

RASGOS ESTILÍSTICOS DEL CLASICISMO

Período clásico temprano

Donald J. Grout en la *Historia de la música occidental*, 2 señala estilos que florecieron aproximadamente a partir de 1720 y que condujeron al período clásico. Por un lado encontramos un término tomado de la arquitectura: **Rococó**, derivado de las ornamentaciones refinadas que encontramos en algunas obras de François Couperin. Según el autor, conviene evitarlo al no tener un significado preciso y poder, por tanto, generar algún tipo de confusión.

Otro término francés, *galant*, se empleó para referirse a todo aquello que se consideraba moderno y elegante. En sus escritos, C. P. E. Bach, Marpung y Kirnberger, distinguían entre el estilo erudito o estricto de escritura contrapuntística y el *galant*, más libre, menos lineal y de textura ligera. Este estilo destaca por el uso de una melodía profusamente ornamentada con motivos breves, a menudo repetitivos (para buscar más coherencia), organizados en frases de dos, tres y cuatro compases que se combinan formando períodos más largos, acompañados por una armonía sencilla (que permite el uso de acordes de séptima y de séptima disminuida) que se detiene para dar lugar a cadencias frecuentes. Aparece por primera vez en las arias operísticas de Leonardo Vinci (1690-1730), Pergolesi y Hasse, en las sonatas para teclado de **Alberti** y **Galuppi** y en la música de cámara de Sammartini.

En Alemania, concretamente en la corte de Federico el Grande, la incursión en el clasicismo está presidida por la aparición de un estilo de composición cercano al movimiento literario del *Sturm und Drang* (“tempestad y empuje”) que recibe el nombre de *Empfindsamkeit*; que se podría traducir como estilo «emocional» o «sentimental».

Al contrario de lo que curre con el estilo galante, se dirige a una minoría de iniciados y no a la totalidad del público de la época. De ahí que no solamos encontrarlo en las sinfonías, la ópera o la música religiosa, sino más bien, en la música para teclado.

El *Empfindsamer Stil* tiene como abanderada la transmisión apasionada de las emociones o afectos, se aleja de las rigideces que en la expresión de éstos imponía la música del barroco. No obstante, no se opone diametralmente a los procedimientos compositivos del barroco, de hecho sigue utilizándose el contrapunto pero de una forma totalmente novedosa.

Es por ello una música extremadamente rica en contrastes y colores, muchas veces sometida a cambios abruptos de expresión. Es frecuente el uso de multiplicidad de esquemas rítmicos que cambian, con grupos de figuras irregulares, tresillos, figuras breves con puntillo, etc. Se explota la sorpresa con el uso de desplazamientos rápidos de la armonía, las modulaciones extrañas, el modo menor, el enlace de células melódicas (hasta seis compases de duración), las pausas, los cambios de textura, los súbitos acentos, los sforzandos y la presencia de cromatismos que contribuyen a la repetición secuencial y al regreso tonal. El *Empfindsamkeit* alcanza su culminación durante las décadas de 1760 y 1770. Su principal mentor fue **C. P. E. Bach**, que lo llega a combinar con el estilo galante en sus sonatas para teclado¹.

¹ Sobre todo por la profusión de mordentes, grupettos y trinos.

Periodización

- El *Diccionario Harvard de Música* distingue un primer período de “clasicismo temprano”² que comprendería aproximadamente de 1720 a 1760. A partir de 1760 hasta el final de siglo tendría lugar una síntesis de los diversos lenguajes del período anterior que darían pie a un “estilo central” cosmopolita, aunque de carácter italianizante, que alcanzaría su culmen con las obras de madurez de Haydn y Beethoven. Por último se acuña el término “clasicismo tardío” para los continuadores de Haydn y Mozart que dejaron de adscribirse a las nuevas corrientes románticas de principios del XIX.
- Michels en el *Atlas de Música, 2* señala: “El paso del Barroco al Clasicismo se desarrolla en diferentes estadios. Las nuevas corrientes comienzan hacia 1730 a partir del *estilo galante* francés y con el nuevo *tono* italiano en la ópera bufa, la sonata y la sinfonía. Caracterizan el *Rococo* musical Preclásico hacia 1750/60 y conducen al Clasicismo a través del *estilo sentimental* y el *Sturm und Drang* musical. Con la muerte de Beethoven en 1827 se podría dar por terminado el Clasicismo, si bien ya existen con anterioridad las corrientes románticas (Weber, Schubert)”.
- Tradicionalmente se ha considerado que el período clásico se inicia con la muerte de Bach (1750) y finaliza con la muerte de Beethoven (1827). Distinguiendo un período Preclásico (1750-70) y un apogeo del Clasicismo (1770-1827).
- Charles Rosen en el libro: *El estilo clásico -Haydn, Mozart, Beethoven-* lo sitúa entre 1770 y 1820.
- Philip G. Downs en *La música Clásica* distingue:
 - a) Transición desde el Barroco: la música hasta 1760.
 - b) La aceptación del nuevo estilo: la música entre 1760 y 1780.
 - c) El estilo clásico en su apogeo: 1780-1800.

