

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Primer movimiento del cuarteto de cuerdas K.458 “La caza” de W. A. Mozart, clasificación y análisis de los tópicos musicales


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales, área de Ejecución Instrumental: Violín

Autor:

Giovanni Alexander Pangol Poveda

Director:

Jaime Patricio Mora Yanza

ORCID:  0009-0005-6055-5256

Cuenca, Ecuador

2024-02-19

Resumen

Los tópicos musicales son considerados como elementos que integran a la música en contextos más amplios. La clasificación de éstos en el primer movimiento del cuarteto de cuerdas K. 458 “La caza” de W. A. Mozart, se recabaron mediante definiciones de Agawu, Allanbrook y Ratner. Se encontró tópicos de caza, pastorales, *buffos*, entre otros, que fueron definidos y enfocados dentro de la partitura. Por último, la interpretación se realizó en base a diferentes versiones grabadas, de las cuales se obtuvo una guía de la obra siguiendo parámetros musicales como la articulación, la dinámica y el tempo, relacionándolas con los tópicos musicales.

Palabras clave: análisis, clasificación, interpretación musical, teoría, música clásica

Abstract

Musical topics are considered as elements that integrate music into broader contexts. The classification of these in the first movement of the string quartet K. 458 "The Hunt" by W. A. Mozart, were collected through definitions of Agawu, Allanbrook and Ratner. Hunting topics, pastorals, buffos, among others, were found to be defined and focused within the score. Finally, the interpretation was performed based on different recorded versions, from which a guide to the work was obtained following musical parameters such as articulation, dynamics and tempo, relating them to the musical topics.

Keywords: analysis, classification, musical interpretation, theory, classical music

Índice de contenido

Introducción	9
Objetivos.....	11
Objetivo General	11
Objetivos Específicos	11
Capítulo I:	12
1.1. Contexto compositivo del cuarteto de cuerdas K. 458 de W. A. Mozart.....	12
1.2. Teoría de los tópicos y sus representantes	14
1.3. Aproximación al pensamiento de Ratner y su teoría sobre los tópicos musicales	17
Capítulo II:	20
2.1. Acercamiento a los personajes operísticos y su influencia para la elaboración del cuarteto K. 458	20
2.2. Clasificación de los tópicos Mozartianos según Ratner, Agawu y Allanbrook ...	25
Capítulo III:	31
3.1. Clasificación y análisis de los tópicos musicales en el primer movimiento del cuarteto de cuerdas K.458 de W. A. Mozart	31
3.2. Representación y acercamiento al plano interpretativo de los tópicos musicales clasificados	44
Conclusiones	49
Referencias	51

Índice de figuras

Figura 1. Cuarteto de cuerdas no. 17 de Mozart (La Caza). Número de compás 1-4..	13
Figura 2. Cuarteto de cuerdas op. 1 no. 1 de Haydn (La Chasse). Número de compás 9-12.	13
Figura 3. Motivo Buffo.....	22
Figura 4. Florituras y escalas descendentes.	22
Figura 5. Imitación del sonido de caza.....	23
Figura 6. Motivos serios.....	23
Figura 7. Motivo reiterativo.....	24
Figura 8. Motivo reiterativo.....	24
Figura 9. Cuarteto de cuerdas en mi bemol mayor, K. 428 - W.A. Mozart.....	25
Figura 10. Quinteto en mi bemol mayor, K. 614 - W.A. Mozart.	26
Figura 11. Quinteto en do mayor K. 515 - W.A. Mozart.....	26
Figura 12. Divertimento en Re mayor K. 251 - W.A. Mozart.....	27
Figura 13. Cuarteto de cuerdas en sol mayor K. 421 - W.A. Mozart.....	28
Figura 14. Misa de Réquiem en re menor K. 626 - W.A. Mozart.	28
Figura 15. Sonata para piano No. 11 en la mayor, K. 331 - W.A. Mozart.	29
Figura 16. Concierto para violín n.º 5, K. 219 - W.A. Mozart.	29
Figura 17. Cuarteto de cuerda n.º 15 en sol mayor, K. 387 - W.A. Mozart.	30
Figura 18. Estructura de pregunta (compás 1 con anacrusa - 2) y respuesta (compás 3 con anacrusa - 4).....	32
Figura 19. Ornamentación de cabaletta. (Violín 1).	32
Figura 20. Compás 8. (Violín II). Motivo germinal.	33
Figura 21. Compás 42. (Violín I). Motivo invertido.....	33
Figura 22. Tópico Buffo. (score).....	34
Figura 23. Compás 47. (Violín II). Tópico dubitatio.....	34
Figura 24. Compás 47. (Cello). Tópico dubitatio.	34
Figura 25. Compás 70. (Violín I). Tópico cromático.....	35
Figura 26. Compás 84. (Violín I). Tópico susurro.	35

Figura 27. Compás 91. (Violín 1).	36
Figura 28. (Viola).	36
Figura 29. Pedal de cornamusa. (Violín 2).	36
Figura 30. (Cello).	36
Figura 31. Compás 107. (Score).	38
Figura 32. Compás 114. (Score).	38
Figura 33. Compás 42 con anacrusa. Motivo jocoso.	38
Figura 34. Compás 107. Motivo sombra.	39
Figura 35, Compás 126 con anacrusa. Motivo buffo.	39
Figura 36. Compás 130. Primer episodio de la re-transición.	40
Figura 37. Compás 134. Segundo episodio de la re-transición.	40
Figura 38. Compás 168. Reafirmación del tema. (Violín 1, violín 2 y viola).	41
Figura 39. Compás 227. Tópico suspiro. (Score).	41
Figura 40. Compás 239. Imitación canónica. (Violín 1, violín 2, viola).	42
Figura 41. Compás 244. Breve desarrollo del tema. (Violín 1 y violín 2).	42
Figura 42. Compás 246 con anacrusa. Doble imitación. (Score).	43
Figura 43. Compás 262. Imitación motivo buffo. (Score).	43
Figura 44. Compás 270 con anacrusa. Motivo principal. (Violín 1).	43
Figura 45. Compás 270 con anacrusa. Motivo principal. (Score).	44
Figura 46. Compás 2-3. Motivo principal. (Violín 1).	44
Figura 47. Compás 91. Desarrollo. (Violín I).	45
Figura 48. Compás 107. Tema Sturm und drang. (Violín 2, viola, cello).	45
Figura 49. Compás 15-17. Dinámicas por compás. (Score).	47
Figura 50. Compás 38-41. Dinámicas de forte-piano. (Violín 1 y violín 2).	47
Figura 51. Compás 54. Dinámicas de forte-piano. (Violín 2).	48
Figura 52. Compás 231. Resaltar con dinámicas. (Score).	48

Índice de tablas

Tabla 1. Definición de tópicos según Leonard Ratner.....	25
Tabla 2. Definición de tópicos según Wye Allabrook.....	27
Tabla 3. Definición de tópicos según Kofi Agawu.....	29

Agradecimiento

Aún recuerdo el momento al llegar a la Universidad de Cuenca, asustado por haber olvidado la cédula para la matrícula, después de un largo viaje de seis horas junto a mi padre, buscando un cupo para su hijo. Así comenzó mi camino en esta etapa turbulenta y a la vez tranquila, alejado de mis padres, mis cinco hermanos, mi novia, mis amigos, dos perros y dos gatos. Estoy muy agradecido con ese joven que, a pesar de sus miedos, dio un salto de fe y se lanzó a cumplir sus sueños. El camino habría tenido más baches sin el soporte necesario de mis padres y sus bendiciones antes de viajar, los consejos de mi novia y esas llamadas nocturnas contándole mis penas, esos sacudones de mis ñaños y uno que otro abrazo de mis amigos. Académicamente, puedo decir que tuve la oportunidad de formarme con grandes músicos, a los cuales respeto y admiro, sobre todo por su don de gente que siempre supieron darme consejos y más de una hablada, a mis maestros William Vergara y Fermín Salaberri, muchas gracias y a mi tutor de tesis que me despejó varias dudas durante este trabajo.

Alexander Pangol

Introducción

Es necesario comprender la visión social, política, filosófica y estética, en la que se desenvuelven los artistas, para llegar al análisis de sus obras, dado que el contexto de vivencia diaria influye contundentemente en el plano artístico. El cuarteto de cuerdas No. 17 en Si bemol mayor de W.A. Mozart se desarrolló en el período clásico. El deseo que prevalecía en aquella época por recuperar la estética de las antiguas civilizaciones marca el camino para el origen del clasicismo. Este basaba sus principios en el equilibrio y naturalidad, ingredientes que Mozart traduce tanto en melodías como armonías y de esta forma, une la sencillez con el refinamiento (Benlloch, 2009).

Grosso modo las características propias de este estilo se basan en las nuevas formas musicales que presentan una estructura clara y transparente, su objetivo se enfoca en que la construcción de las obras sea comprendida con claridad (Benlloch, 2009). Se considera que uno de los géneros con mayor desarrollo musical dentro del clasicismo fue la ópera, género en el que W.A. Mozart realizó valiosas aportaciones. Su incansable deseo de conocimiento, su eclecticismo musical y su intención de modernizar el género lírico, contribuyó para que Mozart renueve la ópera bufa, la ópera seria y el Singspiel (Maynés, 2017).

Su forma de comprensión hacia la orquestación aportó a la ópera un nuevo enfoque sinfónico, en el que los instrumentos aparte de caracterizar teatralmente a los personajes, se encargaron de definir emociones y situaciones, logrando una unión entre sonido y palabra. Esta forma asociativa de la estructura, los elementos o progresiones de una obra con sentimientos o afectos, se denominaron “tópicos musicales”, según Leonard Ratner en 1980 (Maynés, 2017).

En el campo de la literatura el término tópico se ha utilizado como herramienta para el análisis de obras literarias. Estos se componen de diversas temáticas que se han repetido a lo largo del tiempo en un sinnúmero de textos, generalmente en versos clásicos provenientes de poetas griegos o romanos, como también en versículos bíblicos (Cuevas, 2020).

Dentro de los temas más tratados en la literatura se expone la del conocimiento que trae sufrimiento o la ignorancia que conlleva felicidad, en obras como 1984 de George Orwell o Un mundo feliz de Aldous Huxley, que manifiestan las distopías contemporáneas de los totalitarios del siglo XX. En el barroco del siglo XVII los temas indican contradicciones propias del engaño, el secreto, los malentendidos, dobles sentidos y el engañar con la

verdad mientras que en la biblia indica que, a mayor sabiduría, mayor dolor (Cuevas, 2020).

