

Solare, Juan María

*Extensa aproximación a mi sucinta Sonatinina
para piano*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVI, N° 26, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Solare, Juan María. “Extensa aproximación a mi sucinta Sonatinina para piano” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26,26 (2012). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/extensa-aproximacion-sucinta-sonatinina-piano.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

EXTENSA APROXIMACIÓN A MI SUCINTA SONATININA PARA PIANO

JUAN MARÍA SOLARE

Resumen

El compositor realiza un análisis de su *Sonatinina*, miniatura para piano, la cual consiste en una extrema condensación de elementos de los cuatro movimientos de la forma sonata tradicional. Una aproximación analítica se basa en describir e interrelacionar estructuras interválicas, pero otro tipo de análisis estudia las connotaciones o referencias a la tradición y al repertorio existente, ya sean citas de obras concretas o bien citas de estilo. La obra *Sonatinina* es, en su totalidad, una alusión a un arquetipo formal.

Palabras clave: forma sonata, cita, estilo clásico, neoclasicismo, posmodernismo.

Abstract

The composer develops an analysis of his piano miniature *Sonatinina*, which consists on an extreme condensation of elements of the four movements of the traditional sonata form. One analytical approach is based upon describing and interrelating intervallic structures, but another kind of analysis focus the connotations or references to tradition and to existing repertory, be it quotations of concrete works or style quotations. The work *Sonatinina*, in its entirety, an allusion to a formal archetype.

Key words: sonata form, quotation, classical style, neoclassicism, postmodernism.

* * *

Generalidades, intención fundamental

El presente ensayo remitirá, a muchos, a cierto *sketch* de la agrupación argentina de humor musical *Les Luthiers* titulado *Vals del segundo*¹: se

¹ Obra nr. 79 según el catálogo oficial de *Les Luthiers*, incluida en el disco *Cantata Laxatón*, de agosto de 1972.

hablará durante páginas y páginas y se verterán miles de palabras acerca de una obra que dura poco más de un minuto. En la *Sonatinina* se encuentran condensados los elementos de la forma sonata de tal manera que describirlos implica expandirlos. Puedo comparar así la *Sonatinina* a una operación de "zipeado" de un archivo informático. Por otro lado, muchas de las ideas involucradas en la *Sonatinina* dependen del tiempo ni de la duración.

Los conceptos fundamentales de la forma sonata clásica y tradicional son bien conocidos. No obstante, los recordaré a continuación en los términos que me interesa utilizar para el análisis de la *Sonatinina*. En sentido amplio, una Sonata es una obra en cuatro movimientos, de los cuales el primero tiene tradicionalmente forma de sonata en sentido estricto, el segundo tiene forma de Lied ABA (modelo formal heredero del *aria da capo*), el tercero es un minué o un scherzo, y el cuarto un rondó. Los *tempi* suelen ser, respectivamente, rápido, lento, rápido, más rápido.

En la *Sonatinina* he reducido cada uno de estos elementos formales a su mínima expresión. Realmente mínima, en el sentido de irreducible, *no más reducible*. El título es de hecho un diminutivo del ya diminutivo italiano *Sonatina*.

La partitura está escrita en un único pentagrama, lo cual no implica que haya que tocarla con una sola mano. Por pasadas experiencias sorprendentes me veo obligado a recalcar este hecho que aparentemente no es evidente para todos.

Estos son los cuatro movimientos y sus duraciones aproximadas:

I. Sonatenform	0'30''
II. Quasi un palindromo	0'15''
III. Minuettoscherzante	0'10''
IV. Rondeau	0'15''

Duración total	1'10''

Sonatinina fue compuesta en Köln, Alemania, el 21 y 22 de agosto de 2004. El estreno relativamente tardío estuvo a cargo del compositor el 28

de enero de 2010 en el teatro de la universidad de Bremen (concierto monográfico "*Tango Nuevo & Neue Musik*").