La melodía

- Es el elemento más importante. El resto de elementos llegan a estar subordinados.
- Este dominio de la melodía se traduce en la preeminencia de la **textura homofónica y melodía acompañada**.³
- La melodía clásica tiene **direccionalidad**. Hay una nota, tónica, que estructura el discurso musical y hacia la cual se camina.

² El término “preclasicismo” se alejaría del uso terminológico aceptado para otros períodos, por cuanto se pude entender, en el caso de la música, como un antecedente del estilo propiamente clásico en comparación con las demás artes. Por ello se prefiere emplear actualmente el término de “Clasicismo temprano”.

³ A diferencia del barroco en el que, aunque se inicia la dualidad bajo-soprano, todas las líneas melódicas tienen la misma importancia

- La modulación se considera una “disonancia” dentro de la estructura tonal de la obra y reclama su resolución como parte integrante de la forma cerrada adoptada en esta época.
- A menudo se empieza en la tónica, se va a la dominante para después terminar en la tónica (relajación-tensión-relajación).
- Hay una **dirección de movimiento** que desemboca en un objetivo. En el periodo clásico la secuencia armónica barroca pierde su primacía como fuerza propulsora del movimiento.
- La melodía clásica está concebida como **melodía vocal**. Se enmarca dentro de la tesitura de la voz humana. El compositor todavía está influido por los orígenes de la música instrumental en la música vocal.
- La melodía clásica se percibe como un elemento con personalidad propia, por ello, está en relación con el concepto de **tema**.
- El tema, a su vez, está compuesto de **motivos** que serán empleados para el desarrollo del material⁴.
- La estructuración barroca de la frase en pequeñas células melódicas irregulares, que impedía la percepción inmediata del oyente; da paso a una estructuración regular que permite la **articulación periódica y simétrica de las frases**.
- Lo que caracteriza al estilo clásico es la **claridad de modelo audible** y simétrico que se confiere a la frase.
- La capacidad auditiva del modelo depende de la manera en que los motivos que componen la frase clásica se puedan aislar y desligar. Lo que se conoce como “desarrollo temático” es precisamente el desligamiento de estas partes y su ordenación en nuevas agrupaciones⁵.
- Siguiendo a Rosen: “ El **fraseo** de finales del S. XVIII es marcadamente **periódico** y se presenta en grupos claramente definidos de tres, cuatro o cinco compases; de cuatro, por regla general”.
- En este contexto la melodía se presenta como la articuladora del proceso musical a través del empleo de **procesos cadenciales a la hora de delimitar y estructurar las frases**.
- Encontramos frecuentemente una **repetición inmediata de motivos de la melodía**, que junto con el empleo de la apoyatura y de células contrapuntísticas contribuyen al enriquecimiento de la escritura (préstamo tomado de la opera buffa italiana).
- Las melodías en tono mayor a veces se coloreaban mediante **desplazamientos momentáneos hacia el modo menor**.
- Los **temas** o motivos más simples, concisos y a menudo basados en la **tríada de tónica**, son los que mejor se prestan a desarrollo temático en el sentido clásico.

⁴ El tema se varía de múltiples formas: podrá ser fragmentado, se podrá variar su contorno, melodía o su armonía, podrá ser ejecutado por distintos registros o instrumentos, etc. Se denomina “desarrollo” a esta manera y a otras de proporcionar variedad a un tema y a un movimiento en su integridad.

⁵ J. S. Bach, por ejemplo, solía presentar el tema melódico-rítmico que obedece a la única emoción fundamental de la obra al principio. Este material se desarrollaba luego, con un número reducido de cadencias no destacadas. Las repeticiones secuenciales de frases se empleaban como principal recurso de articulación dentro de los períodos. El resultado era un movimiento sin contrastes marcados, o bien (como en los conciertos de Vivaldi) un esquema formal de contrastes entre las secciones tutti temáticas y las solísticas no temáticas. En ambos casos, la estructura de la frase era habitualmente tan irregular que no había una sensación marcada de periodicidad, de frases antecedentes y consecuentes.

