MONOGRÁFICO

La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (I) *

James Webster

La forma sonata congeniaba mejor con el temperamento clásico que con el romántico. En los estilos románticos, la atención a los "contenidos" explícitos de la música, a los temas originales, a la continua transformación temática y a los procesos dinámicos impidió la plena integración de estructuras complejas en los esquemas clásicos. Los románticos pensaban que la exposición de la sonata se regía más por el contraste entre el "primer tema" y el "segundo tema" que por la polaridad tonal entre el primer y segundo grupo. De ahí que su sonata tendiese a subestimar la importancia estructural de la exposición como una gran semicadencia que avanza hacia la dominante. Tenían además fuertes prejuicios hacia la repetición literal y la simetría formal. Se mostraron así proclives a repetir o reinterpretar el "doble retorno" –el retorno simultáneo al tema principal y a la tónica al comienzo de la reexposición, del cual depende la estructura de la sonata. Y recelaban del "principio de la sonata", un término acuñado por Edward T. Cone para expresar la necesitad de una reexposición en la tónica de todo el material presentado inicialmente en una tonalidad distinta; en la forma sonata esto afecta principalmente al segundo grupo de la exposición. El peso de la forma sonata romántica se vio así a menudo desplazado de la polaridad simétrica de la exposición como antecedente y de la reexposición como consecuente, en favor del desarrollo como clímax y de la coda como apoteosis. Atrapado entre el restrictivo modelo de la forma y las poderosas presiones de su musa, el compositor decimonónico tenía dificultades para escribir movimientos idiomáticos en forma sonata, aun cuando lo deseara. [1]

---

* ***Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity***, en *Nineteenth-Century Music* II/III (1978-79), págs. 18-35, 52-71. La segunda parte de este artículo se publicará en el núm. 9 de Quodlibet (Octubre 1997).

1. Este párrafo resume el análisis realizado por James Webster en "Sonata Form", incluido en el *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 6ª ed. (Londres, 1979). En relación con el "principio sonata" véase Cone, *Musical Form and Musical Performance* (Nueva York, 1968), págs. 76-87. Véase también William S. Newman, *The Sonata Since Beethoven* (Chapel Hill, 1969; reed. Nueva York, 1972), Cap. 2, 6 *et passim*; Robert P. Morgan, *The Delayed Structural Downbeat and its Effects on the Tonal and Rhythmic Structure of Sonata Form Recapitulations*, Tesis doctoral, Princeton, 1969; y Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (Nueva York, 1968) [existe traducción española publicada por Ed. Alianza], págs. 26, 72-74, 379-87, 451-60. Entre otros estudios alemanes anteriores figuran: Hans Mersmann, "Sonatenform in der romantischen Kammermusik", en *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstage*, ed. Walter Lott et al. (Berlín, 1929), págs. 112-17; Kurt Westphal, "Die romantische Sonata als Formproblem", *Schweizerische Musikzeitung* 74 (1934), 45-49, 117-22, 189-92; y Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassichen Instrumentalmusik* (Berna, 1935), págs. 287-342.

La tradición más vital de la forma sonata decimonónica, aquella que se propuso traducir la herencia clásica a términos nuevos, se articula en torno a Schubert y Brahms.[2] Ambos cultivaron la sonata durante toda su vida y con todo tipo de instrumentaciones. Ambos conocían bien la tradición clásica: Schubert por haberse criado en Viena durante los primeros años del siglo; Brahms por su conocimiento y entrega a la música anterior. Pero las relaciones entre Schubert y Brahms en lo que a la forma sonata se refiere van mucho más allá de estas correlaciones históricas. Tovey escribe lo siguiente:

> La pasión de las nuevas formas instrumentales de Schubert se observa también en Brahms, especialmente en la serie de obras que culminarían en el *Quinteto con piano, op. 34*. Quien haya advertido la profunda influencia de Schubert en estas indiscutibles obras maestras y, sobre todo, en este quinteto, que es la más madura y sólida de ellas, quedará sorprendido por la ceguera que [...] atribuye las formas de Brahms principalmente a la influencia directa de los últimos cuartetos de Beethoven.[3]

A pesar de la claridad y la fuerza características de estas aseveraciones, y pese al prestigio de Tovey, la hipótesis de que las sonatas de la primera madurez de Brahms están influidas por Schubert nunca se ha estudiado detalladamente. El presente ensayo se propone demostrar que esta hipótesis es, en lo esencial, correcta.