Descripción de cada movimiento

I -Sonatenform. El título está en alemán por dos causas: (a) porque es el tecnicismo que usaron quienes de hecho conceptualizaron la forma de sonata y (b) porque en castellano existe siempre un equívoco, pues la palabra "Sonata" puede describir ya a la obra completa, ya a la forma de sonata en sentido estricto.

El primer tema es la quinta justa Si bemol / Fa², matiz *forte*, extensa duración, con carácter *eroico*. La indicación de carácter alude a la sinfonía *Eroica* de Beethoven y por eso está en italiano. Como estereotipo analítico, el primer tema de una sonata tiene carácter masculino, afirmativo, activo, dominante; y el segundo carácter lírico, femenino, grácil, circunspecto³. Más allá de la peculiar actitud de los analistas musicales del pasado con respecto a los caracteres de los géneros humanos, y más allá de que tal descripción sea también una reducción antimusical, tal simplificación existe *de facto* en los libros de texto. Este aspecto está también presente en la *Sonatinina*: esta miniatura no sólo denota las sonatas como composiciones, sino las discusiones acerca de la sonata.

Por qué el primer tema de la *Sonatinina* es una quinta justa obedece a la influencia de Deryck Cooke (COOKE, 1959:43), quien asocia a la quinta justa con lo "firme" y "estable", como por otro lado también hacen muchos otros autores. Ciertamente estas ideas acerca de la semántica musical pueden ser criticables (ya han sido suficientemente criticadas) y se basan en última instancia en la estadística y en varios lugares comunes de la historia de la música (con epicentro en el Romanticismo wagneriano, y en todo caso limitándose a la música occidental), pero también reaparecen constantemente en ciertos contextos actuales, como la música para cine, que se sirve de tales clisés precisamente porque resultan efectivos. Si la

² En el marco de este escrito, consistentemente enunciaré los intervalos armónicos del grave al agudo, es decir, la primera nota es la inferior.

³ Parece haber sido el musicólogo alemán Adolph Bernhard Marx (MARX, 1845:273) quien utilizó por primera vez las referencias a lo masculino y femenino para diferenciar el carácter de los temas en las formas de sonata. Hugo Riemann también utiliza esta terminología (RIEMANN, 1888:128).

eficacia de estos lugares comunes se fundamenta en el aprendizaje cultural a lo largo de varias generaciones (como tiendo a suponer) o a características inmanentes de los elementos musicales (como tienden a dar por sentado Cooke y otros autores) es aquí de importancia secundaria.

El segundo tema "debe" ser entonces de carácter lírico, y la partitura indica aquí *espressivo*. En concordancia, el matiz *espiano*. A nivel motivico debe haber también algún contraste, y de hecho si el primer tema es fundamentalmente vertical, armónico (sonidos simultáneos), el segundo consiste en sonidos sucesivos, destaca la horizontalidad. En términos más simples: el primer tema es un acorde, el segundo una melodía. En este segundo tema, para optimizar el contraste, el campo armónico es radicalmente distinto del primero: una célula altamente disonante de semitono más semitono. En términos de *Pitch Class Sets* (FORTE, 1973), es un (0, 1, 2); en terminología kröpfeliana⁴ es un "micromodo menor uno". Lo relevante es marcar una notoria diferencia respecto de la rotunda consonancia perfecta del primer tema. El aspecto rítmico presenta también contraste: si lo característico del tema 1 es una duración larga (redonda), el tema 2 presenta duraciones breves (semicorcheas) en un patrón rítmico "breves-larga".