La visión hacia los tópicos se desarrolla como tema de discusión cuando el arte musical se vuelve objeto de discurso. Su funcionamiento semiótico ha sido comprendido por Agawu¹, Ratner², Allanbrook³, entre otros, como un profundo tema que ha valido su investigación durante años (Agawu, 2013). El contexto social y político del siglo XX ha desfavorecido a la academia de la música al verse limitados a la investigación de nuevos análisis musicales en torno a la teoría de los tópicos como de otros temas. Pese a que se han escrito un sin número de obras analíticas, aparentemente muchos aspectos en la música siguen siendo conceptos atesorados (Agawu, 2013).

Aun cuando, el concepto de tópico no esté formulado de manera definitiva, encapsulada en una categoría fija o cerrada. Muchos de los tópicos fomentados por Ratner, apoyadas por Agawu y Allanbrook, han sido fundamentales para inspirar interpretaciones y proporcionar un imaginario hacia la música de Mozart, Haydn y Beethoven, así como también de sus contemporáneos (Agawu, 2013).

En base a estos antecedentes, el objeto de este análisis es aportar recursos para la interpretación durante el montaje, basados en la teoría de los tópicos. Finalmente, la obra tiene distintas características rítmicas, melódicas y armónicas que hacen referencia a la caza, la danza, el ceremonial, entre otras, en las que se puede llegar a un profundo análisis.

¹ Kofi Agawu es musicólogo y teórico ghanés nacido el 28 de septiembre de 1956. Sus publicaciones están especializadas en semiótica musical y etnomusicología, en repertorios específicos de África y Europa occidental (CUNY Graduate Center, 2023).

² Leonard Ratner nació el 30 de julio de 1916 y falleció el 2 de septiembre de 2011, fue un musicólogo americano, que se desempeñó como catedrático de la Universidad de Stanford. Fue especialista en el estilo del período clásico y el que desarrolló el concepto de la teoría de tópicos musicales (Case Western Reserve University, 2023).

³ Wye Jamison Allanbrook es una musicóloga estadounidense también conocida como "Wendy", nacida el 15 de marzo de 1943 y falleció el 15 de julio de 2010. Sus trabajos se destacan por evidenciar el vocabulario de gestos simbólicos y ritmos musicales que empleó Mozart (The University of Chicago Press, 2023).

Objetivos

Objetivo General

- Clasificar y analizar los tópicos musicales empleados por W. A. Mozart en el primer movimiento del cuarteto de cuerdas K. 458 “La caza”.

Objetivos Específicos

- Catalogar los tópicos musicales en base a la posición de distintos autores que aporten al análisis del primer movimiento del cuarteto de cuerdas K. 458 “La caza” de W.A. Mozart.
- Reconocer los tópicos musicales empleados en el cuarteto de cuerdas K. 458 “La caza” de W.A. Mozart.
- Obtener una guía interpretativa del primer movimiento en base a la clasificación de los tópicos musicales presentes.

Capítulo I:

1.1. Contexto compositivo del cuarteto de cuerdas K. 458 de W. A. Mozart

Los cuartetos “Haydn” de W. A. Mozart son llamados así, por ser un conjunto de seis obras dedicadas a su amigo y gran compositor austriaco Franz Joseph Haydn en 1785 en Viena. Son considerados dentro de la historia como una de las bases de los cuartetos de cuerda clásico, ya que surgieron a partir de sus influyentes años de estudio a los cuartetos de cuerda opus 33 de Haydn. Por esta razón, la forma de estos mantiene el esquema estándar que manejaba Haydn en la década de 1770, que se fija en cuatro movimientos similares a las sinfonías (Deutsch, 1965).

Por ende, la estructura basal se conforma en el primer movimiento con Allegro en forma sonata, segundo movimiento Adagio o Andante en forma sonata, tercer movimiento Minuetto y Trio, considerando que el segundo y tercer movimiento son intercambiables en estas obras y finalmente el cuarto movimiento en Allegro en forma sonata, rondó o variaciones (Deutsch, 1965).

El cuarteto de cuerda n. °17 en si bemol mayor K. 458 fue completado en 1784 y dedicado en 1785 conjuntamente con el resto de obras para Haydn. Este es conocido comúnmente como “de la caza” y está compuesto por los movimientos, *Allegro vivace assai*, *Minuetto* y *Trío Moderato*, *Adagio* en mi bemol mayor y *Allegro assai*. La caza es un sobrenombre que no fue atribuido por Mozart ni su editorial, ya que según Irving este surgió por el carácter, rasgos y tópicos musicales que acompañan esta obra (Irving, 1998).

Según autores como Barrett, el K. 458 es el más débil pero más reconocido de los seis cuartetos, del que se debe su popularidad a varias apariciones en películas como *Huckleberry Finn* y *Mystery Date* (Barret, 1974).

La principal característica que define el sobrenombre atribuido a “la caza” es el primer movimiento, por su compás de 6/8 que tiene como apertura y mantiene alegre a todo el material que se expresa en el mismo. Además, está vinculado al término italiano “*caccia*” del siglo XVIII, que a su vez se deriva de un término de origen francés del siglo pasado “*chace*”, que en ambos contextos se refieren a ejemplos textuales o musicales descriptivos de escenas de caza. La cacería es un tema relevante en la literatura y arte del siglo XVIII, ya que era un concurrido pasatiempo de la nobleza en esa época. (Yu, 2013).

El primer movimiento se estructura a manera de sonata, a lo que sus primeros compases atribuyeron el apodo, en donde la exposición del mismo va y viene continuamente a través de la tónica y la dominante. Es decir, entre si bemol mayor a fa mayor durante los primeros veintiséis compases. Esta modulación se refleja claramente con un trino en el compás veintiséis en el primer violín, en donde simultáneamente la viola y el segundo violín se apoderan del motivo “Hunt” o la caza en español, como se observa en la imagen 1 y 2. De manera que, desde un inicio coloca a este primer movimiento monotemático en una posición similar a muchos de los cuartetos de cuerda de Haydn, como su cuarteto op. 1 no. 1 denominado “La Chasse” (Yu, 2013).



Figura 1. Cuarteto de cuerdas no. 17 de Mozart (La Caza). Número de compás 1-4.

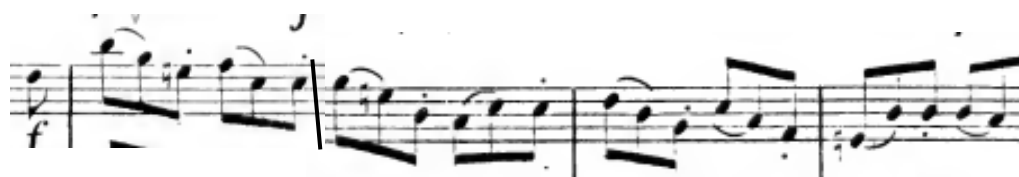


Figura 2. Cuarteto de cuerdas op. 1 no. 1 de Haydn (La Chasse). Número de compás 9-12.

Fuente (Imagen 1-2): (Mozart, 1784).

Se considera también que este cuarteto sobresale como una de las obras más célebres de Mozart y que en la actualidad se mantiene sólido en el repertorio de música de cámara y se interpreta innumerablemente en conciertos (Deutsch, 1965).

De acuerdo a los resultados de búsqueda de BachTrack⁴, W. A. Mozart encabeza la lista de compositores en un total de 27.124 eventos del año 2022, dividido entre 14.000 conciertos, 9.000 obras y 4.000 eventos de danza en Reino Unido, Estados Unidos y varios países de Europa. De igual manera, Mozart y sus óperas se ubican en 4 de las 10 posiciones más representadas en el mismo año. Por otro lado, en cuanto al cuarteto de cuerdas núm. 17 en si bemol mayor “La caza”, K458 de Mozart, tiene una

⁴ BachTrack es el buscador en línea más grande de eventos de música clásica, fundado en 2008, que cuenta con una base de datos de más de 30.000 conciertos, ballets y óperas. Además, tiene un catálogo de críticas por parte de un equipo de trabajo de profesionales alrededor del mundo (BachTrack, 2022).

participación de 15 eventos programados hasta junio de 2023 en varias ciudades de los países antes mencionados (BachTrack, 2023).

1.2. Teoría de los tópicos y sus representantes

Al igual que muchos términos semióticos, el término tópico remonta su origen en la retórica aristotélica que se divide e identifica por cinco fases dentro de la preparación del discurso, estas son, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronuntatio* y *memoria*. Por su parte, *inventio* se refiere a la generación de un complejo de ideas y argumentos a partir de información previa mínima indispensable. Sin embargo, se empleaban argumentos prefabricados como figuras retóricas o frases hechas dentro de la misma fase, lo cual resultaba en una dimensión argumentativa excepcional y se conectaban con la fase *elocutio* que se encarga de la verbalización de ideas. En otras palabras, los recursos presentaban mayor relación con la puesta en discurso que la generación de ideas, por lo que se evidenció un vínculo notable entre *elocutio* e *inventio* (López-Cano, 2002).

Dispositio en cambio, muestra la eficaz y correcta distribución en el discurso, mientras que *pronuntatio* tiene que ver con la actuación del orador. Para la memoria, los oradores la imaginaban como pequeños lugares o compartimentos mejor conocidos como *topoi*. Estos estaban constituidos a manera de una red compleja de preguntas, por ejemplo, ¿quién?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, etc. Al aplicar las preguntas mencionadas, se obtenía la primera información seminal, que posteriormente era procesada por mecanismos retóricos complejos de lógica, que generaban argumentos potentes (López-Cano, 2002).

Por otro lado, los estudios de semiótica y pragmática textual hacen uso del término “*topic*” para referenciar al tema principal de un relato conjuntamente con el nivel de coherencia presente. En base a la tópica aristotélica, un tópico se formula a raíz de una pregunta ¿de qué se está hablando? o topicalización, en donde el lector define las propiedades que quiere activas y estáticas (López-Cano, 2019).

De manera específica, una vez establecido el origen, el término tópico se desarrolló en el ámbito musical gracias a los teóricos de la retórica musical del Barroco en el siglo XVIII (López-Cano, 2002). El término tópico etimológicamente proviene del griego “*topikos*” que se refiere a lugar común. En español se lo utiliza como sustantivo para relacionar a una idea o expresión reincidente. En el campo de la literatura el término tópico se ha utilizado como herramienta para el análisis de obras literarias, al componerse de una serie de diversas temáticas que se han repetido en el transcurso del tiempo (Cuevas, 2020).