El argumento es en breve el siguiente: muchos de los temas y grupos temáticos en Schubert son francamente líricos y presentan el diseño binario cerrado o la forma A B A. En lugar de preparar el segundo grupo mediante una transición clara que establezca la nueva tonalidad a través de su dominante, opta por introducir bruscas modulaciones o una tonalidad diferente a aquella con la que comienza el segundo grupo. Sus relaciones tonales de primer plano son enormemente amplias, dado que Schubert acepta plenamente los modos mayor y menor como representaciones igualmente válidas de la tónica, y yuxtapone constantemente

2. Entre los estudios generales sobre la forma sonata en Schubert figuran: Felix Salzer, "Die Sonatenform bei Franz Schubert", *Studien zur Musikwissenschaft* 15 (1928), págs. 86-125; Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten* (Leipzig, 1927); Hans Joachim Therstappen, *Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien* (Leipzig, 1931); Martin Chusid, *The Chamber Music of Franz Schubert*, Tesis doctoral, Universidad de California en Berkeley, 1961; Hermann Keller, "Schuberts Verhältnis zur Sonatenform", en *Musa-Mens-Musici: Im Gedenken an Walther Vetter*, ed. Heinz Wegener (Leipzig, 1969), págs. 187-95.

Sobre Brahms, véase Viktor Urbantschitsch, "Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms", *Studien zur Musikwissenschaft* 14 (1927), 264-85; Edwin Evans, *Historical, Descriptive, and Analytical Account of the Entire Works of Johannes Brahms*, 4 vols. (Londres, 1912-36); Arno Mitschka, *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms* (Gütersloh, 1961); Werner Czesla, *Studien zum Finale in der Kammermusik von Johannes Brahms*, Tesis doctoral, Bonn, 1968. Las interesantes ideas expuestas por Edwin von der Nüll en "Strukturelle Grundbedingungen der Brahmsschen Sonatenexposition im Vergleich zur Klassik", *Die Musik*, 22 (1929), 32-37, se ofrecen en forma demasiado resumida como para resultar útiles. Aún no he tenido ocasión de ver la prometedora tesis de Robert John Pascall, *Formal Principles in the Music of Brahms*, Oxford, 1973; cf. el resumen en RILM[74] 574.

3. Donald Francis Tovey, "Franz Schubert" (1927), reed. en *Essays and Lectures on Music* (Londres, 1949), pág. 123. Cf. sus observaciones similares en "Tonality in Schubert" (1928), reed. ibid., p. 151; "Brahms's Chamber Music" (1930), reed. ibid., pág. 244.

los acordes (no diatónicos) y las tonalidades lejanas resultantes. El segundo grupo de Schubert se divide a menudo en dos partes claramente diferenciadas y en distinta tonalidad, la primera de las cuales presenta el segundo tema lírico en una tonalidad lejana, mientras que la segunda contiene párrafos más convencionales en la dominante.[4]

A finales de la década de 1850 y comienzos de la década de 1860, cuando Brahms alcanzó su madurez como compositor de sonatas, conocía bien la música instrumental de Schubert y sentía por ella una fuerte inclinación. Los rasgos schubertianos antes mencionados son parte esencial del estilo de Brahms durante este período. Pero Brahms integró estos rasgos en formas que perpetuaban más directamente, aunque de maneras distintas, la tradición clásica. De este modo, el propio Brahms sentó unos sólidos cimientos para el análisis y la crítica de las formas schubertianas.

II

El gusto de Schubert por las melodías líricas en su música instrumental es un hecho observado desde antiguo -y en absoluto sorprendente a la luz del amplio reconocimiento de su genio como escritor de canciones mucho antes de que su música instrumental comenzase a despuntar-.[5] Ningún compositor anterior introdujo segundos temas tan poéticos, casi extraterrenales, en un movimiento en forma sonata, como Schubert en su sinfonía *Inacabada*, su *Trío con piano en Si bemol*, la "*Lebensstürme*" a cuatro manos (D. 947), el *Quinteto de cuerda en Do mayor*, o la *Sonata en La mayor* (D. 959) de última época.[6] Pero no se trata únicamente de una cuestión de tonalidad. Junto al impulso lírico observamos una tendencia hacia períodos simétricos o esquemas cerrados, como A B A, que a menudo se alternan con largas transiciones modulantes. Son muchos los que han interpretado esta tendencia como un síntoma de la incapacidad de Schubert para dominar las implicaciones de sus novedosos procedimientos en las grandes formas instrumentales[7] -lo que supone una actitud crítica que recono-

4. Pese a algunas imprecisiones ocasionales y pese a sus prejuicios contra Schubert, "Sonatenform bei Schubert" de Salzer sigue siendo el estudio más satisfactorio. Los textos más penetrantes son los de Tovey: "Schubert", págs. 116-27, y "Tonality in Schubert".