Puede sonar rebuscada la siguiente referencia: la interválica de este segundo tema reproduce las primeras tres notas de la serie dodecafónica que Luigi Nono usó en numerosas obras serialistas (verbigracia *Il canto sospeso*). Tales veladas alusiones a la tradición son inevitables en mi estilo compositivo. Se roza aquí una problemática fundamental del análisis musical ante las citas y referencias eruditas ocultas: ¿cuánto hay de aporte personal del analista y cuánto del compositor? Como en este caso el autor del artículo y el compositor son una misma persona, el lector tenderá a suponer que la referencia fue intencional. Deberá entonces replantearse la pregunta: dando por hecho que el compositor se dió cuenta de que en su propia obra estaba presente tal o cual referencia a la música previa (propia o ajena), ¿lo hizo *a posteriori* o fue una decisión precompositiva? ¿Quiso que apareciese tal referencia y condicionó el resto a esta decisión estética, o

4 Francisco Kröpfl nunca publicó -hasta la fecha- un escrito documentando su método analítico, el cual sin embargo es conocido oralmente por varias generaciones de compositores argentinos. En especial, el autor de este ensayo estudió con Kröpfl en 1991-92, aunque ya estaba en contacto previamente con esta terminología analítica. Consultado (noviembre de 2011) por este supuesto hueco en la bibliografía, Kröpfl recomendó un artículo de Marcela Pavia publicado en el primer y único número de la revista Code XXI de Barcelona en 1998.

bien reconoció esta alusión durante el proceso de composición y la aceptó como producto secundario (en lugar de desecharla como estorbo estilístico)? En cada caso particular la respuesta será diferente, y la mayoría de las veces será imposible determinarla con exactitud; pero como en el caso de la *Sonatin* puedo hablar por mí mismo, informo que reconocí y acepté las connotaciones de esta célula interválica durante el proceso de composición; es decir, no como decisión precompositiva sino como confirmación. De todas maneras, tal constatación pertenece al ámbito de la psicología de la creación, no al análisis musical *strictu sensu*.

Como en muchas sonatas clásicas, se repite la exposición literalmente.

Seguidamente se encuentra el desarrollo, que constituye lo realmente característico de la forma sonata: la lucha entre ambos temas, o -en términos menos bélicos- sus posibilidades de interacción. Éstas comienzan en el compás 4 superponiendo ambos temas: la quinta justa (tema 1), una de cuyas voces "canta" la melodía del tema 2. Nótese que cada compás tendrá ahora una indicación verbal de carácter, indicación que se encontrará en algún lugar de la paleta entre los extremos *eroico* y *espressivo*.

El compás 5 presenta la siguiente etapa de desarrollo, donde predomina la quinta justa; sin embargo la apoyatura alude a los valores rítmicos breves del tema 2. Hay entonces también interacción entre ambos temas, o un "contagio" si se prefiere (el contagio es, en todo caso, una forma de interacción).

En el compás 6 el material de alturas surge del tema 1, con un aspecto nuevo: la inversión interválica (una quinta que "implota" en una cuarta)⁵. Pero el ritmo deriva claramente del tema 2: breve-larga. No se copia el ritmo del compás 2, sino su "significación" o su descripción en valores proporcionales.

En el compás 7, la siguiente etapa del desarrollo, ocurre interválicamente lo opuesto al compás 6: una cuarta justa se abre hacia la quinta. Resulta interesante subrayar que los valores rítmicos están aquí dispuestos de manera simétrica, capicúa, por primera vez en la obra. En cierto modo este ritmo es un anticipo de lo que ocurrirá en el segundo movimiento (donde *todas* las duraciones son simétricas). En este compás 7 el matiz y la duración están asociados entre sí de manera inversa a la que lo estaban en la exposición, hay un entrecruce de características: en la

5 En un estudio más exhaustivo de mi obra como totalidad será necesario mencionar aquí mi composición electrónica *Inversion of a Fourth* (2007-08), que consiste precisamente en un lento *glissando* entre una cuarta (Do-Fa) y una quinta (Si-Fa#) (realizada con sonidos sinusoidales).

exposición la nota larga era *forte* y las breves *piano*; en el compás 7 del desarrollo ocurre lo contrario.