- La estructura armónica de muchos temas clásicos es muy semejante, por cuanto que suelen estar basados, precisamente, en las tres notas de la tríada de tónica.
- El primer tema de un Allegro de Sonata no sólo define la tónica sino que establece, además, la trascendencia de la obra.
- La nueva melodía **suprime en gran medida la ornamentación barroca**. No obstante, las melodías en tempo lento son proclives a la ornamentación.
- Otra herencia barroca la constituye el trino o grupetto de la cadencia final (la sensible que resuelve a la tónica). En las últimas obras de Beethoven, el adorno se camufla en la propia escritura de la composición.
- En oposición al barroco en el que la articulación de la frase nos sitúa, en muchas ocasiones, en la pulsación o en los tiempos fuertes del compás. La época clásica nos sitúa en una **perspectiva más global a través de la estructuración periódica y simétrica del tema**.
- Encontramos **dos modelos de fórmulas melódicas**: la de procedencia **italiana** que se enmarca dentro de la tradición barroca con un **final abierto** (con un inicio perfectamente definido seguido de una ampliación secuencial del motivo) y la melodía basada en la canción con un **final cerrado**; de origen **francés**.
- En ocasiones el tema puede basarse en una melodía tomada del folklore. Recurso frecuente en Haydn y Mozart.
- Se abandona la idea de “afecto único”. Dentro de un mismo movimiento encontramos **temas contrastados** en cuanto al carácter, dinámica, articulación, figuración, fórmulas de acompañamiento, tesitura, armonía, instrumentación, etc.
- Con esta mayor expresividad se contribuye asimismo a la unidad formal⁶.
- Hay dos maneras alemanas de entender las formas de sonata: una tradición noralemana, que dio preferencia a la unidad temática a fin de adquirir una unidad de sentimiento en cada movimiento; y la tradición vienesa que buscó sobre todo un contraste afectivo y una rica variedad del material temático. Esas dos tradiciones convergen en los últimos años de la década de los cincuenta, especialmente en la música de Haydn. Después de Haydn y de C.P.E. Bach la variación de los motivos principales constituyó un importante utensilio para articular la forma.

⁶ Ya en las sonatas *Württemberg* de C. P. E. Bach se vislumbra la estructura de la sonata clásica con el empleo de dos o más motivos contrastantes.

El tratamiento que hace C.P.E. Bach del motivo fue crucial para la historia de las formas de sonata. Los temas de C.P.E. Bach son susceptibles de transformación, de “desarrollo”, y son lo suficientemente recordables para que su identidad permanezca clara a través de las transformaciones. Tanto el motivo individual como el desarrollo por transformación y fragmentación existen ya en el estilo barroco, pero fue C.P.E. Bach, sobre todo, quien le puso estos dos elementos al alcance del estilo sonata y quien enseñó cómo se los podía emplear en la creación de formas.

Comparemos lo que hacían con el tema Haydn, Mozart y Beethoven en un Allegro de Sonata:

- Haydn solía utilizar en sus Allegros de Sonata un solo tema, y de forma característica, señalaba la modulación hacia la dominante repitiendo los primeros compases en esta nueva posición, aún en el caso en que hubiera utilizado varios temas. Para él, el discurso musical nace del tema: del carácter del tema y de sus posibilidades de desarrollo.
- Mozart prefería marcar el cambio a la dominante mediante un tema enteramente nuevo (aunque ocasionalmente siguiera la práctica de Haydn).
- En Beethoven el nuevo tema que señala el cambio constituye una clara variante del tema inicial de la obra. La relación existente entre una estructura a gran escala y el tema era íntima. Beethoven llevó la variación (fragmentación) más allá que Haydn, reduciendo en ocasiones un motivo a una sola nota, dando lugar a un “desarrollo de carácter celular”: de una célula pueden nacer temas que se desarrollarán. El tema beethoveniano puede modificar el sistema tonal.