5. El proceso en virtud del cual la música de Schubert se abrió camino en el mundo es oportunamente resumido por Maurice J.C. Brown, en *Schubert: A Critical Biography* (Londres, 1958), Cap. IX.

6. Aquí y en lo sucesivo, a menos que se indique lo contrario, todas las referencias aluden a primeros movimientos. En un artículo resulta evidentemente imposible citar los numerosos y extensos ejemplos abordados en el texto; la intención de este ensayo es ofrecer una visión nueva y fresca de las obras en su conjunto.

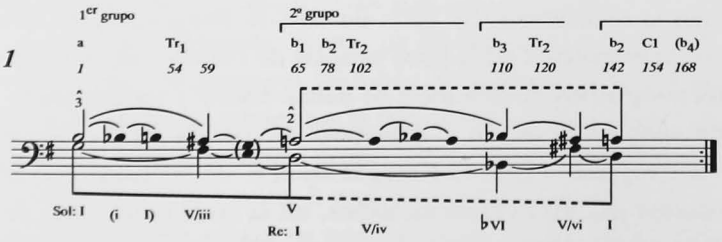
7. Por ejemplo, Salzer, págs. 98-102; Tovey, como en nota 4. La formulación de Salzer, a saber, que las estructuras líricas independientes de Schubert impiden que la necesaria energía "improvisatoria" genere una coherencia a mayor escala, la ha tomado prestada tácitamente de su maestro, Schenker. El intento de refutación de estas críticas mejor documentado se encuentra en Tobel, *Die Formenwelt*, págs. 171-78, 271-74.

ce en todo momento a Beethoven, implícita o explícitamente, como norma-.[8]

En relación con este asunto, Salzer cita el segundo grupo del *Cuarteto de cuerda en Sol mayor* (D. 887; véase el nuevo análisis lineal ofrecido en el Ej. 1). Cada sección comienza con el segundo tema completo -en la dominante Re mayor, luego en Si bemol y de nuevo en Re- (la última sección puede agruparse con el párrafo final en c. 154). Las tres exposiciones temáticas están relacionadas entre sí por transiciones igualmente agitadas; además, la preparación armónica de la segunda y la tercera exposición es idéntica a la modulación indirecta por medio de una nota común, de V/iii a V, en la transición original. El esquema A B A parece incontrovertible. Desde el punto de vista tonal, el giro a ♭VI podría considerarse como una gran ampliación de la "mancha púrpura" mozartiana -un término tomado de Tovey- en el segundo grupo. Sin embargo, su diferencia con este tipo de pasajes clásicos estriba en que la tonalidad de Si bemol se articula como una tonalidad plenamente desarrollada, y no como una tonalidad superior y ampliada contigua a la dominante; el segundo tema recibe una exposición completa en esta tonalidad. Salzer bien podría haber añadido que el esquema tonal Re-Si ♭-Fa ♯-Re es una secuencia de terceras mayores típicamente schubertiana. Aún más profundo es, sin embargo, el juego enarmónico de Schubert con los distintos significados de Si♭=La♯, introducido por primera vez en la violenta yuxtaposición mayor-menor de los compases iniciales (véase Ej. 1). Como tantas otras veces, Schubert emplea el primer acontecimiento tonal significativo en un movimiento para generar relaciones tonales -y por ende formales- a grandísima escala.

En la posterior *Sonata en La mayor*, y en la *Sonata en La menor, op. 42* (D. 845) observamos estructuras similares. En la primera, la sección central del segundo grupo es un intenso pasaje modulante basado en las progresiones de tercera mayor de la transición (cc. 82-116); resulta aún más curioso por el hecho de que Schubert ya había incluido una mancha púrpura, perfectamente articulada y proporcionada, en la primera sección, siguiendo estricta-

Ejemplo 1



Cuarteto de cuerda en Sol mayor, exposición

8. Sobre las relaciones musicales entre Schubert y Beethoven, véase Theodor Frimmel, "Beethoven und Schubert", *Die Musik* 17 (1924-25), 401-16; Martin Chusid, "Beethoven and the Unfinished", en *Franz Schubert: Symphony in B Minor ("Unfinished")* ed. Chusid (Nueva York, 1972), págs. 98-110; Rosen, *Classical Style*, págs. 394, nota 1, 455-59; Newman, Sonata, págs. 192-99; Edward T. Cone, "Schubert's Beethoven", *The Musical Quarterly* 56 (1970), 779-93, reed. en *The Creative World of Beethoven*, ed. Paul Henry Lang (Nueva York, 1971), págs. 277-91. Más adelante se ofrecerán algunos ejemplos que añadir a la lista, siempre en aumento, que contiene los casos en que Beethoven le sirvió de "modelo" a Schubert.