Durante esta época se denominó “*loci-topici*” a la serie de técnicas compositivas coadyuvantes para la producción de ideas musicales como modelo literario. Es decir, cuando un compositor no se inspira de manera natural, podía apoyarse en *loci-topici* como (López-Cano, 2002):

- *Locus notationis* o lugar de la notación, se refiere a la transformación de la estructura del tema o del valor de las notas reflejadas exactamente en la notación de la partitura, a través de la inversión, retrogradación de la invención, imitaciones y repeticiones literarias.
- *Locus descriptionis* o lugar de descripción, se vincula con la generación de afectos mediante la música y se describe como un lugar fascinante y complejo.
- Lugar de la materia prima o *Locus causae materialis*, representa las cualidades, potenciales simbólicos y potenciales afectivos que poseen los instrumentos, los cantantes y los ejecutantes.
- La causa final o *Locus causae finalis*, es la respuesta a una pregunta en particular, ¿para qué público va dirigido lo que se está componiendo?
- *Locus effectorum* o lugar de causa, por otro lado, responde a ¿para qué lugar se compone, un teatro, una iglesia, etc.
- *Locus adjunctorum* o lugar de lo adjunto, se usa para la representación musical de situaciones o personajes en base a su alma, por ejemplo, es generoso o egoísta. En cuanto a cuerpo, definir características específicas como virtudes o defectos; y para fortuna definir si se habla de felicidad o desdicha.
- *Locus exemplorum* o lugar del modelo, referenciar el trabajo y obras realizadas por otros compositores.
- Lugar del testimonio o *Locus testimoniorum*, cita reconocidos fragmentos de melodías, como himnos y composiciones populares.

Tuvo que pasar un largo tiempo para que se elaborarán artículos sobre la teoría de los tópicos en el área musical. Por primera vez a inicios de la década de los 80 hasta la actualidad, este tema ha generado una ingente cantidad de interpretaciones de parte de varios investigadores. En la síntesis que propone Nicholas Mckay en su artículo “*On topics today*”, distingue dos generaciones principales de pensadores: la primera escrita por el padre de la teoría, Leonard Ratner en 1980 y defendida desde otro punto de vista por sus estudiantes Kofi Agawu y Wye Allanbrook entre 1991 hasta 2009 y en 1983 respectivamente. La segunda generación, encabezada por Robert Hatten con sus artículos publicados entre 1994 al 2004 y Raymond Monelle a partir del 2000 al 2006 (Mirka, 2014).

Todos estos investigadores han contribuido para la construcción de un discurso en torno al diálogo entre forma y significado, entendiendo los tópicos como elementos con una fuerte carga hermenéutica que ofrecen la posibilidad de incorporar a la música en un contexto más amplio, a pesar de que como veremos más adelante, esto se lleve a cabo mediante un ejercicio de descontextualización (Mirka, 2014).

Según el planteamiento de Rubén López Cano, un tópico está relacionado con el punto cognitivo en el que el músico comienza a desarrollar modelos específicos con el objeto sonoro, gracias a una articulación de marcos o guiones que orientan su semiosis musical, conceptuando el tópico como un pivote para la cognición (2002). Mientras que según Hatten, para considerar tópico a un signo musical debe cumplir con dos condiciones, producir una correlación musical compleja y que, a su vez, se origine en una propuesta musical, relacionada a una fanfarria, marcha, tipos de danza, etc (Sans, 2019).

En la música a principios del siglo XVIII, Ratner identifica una serie de signos o “tópicos”, que se definen como elementos del discurso musical. Los tópicos pueden pertenecer en su totalidad a la estructura de una obra, estos son llamados “tipos”, mientras que otros pueden aparecer como elementos o progresiones dentro de una obra, los llamados “estilos” (Sans, 2019).

Añadiendo que los signos se asocian a sentimientos y afectos mientras que otros son de carácter pictórico, estas figuras características se originan por el contacto de la música con prácticas sociales relacionadas con el trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, ceremonias, actividades militares, de caza, etc. (Ratner, 1980).

Para la clasificación de los tipos de tópicos utilizados en el primer movimiento del cuarteto de cuerdas K. 458 de W.A. Mozart, en primera instancia se tomará como referencia los catalogados por Ratner. El primero en abordar será la música militar y de caza, un tópico popular durante todo el siglo XVIII, ya que las casas nobles tenían sus propios guardias de la corte, que desfilaban con la fanfarria de las trompetas acompañadas de tambores. Por otro lado, la caza era una de las actividades favoritas de la nobleza, los motivos de los cornos resonaban y se repetían por todo el campo (Ratner, 1980).

Posteriormente la clasificación de los tópicos de danza, socialmente en el siglo XVIII se llevaban a cabo diferentes tipos de ceremonias y festividades en las que prevalecía este tópico, dependiendo a qué clase social pertenecían, predominaba un tipo distinto de danza. (Mirka, 2014).

1.3. Aproximación al pensamiento de Ratner y su teoría sobre los tópicos musicales

El criterio de Ratner se desarrolla por múltiples fuentes de información, es por esto que antes de involucrarse plenamente en la teoría de los tópicos, aspira por una necesidad de darle criterio a las ideas de expresión musical del clasicismo (Mirka, 2014).

Este concepto es fundamentado con cartas, frases y citas de compositores notables de la época, como es el caso de Mozart, que en innumerables ocasiones ha manifestado su idea de que sus conciertos son un feliz medio entre lo fácil y difícil, refiriéndose a que gracias al lenguaje musical que se manejaba en muchas regiones de Europa en 1780. Mozart pudo aglomerar un gran número de audiencia, que de manera relevante no se conformaba solamente con conocedores de la música, sino que la mayoría se definían como aficionados (Ratner, 1980).

Este tema se volvió en una constante, sobre todo en diversos escritos críticos que argumentan que esta idea no sólo involucró a la música, sino que se extendía a toda expresión artística, en el que uno de sus focos principales era el de remover los sentimientos de los oyentes. Asimismo, Haydn era perspicaz al momento de argumentar que el objetivo final de su música era el de tocar el corazón de varias maneras (Mirka, 2014).

Uno de los más importantes tratados del siglo XVIII sobre el performance musical, menciona que la expresión del sentimiento gobernante es el gran logro de la música. Sin embargo, cabe mencionar que según Jean-Jaques Rousseau, cada músico debía ser consciente que para lograr una gran interpretación sería necesario adentrarse en las ideas del compositor (Ratner, 1980).

Es por eso que, para Koch, cada obra musical con referencia en este caso al periodo clásico, se nutre de sentimientos que se distinguen por sus características modificaciones tanto rítmicas como melódicas, y esta distinción es la que da sentido y vida a una serie de tonos y elementos rítmicos en ejecución, sin la cual no es más que un insignificante bullicio carente de ideas tanto musicales como expresivas (Koch, 2018).

Específicamente es así como los sentimientos fueron sugestionados o simbolizados por figuras musicales, las cuales para Leonard Ratner funcionan como un puente entre compositores y audiencia (Ratner, 1980).

Como se mencionó anteriormente, en la música a principios del siglo XVIII, Ratner identifica una serie de signos o “tópicos”, que se definen como elementos del discurso

musical. Los tópicos pueden pertenecer en su totalidad a la estructura de una obra, estos son llamados “tipos”, mientras que otros pueden aparecer como elementos o progresiones, los llamados “estilos” (Ratner, 1980).

Para Ratner es necesario clasificar los tipos de tópicos más utilizados por los compositores, el primero en abordar es la danza. Socialmente en el siglo XVIII, se llevaban a cabo diferentes tipos de ceremonias y festividades en las que prevalecía este tópico, como se abordó anteriormente, dependiendo a qué clase social correspondían, predominaba un tipo distinto de danza. El minueto, sarabanda y gavota eran las danzas comunes de las clases sociales altas. El *bourrée* y *gigue*, danzas caracterizadas por ser animadas, representaban el estilo medio. Mientras que las contradanzas y *ländler* estaban asociadas a las clases sociales bajas por su estilo rústico (Ratner, 1980).

En la música representar el sentimiento dancístico era una herramienta para el aprendizaje de la composición, así como para la instrucción en su interpretación debido a su ritmo, celeridad, entre otros recursos. La danza contribuyó a la creación de óperas, música de cámara, arias, sonatas, conciertos, sinfonías, serenatas e incluso llegó a la música sacra (Mirka, 2014).

Se estima que Mozart compuso alrededor de 300 minuetos y contradanzas, mientras que Beethoven y Haydn produjeron un número similar. También se señala la relevancia de la música de danza subrayando su importancia como punto de partida para composiciones más elaboradas, sobre todo para la comprensión de la naturaleza rítmica de los distintos tipos de fuga. Ratner en su investigación profundiza sobre las principales danzas de la época clásica, el primero en mencionar es el Minueto y sus variantes (Ratner, 1980).

La danza más popular en la era clásica fue el Minueto. En su origen fue asociado con el mundo galante de la corte y salón, también definido como noble y animado. Es una danza con una amplia gama de expresiones, desde humorísticas hasta sentimentales (Koch, 2018). Charles Burney en su ensayo sobre la “Historia de la música”, se refiere en reiteradas ocasiones al tiempo de *minué*, en sus comentarios analíticos sobre la música de Haendel, asimismo detalla que el minueto como estilo era utilizado en primeros movimientos, movimientos lentos y finales (Ratner, 1980).

De esta forma se puede manifestar que el fundamento inicial para dar origen a la idea de la teoría de los tópicos, fue adentrarse tanto musical como socialmente a los hechos que acontecían en el siglo XVIII. La estética y comprensión de la música en el periodo clásico, fue el objetivo clave para Ratner al momento de iniciar con la investigación. Puesto que, al recopilar una variada cantidad de datos, logró identificar que la manera

de comunicarse entre los compositores con su audiencia, fue mediante tópicos o motivos musicales que hacían referencia a experiencias arquetípicas de aquella generación. Es así como la música actuó como un puente para fortalecer la comunión entre las personas.

Capítulo II:

2.1. Acercamiento a los personajes operísticos y su influencia para la elaboración del cuarteto K. 458

Como introducción al universo operístico mozartiano, es preciso puntualizar que W. A. Mozart poseía en su catálogo musical un vocabulario expresivo, lo que en teoría retórica se denomina *topoi* o tópicos para el discurso formal. Era cada vez más común que el vocabulario utilizado en su repertorio operístico fuera identificado con más frecuencia por su público. Lo realizó mediante un reconocimiento y categorización, que funcionaba como mediador entre la ópera y su comprensión por parte de la audiencia, proporcionando información sobre el contenido expresivo de las arias y los ensambles (Allanbrook, 1983).

Cada tópico musical identificado en sus óperas tiene una relación tanto natural como histórica con ciertos hábitos universales del comportamiento humano. Estos hábitos están presentes tanto en el público del siglo XVIII como en el actual, aunque los oyentes modernos no sean conscientes de la fuente de sus sensaciones personales (Ratner, 1980).

Para Michel Paul Gui de Chabanon, el arte musical se direcciona a la manifestación de las pasiones a través de la música más sencilla, para ejemplificar, representar las actividades y actitudes cotidianas de las personas, de este modo se podría conservar una autonomía digna de la música, sin negar por ello el objeto humano del arte (Maynés, 2017).