El compás 8, último del desarrollo, debe cumplir una importante función formal: preparar la reexposición; así como un cohete debe preparar su reingreso en la atmósfera. Este momento de retransición es como una anacrusa a gran escala (en las dimensiones de la *Sonatinina*, la gran escala puede reducirse a un solo compás). Rítmica y melódicamente, este compás 8, esta retransición, surge del segundo tema. No sólo por las notas breves, sino por la interválica (jirones melódicos en base a células interválicas de dos semitonos). Esta macromelodía cubre un ámbito de quinta disminuida, entre Fa y Si. Sin embargo, en la nota larga del tercer tiempo se forma una cuarta justa (Fa#-Si), que claramente alude al primer tema (por inversión). Es otra forma de interacción entre ambos temas.

Un elemento importantísimo del desarrollo (y que en realidad es más decisivo estructuralmente que lo que ocurre en la superficie, al considerar el "compás por compás") es la evolución melódica de la línea superior, prácticamente por semitono descendente (compás 4 = Mibemol, c. 5 = Re, c. 6 = Re bemol, c. 7 = Do, c. 8 = resumen cromático de todo, entre Fa agudo y Si). Apuntalando esta evolución melódica casi lineal está el matiz, un *crescendo* casi ininterrumpido desde *mp* hasta *ff* (con una excepción en el compás 7).

Un detalle lingüístico se asocia con el elemento morfológico del desarrollo. La denominación castellana, "desarrollo", destaca justamente el hecho de que los temas están desarrollados, variados, reciclados. Sin embargo, la denominación alemana, *Durchführung*, literalmente "conducción a través de", destaca la fuerza dinámica de esta sección central, subraya el detalle de que esta sección nos acerca, nos conduce a la reexposición. En el lenguaje cotidiano (no musical), la palabra *Durchführung* es la que se usa para describir el proceso de "realización" de un plan. Ambas denominaciones -desarrollo y *Durchführung*- son convergentes, no es una mejor que la otra, pero me parece importante que sean consideradas juntas; para comprender mejor el matiz que acentúa cada una de ellas.

En la *Sonatinina*, en el instante de la reexposición propiamente dicho (el paso de la retransición a la reexposición), se produce una síntesis de esta interacción: la cuarta Fa#-Si (c. 8) se enlaza por semitono melódico con la quinta Si bemol-Fa (c. 9). Recordemos que la cuarta (y la quinta) son lo característico del primer tema, y el semitono la esencia del segundo tema.

En la reexposición, el primer tema (c. 9) está repetido de manera casi literal (aunque un poco más fuerte). En el segundo, la melodía está por inversión.

La reexposición presenta una característica esencial de la forma sonata: el "conflicto" tonal entre ambos temas se resuelve, se anula. No estamos aquí en un lenguaje armónico demasiado tonal, sin embargo, es innegable una "tendencia tonal" hacia Si bemol. Desde este punto de vista: en la exposición, el primer tema acentúa la sonoridad de Si bemol y el segundo la de Mi (puesto que es la nota más larga); hay una relación de tritono entre ambas notas, es decir, máxima tensión. Y en la reexposición se resuelve esta tensión, pues ambos temas subrayan la sonoridad Si bemol.

II – Quasi un palíndromo

Un palíndromo es una construcción verbal simétrica. Este segundo movimiento es simétrico desde varios puntos de vista. La forma aludida es ABA, típica de los movimientos lentos (y que claramente puede pensarse como un arquetipo de la simetría). Este movimiento es *quasi* un palíndromo porque hay un par de factores que socavan esta simetría. Es obvia además la referencia a la *Sonata quasi una fantasia* de Beethoven.

Simetría implica que los extremos se corresponden, pero implica también un centro. En nuestro caso, el centro es en sí un acorde simétrico de quinta aumentada (Si bemol-Re-Fa sostenido), dispuesto de manera rítmicamente simétrica en el centro del compás. Que la imagen asimétrica de la figura rítmica (corchea ligada a negra con puntillo) no confunda: *suen*a de manera simétrica. Esta quinta aumentada es una alusión a Franz Liszt, y particularmente a su *Sinfonía Fausto*. Mencionar a Liszt tiene un significado particular: en tanto prototipo del compositor-pianista, citar el acorde característico lizstiano tiene ribetes autobiográficos.