mente las líneas mozartianas (cc. 65-72). (Así, incluso la primera sección de este segundo grupo [cc. 55-82] muestra una clara construcción A B A.) En la *Sonata en La menor* se observan dos temas distintos en el primer grupo (cc. 1, 26); el segundo anima no sólo la transición, sino también el primer párrafo del segundo grupo en Do mayor (c. 40). Del mismo modo, este tema domina el grupo final (c. 77). Hay sin embargo entre estos párrafos un súbito cambio de modo que prepara el regreso al tema inicial en Do menor (c. 64). El segundo grupo gana así en eficacia y contraste tonal al tiempo que conserva su orientación tonal global alrededor de III, todo ello con una notable economía de medios (reforzada por la similitud entre el c. 3 y el c. 27). Los temas claramente líricos y los esquemas periódicos cerrados se observan también en los segundos grupos de las *Sonatas en Sol mayor* y *Do menor* (D. 894, 958), así como en la "*Lebensstürme*", la anterior *Sonata en Si bemol* para piano a cuatro manos (D. 617), el Quinteto "*La trucha*" y el *Octeto*.

El impulso lírico permanece incluso cuando Schubert parece seguir la tradición clásica. El segundo grupo del *Trío con piano en Si♭*, por ejemplo, sigue el mismo esquema en tres párrafos de la Sonata "*Waldstein*" de Beethoven: un segundo tema lírico organizado como un periodo doble simétrico; un agitado pasaje climático o modulante que crece lógicamente a partir del segundo tema; y un sereno grupo final.[9] No hay palabras para alabar la melodía, y el diseño armónico de Schubert es, como siempre, impecable. El grupo final, con su característico segundo grado descendente (compárese con una sonata de Beethoven en la misma tonalidad, op. 22), resulta eficaz y pertinente. Pero mientras que el segundo párrafo de Beethoven es un proceso dinámico, sin melodía clara, el de Schubert (cc. 77-98) no escapa a la melodía, el ritmo armónico con el compás como unidad, o las frases de cuatro compases. Su primera frase, una libre variación de la melodía real, resulta sin embargo fatal, pues la trivial semicorchea sigue la idea cadencial, y de las cuatro exposiciones de esta última –por no mencionar los cc. 87-89– sobran al menos dos. Se echa en falta la integración de Beethoven, la variedad y la continuidad en la estructura de la frase propias de Haydn y de Mozart.

Muchos de los primeros grupos de Schubert se hallan fuerte y similarmente arraigados en formas cerradas y sentimientos líricos. En el *Cuarteto de cuerda en La menor* (D. 804), por ejemplo, el enternecedor regreso a la tónica mayor en el c. 23 no hace sino confirmar el lirismo presente desde el comienzo: en la línea melódica, en la clara separación de melodía y acompañamiento, y en las frases de dos y cuatro compases. Como señala Salzer, el esquema A B A es también característico de los primeros grupos de Schubert. A es un tema lírico que concluye con un final cerrado; B comienza en un acorde o una tonalidad que, en ocasiones,

9. Las similitudes alcanzan incluso detalles como la forma rítmica de los motivos iniciales de los dos segundos temas, el uso de la figuración en tresillos y la continuación de esta última en el párrafo siguiente de cada uno de los segundos grupos.

viene a contradecir lo expuesto en A. Encontramos ejemplos de ello en la temprana *Sonata en La mayor, op. 120* (D. 664), y en las posteriores sonatas en Sol mayor y Si bemol mayor (D. 894, 960). Incluso el cuarteto de cuerda mencionado sigue veladamente este mismo esquema. El tema inicial presenta una estructura antecedente-consecuente tan clara y serena que lo percibimos como si fuera más melódico de lo que en realidad es; en el c. 24 se produce un estallido en la tonalidad principal, armonizado como V/iii, y un regreso triunfal al tema principal. Sin embargo, el carácter dinámico de la transición en los cc. 20-24 -es de destacar la sutileza rítmica con la que el c. 10, que es una parte débil, se transforma en el c. 20 en el compás de transición inicial- y el magistral crescendo sobre un pedal de dominante (no un acorde remoto) hace que este comienzo se inscriba estrictamente en la tradición de la sonata clásica.

