cc.) cada uno (p. 30), todos ellos de carácter conclusivo.

FIGURA 1. TEMA UNO (CC. 1-8)

Para Julio Bas ([*circa* 1920-1922] 1947, 1972) existen dos tipos de puentes modulantes, los *inseparables* y los *independientes* (p. 272). Estos últimos no solo separan los temas y plantean una modulación armónica, sino que además enriquecen la forma al introducir material temático nuevo. Sin embargo, aclara Bas, el tema del puente independiente tiene un perfil más discreto a fin de subordinarse al de los temas primero y segundo y no “estorbarlos” en su presentación. Meserón lo presenta como una frase de dos períodos con ocho compases cada uno (figura 2). La modulación al tono de la dominante se produce casi de inmediato, sin embargo, al final del segundo período. Esta modulación es reafirmada utilizando una progresión armónica de gran interés que contrasta con el estilo armónico predominante en toda la exposición: *la* menor (compás [c.] 36) que va a *fa* mayor (c. 37). Este se comporta como sexta napolitana de *mi* mayor pues se dirige a *si* 7.^a (c. 38); actúa este último como dominante de la dominante y resuelve finalmente a *mi* mayor que es la dominante de *la* (c. 39); de esta forma concluye el puente y da entrada al segundo tema (figura 3).

FIGURA 2. PUENTE, PRIMER PERÍODO (CC. 24-32)

FIGURA 3. PUENTE, FINAL (CC. 35-39)

La menor Fa mayor Si 7ª. Mi mayor.
 Napolitano de Mi V/Mi V/La

Así como el primer tema era viril, vigoroso y preciso, el segundo, para lograr un contraste, se caracteriza por su “*feminidad, elegancia, elevación melódica y delicadeza rítmica*” (Zamacois, 1985, p. 171). Aquí Meserón presenta una melodía anacrúcica, de carácter motriz según Mathis Lussy (1945, pp. 34-38), la cual añade expresividad y celeridad al motivo principal. El carácter “femenino” y “elegante” del tema está acentuado por recursos de orquestación, tales como escalas en notas picadas y en intervalos de tercera en las flautas (cc. 41 y 43), *trémolos* en las cuerdas (cc. 44-45 y 53-54) y apoyaturas colocadas casi al azar o caprichosamente en algunos momentos. Este tema está estructurado como una frase de dos períodos de nueve compases cada uno, más una coda de tres compases que sirve para reafirmar la tonalidad de *la* mayor. Ambos períodos son casi idénticos y su principal diferencia es la orquestación. En el primer período la presentación de la melodía está a cargo de los primeros violines, mientras que en el segundo está a cargo de los violoncellos (figura 4).

FIGURA 4. TEMA DOS, SEGUNDO PERÍODO Y CODA (CC. 48-60)

The musical score for Figure 4 is divided into two systems. The first system (measures 48-54) is marked *p* (piano). It includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The Flutes and Cymbals parts have rests in measures 48-54. The Violins and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello/Double Bass part has a *Fc. Solo* marking in measure 48 and a *Fc. + Cb.* marking in measure 54. The second system (measures 55-60) is marked *f* (forte). It includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The Flutes and Cymbals parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violins and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello/Double Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

5.2. El desarrollo

El primer evento del desarrollo es una presentación casi textual del tema uno, pero en la tonalidad de la dominante (*la* mayor). Este procedimiento puede encontrarse en la mayoría de las sonatas para teclado del compositor Domenico Scarlatti (1953), consideradas precursoras de la forma sonata (figura 5).

FIGURA 5. DESARROLLO, PRIMER EVENTO (CC. 61-68)

El segundo evento desarrolla materiales pertenecientes al tema dos (figura 6). Dura diez compases, comienza en la tonalidad de *la* menor y se produce una modulación a *mi* menor en sus últimos cuatro compases (75-78).

FIGURA 6. DESARROLLO, SEGUNDO EVENTO (CC. 68-74)

The musical score for Figure 6 shows the second event of the development section, spanning measures 68 to 74. The score is written for a full orchestra. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The flute parts (Fls. I and II) have rests throughout this section. The clarinet parts (Crs. I and II) also have rests. The trumpet part (Tpt.) has a simple rhythmic pattern. The violin parts (Vls. I and II) play a rhythmic pattern with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (sf). The viola part (Vla.) plays a similar rhythmic pattern. The cello and double bass parts (Vc. Cb.) play a simple rhythmic pattern. The score is marked with dynamics such as *p* and *sf*.

Calzavara (1984, p. 19) destaca el hecho de que todas las composiciones conocidas de Meserón manifiestan un uso frecuente y sobresaliente de la flauta. Añade que, en su condición de flautista, el compositor mismo interpretaba las partes para flauta de sus obras. En el tercer evento del desarrollo encontramos el primero de estos solos. Su extensión es de 14 compases y está en la tonalidad de *mi* menor (figura 7).

FIGURA 7. DESARROLLO, SOLO DE FLAUTA (CC. 78-86)

Musical score for Figure 7, Solo de Flauta (measures 78-86). The score is for a full orchestra with a woodwind section. The Flute (Fls.) part is the soloist, playing a complex melodic line with many trills and grace notes. The Clarinet (Crs.) and Trumpet (Tpt.) parts play simple harmonic accompaniment. The Violin (Vls.) and Viola (Vla.) parts play rhythmic patterns, with dynamic markings of *p* and *sf*. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts play a steady bass line.