El ritmo

- Va a estar ahora más definido que en el barroco en busca de una **regularidad rítmica** que contribuya a la apreciación de la melodía.
- **Influencia de la danza.** Este carácter sólo se hace evidente con el empleo de formas como minuetos, scherzos, etc. La influencia de la danza en los demás casos no se hace tan patente, puesto que un excesivo énfasis del carácter de danza habría desnaturalizado el lenguaje del clasicismo.
- **Pulsación constante** de corcheas o semicorcheas en el bajo o en el registro central con el fin de realzar la melodía en la voz superior.
- **Período.** Comprende varios compases e integran una entidad rítmica más compleja. En la música clásica la duración normal del periodo suele ser de ocho compases, o si se trata de un tiempo rápido, de dieciséis o hasta treinta y dos compases.
- Hay dos tipos de compases fundamentales en este período: los binarios y los ternarios.
- **Simetría** del ritmo. Esta simetría rítmica correspondía a la sucesión regular de cadencias tonales en el plano armónico. En el dominio rítmico la simetría se consigue mediante acentos. En la partitura estos acentos aparecen más o menos coincidentes con las barras de compás. El compás va a contener dos o tres tiempos o pulsaciones, o sus múltiplos (cuatro, seis, ocho, nueve o doce).

Esta regularidad rítmica puede modificarse⁷ en la práctica a través de tres procedimientos:

⁷ La simetría de la frase se modifica en muchas ocasiones. Así por ejemplo, en la música de Mozart y Haydn encontramos temas ampliados a nueve compases o motivos con una disposición impar de compases, pero que llegan a estar equilibrados en sí mismos. Estas **desviaciones de la simetría dan lugar a una mayor viveza expresiva e inventiva que los diferencia de sus contemporáneos.** Se trata, pues, de “pequeñas irregularidades” enmarcadas dentro de una estructura general regular.

- La simetría es frecuentemente modificada por el **acortamiento** o, más frecuentemente, la **ampliación del período** de ocho compases.
- Los grupos rítmicos no siempre se distribuyen en las distintas voces de acuerdo con una idea rítmica unificada. Los propios grupos pueden agruparse entre sí de tal forma que den lugar a la creación de un nuevo complejo rítmico a través de un **segundo ritmo superpuesto a la simetría básica**. Además, en la música de cámara y en las sinfonías encontramos numerosas secciones polifónicas como recurso compositivo. Esta polifonía melódica conduce a una polifonía rítmica.
- **Acentos irregulares (síncopas)** dentro de las frases. Haydn y Mozart emplean multiplicidad de ritmos. Beethoven condujo este proceso a la cima, con acentos asimétricos. Posteriormente, en el periodo romántico estos contraacentos se emplean con asiduidad.

La textura

- El bajo cifrado barroco estructura la música a través del acorde, dando lugar a una visión de linealidad vertical. Estas “líneas verticales” se basan en una línea a su vez horizontal (bajo). Con el estilo clásico **se arremete contra este aspecto lineal de la música**. Se instaura por completo la textura homofónica⁸.
- Rosen apunta: “En música, el estilo clásico combatió la independencia horizontal de las voces y la independencia vertical de la armonía aislando la frase y articulando la estructura. (...) Pero el hecho de desdibujar la progresión interna de dicho movimiento mediante las nuevas figuras del acompañamiento significaba que el sentido lineal del estilo clásico se transfería a un nivel superior y tenía que percibirse como continuidad de toda la obra y no como la sucesión lineal de sus elementos. El vehículo del nuevo estilo fue una textura denominada sonata”.
- En relación con esta ruptura de la linealidad se camina hacia **el abandono del bajo continuo**⁹. **La energía de la música a finales del siglo XVII no se basa en la secuencia, sino en la articulación del fraseo periódico y en la modulación**. Así, el hecho de poner de relieve el ritmo armónico es innecesario. En los años treinta del siglo XVIII ya se manifiesta la ruptura con la textura barroca en las obras de Giovanni Batista Sanmartini y Doménico Scarlatti.
- Haydn y Mozart fueron armonistas que utilizaron el contrapunto para animar el movimiento de los acordes.

⁸ La polifonía no desaparece sino que recibe un tratamiento especial por parte de los compositores.

⁹ Aunque en las partituras el bajo continuo parece estar totalmente ausente, los hábitos de los instrumentistas se mantienen. Durante los años 1750-1775 se produce la decadencia del bajo continuo, pero su supresión en los conciertos no se hará efectiva hasta finales de siglo. El bajo continuo cumplió un papel muy importante durante el barroco como base para asentar la armonía, en una época en la que se está configurando el lenguaje tonal. Con la época clásica la tonalidad se establece completamente resultando este recurso superfluo.