III

Otro alejamiento de la tradición clásica se observa en las transiciones de Schubert al segundo grupo. El modo de cerrar el primer grupo, la naturaleza de la propia transición, la elección de la tonalidad con que se abre el segundo grupo y el modo de preparar esta tonalidad son procedimientos típicamente schubertianos que difieren claramente de los empleados por los maestros clásicos. Y el principio que parece explicar este novedoso enfoque es la aversión de Schubert hacia la dominante.

El movimiento típicamente maduro de la forma sonata clásica prepara el segundo grupo mediante una transición bien organizada, cuya función tonal es establecer la nueva tonalidad a través de su dominante. Pero, especialmente en el siglo XVIII, muchos movimientos se limitaban a yuxtaponer el final del primer grupo -una semicadencia "sobre" la dominante, según Tovey- con el comienzo del segundo grupo "en" la dominante. Ejemplos ampliamente conocidos son la Sinfonía "*París*" de Mozart, el *Cuarteto de cuerda en Do mayor, op. 33, núm. 3* de Haydn y la *Primera Sinfonía* de Beethoven. Las transiciones de Beethoven, en su primer periodo, parecen tender hacia una tonalidad diferente, pero regresan rápidamente a la verdadera tonalidad del segundo grupo; tal es el caso, por ejemplo, de las *Sonatas op. 10*: núm. 1 a VI, núm. 2 a V/iii y núm. 3 a vi. Y, durante toda su vida, Beethoven pudo comenzar correctamente el segundo grupo en una tonalidad "equivocada", regresando rápidamente a la dominante (véase el primer movimiento y el finale de la *Octava Sinfonía*). Estos recursos poseen el valor colorístico de una mancha púrpura mozartiana, trasladada sin embargo a la zona de la transición. Y, por supuesto, en los períodos centrales y finales, Beethoven sitúa a menudo todo el segundo grupo en una tonalidad lejana. Predominan las tonalidades con sostenidos, como en las Sonatas "*Waldstein*" y "*Hammerklavier*". Pero a veces emplea una tona-

lidad diatónica menor, mezclada en ocasiones con su lejana tonalidad homóloga en modo mayor, como vemos en la *Sonata en Sol mayor, op. 31, núm. 1*; en una tónica menor, prefiere a veces la superdominante para el segundo grupo. [10] (Beethoven prepara a menudo estas "otras" tonalidades con claras transiciones que conducen decididamente hasta la dominante de su objetivo; éstas son mucho menos superficiales que sus transiciones a la dominante pura.) En cualquier caso, la regla establece que un movimiento de la forma sonata clásica articula sólo dos tonalidades reales en la exposición, la tónica en el primer grupo y otra cualquiera en el segundo.

La transición característica de la madurez de Schubert tiene su origen claramente en esta tradición. [11] Las diferencias más evidentes son, en primer lugar, que Schubert prefiere empezar el segundo grupo en una tonalidad distinta de la dominante, por lo general una tonalidad lejana; y, en segundo lugar, que sus transiciones no comprenden un solo párrafo que establece claramente la dominante de esta nueva tonalidad.

El procedimiento más característico y original de Schubert para modular al segundo grupo consiste en establecer una tonalidad remota con bemoles: la superdominante descendida, ♭VI, en la *Sonata en Si bemol mayor* (D. 575) y en el *Gran Dúo* (D. 812); la aún más lejana superdominante descendida menor, ♭vi, en el *Trío con piano en Mi bemol* y la *Sonata en Si bemol* (donde la superdominante descendida normal ya ha aparecido en el primer grupo); y la mediante descendida, ♭III, en la *Sonata a cuatro manos en Si bemol* y el *Quinteto de cuerda*. Además, varias obras de Schubert en tonalidades menores coinciden con Beethoven en usar VI en lugar del relativo mayor: la *Sonata en La menor, op. 164* (D. 537), el *Quartettsatz* en Do menor, y la Sinfonía "*Incompleta*". Por otro lado, la *Sonata en La menor, op. 143* (D. 784) establece la dominante mayor (Mi mayor), lo que parece ser un hecho sin precedentes en las exposiciones en forma sonata. [12] Por último, como es bien sabido, las relaciones napolitanas desempeñan una importante función en Schubert. [13] Aunque nunca sitúa un segundo grupo en la napolitana propiamente dicha, comienza dos veces un segundo grupo en vii o en VII (la tonalidad en la que la tónica actúa como la napolitana): en la Sonata incompleta en Do mayor, en la "*Reliquie*" (D. 840) y en la "*Lebensstürme*". Incluso cuando Schubert vuelve a una tonalidad estrechamente relacionada, puede evitar la dominante en favor de la mediante pura, iii (Sinfonía "*Grande*" en Do mayor) o la mediante pura, vi (el Octeto). De este modo,