El cuarto evento es un *tutti*. Desarrolla materiales provenientes del puente y tiene una duración de 16 compases. Armónicamente se comporta como un puente modulante que nos lleva desde *mi* menor hasta *re* mayor (la tonalidad central) a través de una técnica típica del clasicismo: la modulación diatónica por acorde común (figura 8).

FIGURA 8. DESARROLLO, CUARTO EVENTO (CC. 92-96)

Musical score for Figure 8, Cuarto Evento (measures 92-96). The score is for a full orchestra. The Flute (Fls.) part is the soloist, playing a melodic line with dynamic markings of *sf*. The Clarinet (Crs.) and Trumpet (Tpt.) parts play simple harmonic accompaniment. The Violin (Vls.) and Viola (Vla.) parts play rhythmic patterns, with dynamic markings of *sf*. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts play a steady bass line.

En el quinto y último evento del desarrollo, Meserón nos ofrece un dúo de flautas de notable extensión –21 compases–, el cual desemboca directamente en la reexposición. Se mantiene en *re* mayor y utiliza tresillos de corchea tanto en las partes solistas como en las cuerdas (figura 9).

FIGURA 9. DESARROLLO, DÚO DE FLAUTAS (CC. 112-122)

The image displays two systems of musical notation for the development section of the first movement of Juan Meserón's Symphony No. 5, specifically measures 112-122. The score is written in the key of D major and 4/4 time. The first system covers measures 112 to 116, and the second system covers measures 117 to 122. The instrumentation includes two flutes (Fls.), two clarinets (Crs.), two trumpets (Tpt.), two violins (Vls.), two violas (Vla.), and a cello and double bass (Vc. Cb.). The flute parts feature intricate sixteenth-note passages with frequent triplets. The string parts provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern, also incorporating triplets. The woodwinds and brass parts are mostly silent during this section.

Como se desprende de este análisis, el desarrollo posee una gran complejidad y alto nivel de elaboración, aunque al mismo tiempo es de una claridad armónica, temática y de texturas típicamente clásica. Cada evento es más largo que el anterior y, si omitimos el primero, por considerarlo una presentación del tema dos, podríamos verlo como una disposición de *tutti* y *solí* característica del concierto. El ciclo armónico *la mayor, la menor-mi menor, mi menor, mi menor-la mayor-re mayor*, es un típico ciclo de quintas, lo que coloca este desarrollo en el marco de un estilo clásico ortodoxo.

5.3. La reexposición

El primer tema se reexpone de manera parcial: solo se presenta el primer período de ocho compases, con una ligera variación en el último compás. En este punto Meserón salta directo al segundo período del puente, el cual se reexpone textualmente pero en la tonalidad de la tónica (figura 10). El segundo tema, esta vez en la tónica, se reexpone totalmente y con pequeñas variaciones de carácter melódico (figura 11). Por último, la coda también se reexpone de manera textual para dar fin al movimiento.

FIGURA 10. REEXPOSICIÓN, PRIMER TEMA Y PUENTE (CC. 130-141)

The musical score for Figure 10 is divided into two systems. The first system, measures 130-141, features a reexposition of the first theme. It includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is D major and the time signature is 4/4. The score is marked with fortissimo (f) dynamics. The second system, measures 137-141, features a bridge section. It includes parts for Flutes (Fls.), Cymbals (Crs.), Trumpets (Tpt.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is D major and the time signature is 4/4. The score is marked with piano (p) and sforzando (sf) dynamics.

FIGURA 11. REEXPOSICIÓN, SEGUNDO TEMA (CC. 144-153)

6. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Comenzamos este trabajo haciendo referencia a un artículo de Juan Francisco Sans, y de la misma manera queremos terminarlo, pues si bien estamos completamente de acuerdo con él en que los escasos ejemplos de forma sonata que hay en nuestro repertorio no pueden servir para reivindicar musicalmente nuestro siglo XIX, quisiéramos añadir que el rescate y reconstrucción de las obras que se encuentran en los fondos así como su posterior análisis son una acción determinante y deseable, ya que, entre otras cosas, arrojarían mucha luz acerca de este tema y nos permitirían ser más objetivos en nuestras apreciaciones referentes a ese período.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAS, J. ([Circa 1920-1922] 1947, 1972). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- CALCAÑO, J. A. ([1958] 2001). *La ciudad y su música*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- CALZAVARA, A. (1984). Esbozo biográfico de Francisco Juan Meserón. En J. Meserón, *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, (pp. 13-34). Caracas: Solistas de Venezuela.
- CZERNY, C. ([1837] circa 1848). *Die Schule der praktischen Tonsetzkunst, opus 600*, 3 vols. Bonn: N. Simrock.
- DE LA PLAZA, R. (1977). *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- KÜHN, C. ([1987] 2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books.
- LUSSY, M. (1945). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- MARX, A. B. (1845). *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, vol. III. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- MESERÓN, J. ([1824] 1984). *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas: Solistas de Venezuela.
- NEWMAN, W. (1983). *The sonata since Beethoven*. New York: Norton & Company.
- PLAZA, J. B. ([1958] 1990). *Temas de música colonial venezolana*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- REICHA, A. (1824-1826). *Traité de haute composition musicale*, vols. III y IV. Paris: Costellat.
- SANS, J. F. (1998). Sonata y trivialidad en América Latina. *Revista Musical de Venezuela*, 37, 137-161.
- SCARLATTI, D. (1953). *Sixty sonatas* [partitura]. New York: G. Schirmer.
- ZAMACOIS, J. ([1960] 1985). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor.