

RONDÓ SONATA:

ALGO MÁS QUE UN HÍBRIDO

Gran parte de lo que estudiamos a lo largo de nuestro período de formación lo olvidamos, al menos parcialmente. Pero en muchos casos en nuestra mente quedan ideas que poco a poco se van simplificando, mezclando, transformando e incluso confundiendo.

Una de ellas es sin duda el rondó sonata, término que acabamos reduciendo a una especie de mezcla entre un rondó y una forma sonata. Pero difícilmente podemos acordarnos de qué elementos está compuesta esa mezcla, por lo que en la práctica la sensación de estar ante una forma híbrida no nos puede dar mucha más información de la que obtendríamos para entender, de una forma análoga, la existencia del oso hormiguero.

Es conveniente, por tanto, entender de dónde viene todo esto para no tener que utilizar nuestra memoria. Al fin y al cabo, el rondó sonata es tan solo la consecuencia lógica del paso del rondó por el clasicismo.

Orígenes del rondó

En primer lugar hay que recordar que el término rondó es muy anterior a lo que en la actualidad se entiende como Forma Sonata –Allegro de sonata o Forma de primer movimiento–:

En el Norte de Francia, carole y ronde, junto con varios diminutivos como rondet, rondel y rondelet, parece que han sido términos más o menos sinónimos que designaban danzas en círculo en las que se alternaba la interpretación del grupo de los estribillos con los versos cantados por el que dirigía la danza. (...) En cualquier caso, una danza en círculo del siglo XIII podía llamarse carole, o más corrientemente, uno de los diminutivos del ronde que al final dio rondeau, grafía que utilizamos hoy.

Podemos indicar la forma poética y la musical como ABaAabAB. (Las letras mayúsculas indican las repeticiones de letra y música de los versos del estribillo. Las letras de caja baja indican las rimas al igual que las repeticiones melódicas con diferentes palabras).¹

Posteriormente, Machaut estandarizó la forma poética del rondeau y prefiguró su futura evolución.²

Una evolución pormenorizada del rondó excedería ampliamente los objetivos de este artículo, pero a efectos de operatividad se pueden extraer dos ideas:

a) La duración y estructura del rondó primitivo vendrán determinadas fundamentalmente por el texto.

b) Tal y como afirma Malcom S. Cole, cualquier conexión entre el Rondeau renacentista o medieval y el que nos encontramos en los siglos XVII y XVIII es, en el mejor de los casos, escasa.³

Llegados a este punto, ¿qué se entiende por rondó en el siglo XVIII? En esencia, más o menos lo mismo que en la actualidad. Hay un sinnúmero de definiciones pero todas ellas destacan una idea central: la existencia de una primera sección recurrente, que va a aparecer con posterioridad. A modo de ejemplo, se podría citar una breve definición que aparece al comienzo de la entrada anteriormente citada de Malcom S. Cole:⁴

Rondo

(It., also Eng. and Ger. by usage; Fr. rondeau).

One of the most fundamental designs in music, the rondo is a structure consisting of a series of sections, the first of which (the main section or refrain) recurs, normally in the home key, between subsidiary sections (couplets, episodes) before returning finally to conclude, or round off, the composition (ABAC ... A).

Y ahora, ¿cómo mezclamos esto con la forma sonata? Y tal vez más importante: ¿por qué?, ¿para qué?

El rondó sonata: una consecuencia lógica de la visión clásica centroeuropea del 'Old Rondo'.

Es frecuente la aparición de la forma rondó en los últimos movimientos de sonatas clásicas y posteriores. No obstante, si nos paramos a pensar, puede resultar paradójica la comparación entre la forma sonata –que suele estructurar los primeros movimientos– y el rondó.

RONDÓ SONATA: ALGO MÁS QUE UN HÍBRIDO

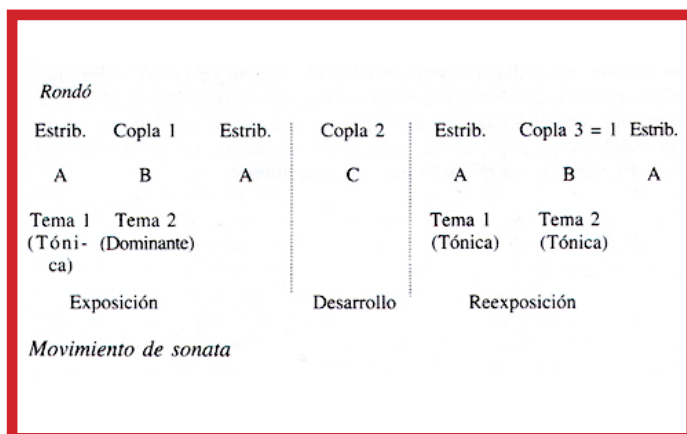
Observemos la poderosa estructura de la forma sonata: dos ideas contrastantes, que generan una tensión o disonancia estructural; posteriormente se desarrollan y van evolucionando mediante un gradiente de tensión positiva hacia un clímax; a continuación se recapitula todo el material en cuestión, resolviendo así todas las tensiones anteriores; por último, es facultativa la existencia de una coda como broche final de una estructura perfectamente controlada.

Ante esta estructura magistral, cuyo mejor refrendo ha sido su supervivencia a cualquier época a partir de entonces –incluso su vigencia con posterioridad a la tonalidad–, nos encontramos con una forma muy abierta, el rondó, con un número n de coplas o estrofas, en principio indeterminado. ¿Cómo puede ser que compositores que manejan la forma tan eficazmente, que entienden los procesos de tensión-distensión hasta el punto de consolidar la forma sonata, utilicen el rondó con una arbitrariedad formal similar a compositores de siglos anteriores?

Como se ha comentado previamente, la duración del rondó –es decir, el número de estrofas– venía determinada por la historia que se quería contar. En el momento en el que desaparece la letra, en obras únicamente instrumentales, la indeterminación al respecto es absoluta. ¿Alguien se puede imaginar a Beethoven, por poner un ejemplo, dejar fuera de su control algo tan importante como la estructura formal o la duración final de la obra? Del mismo modo, tampoco sería muy creíble que cada vez que tuviera que aparecer una sección contrastante con el estribillo Beethoven utilizara un nuevo material.

Parece obvio que la mentalidad de un compositor clásico, influenciado por la tradición centroeuropea, deduciría una razón lógica para que en un rondó el número de coplas no fuera algo arbitrario sino que viniera determinado por la resolución de las tensiones que la propia forma

había generado. Así, si pasamos la forma rondó por la mentalidad de alguien que entiende la esencia de la forma sonata como algo inherente a su propia manera de trabajar los procesos de tensión-distensión surgirá, indetectablemente, la ‘forma rondó sonata’.



En el esquema anterior⁵ vemos como partiendo de una forma rondó y reinterpretando los contrastes entre los temas A y B como si de una forma sonata se tratase, obtenemos una única solución: el rondó debe terminar exactamente donde se indica. Parece lógico que un compositor como Beethoven no introdujera nuevo material en C, ya que es posible contrastar a partir del material que ya ha aparecido previamente sin ningún problema añadido.⁶

Del mismo modo, en la recapitulación la aparición de B en la tonalidad principal consigue cerrar la forma magistralmente: el rondó ya no es indeterminado, debe concluir con la siguiente A o algo equivalente a modo de coda.

Sería, por tanto, la reinterpretación que un compositor como Beethoven podría hacer de un rondó de forma prácticamente automática, incluso inconscientemente. Esto no debe extrañarnos, ya que los compositores han ido adaptando a lo largo de la historia algunos diseños formales preexistentes. Y la forma rondó es un buen ejemplo de estas prácticas.⁷

A pesar de que lo expuesto hasta aquí parece bastante plausible, podríamos intentar razonar de un modo inverso. Es decir, tomando como referencia una forma sonata en la que optáramos por una exposición más cerrada, más independiente, casi como si fuera una forma binaria reexpositiva. Si bien el resultado sería el mismo a la vista del esquema que hemos propuesto, este planteamiento es más discutible en términos de la propia esencia de la forma sonata.



GUILLAUME DE MACHAUT



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Y por otro lado no debemos olvidar algo fundamental: hasta el siglo XIX no se teoriza lo que nosotros conocemos como forma sonata partiendo, principalmente, de las sonatas de la segunda mitad del siglo XVIII.⁸ En otras palabras: Mozart no había estudiado como tal la “forma sonata”. No obstante, sí que existía el “rondó”. De hecho, uno de los errores en los que incurren a veces los alumnos de análisis es pensar que cuando un examen está encabezado por la palabra “Rondo” ya pueden decir que esta es la forma que adopta ese movimiento. No obstante, puede suceder que en realidad sea lo que nosotros llamamos rondó sonata, ya que los compositores clásicos no hacían esta distinción formal entre rondó y rondó sonata (difícilmente podían hacerla cuando no estaba teorizada la forma sonata tal y como la entendemos en la actualidad). Finalmente, habría que recordar que el rondó sonata aparece normalmente en el último movimiento, es decir, donde aparecería el rondó, y no en el primer movimiento.⁹

En cualquier caso, las definiciones estándar del rondó sonata¹⁰ no suelen establecer esta distinción, y normalmente explican esta forma como un híbrido que surge a partir de la fusión de aspectos inherentes a la forma sonata por un lado y a la forma rondó por el otro. Pero esto no quiere decir que sea una unión entre iguales. Y si no que le pregunten al oso hormiguero.

¹ HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 313.

² *Ibíd.*, p. 441.

³ COLE, Malcom S. *Rondo en Grove Music Online* (traducción propia). Disponible en web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787?q=rondo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. [Última consulta: 26 de abril de 2013]

⁴ “Una de las formas musicales más importantes es el rondó, una estructura consistente en una serie de secciones; la primera de ellas (la parte principal o estribillo) se repite, normalmente en la tonalidad principal, entre las secciones secundarias (coplas, episodios), antes de volver a aparecer finalmente para concluir o rematar la composición (ABAC....A)”.

⁵ KÜHN, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. SpanPress Universitaria, 1998, p. 201.

⁶ Por no hablar de otros compositores como Haydn, que en muchos casos utilizaba el propio material del primer tema de forma más que explícita para construir el segundo. El ejemplo de Beethoven es paradigmático pero no infrecuente.

⁷ “The rondo designs range from the archaic, square, alternating couplets in the additive French rondeau to the more complex and highly integrated forms by Haydn, Mozart and Beethoven”. NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*. New York: Norton, 1983, p. 164.

⁸ Para ampliar información sobre el origen de la Forma Sonata ver ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona: Idea Books, 2004.

⁹ Es cierto que frecuentemente el último movimiento puede adoptar una forma sonata y en ese sentido se podría pensar como origen del rondó sonata. Pero no parece muy lógico que si así fuera no hubiera más ejemplos de primeros movimientos que utilizaran una forma rondó sonata.

¹⁰ “As the name implies, the sonata rondo is a hybrid design incorporating elements from both SONATA FORM and RONDO FORM. It may be represented by the letter-scheme ABACABA. B denotes not, as in rondo form, an episode but rather a second subject; C denotes the development or, if new material is introduced, an episode; and the final A is the coda based on the rondo theme, i.e. first subject. (...) Thus a sonata rondo is differentiated from sonata form by the additional appearance of the first subject in the tonic key after the second subject and before the development; it is differentiated from rondo form because the second subject—B—returns in the tonic key.

The form was often used for the final movement of multi-movement works by Haydn, Mozart, Beethoven, and their contemporaries. Like sonata form it is not a rigid formula, and therefore the scheme illustrated can be taken as only a rough guide to its general features”. TUCKER, G.M. *Sonata rondo form en The Oxford Companion to Music*. Disponible en web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6319?source=omo_gmo&source=omo_t237&source=omo_t114&source=omo_epm&q=G.M.Tucker&article_section=contributors&search=article&pos=5&_start=1#firsthit. [Última consulta: 26 de abril de 2013]