Consideremos luego los extremos de este constructo simétrico. Rítmicamente: negra-blanca se transformará en blanca-negra. La nota inicial y final también es la misma (Sol). Pero la otra no (es La y Fa respectivamente), porque el tema A, melódicamente, consta de una séptima menor descendente (alude así al Leitmotiv *Der Blick*, "La mirada", de *Tristán e Isolda*) que se ve reflejada, en su reaparición, en una segunda mayor ascendente. Es decir, es el intervalo complementario moviéndose en la otra dirección. Por esto hay *quasi* una simetría: es una simetría por inversión.

Hay aquí otros dos factores musicalmente relevantes (aunque suelen ser subestimados al analizar música: se los degrada al rango de parámetros secundarios), el matiz y el tempo. La diferencia entre A1 y A2 existe también en estas dos dimensiones. En la reaparición de Ase indica un *diminuendo* (para que fuera perfectamente simétrico, en A1 debería haber habido un *crescendo*). Y luego en A2 el tempo es *rallentando* (mientras que en A1 era estable). El carácter, en consecuencia, cambia (antes *con passione*, ahora *desolato*). Marginalmente: el carácter *desolato* alude a la *Lyrische Suite* de Alban Berg, uno de cuyos movimientos (el final) está subtítulo *largo desolato*.

Puede pensarse que mis indicaciones de carácter son excesivas. En *Sonatinina*, pero también en el resto de mis obras, hay que verlas en dos niveles: el nivel intertextual de referencias eruditas (en qué obra o en qué autor aparece esta determinada indicación de carácter, sobre todo si es extraña, poco corriente) y el nivel interno, intraopus, no referencial, en donde -en mi concepción- el carácter es una síntesis semántica de indicaciones estrictamente musicales. Un ejemplo extremo: carácter *violento* implica una serie de características musicales, como *forte*, tendiendo a rápido, rítmicamente denso y con textura cargada. Una sola palabra contiene, denota y sintetiza numerosas indicaciones puramente musicales (para bien pero también para mal, porque puede perderse especificidad). Acerca de la importancia de las indicaciones de carácter en mi obra sugiero examinar mi partitura *De lo subjetivo como forma de expresión* (2006).

III - Minuetto scherzante

Este título sintetiza ambas posibilidades básicas del tercer movimiento de una sonata: el minué (sobre todo en Haydn o Mozart) y el scherzo (típicamente beethoveniano).

Este movimiento comienza con una cita del ritmo inicial del *Scherzo* de la novena sinfonía de Beethoven (no sin cierta ironía, pues en tal sinfonía el scherzo es el segundo movimiento y no el tercero). Las alturas forman un motivo que ya nos resultará familiar: es el segundo tema del primer movimiento de la *Sonatinina*, aunque aquí usado al comienzo por inversión y luego -en la reexposición- por movimiento directo (es decir, exactamente al revés que en el movimiento *Sonatenform*). Esto le otorga a la *Sonatinina* cierta condición cíclica. Suele hablarse de forma cíclica (en sentido estricto) cuando, en una obra de varios movimientos, reaparece recontextualizado material presentado anteriormente. O lo que parece lo mismo dicho al revés

(aunque no es lo mismo perceptualmente) cuando ciertos momentos anticipan "a la pasada" un material que luego cobrará más importancia.

En este tercer movimiento, entonces, el motivo final es idéntico al primero, pero invertido. Ambas apariciones usan las mismas notas (Si bemol-Si-Do). Hay dos factores rítmicos de asimetría: (a) la última nota es más larga, dándole así al movimiento cierto carácter conclusivo, y (b) en la reaparición final del tema se agrega una anacrusa de corchea *staccato*. Ambos motivos tienen el mismo carácter principal: áspero. A esto contribuye la articulación (importante elemento *staccato* con matiz *fortissimo*).

En cuanto al elemento contrastante, el tema central, de carácter límpido y matiz *piano*: las notas que contiene son todas distintas a las del tema de los extremos. El campo armónico es radicalmente diferente: cinco notas de una escala por tonos (la sexta hubiera sido el Si, "casualmente" la nota inicial de este tercer movimiento). Si recordamos que el campo armónico del primer tema es básicamente cromático, el del segundo es fundamentalmente diatónico.

El contorno melódico del segundo tema observa cierta simetría: comienza y termina con la misma nota (La), y en el transcurso se mueve en zigzag divergente (abriéndose). Si lo comparamos con el contorno melódico del primer tema, el recurso del zigzag es un factor de cohesión, pero la gran diferencia es que el primer tema queda abierto (no regresa a la primera nota) mientras que el segundo tema se cierra sobre sí mismo.

IV - Rondeau

Encontraremos aquí un clásico rondó de forma ABACA + coda.

La evolución de los matices apunta a la forma: los estribillos (momentos "A") son siempre *f*, las coplas (B & C) siempre *mp*; la coda *pp*.

El estribillo (A) es el motivo "*ridente*" (otra alusión a Liszt, esta vez a los motivos mefistofélicos de la Sonata en Si menor⁶). Hay además una alusión estructural a este compositor: las apariciones de este motivo comienzan en La bemol, Mi, Do; es decir, apoyadas en un acorde de quinta

⁶Obra incluida en mi concierto de graduación como profesor de piano el 4 de agosto de 1989 en el entonces denominado Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Bucharro"; es decir, es una cita fuertemente autobiográfica.

aumentada. Puede considerárselo también como un guiño al acorde central del segundo movimiento (también una quinta aumentada).

Internamente, cada estribillo es siempre igual: *staccato, fortissimo*, y con motivos exclusivamente melódicos de cuatro componentes (este detalle será importante como factor de diferenciación de los demás motivos). Interválicamente, estas cuatro notas forman una cuarta descendente más una quinta ascendente; las notas de la quinta se encuentran a semitono de distancia de las notas de la cuarta. Es como si la cuarta se abriese hacia la quinta. Esto mismo, recordará el lector atento, había ocurrido en el desarrollo del primer movimiento, *Sonatenform* (c. 6 y 7)

La coda, de carácter *religioso* (sea esto como se lo conciba, pero es relevante que el compositor lo haya visto como *pp*), presenta el mismo movimiento interválico: la cuarta (esta vez como intervalo armónico) se abre hacia una quinta. Las notas finales forman la quinta justa Si bemol-Fa, la tónica (o mejor dicho la tendencia tonal) del primer movimiento. Se afianza así la tonalidad general de la obra.

En cuanto a las "coplas" de este rondó. El tema B surge de la verticalización de los mismos elementos que en A: cuarta sobre quinta. Son además las mismas notas que en la tercera aparición del estribillo (A3, c. 5). La diferencia principal es la textura: no es una melodía sino un acorde en el cual dos notas terminan primero (suele hablarse de acorde "filtrado"). Si el estribillo tiene cuatro componentes, esta primera copla tiene dos (contando la entrada del acorde como un evento sonoro, y la desaparición de la mitad de las notas del acorde como otro evento sonoro).

La segunda copla (tema C) es ligeramente más compleja. Las alturas son sencillas: una cuarta (La-Re) que se abre hacia una quinta (Lab-Mib), como interválica de referencia (el campo armónico total es de semitono+cuarta+semitono, La-Re-Mib-Lab). Textualmente, este tema C es un sucinto y rudimentario contrapunto a dos voces, un canon por movimiento retrógrado invertido: la voz superior canta Lab-Lab-Mib (ascendente), la inferior Re-La-La (descendente).