10. Véase también Tovey, *Beethoven* (Londres, 1994), págs. 88-94; Rosen, *Classical Style*, págs. 382-83.

11. Las transiciones de Schubert se describen en Salzer, págs. 108-15, y Tovey, "Schubert", págs. 120-21.

12. El precedente más próximo parece ser el movimiento lento de la Sonata "*Les Adieux*" de Beethoven, que pasa de Do menor a la dominante mayor en los cc. 15-18, y más tarde a la subdominante mayor. (A juzgar por lo que observamos en los cc. 5-8, las dudas que se han expresado acerca de la identidad de la tónica en este movimiento parecerían por tanto exageradas.)

13. Véase especialmente Tovey, "Tonality in Schubert", págs. 147-51.

mientras que las tonalidades lejanas del segundo grupo incorporan, en Beethoven, sostenidos (salvo en el *Cuarteto en Si bemol, op. 130*) y conservan gran parte del brillo y el dinamismo de la dominante, Schubert se decanta bien por tonalidades neutralmente diatónicas, bien por tonalidades con bemoles más lejanas y sombrías, relacionadas con el ámbito, más pasivo, de la subdominante.

Schubert se sirve de procedimientos poco ortodoxos para preparar sus tonalidades poco ortodoxas. En lugar de establecer las tonalidades, a menudo las yuxtapone, por medio de una modulación breve y con frecuencia brusca a través de una nota común o un acorde pivote. Otras veces opta por preparar una tonalidad distinta a aquella con la que comienza el segundo grupo; y otras realiza una compleja progresión a través de varias tonalidades lejanas, cuyo destino final no queda claro hasta el último momento.

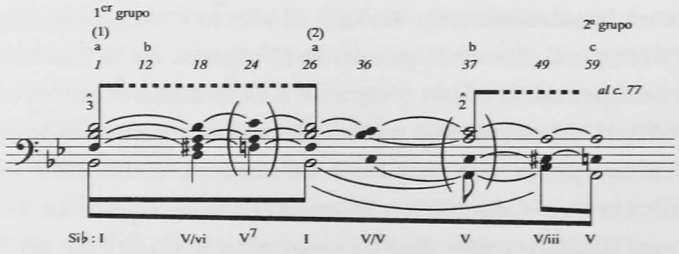
Muchas de sus transiciones son simples acordes pivote o modulaciones con una nota en común. Así, por ejemplo, en el *Quartettsatz*, cc. 23-27, la napolitana, familiar ya desde los cc. 9-10, se convierte en la subdominante en La♭; el efecto es más violento en la *Sonata en Si bemol mayor*, cc. 11-15, pero el acorde pivote es el mismo. En la Sinfonía "*Incompleta*", cc. 39-43, las trompas reinterpretan la tríada tónica de Re ($\hat{3}$) como $\hat{5}$ en Sol mayor; en el *Quinteto de cuerda*, cc. 58-60, la dominante se reinterpreta como 3 en Mi♭ (véase Ej. 5). Estos dos pasajes son modulaciones puras con una nota en común, elaboradas únicamente con dos notas de paso cromáticas (en el Quinteto) o acordes (en la Sinfonía). La tonalidad lejana de ♭vi se alcanza mediante una súbita transformación enarmónica: en el *Trío en Mi bemol*, cc. 44-48, Sol♭ ($\flat\hat{3}$) se toma como la dominante de Si menor; en la *Sonata en Si bemol*, cc. 45-48, el acorde de séptima disminuida sobre Si (que toniciza ii) se reinterpreta como un acorde sobre Mi♯, la sensible de Fa sostenido menor (♭vi), que se confirma de inmediato con el Do♯ del bajo en el c. 47. Las modulaciones de Schubert a VII son igualmente drásticas. En la Sonata "*Reliquie*", el acorde de novena de dominante en el c. 49 se reinterpreta en el c. 51 como un acorde de sexta aumentada que cae sobre Fa♯, la dominante de Si menor. (Esta modulación recuerda a la modulación igualmente drástica a la dominante mayor de la *Sonata en La menor, op. 143*, cc. 47-54). En la "*Lebensstürme*", cc. 82-89, el acorde arpegiado de $V\frac{6}{5}$ en el bajo establece la sensible Sol ♯, que se convierte sencillamente en la nueva tónica La♭. Pero Schubert establece a menudo sencillos destinos diatónicos de manera igualmente somera. La Sinfonía "*Grande*" en Do mayor, por ejemplo, reinterpreta sencillamente la cadencia tónica del c. 132 como $\hat{6}$ en Mi menor, lo que da paso directamente al segundo tema.