El motivo de esta interrelación es la penetrante característica mimética que se hacía presente en la música del estilo clásico. Su estética consistía en reunir diferentes tópicos para el discurso expresivo musical, que establecía como meta el reflejar aspectos del universo. De esta forma, lograba ser canalizado por la música mediante sus imitaciones, dando como resultado el remover los sentimientos de la audiencia, poniéndolos en sintonía con ciertas actividades sustanciales (Ratner, 1980).

De esa forma, los análisis que giran en torno a sus obras operísticas datan sobre los personajes mozartianos, aludiendo a su capacidad de desarrollarlos de forma humanizada, siendo seres reconocibles con sus virtudes y miserias, con actitudes fácilmente identificables para la audiencia de turno. Por esta razón, sus óperas presentan una amplia variedad de personajes, desde villanos seductores hasta héroes valientes y virtuosos (Maynés, 2017).

Para ejemplificar, es preciso detallar las personalidades de algunos de los personajes más memorables dentro del repertorio operístico de Mozart como (Allabrook, 1983):

- Don Giovanni: protagonista que se singulariza por ser un seductor y disoluto, en el que su objetivo principal dentro de la obra es dedicarse a seducir y engañar a mujeres de todas las clases sociales. Es un personaje muy seguro de sí mismo, pero que carece de empatía hacia sus allegados y burla las consecuencias de sus acciones. A pesar de su malvada personalidad, Don Giovanni está construido de una forma muy carismática, lo cual le facilita conquistar a muchas personas.
- Fígaro: protagonista de “Las bodas de Fígaro”, distinguido mayordomo con un carácter astuto y con un gran sentido del humor. Es un personaje muy inteligente que, en distintos tramos de la obra, se destaca por su personalidad servicial hacia sus personas cercanas.
- Tamino: personaje de la ópera “La flauta mágica”. Su personalidad se resalta por tener virtudes como la honestidad, es un idealista, creyente de la bondad y la justicia. Algunos analistas destacan su madurez y juicio, a pesar de su juventud (Mirka, 2014).
- Don Alfonso: uno de los personajes principales de la ópera “Cosí fan tutte”. Es un intérprete astuto, divertido, cínico, que en varios tramos escénicos disfruta de distintas situaciones que acontecen en la obra. Se caracteriza por ser un personaje carismático y divertido, pero también considerado como calculador y un poco frío en lo que respecta al amor y la fidelidad (Spadone, 2019).
- Tito: protagonista principal de la ópera “La Clemenza di Tito”. Es un emperador romano que se distingue por su personalidad justa y compasiva, a pesar de su vocación dual con su carácter, es una persona comprensiva y caritativa. A lo largo de la ópera, Tito se enfrenta a conspiraciones para derrocarlo y es traicionado por sus amigos más cercanos, no obstante, estos acontecimientos no cambian su personalidad y sigue siendo fiel a sus valores y su ética (Moritz, 2005).

En consecuencia, es importante detallar que Mozart en sus óperas utilizaba motivos o tópicos representados por técnicas musicales en las que definía figuras importantes dentro de la trama, los más representativos son: el personaje buffo, personaje serio y personaje conmovido. En este caso, se enfatiza que el manejo y entendimiento de estos recursos musicales, facilitan la comprensión musical e interpretativa del variado repertorio que posee Mozart (Allanbrook, 1983).

Para la comprensión de los tópicos más significativos es fundamental establecer sus conceptos y condiciones a los que están sujetos en la música. De manera que, el personaje buffo, se caracteriza por acompañar la escena por parte de la orquesta o de los solistas por un motivo nombrado del mismo modo. Dentro de sus características se destaca un ritmo alegre y animado, tiene una melodía sencilla y repetitiva, suelen tener una acentuación enérgica y a menudo son interpretados por instrumentos como el oboe, clarinete y trompetas (Allanbrook, 1983).

Un ejemplo de la utilización del motivo buffo, se encuentra en la ópera de Don Giovanni, en el aria “*Madamina, il catalogo é questo*” del personaje de Leporello. Para Allanbrook, la ópera posee una retórica sutil y exquisitamente calculada, el personaje de Leporello adopta la forma de “arlequin”, su línea vocal es meramente declamatoria, mientras que la acción es coreografiada por la orquesta. Aquí, el tema sugiere un motivo rítmico proyectado continuamente desde el registro superior al inferior y viceversa (1983), como se observa en la imagen 3.

Example 10-6



Figura 3. Motivo Buffo.

Fuente: (Allanbrook, 1983).

Por otro lado, en la imagen 4, florituras y escalas descendentes continúan tras este motivo que aparece en los dieciséis compases preliminares (compases, 16-17, 20-21, y 24-25) para desembocar en una exuberante marcha de fanfarria (Allanbrook, 1983).

Example 10-7



Figura 4. Florituras y escalas descendentes.

Fuente: (Allanbrook, 1983).

Cabe mencionar que en el cuarteto no. 17 en si bemol mayor también se considera que contiene motivos buffos, a pesar de que esta obra sea principalmente conocida por su intensidad dramática y su uso innovador de la forma. Por ejemplo, en la segunda mitad del primer movimiento, los instrumentos imitan el sonido de una caza, creando un ambiente jocoso, además de poseer características como la acentuación enérgica, motivos repetitivos que se reparten desde el primer violín hasta el cello y un ritmo alegre y animado (Ratner, 1980), como se analiza en la imagen 5.



Figura 5. Imitación del sonido de caza.

Fuente: (Mozart, 1784).

En el caso de los personajes o motivos serios, Mozart utiliza este recurso musical para expresar emociones profundas y reflexivas, que se asocian a un estado de ánimo más intenso. En su ópera “Don Giovanni” el personaje serio está vinculado al del comendador y un ejemplo se encuentra en la primera vez que aparece para confrontar a Don Giovanni en el primer acto (Allanbrook, 1983), como se detalla en la imagen 6.

Example 8-10



Figura 6. Motivos serios.

Fuente: (Mozart, 1784).

Comúnmente, estos motivos representan emociones como la tristeza, el dolor o la angustia. Sus características incluyen melodías más lentas y meditativas, el uso de ornamentos y fraseos más elaborados, además de su uso de dinámicas contenidas para

reflejar la intensidad emocional. En el caso del cuarteto en si bemol mayor de Mozart, presenta un motivo liderado por el primer violín, que se repite por tres ocasiones en forma de escala ascendente, hasta desembocar en el acorde de Fm, mientras que el acompañamiento repite en simultáneo tres corcheas para proyectar la intensidad del pasaje (Ratner, 1980).



Figura 7. Motivo reiterativo.

Fuente: (Mozart, 1784).

Luego de presentar el primer ciclo de este tópico serio, Mozart incrementa la intención, al repartir el mismo motivo que realizaba el primer violín a los demás instrumentos de cuerda (Ratner, 1980).



Figura 8. Motivo reiterativo

Fuente: (Mozart, 1784).


En conclusión, es preciso mencionar que Mozart tenía una idea colectiva entre su repertorio operístico y cameral. Muchos de los temas y motivos utilizados, en ocasiones para referenciar a varios personajes, aparecen también en sus obras de cámara bajo un contexto distinto pero que evoca la misma situación. Las similitudes estilísticas, técnicas y dramáticas, así como la caracterización de personajes son comunes en ambos géneros, que se han fortalecido entre sí.



2.2. Clasificación de los tópicos Mozartianos según Ratner, Agawu y Allanbrook

La teoría de los tópicos ha ido evolucionando a partir de su formulación por Leonard Ratner. Con el paso del tiempo, diversos musicólogos, psicólogos y demás académicos, no solo dentro del campo de la música, han contribuido a su forma con diversos trabajos investigativos y analíticos de una variedad de conciertos, óperas y música camerística (Mirka, 2014).

En este caso, es importante la comprensión de los tópicos musicales más significativos que plantea Mozart en su repertorio, en función de las definiciones de tres analistas que han contribuido al desarrollo de este planteamiento.

Tabla 1. Definición de tópicos según Leonard Ratner.


Tópicos	Leonard Ratner	Figuración característica
Tópico de danza	<p>Es un patrón musical característico que evoca la danza asociada con un género particular de música, un ejemplo es el minueto que puede incluir una melodía en tiempo binario, con un ritmo de tresillos de corchea y acentos en los tempos fuertes (Ratner, 1980).</p> <p>Repertorio: Cuarteto de cuerdas en mi bemol mayor, K. 428 (minueto); Cuarteto de cuerdas en la mayor, K. 465 (minueto); La danza de los Espíritus Bienaventurados de “Las bodas de Fígaro” (Ratner, 1980).</p>	 <p><i>Figura 9. Cuarteto de cuerdas en mi bemol mayor, K. 428 - W.A. Mozart.</i></p> <p>Fuente: (Mozart, 1784).</p>



<p>Tópico de caza</p>	<p>Este tópico se define como una forma musical que proyecta la imagen de la persecución y la captura de animales, una actividad común en el siglo XVIII por la nobleza. Se caracteriza por su ritmo acelerado y el uso de instrumentos de viento (Ratner, 1980).</p> <p>Repertorio: Quinteto en mi bemol mayor, K. 614 (Allegro di molto); Cuarteto en si bemol mayor, K. 458 (Allegro vivace assai) (Ratner, 1980).</p>	 <p>Allegro di molto.</p> <p>Figura 10. Quinteto en mi bemol mayor, K. 614 - W.A. Mozart.</p> <p>Fuente: (Goldschmidt, et al. 1883).</p>
<p>Tópico pastoral</p>	<p>Está conceptualizado como una forma musical que evoca la imagen de la vida rural y la naturaleza. Se caracteriza por su atmósfera tranquila y el uso de un bajo sostenido y un florecimiento melódico (Ratner, 1980).</p> <p>Repertorio: Sinfonía N° 31 en Mi bemol mayor "Paris" K. 297; Quinteto en do mayor K. 515 (Allegro) (Ratner, 1980).</p>	 <p>Allegro.</p> <p>dolce</p> <p>Figura 11. Quinteto en do mayor K. 515 - W.A. Mozart.</p> <p>Fuente: (US-Lou-2013).</p>

Elaborado por Alexander Pangol, 2023.

Otra musicóloga que ha contribuido a partir de análisis, específicamente de óperas como “Don Giovanni” y “Las bodas de Fígaro” u otros análisis que varían desde una guía del libreto hasta las macros y micro formas del repertorio operístico de Mozart, es la investigadora Wye Allanbrook, que contiene en sí, libros con investigaciones exhaustivas sobre la música de Wolfgang.


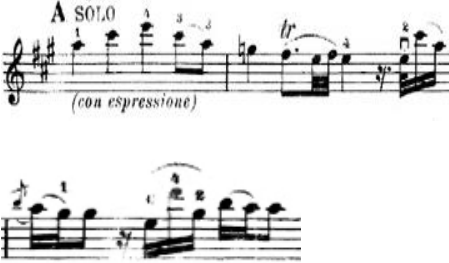
Tabla 2. Definición de tópicos según Wye Allanbrook.

Tópicos	Wye Allanbrook	
Tópico buffo	<p>Es un género musical que se caracteriza por ser humorístico, satírico y alegre. Comúnmente está presente en óperas y operetas, pero también se tiene registro de su utilización en conciertos, sonatas y repertorio camerístico. La música buffa se identifica también por la coda corta, la marcha, el ritornello, el ritmo de minueto, aria y sonata (Allanbrook, 1983).</p> <p>Repertorio: Óperas de Mozart como “Las bodas de Fígaro”, “Don Giovanni” o “La finta giardiniera”; Divertimento en Re mayor K. 251 (Allanbrook, 1983).</p>	 <p><i>Allegro molto.</i></p> <p>Figura 12. Divertimento en Re mayor K. 251 - W.A. Mozart. Fuente: (Mozart, 1784).</p>

<p>Tópico serio</p>	<p>Es una categoría de temas o motivos musicales utilizados para expresar sentimientos solemnes, profundos o dramáticos. Al utilizarse en contextos formales se construye por figuras musicales graves y melancólicas, posee una dinámica moderada y una estructura formal. Por lo general se utiliza para contrastar con los motivos más ligeros (Allanbrook, 1983).</p> <p>Repertorio: Cuarteto de cuerdas en sol mayor K. 421 (allegro moderato); Cuarteto de cuerdas en la mayor, K. 464 (moderato); Sinfonía no. 40 en sol menor, K. 550 (molto allegro) (Allanbrook, 1983).</p>	 <p><i>Figura 13. Cuarteto de cuerdas en sol mayor K. 421 - W.A. Mozart.</i> Fuente: (Mozart, 1882).</p>
<p>Tópico eclesiástico</p>	<p>Es un género musical que está asociado con la música religiosa o con textos litúrgicos. Tiene elementos musicales como la homofonía, la imitación y el contrapunto. Sus motivos a menudo incluyen melodías graves y solemnes, así como un uso prominente de voz y coro (Allanbrook, 1983).</p> <p>Repertorio: Misa en do menor K. 427; Misa de Réquiem en re menor K. 626; Misa en sol mayor K. 140 (Allanbrook, 1983).</p>	 <p><i>Figura 14. Misa de Réquiem en re menor K. 626 - W.A. Mozart.</i> Fuente: (Mozart, 1882).</p>

Por último, otro de los aportes sustanciales se ha originado de análisis profundos del musicólogo Kofi Agawu. En su obra “La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica” analiza cómo la música galante se desarrolló a partir de los tópicos como la danza, la aria, la fuga, el canon y la sonata, han sido utilizados y manipulados por los compositores de la época (Agawu, 2013).

Tabla 3. Definición de tópicos según Kofi Agawu.

Tópicos	Kofi Agawu	
Tópico de fantasía	<p>El tema de fantasía es un género musical que se muestra a través de una estructura libre. Se lo identifica a través de la combinación de elementos formales libres, la presencia de variaciones y la exploración de diferentes ideas musicales sin una estructura rígida (Agawu, 2013).</p> <p>Repertorio: Sonata para piano No. 11 en A mayor, K. 331; Sonata para violín y piano No. 32 en B mayor, K. 454; Ópera “La flauta mágica” (Agawu, 2013).</p>	 <p>Figura 15. Sonata para piano No. 11 en la mayor, K. 331 - W.A. Mozart.</p> <p>Fuente: (Mozart, 1784).</p>
Tópico amoroso	<p>A menudo se lo reconoce por figuras musicales lentas y melodías conmovedoras que expresan el amor, la pasión y la ternura. Sus motivos suelen contener escalas, arpeggios y melodías lineales que evocan una cierta sensación de romanticismo (Agawu, 2013).</p> <p>Repertorio: Sonata para piano no. 11 en la mayor, K. 331; Concierto para violín n.º 5, K. 219; "Eine</p>	 <p>Figura 16. Concierto para violín n.º 5, K. 219 - W.A. Mozart.</p> <p>Fuente: (Mozart, 1882).</p>

	<p>kleine Nachtmusik" (Una pequeña música nocturna) (Agawu, 2013).</p>	
<p>Tópico cantabile</p>	<p>Es un estilo musical que se identifica por su melodía suave y legato que se desarrolla lentamente y con gran expresividad, generalmente presentada por un solista. Es frecuente encontrar este tópico en arias, lieder, canciones, y en otras formas de música vocal, como también en piezas instrumentales (Agawu, 2013).</p> <p>Repertorio: "Aria de Concierto" de la ópera "Don Giovanni"; Cuarteto de cuerda n.º 15 en sol mayor, K. 387 (Andante Cantabile) (Agawu, 2013).</p>	 <p><i>Figura 17. Cuarteto de cuerda n.º 15 en sol mayor, K. 387 - W.A. Mozart.</i></p> <p>Fuente: (Mozart, 1784).</p>

Elaborado por Alexander Pangol, 2023.

Capítulo III:

3.1. Clasificación y análisis de los tópicos musicales en el primer movimiento del cuarteto de cuerdas K.458 de W. A. Mozart

La forma sonata es la estructura que moldea el primer movimiento del cuarteto no. 17 de Mozart. Se refiere a una configuración predominante de la música instrumental en la época clásica, en la que su implementación se fundamenta con el propósito de desarrollar temas musicales de manera amplia y sofisticada, la experimentación con diferentes tonalidades y técnicas compositivas y el interés de generar una amplia gama de emociones y sentimientos (Rodríguez, 2006).

Al inicio de la forma se presenta el material temático principal, que moldea el carácter y el tempo que van a conducir la obra. Por otro lado, el segundo tema expuesto se contrasta con el primero al tener un carácter más lírico y tranquilo. Esta primera parte se denomina exposición, que contiene dos temas principales (Kuznetsova, 2022).

En cuanto a la sección central, se identifica por la exploración y desarrollo de los temas presentados en la exposición, en este apartado los compositores tienden a utilizar técnicas como la modulación, la fragmentación y la manipulación rítmica para una variación de los temas. Esta sección se reconoce como desarrollo. Mientras que la sección final o recapitulación, es el fragmento encargado de retomar el material temático presentado en la exposición, con la característica de que ambos temas son presentados con la tonalidad principal. Asimismo, la recapitulación puede incluir variaciones en el tratamiento temático que siempre busca una resolución tonal satisfactoria. Por consiguiente, el análisis de los tópicos se fundamenta siguiendo la estructura de la forma sonata: exposición, desarrollo, recapitulación y coda. (Kuznetsova, 2022)

En resumen, la distribución en la que se construye la forma sonata se encuentra estrechamente relacionada a la estructura de una narración, siendo la exposición la encargada de presentar a los personajes y el contexto del acontecimiento, el desarrollo muestra la trama de la historia mientras que la reexposición es la que asume la función de darle un cierre, presentando en la mayoría de casos una resolución a un conflicto expresado mediante un viaje tonal (Del Rosario, 1998).

3.1.1. Exposición

Esta sección de la obra está imbuida desde su estructura total con el “tipo” como los llama Ratner de tópico de caza. Ratner sostiene que los tópicos pueden ser

correspondidos en la totalidad de la forma como también por elementos rítmicos o progresiones armónicas (1980).

La introducción del movimiento presenta el tópico como tal, que se establece con un gesto arpegiado, aludiendo a temas de fanfarrias que durante las jornadas de caza aristocráticas solían interpretar los cuernos. En los primeros compases esta idea se compone por una estructura de pregunta y respuesta, con el fin de resaltar las dos líneas temáticas que van a ser utilizadas en diferentes contextos dentro del primer movimiento (imagen 18) (Ratner, 1980).

Pregunta:



Respuesta:



Figura 18. Estructura de pregunta (compás 1 con anacrusa - 2) y respuesta (compás 3 con anacrusa - 4).

Fuente: (Mozart, 1784).

En el compás 9 se mantiene la misma idea, con la frase antecedente ejecutada por el violín II y la viola, mientras que la frase consecuente por parte del violín I se presenta adornada del modo en el que se ornamenta la *cabaletta* (imagen 19). Este recurso era utilizado en la ópera italiana para proyectar la habilidad técnica del cantante que se impone por su carácter más energético y dinámico (Heartz, 1990).



Figura 19. Ornamentación de cabaletta. (Violín 1).

Fuente: (Mozart, 1784).

Otro evento importante acontece en el compás 8, al presentar un “motivo germinal” (Beach, 1989), esto es, un pequeño fragmento o motivo rítmico que se presenta en primera instancia, para luego retomarla y desarrollarla en otro contexto. Este postulado es utilizado para identificar las relaciones y estructuras subyacentes de la composición. En ocasiones, el compositor utiliza variaciones o transformaciones del tema generador para desarrollarlo en otro contexto según lo requerido, como es el caso de esta obra (Beach, 1989).



Figura 20. Compás 8. (Violín II). Motivo germinal.



Figura 21. Compás 42. (Violín I). Motivo invertido.

Fuente (imagen 20-21): (Mozart, 1784).

Este motivo, anunciado desde las primeras instancias del cuarteto, es utilizado como material para el puente que desemboca en el grupo de temas B. El carácter de este puente remite al tópico *buffo*, que se caracteriza por la utilización de motivos repetitivos (imagen 22), para crear un efecto cómico en trayectos de la obra, que a su vez se contrastan con temas melódicos (Beach, 1989).

El musicólogo Piero Weiss (2002), en su libro titulado *Ópera: Una historia en documentos*, identifica este tópico como un tema relacionado con la burla y el humor, asociado generalmente a personajes cómicos de la ópera, siendo un recurso frecuente en el Clasicismo. Por otro lado, según Carl Dahlhaus, el tópico *buffo* a menudo se asocia con personajes de clase baja y se caracteriza por su estilo de canto rústico y exagerado (Whittall, 1991).



Figura 22. Tópico Buffo. (score).

Fuente: (Mozart, 1784).

Con respecto al proceso cadencial hacia el tema B, se puede argumentar que está referido al tópico *dubitatio* (imagen 23), un recurso retórico manejado para expresar duda o incertidumbre. Se puede lograr mediante el uso de acordes inestables para crear una sensación de indecisión, en este caso mediante un proceso armónico, cuyo desenlace es el acorde de Fa mayor y el cual es interpretado por la línea de cello y el segundo violín (De Benito, 2020).

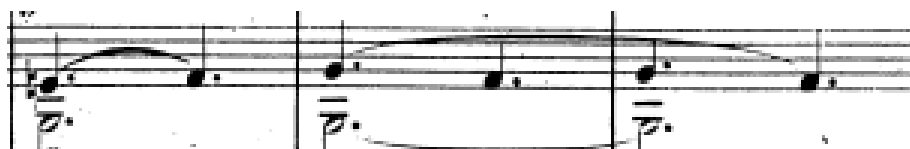


Figura 23. Compás 47. (Violín II). Tópico *dubitatio*.



Figura 24. Compás 47. (Cello). Tópico *dubitatio*.

Fuente (imagen 23-24): (Mozart, 1784).

Para concluir con la exposición, un puente conecta la sección con la coda, comandado por el uso de una tensión armónica basada en un intenso cromatismo en la línea del primer violín. Este recurso se identifica como tópico cromático (imagen 25). Ratner (1980) lo define como una herramienta para crear ambigüedad tonal, así como para resaltar la tensión, dependiendo del contexto de la obra.

Un ejemplo que proviene del universo operístico de Mozart es su utilización en la ópera de Don Giovanni, en donde el personaje principal está acompañado en distintos trayectos por un tema cromático, lo cual representa su carácter seductor y peligroso. En este caso, su utilización se adecua a una idea de incertidumbre armónica, el cual termina desembocando en uno de los temas iniciales del movimiento, como un recordatorio final para entrar en la coda (Ratner, 1980).



Figura 25. Compás 70. (Violín I). Tópico cromático.

Fuente: (Mozart, 1784).

Una vez en la coda, la línea del primer violín lleva a cabo un tópico que se denomina susurro, identificado por el musicólogo Heinrich Koch (2018) en su *Ensayo de una guía para la composición*. Se caracteriza principalmente por el uso de notas suaves, breves y repetidas, a menudo con un ritmo constante. En este caso el tema es presentado por dos grupos de tres corcheas ligadas que se ondulan ascendente y descendentemente, además del indicador *calando*, que es utilizado para transiciones suaves y delicadas entre secciones (imagen 26) (Sisman, 1985).



Figura 26. Compás 84. (Violín I). Tópico susurro.

Fuente: (Mozart, 1784).

3.1.2. Desarrollo

El desarrollo emprende su viaje en un estado tranquilo, que a su vez progresa de manera breve, lo cual se configura como un estándar en las sonatas de Mozart, con ligeras excepciones como la sonata para piano No. 8 en La menor, K. 310. Esta obra fue reconocida por su segundo movimiento en el que presenta un desarrollo largo y complejo, empleando contrastes armónicos y rítmicos para explorar el material temático (Agawu, 2013).

La sección del desarrollo está elaborada en tres episodios. El primero está propuesto en el compás 91 y muestra un tema vinculado al tópico pastoral y que se asocia a la *musette*, un género musical escrito en compás de 2/4, 3/4 o 6/8, con un carácter suave y afable. Ratner (1980) relata que el tópico pastoral se lo asocia mediante melodías y armonías que sugieren una atmósfera tranquila y bucólica, es por ello que el inicio del desarrollo está representado con este tópico.

El tema principal se origina con el primer violín y la viola, siguiendo una armonía de I - V durante los primeros siete compases. Por otro lado, el segundo violín y cello realizan un pedal que está asociado al instrumento de cornamusa, siguiendo con la característica de la *musette* (Educalingo, 2023).



Figura 27. Compás 91. (Violín 1).



Figura 28. (Viola).



Figura 29. Pedal de cornamusa. (Violín 2).



Figura 30. (Cello).

Fuente (imagen 27-30): (Mozart, 1784).

El siguiente episodio antes comentado, corresponde según Ratner (1980), al tópico de tipo denominado *ombra*, que está empleado para expresar el terror y misterio, naturalmente en representación de la muerte, dependiendo el contexto de la obra. Sus rasgos musicales se componen de una dinámica fuerte con bruscos contrastes mientras que su carácter se determina por ser trágico y solemne, como se demuestra en la imagen 31 (Pedrero & Díaz, 2022).

Por otro lado, el tópico perteneciente al estilo, está envuelto por el llamado *Sturm und drang*, debido a su estructura rítmica y líneas melódicas. Su origen proviene de un movimiento literario que surge entre los años 1770 y 1785. Uno de sus ideales principales nace como una exaltación del estado de naturaleza frente a la civilización y sus productos (Pedrero & Díaz, 2022).

Ratner (1980) define al tópico *Sturm und drang* en la música con un enfoque expresivo y emocionalmente intenso que busca representar estados de ánimo turbulentos. El estilo se origina como una reacción contra la racionalidad y el equilibrio del período Clásico, buscando de esta forma una conexión más directa con las emociones del oyente.

En el compás 107, ese carácter brusco se presenta repentinamente, tres corcheas anteceden a este motivo invertido que ya fue presentado en la exposición con un carácter jocoso, sin embargo, esta vez en un contexto distinto y reiterativo en su forma anacrúsica hacia el primer tiempo. Así pues, tras presentar tres veces el motivo, se produce un desfogue en la línea melódica con un salto expresivo de sexta descendente (Ratner, 1980).

Este episodio se desarrolla durante ocho compases, para luego incrementar su intensidad con la inclusión de los segundos violines y viola, respondiendo de esta forma con el mismo recurso motivico propuesto por el primer violín, como se observa en la imagen 32 (Hernández, 2014).

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The top staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, and the bottom for Cello/Double Bass. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The score shows a sequence of notes and rests across four measures. The first measure features a melodic line in the Violin I part, followed by a descending sixth interval. The subsequent measures show a more rhythmic and textured passage involving all four instruments, with some notes beamed together and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano) visible.

Figura 31. *Compás 107. (Score).*



Figura 32. *Compás 114. (Score).*

Fuente (imagen 31-32): (Mozart, 1784).

Otro análisis importante en el que este tópico puede sustentarse es el acuñado por De Benito (2011) llamado tópico sombra. Su postulado declara que el parentesco secreto entre dos temas musicales de personalidad visiblemente contraria, era un recurso de forma discursiva presentada durante el Barroco. No obstante, durante el Romanticismo, compositores como Chopin, utilizaban este recurso de forma narrativa, de esta forma los temas pasaron de ser ideas a ser actores de una trama humana.

De Benito (2011) expone que Mozart en su sinfonía Júpiter utiliza actores del tópico sombra. Un ejemplo ocurre en el primer movimiento tras el segundo tema lírico, en el cual se instituye un gran motivo descomunal y dramático. En efecto, este motivo se comprende como una sombra agigantada del tema lírico, que se caracteriza por un cromatismo ascendente.

En el caso del motivo propuesto en el segundo episodio, se entiende que forma parte de este tópico postulado por De Benito (2011) llamado sombra. Estos temas, muy al estilo de los personajes Dr. Jekyll y Mr. Hyde del novelista Robert Louis Stevenson, son presentados en diferentes contextos. El primero es expuesto durante la exposición, como se aprecia en la imagen 33, es un motivo saliente de un contexto jocoso en el que, a modo de canon repiten los demás instrumentos. Por otro lado, su motivo sombra aparece durante el desarrollo, en un contexto intenso, con un enfoque expresivo y emocional.



Figura 33. *Compás 42 con anacrusa. Motivo jocoso.*



Figura 34. Compás 107. Motivo sombra.

Fuente (imagen 33-34): (Mozart, 1784).

El acercamiento al tercer episodio se origina mediante notas pedal por parte del segundo violín y la viola, mientras que a modo de pregunta-respuesta, existe un diálogo contrapuntístico entre el violín primero y el cello. Este episodio se caracteriza por su pasaje cómico, basado en el motivo desarrollado en la exposición, que está asociado a la ópera *buffa* y se encuentra en mi bemol mayor, como se puede analizar en la imagen 35 (Agawu, 2013).



Figura 35, Compás 126 con anacrusa. Motivo buffo.

Fuente: (Mozart, 1784).

La re-transición ocurre en dos episodios durante el transcurso de cuatro compases cada uno, el primero con un pedal de dominante como lo define Rosen (2015), que su vez dentro del mismo contexto continúa la imitación del tópico *buffo* en la sección grave del cuarteto. Además, este primer episodio se caracteriza por su crescendo textural que se levanta por los extensos intervalos que ejecutan los violines, como se observa en la imagen 36.



Figura 36. Compás 130. Primer episodio de la re-transición.

Fuente: (Mozart, 1784).

El segundo episodio y el último antes de entrar a la reexposición, está representado por llamadas lejanas con aspecto de fanfarrias de caza, que suelen ser características de las líneas de corno. Este motivo empieza en la lejanía, con el efecto del violín dando el primer llamado, para que poco a poco se sumen los demás instrumentos y desemboque en el motivo inicial del cuarteto (Ratner, 1980).

Figura 37. Compás 134. Segundo episodio de la re-transición.

Fuente: (Mozart, 1784).

3.1.3. Re-exposición

En el caso de la re-exposición que sobresale en el compás 138 con anacrusa, es considerable mencionar que gran parte de lo propuesto en esta sección, comprende al material temático inicial, de esta forma dentro de los cambios que se perciben en esta etapa se encuentran en el compás 168, el cual es adecuado para explicar cómo

funcionan generalmente las re-exposiciones en las sonatas de Mozart (Allanbrook, 1983).

El cambio que se observa en la imagen 38, finge con la intención de reafirmar el tema con el pedal de trino propuesto por la viola, aportando luminosidad y dinamismo a las voces del primero y segundo violín. Detallando la armonía, este tema se presenta en mi bemol mayor, que a su vez funciona como puente para retornar a si bemol mayor y repetir en orden cronológico todos los temas (Allanbrook, 1983).



Figura 38. Compás 168. Reafirmación del tema. (Violín 1, violín 2 y viola).

Fuente: (Mozart, 1784).

Para finalizar esta sección, los motivos comienzan a disolverse, este efecto es recurrente para concluir o continuar una etapa, como es el caso de esta obra. Este tópico se denomina suspiro, el cual es frecuente del estilo sensible y funciona como tal (imagen 39) (Allanbrook, 1983).

Musical score for Figure 39, showing four staves: Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo. The score is in G-flat major (one flat). The top staff (Violín 1) starts at measure 226 with a melodic line. The other staves (Violín 2, Viola, and Violonchelo) provide harmonic support with various rhythmic patterns. A first ending bracket labeled '1.' is present at the end of the section.

Figura 39. Compás 227. Tópico suspiro. (Score).

Fuente: (Mozart, 1784).

3.1.4. Coda

Para finalizar, Mozart expone una coda extensa, en donde presenta los temas tratados dentro de las distintas etapas de la sonata. En un principio lo hace con un pedal de dominante y pese a ser una sección conclusiva, hay un desarrollo del tema inicial (Ratner, 1980).

Dentro del desarrollo se da un canon entre el violín uno y dos, en donde se reproduce la misma idea, pero a una distancia de intervalo de quintas, además que es una imitación estrechada como se observa en la imagen 40 (Ratner, 1980).

Mozart propone en esta coda una atmósfera bastante intensa, esto puede cobrar sentido al presentar un desarrollo breve, en el cual no desarrolló en su totalidad los temas (Ratner, 1980).