En cuanto a los ritmos de estas melodías: cada una de ellas es en sí misma simétrica, y presenta además una simetría complementaria respecto de la otra. La más evidente es la melodía más grave (segunda voz): corchea, negra con puntillo, corchea (es decir, proporciones 1-3-1). Las duraciones de la primera voz son: negra con puntillo, corchea, negra (proporciones 3-1-2). Si estas proporciones hubieran sido matemáticamente exactas, deberían haber sido 3-1-3, con lo cual hubiéramos logrado una perfecta simetría por inversión en lo que se refiere a duraciones. El compositor

prefirió intencionalmente una simetría imperfecta para que ambas voces concluyeran juntas.

Es pertinente mencionar aquí mi concepto de "simetría aludida", ya presente en el segundo movimiento (*quasi* un palindromo). La idea básica consiste en que la simetría aludida, incluso imperfecta, es un acercamiento a modelos orgánicos y biológicos más que a formas arquitectónicas o modelos aritméticos. Un cuerpo humano es *casi* simétrico: tiene, por ejemplo, un solo corazón, en general; las funciones de ambos hemisferios cerebrales son distintas, suele ser una sola la mano hábil. Hay muchos detalles que vulneran la simetría de base y la tornan, precisamente, más humana.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COOKE, Deryck
1959 *The elements of Musical Expression, en The language of Music.* London: Oxford University Press.
- FORTE, Allen
1973 *The Structure of Atonal Music.* New Haven and London: Yale University Press.
- MARX, Adolph Bernhard
1845 *Die Lehre von der musikalischen Komposition.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- PAVIA, Marcela
1998 La estructura de la música atonal: dos enfoques, Code XXI, en *Revista de la comunicación musical*, 1, Barcelona, Associació Música i Comunicació (MiC), pp. 199-214.
- RIEMANN, Hugo
1888 *Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre).* Leipzig: Max Hesse's Verlag. (Tras la quinta edición)

(1914) se lo rebautizó como *Allgemeine Musiklehre (Handbuch der Musik)*.

* * *

Agradecimientos

A Juan Manuel Abras, por su apoyo en la transcripción de los ejemplos musicales.

* * *

Juan María Solare (Buenos Aires, 1966) es compositor y pianista. Diploma de piano, composición y dirección orquestal del *Conservatorio Nacional de Música* de Buenos Aires. Posgrado en la Escuela Superior de Música de Colonia (Alemania) con Johannes Fritsch, Clarence Barlow y Mauricio Kagel; posgrado con Helmut Lachenmann en Stuttgart. Asistió regularmente a los cursos que impartía Karlheinz Stockhausen en Kürten. Enseñó armonía, morfología y música de cámara en el Conservatorio de Tandil. Tuvo una cátedra de Nuevo Teatro Musical (Ensemble Kagel) en la Universidad de Bremen y fue profesor ayudante en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente dicta clases de piano en la *Musikschule Bremen*, dirige la *Orquesta No Típica* (un grupo de música de cámara dedicado al tango) en la Universidad de Bremen, y enseña *Composición y arreglos para la práctica escolar* en la *Hochschule für Künste*, Bremen. Su catálogo cuenta más de 300 obras. Su música ha sido ejecutada en diversos festivales internacionales (como en Darmstadt, Alicante, Hamburgo, Sevilla, Seinäjoki o Londres).

Apéndice: Partitura de *Sonatinina para piano* de Juan María Solare

Sonatinina

Köln 21-22 AGO 2004
Duración:
30" + 15" + 10" 15" = 1'10"

para piano

Juan María Solare

I - Sonatenform

Allegro $\text{♩} = 100$
eroico *espressivo* *timidamente* *audace* *con calore*

f *p* *mp*

II - Quasi un palindromo

Adagio $\text{♩} = 54$ **Ritardando**
con passione *cristallino* *desolato*

mf *p* *mf*

III - Minuetto scherzante

Presto $\text{♩} = 180$
aspro impetuoso *limpido* *aspro risoluto*

ff *p* *mf* *ff*

IV - Rondeau

Animato $\text{♩} = 80$
ridente *sovrano* *ridente* *narrante*

f *mp* *f* *mp*

Coda *religioso*

f *pp*

Sonatinina, © Juan María Solare 2004, DonSolare@gmail.com