Schubert prefiere las relaciones por terceras indirectas, establecidas mediante una progresión de notas comunes; esta preferencia puede manifestarse incluso cuando una clara sección de transición conduce al segundo grupo en la dominante. En lugar de establecer V/V,

tanto el *Trío con piano en Si bemol* como el *Cuarteto en Sol mayor* modulan a V/iii, con la sensible como la fundamental, pero sólo para introducirse directamente en la dominante. En el *Trío*, el primer grupo consta de dos párrafos paralelos, cc. 1-25 y 26-56; cada uno de ellos comienza con el tema principal en la tónica y avanza, por medio de secuencias basadas en enérgicos tresillos y ritmos punteados, hacia la dominante de una tonalidad relacionada por terceras (Ej. 2). El primer párrafo establece V/vi en la fundamental Re (cc. 18-23), antes de regresar a la tónica pasando por la dominante. La modulación a la dominante en el segundo párrafo es somera (cc. 36-37); Schubert se interesa más por el pasaje secuencial algo alterado (cc. 37-55), que establece La, que funciona como la dominante de Re menor (una quinta más alta que cc. 18-23). Se llega así al segundo grupo (c. 59) mediante una transformación de nota común de La en $\hat{3}$ de Fa mayor, similar al retorno anterior de Re a Si♭. A pesar de la estructura global I-V, todas las relaciones tonales del plano intermedio comprenden progresiones relacionadas por terceras.

Ejemplo 2

Trío con piano en Si bemol mayor, primer grupo.



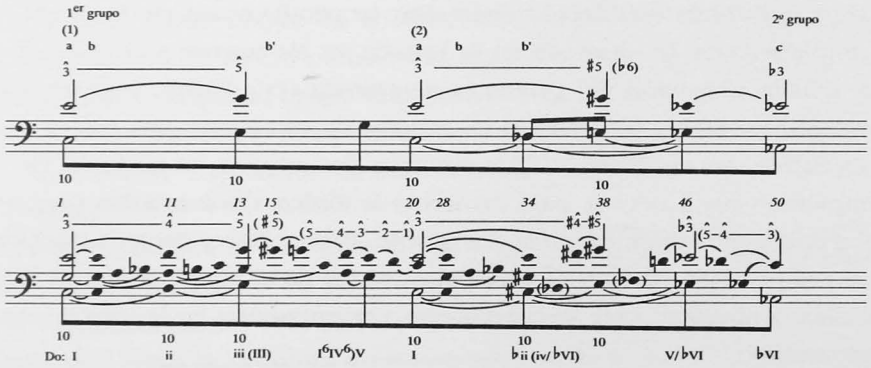
El único primer movimiento maduro de Schubert que establece la dominante por medio de una transición clara que resalta V/V es la posterior *Sonata en La mayor*.[14] La nueva versión del motivo de tresillo introducida en el c. 22 conduce suavemente hasta la dominante en el c. 28. Pero, aquí, una secuencia disonante basada en el c. 16 avanza con frases de dos compases mediante terceras mayores descendentes a partir de Mi; el acorde de Do mayor en el c. 36 se toma como VI en Mi menor y conduce a V/V a través de iv/V en el c. 39. La larga permanencia posterior en V/V restablece el equilibrio tonal. Pero el violento contraste en el c. 28 no se daría jamás en un movimiento clásico.