Figura 40. Compás 239. Imitación canónica. (Violín 1, violín 2, viola).



Figura 41. Compás 244. Breve desarrollo del tema. (Violín 1 y violín 2).

Fuente (imagen 40-41): (Mozart, 1784).

Después del desarrollo producido por los violines, sucede una doble imitación, esta vez entre las dos voces graves y las dos voces agudas, comprendidas de esta manera: cello-viola y violín I-violín II (Agawu, 2013).

En la misma sección, existe una estructura entre la voz de cello y viola que constituyen un intervalo de octava, lo mismo ocurre con las voces de los violines, mientras que la distancia entre graves y agudos es de un intervalo de quinta. Estos experimentos de

contrapunto pertenecen a una etapa madura de Mozart, refiriéndonos al campo de la composición (Agawu, 2013).

La imitación ocurre de la misma forma en el compás 262, una imitación entre el violín uno y viola, esta vez con el motivo *buffo* que estaba presente durante la exposición (Agawu, 2013).



Figura 42. Compás 246 con anacrusa. Doble imitación. (Score).



Figura 43. Compás 262. Imitación motivo buffo. (Score).

Fuente (imagen 42-43): (Mozart, 1784).

Para finalizar, Mozart vuelve a presentar el motivo principal en el primer violín, haciendo alusión a un retorno hacia una sección anterior, pero esta vez decide concluir con el tópic sombra que se originó en el desarrollo, en esta ocasión en modo mayor (Ratner, 1980).



Figura 44. Compás 270 con anacrusa. Motivo principal. (Violín 1).



Figura 45. Compás 270 con anacrusa. Motivo principal. (Score).

Fuente (imagen 44-45): (Mozart, 1784).

3.2. Representación y acercamiento al plano interpretativo de los tópicos musicales clasificados

Para la evaluación interpretativa del cuarteto no. 17 de W. A. Mozart, se ha tomado en cuenta cuatro versiones distantes entre sí, para analizar su ejecución (articulación, tempo, dinámicas) según los conceptos de tópicos musicales clasificados anteriormente.

Las versiones que comandan la guía interpretativa son las grabaciones del cuarteto Amadeus de 1956, del cuarteto Hagen a finales de la década de 1990, el cuarteto italiano con su grabación en el año 2000 y el cuarteto de Jerusalén en el 2011.

3.2.1 Articulación

Para la presentación del tema principal, el cuarteto Hagen utiliza una articulación bastante activa sobre la corchea inicial, lo cual contrasta bastante con las siguientes notas ligadas, como se observa en la imagen. Este golpe de arco se identifica como *staccato* por su corto acento al inicio de su ejecución, además son notas cortas y separadas con las siguientes. Su producción se lleva a cabo por un movimiento rápido del antebrazo derecho (Termeer, 2023).



Figura 46. Compás 2-3. Motivo principal. (Violín 1).

Fuente: (Mozart, 1784).

Para la articulación presentada durante el desarrollo, el cuarteto Hagen se direcciona por un estilo de arco denominado *legato*, su producción se origina cuando se ejecuta más de una nota dentro de una misma ligadura. En este golpe de arco el foco de atención se da al cruce de cuerdas, con el fin de evitar un acento innecesario dentro del pasaje (Vieira, 2013).

El cuarteto Hagen representa de gran forma esta definición, que es llevado a cabo por el primer violín. Sin embargo, en la interpretación del cuarteto de Jerusalén, las corcheas correspondientes al compás 93 se perciben de forma corta, aludiendo a la ejecución del motivo principal y con un arco asociado al *staccato* (imagen 47) (Termeer, 2023).



Figura 47. Compás 91. Desarrollo. (Violín I).

Fuente: (Mozart, 1784).

El tema que acompaña al tópic *Sturm und drang*, que se representa con tres corcheas sueltas ejecutadas por el violín II, viola y cello, tiene importancia dentro de la interpretación, puesto que su rol de acompañamiento y su fórmula rítmica se presentan en varios trayectos del primer movimiento (Ratner, 1980).

La propuesta del cuarteto italiano en este pasaje específicamente, se da por enfocar las corcheas con una articulación *tenuto*, que a su vez resalta la primera dando un efecto de decrescendo con las siguientes corcheas (Termeer, 2023).



Figura 48. Compás 107. Tema *Sturm und drang*. (Violín 2, viola, cello).

Fuente: (Mozart, 1784).

3.2.2 Tempo

Dentro del listado de compositores que han priorizado los indicadores para aclarar ideas y deseos con relación al tempo en sus obras, resalta el nombre de Mozart. En la

investigación realizada por Nikolaus Harnoncourt (2001) se detalla el uso de al menos 17 grados diferentes de *adagio*, más de 40 grados distintos de *allegro* y otro tanto de *andante*.

En el cuarteto de cuerdas no. 17 figura el indicador *allegro vivace assai*, que traducido en las ideas de Mozart quiere decir rápido y bastante vivaz. Además, se detalla que, seguido del indicador de tempo, a menudo se complementa con adjetivos que señalan efectos emocionales, que aspiran a ser plasmados en sus obras (Harnoncourt, 2001).

Uno de los cuartetos en los que el tempo se adecúa de mejor forma a lo planteado por el compositor, es el cuarteto Hagen con una medición promedio de 93 la negra con punto. Cabe mencionar que el tempo por lo general nunca se rige de una forma estricta, sino que se va adecuando a los diferentes contextos que presenta el movimiento (Harnoncourt, 2001).

Por ejemplo, la presentación del tema principal se muestra dinámico y vivo, hecho que cambia durante el compás 9, como consecuencia de la dinámica *piano*. Otra forma de ejemplificar este caso, es con el *rubato* del primer violín cuando presenta la ornamentación de *cabaletta* durante los compases 11 y 12 (Harnoncourt, 2001).

Otro cambio contrastante de tempo ocurre en la presentación del tópic cromático en el compás 71, esto como factor de incertidumbre tonal para luego retomar el motivo con el violín 2 y la viola. Por otro lado, durante la presentación del desarrollo, el cuarteto Amadeus expone su interpretación en un tempo alrededor de 75 la negra con punto, que poco a poco se va a incrementar hasta conducirse hacia la reexposición (Harnoncourt, 2001).

Retomando la idea del cuarteto Hagen, en el transcurso de la coda incrementan levemente la velocidad inicial a 100 la negra con punto, con el fin de aportar tensión y expresividad a un tema que va a ser presentado por última vez durante el primer movimiento (Harnoncourt, 2001).

3.2.3 Dinámica

La función de las dinámicas en la música de Mozart, cumple un rol importante al momento de ayudar a identificar de mejor forma los respectivos personajes que van entrando a escena. Pese a las diversas interpretaciones en las que se está guiando esta investigación, es importante mencionar la intensidad con la que se ejecutan estas dinámicas y qué tanto aportan al cuarteto no. 17 en particular (Ratner, 1980).

Un ejemplo de este caso ocurre al inicio del primer movimiento, luego de que todos los instrumentos arranquen el tema con dinámica *forte* para luego ser contrastado con una idea de desfogue en indicador *piano*, en la que intervienen el violín 2 y la viola durante el compás 9 con anacrusa (Ratner, 1980).

Otra idea se destaca durante el compás 15 con anacrusa hasta el compás 17, una de las interpretaciones que mejor ejemplifican con su sonoridad lo que se detalla en los indicadores de la partitura (imagen 49), es la del cuarteto de Jerusalén. Esta iniciativa de *forte-piano-pianísimo* es frecuente en la música de Mozart y su utilización aporta a la disolución de una sección, que luego será desembocado en la presentación de un tema contrastante (Harnoncourt, 2001).

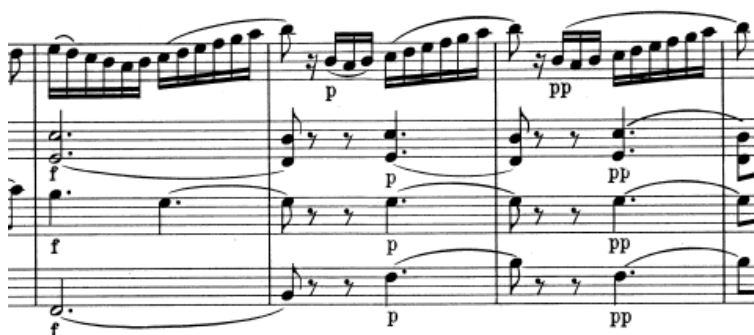


Figura 49. Compás 15-17. Dinámicas por compás. (Score).

Fuente: (Mozart, 1784).

Cabe mencionar que el uso de la ligadura propuesta en la partitura resulta ser idóneo para la representación de las dinámicas, dejando al último motivo en una sola arcada que se dirige del talón hacia la punta (Harnoncourt, 2001).

Otro punto a recalcar, es la dinámica *forte piano* que se presenta en el compás 38. La inclusión de este recurso provoca el surgimiento de una *hemiola*, lo cual implica que en ese pasaje en particular (imagen 50) varíe de un 6/8 a un 3/4. Este suceso representa variedad rítmica dentro del pasaje que culmina con la idea del tópico *buffo* mencionado anteriormente (Vieira, 2013).



Figura 50. Compás 38-41. Dinámicas de *forte-piano*. (Violín 1 y violín 2).

Fuente: (Mozart, 1784).

En adición, durante el compás 54 también se presenta esta dinámica con la intención de enfocar la relevancia de las primeras semicorcheas de este motivo (imagen 51). El cuarteto Hagen en su interpretación logra representar este indicador que a su vez se percibe como un micro decrescendo producto del efecto sonoro de la dinámica (Vieira, 2013).



Figura 51. Compás 54. Dinámicas de forte-piano. (Violín 2).

Fuente: (Mozart, 1784).

Por otro lado, es oportuno reconocer que las dinámicas también contribuyen a recalcar un acorde o pasaje puntual que el compositor considere relevante dentro de la pieza musical, un ejemplo de esto ocurre con el acorde de Sidim7 presente en el compás 231, en la sección de la coda (imagen 51).



Figura 52. Compás 231. Resaltar con dinámicas. (Score).

Fuente: (Mozart, 1784).

En síntesis, la interpretación debe ir acorde a varios factores musicales e históricos que se enlazan en un estrecho camino y confluyen entre sí. El carácter de una obra se va esculpiendo con varias herramientas investigativas que nunca se cierran, sino que van evolucionando con el tiempo hacia una línea con múltiples posibilidades (Ratner, 1980).

Conclusiones

En síntesis, de acuerdo a los objetivos establecidos, se analizó el primer movimiento del cuarteto de cuerdas K. 458 de W. A. Mozart, en donde se catalogó en función a las definiciones de tópicos musicales de Leonard Ratner, quién posicionó la base de la teoría. A partir de ahí se desarrolló por Kofi Agawu y Wye Allanbrook quienes le dieron nuevas aplicaciones e interpretaciones que permitieron esclarecer la idea sobre la música de Mozart.