El acompañamiento

- Con el fin de conseguir una unidad vertebradora¹⁰ dentro de la textura homofónica, la solución propuesta fue **dotar de contenido motivico al acompañamiento** de la voz melódica principal.
- No sólo se escribía un acompañamiento a partir de los motivos de la voz principal sino que se fue más lejos. Haydn y Beethoven en muchas ocasiones componen los temas de sus obras a partir de las fórmulas convencionales de acompañamiento. De manera que la voz acompañante puede convertirse en la principal y viceversa. Aquí radica la gran diferencia con la textura barroca y ello contribuye también a la desintegración del bajo continuo.
- El acompañamiento alcanza mayor importancia. Podemos encontrar una escritura en la que ambas manos interpretan al unísono; al igual que ocurre en el cuarteto de cuerdas. Las primeras sonatas de Beethoven todavía presentan una escritura de cuarteto transpuesto.
- Uno de los procedimientos para transformar el acompañamiento en melodía, el más empleado por Haydn¹¹, consistió en sacar un tema de una repetición de notas.
- En Haydn están ligados entre sí el motivo y la gran estructura: sus formas de sonata se analizan siguiendo el desarrollo del motivo.

Para fragmentar los acordes, que armónicamente funcionaban como soportes fundamentales, se emplearon diversos procedimientos que fueron empleados por numerosos compositores posteriores:

- Bajos “Alberti”.
- Acordes arpegiados de manera sucesiva.
- *Basso di Murky*: trémolo medido en el bajo.
- Acordes repetidos en figuración de corchea o semicorchea derivadas del bajo continuo (*bajos de tambor*). Frecuentemente utilizada por Scarlatti y utilizado por J. S. Bach en su *Concerto Italiano* (1735) como un modernismo deliberado que atestigua que Bach estaba familiarizado con las últimas tendencias de la música de la época.
- Haydn fue un poco más reacio a la hora de utilizar estas fórmulas de herencia italiana, sin embargo, Mozart fue más proclive a la influencia italiana y, desde un principio, empleó los bajos Alberti; recurso que aprendió de J. C. Bach.

Estas figuraciones pueden presentar varias combinaciones y son una muestra de las múltiples posibilidades del momento en lo que se refiere a fórmulas de acompañamiento como sustitutos de la textura polifónica.

Se abandonó, salvo en la Iglesia, el contrapunto imitativo, ya que era considerado como un procedimiento arcaico y artificial.

¹⁰ Por el hecho de que cada motivo puede penetrar ahora en todas las partes de la obra, las formas de sonata adquieren un lenguaje coherente y mayor unidad.

¹¹ El primer grupo de obras de Haydn en que ese intercambio de las partes principales y secundarias se hace patente lo constituyen los cuartetos de su Opus. 33 de 1781

Nueva visión de la armonía

Con el período clásico se **transforma el lenguaje musical** en respuesta a la complejidad rítmica, armónica y contrapuntística del barroco. En algunas ocasiones y de manera excepcional se emplea la técnica contrapuntística a la hora de desarrollar los materiales temáticos, sobre todo en las secciones de desarrollo.

Las principales características definitorias de la armonía en esta época son:

- Hay una tendencia a la **simplificación de la armonía** utilizada en los temas, así como en las relaciones entre sus funciones tonales (I, IV y V).
- El **ritmo armónico** de la mayor parte de la nueva música es **más lento**, y las progresiones armónicas tienen menor peso que en el estilo más antiguo. Se da el empleo de armonías convencionales de movimiento relativamente lento. Los importantes cambios armónicos casi siempre coinciden con los acentos fuertes de las barras de compás.
- **Recursos armónicos empleados:** incremento de la utilización de los acordes en inversión (incluso el de 9ª de dominante) y el acorde de 7ª disminuida se suele emplear sobre cualquier grado de la escala. Son frecuentes las resoluciones excepcionales de los acordes de 7ª de dominante y de 7ª de sensible (cuando las notas de resolución de estos acordes no resuelven de forma natural, dando lugar a una modulación) y los cromatismos (modulaciones a tonalidades lejanas).
- Las funciones tonales en el **proceso cadencial tienen una función estructuradora de primer orden** como herramienta que permite la articulación y la conclusión del discurso musical. Se establece la preeminencia de una tonalidad principal desde el comienzo, de manera que no suelen aparecer procesos cadenciales conclusivos durante el desarrollo. El proceso cadencial no se cierra por completo hasta el final de la obra con la confirmación de la tonalidad principal.
- Charles Rosen en la introducción de su obra *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven* señala que es el lenguaje musical de la **tonalidad** lo que posibilitó el advenimiento del estilo clásico.
- De igual modo para el autor el mayor cambio experimentado en la tonalidad durante el siglo XVIII, influido por el temperamento igual, lo constituye una nueva **polaridad entre la tónica y la dominante**, polaridad que hasta entonces no estaba tan acusada.
- La polaridad V-I se reforzó mediante la **modulación a la dominante**, que constituye la transformación temporal de la dominante en una segunda tónica.
- Toda la obra de Haydn, Mozart y Beethoven está compuesta atendiendo al sistema de temperamento igual.