Además, se identificaron 12 tópicos a lo largo del primer movimiento, de los cuales los más presentes fueron el tópico de caza, que corresponde a la totalidad de la obra ya que es definido como un tópico de tipo. Además, este simboliza actividades de la nobleza en el siglo XVIII, cuyos pasajes hacen alusión a fanfarrias y efectos de cornamusa. Por otro lado, el tópico pastoral mantiene la misma esencia al evocar el ideal de la vida rural y de la naturaleza, se lo identifica como tema principal en la sección del desarrollo y se vincula a una atmósfera tranquila y bucólica. El tópico *buffo*, es relevante dentro de la música de Mozart, ya que a partir del mundo de la ópera logra introducir a sus personajes operísticos a diversos formatos instrumentales y el cuarteto K. 458 no es la excepción, contribuyendo de esta manera a que la obra tenga un toque humorístico.

Se obtuvo una guía interpretativa en base a cuatro versiones grabadas del cuarteto K. 458 y se evaluó bajo el criterio de los elementos musicales de articulación, tempo y dinámica. La articulación es indispensable para un manejo idóneo de la sonoridad, además se estableció con qué golpes de arco se adecúan mejor los distintos pasajes de la obra, siendo coherentes con los diferentes tópicos musicales clasificados. Por su parte, el tempo está adherido a un adjetivo que representa el carácter con el que busca ser interpretado el movimiento, en este caso el indicador se manifiesta como elocuente y vivaz que se refleja en varias secciones del cuarteto; a su vez el tempo al no ser estricto en su ejecución produce que este se ralentice o aumente dependiendo del contexto. Por último, las dinámicas presenciadas en el primer movimiento contribuyen a remarcar puntos importantes como el origen del motivo principal, el cual está escrito en *forte* o el tema del desarrollo que tiene un carácter tranquilo y melódico en indicador *piano*, a su vez aporta a la transición de una sección a otra con la inclusión de las dinámicas por compás *forte*, *piano*, *pianissimo*.

En base a ello, se reconoció que la teoría de los tópicos musicales es fundamental para aportar a la interpretación musical, a tal nivel que se pueden incluir dentro de los

parámetros básicos de la interpretación para facilitar la comunicación de los compositores con sus oyentes.

Referencias

- Agawu, K. (2013). *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Allanbrook, W. J. (1983). Mozart: Le Nozze Di Figaro and Don Giovanni. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago.
- BachTrack. (2023). Cuarteto de cuerda núm. 17 en si bemol mayor “La caza”, K458. *Buscador BackTrack*. https://bachtrack.com/es_ES/search-events/datefrom=20220101;datespan=365;work=8151
- BachTrack. (2023). En ascenso: Estadísticas de la Música Clásica de BachTrack de 2022. *Artículos BachTrack*. https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2022
- BachTrack. (2022). Acerca de nosotros. *BachTrack*. https://bachtrack.com/es_ES/about-us
- Barret, R. (1974). Joseph Haydn and the string quartet. *London, Barrie & Jenkins*. <https://archive.org/details/josephhaydnstrin0000barr>
- Beach, D. (1989). Schenkerian Theory. *Music Theory Spectrum*, 11(1), 3-14. <https://academic.oup.com/mts/article-abstract/11/1/3/1112783?redirectedFrom=fulltext>
- Benlloch, V. (2009). Mozart y clasicismo musical. *Revista de estudios albacetenses*, 53, 155-180. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3060627>
- Case Western Reserve University. (2023). Ratner, Leonard. *Business and Industry Technology*. <https://case.edu/ech/articles/r/ratner-leonard>
- Cuevas, C. (2020). ¿Qué son los tópicos literarios? *Aguja Literaria*. <https://www.agujaliteraria.com/single-post/qu%C3%A9-son-los-t%C3%B3picos-literarios>
- CUNY Graduate Center. (2023). *Kofi Agawu*. <https://www.gc.cuny.edu/people/kofi-agawu>
- De Benito, L. A. (2011). *Los “temas sombras” en la música romántica*. https://www.academia.edu/6502256/LOS_TEMAS_SOMBRA_EN_LA_M%C3%9ASICA

- De Benito, L. A. (2020). *Tópicos musicales III* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JlMr8kkwvJE&t=687s>
- Deutsch, O. E. (1965). *Mozart, a documentary biography*. Stanford University Press. https://archive.org/details/mozartdocumentar0000deut_i1h0
- Educalingo. (2023). *Musette (en línea)*. <https://educalingo.com/es/dic-it/musette>
- Goldschmidt, O., Joachim, J., Reinecke, C., Rudorff, E. & Waldersee, P. (1883). *Mozarts Werke, Series XIII, (8), 1-25*. https://imslp.org/_next/image?url=http%3A%2F%2Fcdn.imslp.org%2Fimages%2Fthumb%2Fpdfs%2Fca%2Fcd2f62927f6d7626c9986cd5918c0cea7dfa1ec0.png&w=256&q=75
- Harnoncourt, N. (2001). *El uso del allegro y andante en Mozart*. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36269/uso_harnoncourt_QB_2001.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Heartz, D. (1990). *Mozart's operas*. University of California Press, Berkeley. https://archive.org/details/mozartsoperas0000hear_p8w9/page/n7/mode/2up
- Hernández, M. (2014). *Sturm und Drang. La razón* 25. <https://www.larazon.es/opinion/columnistas/sturm-und-drang-GB8003118/#:~:text=Literalmente%20traducido%20del%20alem%C3%A1n%20C%20%C2%ABTormenta,del%20Romanticismo%2C%20ante%20todo%20juvenilista>.
- Irving, J. (1998). *Mozart: The Haydn Quartets*. University of Bristol. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511612114>
- Koch, H. C. (2018). *La composición musical*. https://www.researchgate.net/publication/324991641_La_composicion_musical_segun_H_C_Koch_1749-1816
- Kuznetsova, N. (2022). *La Sonata Allegro Forma*. LibreTexts. [https://espanol.libretexts.org/Humanidades/M%C3%BAsica/Libro%3A_Apreciaci%C3%B3n_musical_II_\(Lumen\)/13%3A_La_era_cl%C3%A1sica%2C_las_formas_cl%C3%A1sicas_y_la_sinfon%C3%ADa%2C_J._Haydn/13.04%3A_La_Sonata_Allegro_Forma](https://espanol.libretexts.org/Humanidades/M%C3%BAsica/Libro%3A_Apreciaci%C3%B3n_musical_II_(Lumen)/13%3A_La_era_cl%C3%A1sica%2C_las_formas_cl%C3%A1sicas_y_la_sinfon%C3%ADa%2C_J._Haydn/13.04%3A_La_Sonata_Allegro_Forma)
- López-Cano, R. (2019). *Tópicos, semiótica, retórica, hermenéutica y teoría del discurso. Papeles sueltos*. <http://rlopezcano.blogspot.com/2019/06/topicos-semiotica-retorica-hermeneutica.html>

- López-Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Revista Cuicuilco*, 9(25).
<https://www.redalyc.org/pdf/351/35102509.pdf>
- Maynés, V. (2017). La magia de Mozart. *Ópera Actual*.
<https://www.operaaactual.com/historia-de-la-opera/oa-201-historia-de-la-opera-viii-la-magia-de-mozart/>
- Mirka, D. (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York, Oxford University Press.
<https://www.cambridge.org/core/journals/eighteenth-century-music/article/abs/danuta-mirka-ed-the-oxford-handbook-of-topic-theory-new-york-oxford-university-press-2014-pp-xv-683-isbn-978-0-19-984157-8/56D9CD9A29184959BA3AB6DACE22E694>
- Moritz, R. E. (2005). Mozart: La Clemenza di Tito. *Medici.tv*.
<https://www.medici.tv/es/documentaries/mozart-clemenza-di-tito-masterpiece-revisited>
- Mozart, W. A. (1882). Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello. C.F. Peters.
https://imslp.org/wiki/File:TNMozart_Werke_Breitkopf_Serie_14_KV421.jpg
- Mozart, W. A. (1784). *String Quartet No.17 in B-flat major, K.458*.
https://imslp.org/wiki/File:TN-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_14_KV458.jpg
- Pedrero, A. & Díaz, M. (2022). *Tópico de Ombra*.
<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/54168>
- Ratner, L. (1980). *Classic music: Expression, Form and Style*. Schirmer Books.
- Rodríguez, J. (2006). Formas: Forma Sonata. *Teoría*.
<https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/sonata/index.php>
- Rosen, C. (2015). *El estilo clásico Haydn, Mozart y Beethoven*. Alianza Editorial.
- Del Rosario, M. (1998). Forma sonata (2). *Mundoclásico*.
<https://www.mundoclasico.com/articulo/504/La-forma-sonata-2>
- Sans, J. F. (2019). *Típicos tópicos tropicales*. Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. <https://www.redalyc.org/journal/5529/552963071016/>
- Sisman, E. R. (1985). [Review of Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4 (From Versuch einer Anleitung zur

- Composition, 1782-1793), by H. C. Koch & N. K. Baker]. *Journal of Music Theory*, 29(2), 341–347. <https://doi.org/10.2307/843621>
- Spadone, F. (2019). “Cossi fan tutte” de Wolfgang Amadeus Mozart. *Argumentos y libretos de óperas*. <https://www.fiorellaspadone.com.ar/operas/argumentos/cosi-fan-tutte.htm>
- Temeer, J. (2023). Staccato Violin Bowing Technique – A Beginners Guide. *Violin Inspiration*. <https://violinspiration.com/staccato-violin/>
- The Chicago University Press. (2023). Rhythmic Gesture in Mozart. *General Music*. <https://case.edu/ech/articles/r/ratner-leonard>
- US-Lou. (2013). Quinteto en do mayor K. 515 - W.A. Mozart. *Offenbach*. https://imslp.org/wiki/File:TN-Quintet_K.515-Mozart.jpg
- Whittall, A. (1991). Carl Dahlhaus, the Nineteenth Century and Opera [Review of *Nineteenth-Century Music*, by C. Dahlhaus & J. B. Robinson]. *Cambridge Opera Journal*, 3(1), 79–88. <http://www.jstor.org/stable/823650>
- Yu, L. (2013). *Coaching Mozart's Quartets K. 458, K 464 and K. 465: Techniques for a Beginning College Strong Quartet*. Undergraduate Thesis. Florida State University. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A185193>
- Vieira, C. A. (2013). *Golpes de Arco*. https://estudiarelviolin.files.wordpress.com/2013/06/golpesde_arco.pdf
- Weiss, P. (2002). *Ópera: Una historia en documentos*. Oxford University Press. https://books.google.com.ec/books/about/Opera.html?id=4lbCQgAACAAJ&redir_esc=y