Forma sonata

- Las sonatas de Scarlatti presentan formas binarias en un movimiento. Aquellas que poseen la misma tónica pero difieren en el tempo puede que se concibieran para tocarse en parejas u ocasionalmente en tríos.
- Emanuel Bach, por otro lado, compuso sonatas en un **formato en tres movimientos**: rápido-lento-rápido. Esta disposición se convirtió en habitual para la sonata clásica.
- La mayor parte de las sonatas de estos dos compositores, siguiendo la costumbre de la época, estaban concebidas para que las interpretaran aficionados.
- A Haydn se le atribuyen 62, a Mozart 21 y a Beethoven 32.
- En una primera época, más popular que la sonata para instrumento de tecla a solo fue la **sonata para instrumento de teclado acompañado**, que podía adoptar dos tipos: el primero incluía el violín, y el segundo, tanto violín como violonchelo. En ambos tipos, los instrumentos de cuerda refuerzan la melodía (o la melodía y el bajo) de la parte para teclado, o bien interpretan notas mantenidas sobre la misma.
- El primer tipo, de la mano de Mozart, evoluciona hacia la sonata para violín que equilibra la función de los instrumentos.
- El segundo, con las obras de Emanuel Bach y Haydn, evoluciona por medio de un equilibrio similar de los papeles instrumentales hacia el trío con piano.
- Los compositores más jóvenes trabajaban con dos modelos de sonatas. Uno estaba destinado al uso privado y el otro obedecía a principios pedagógicos y a su posterior edición.
- En ambos casos la escritura es bastante homogénea, independientemente de que el pianoforte destinatario fuese vienés o inglés.
- Con el paso de los años las dimensiones de los movimientos de la sonata aumentan así como el número de movimientos, llegando hasta un total de cuatro.
- A medida que estas dimensiones aumentaban, las texturas de carácter homogéneo usadas por Haydn y Mozart dan paso a una escritura estratificada basada en la alternancia entre pasajes melódicos y pasajes de transición con figuraciones de escalas y arpeggios.

Las **convenciones formales** utilizadas para movimientos individuales de la sonata clásica, independientemente de la instrumentación, eran comunes en la música de cámara y en las sinfonías. La mayoría de ellas **evolucionaron**, probablemente, partir de la **forma binaria asociada a la danza**.

- Suele ser común que el **primer movimiento** de este tipo de obras esté en **forma sonata**.
- Los movimientos **lentos centrales**, normalmente en una tonalidad diferente, suelen valerse también de la **forma sonata**, ocasionalmente con una breve retransición en lugar del desarrollo. C. P. E. Bach prefirió la fantasía libre.
- Otras convenciones utilizadas para este movimiento son la **forma binaria simple** (habitual en Haydn), un **diseño ternario** (favorecido por Mozart y Beethoven), la serie de **variaciones** y, ocasionalmente, el **rondó**.
- Si está presente un **cuarto movimiento** (y su inclusión era infrecuente antes de Beethoven), suele estar relacionado con la danza y se coloca normalmente **entre el movimiento lento y el finale**. En las primeras sonatas clásicas se trata

habitualmente de un **minueto y trío**; en las obras de Beethoven suele tratarse de un scherzo.

- Para los **últimos movimientos**, las dos convenciones más habituales son las derivadas de la danza (**minueto y trío**) y el **rondó**. El primero fue muy empleado por los primeros compositores clásicos. El segundo fue el preferido de los tres maestros vieneses, que solían dotar a sus rondós de un desarrollo, dando lugar al rondó-sonata. Otras posibilidades para el último movimiento son la **forma sonata y las variaciones**.