Del mismo modo, sólo hay un caso en el que Schubert prepara una tonalidad lejana mediante una transición organizada a través de su dominante: el *Grand Duo* (Ej. 3). El segundo párrafo, que comienza con una contraexposición del tema principal (c. 20), irrumpe catorce compases más tarde con una extraordinaria napolitana menor, Re bemol menor (escrita como Do sostenido menor). Esto conduce, a través de su propia subdominante, a la primera

14. La mayoría del resto de las transiciones convencionales de Schubert conducen de una tónica menor a III o VI, como ocurre en las Sonatas en La menor, op. 164 y op. 42, y en Do menor, así como en los Cuartetos de cuerda en La menor y Re menor. En el Octeto, la transición al relativo menor es convencional.

inversión (c. 38); su Mi del bajo se transforma posteriormente por medio de las frases cromáticas de dos compases en una sexta aumentada que incide en la dominante de La bemol menor; y otras dos frases conducen a la cadencia perfecta en La bemol mayor. [15] Re bemol (Do ♯) menor es, por tanto, una tonicización pivote; curiosamente, se trata de una relación tonal lejana tanto en la tónica original (♭ii en Do) como en la nueva tonalidad (iv, no IV, en La ♭), -que es a su vez una tonalidad lejana-. Pero en cualquier otro aspecto, esta transición recrea los valores de la más haitual "tonalidad pivote" diatónica vi = ii en una modulación que va de la tónica a la dominante. Este hecho resulta tanto más sorprendente cuanto que se trata de un caso único en el conjunto de la obra de Schubert.

Ejemplo 3



Grand Duo, primer grupo

La razón que explica estos novedosos procedimientos es que, para Schubert, la dominante ya no tiene la fuerza que tenía para los compositores clásicos. Schubert sitúa el segundo tema fuera de la dominante con mucha mayor frecuencia que cualquier otro compositor anterior, y la correlación entre sus relaciones tonales lejanas con bemoles y sus segundos temas líricos no parece casual. Ambas surgen de un ritmo más contemplativo que activo, más autocontenido que dinámico. Y, como ya se ha señalado, la antipatía que Schubert siente hacia la dominante estimula este tipo de transiciones.

En una palabra, Schubert odia abandonar la tónica a la manera clásica. Sólo allí -o en una tonalidad lejana- le parece que es posible cantar. De hecho, su primer grupo puede concluir con una cadencia perfecta en la tónica, como ocurre en la "*Incompleta*" y en la *Sinfonía en Do mayor*, así como en el finale del *Quinteto de cuerda*. Otras veces opta por interrumpir

15. Como siempre, la coherencia se basa en la estructura lineal (Ej. 3). Tras el tema principal (a), la progresión cromática sobre el adorno anfíbraco (b) asciende por medio de décimas paralelas hasta Mi menor (c. 13), y a continuación hasta una espléndida transformación de la idea inicial en Mi mayor (a'). En la contraexposición, las voces extremas se aferran a Do y Mi³ durante el pasaje anfíbraco. Sólo después del estallido en Do sostenido menor la melodía asciende por medio de Fa ♯³ hasta Sol ♯³ (c.38); el Mi bajo del mismo compás conserva las décimas paralelas. Esta progresión es por tanto una variación cromática ampliada de los cc. 9-15; su vecino cromático Sol ♯³ y la tonalidad de Mi mayor en el c. 15 preparan aquí el objetivo melódico de Sol ♯³ y la tonalidad de Do sostenido menor.

una hermosa melodía en la tónica en el último momento posible, como sucede en la *Sonata en Si bemol* (c. 45). Muchas de las transiciones de Schubert no abandonan en absoluto la tónica; permanecen "sobre" la dominante. Sirvan como ejemplo de ello la pequeña *Sonata en La mayor, op. 120*, la *Sonata en Re mayor* (D. 850), el *Trío con piano en Mi bemol mayor* y el *Quinteto de cuerda*.

En la *Sonata en La mayor*, el primer grupo se cierra (con una cadencia perfecta) en el c. 20 y el segundo grupo comienza claramente en el c. 25; la transición abarca del c. 21 al c. 24, con la nueva idea y los tresillos. A pesar del Re♯ en el c. 22, la posterior exposición en modo menor con Fa♮ se mantiene fiel a La como la tónica. Cuando Mi se autoafirma en el c. 25, como si ya se hubiera establecido realmente, se produce una cierta desorientación tonal. (Similares ambigüedades se observan en la *Sonata en Re mayor* y el *Trío con piano en Mi bemol*.) La agitada transición del *Quinteto de cuerda* (cc. 49-58), con sus secuencias y su nuevo contenido motívico, posee todo el aspecto de establecer una nueva tonalidad. Pero, como señala Salzer, no establece V/V; permanece firmemente en su pedal de dominante de origen, completado con La♭ (♭$\hat{6}$) para mantener la tónica. (Es inevitable preguntarse si Schubert pensaba que estaba tonicizando la dominante. Parece haber escasos indicios de ambigüedad positiva.) El peculiar carácter de este pasaje surge de la paradoja de una transición activa que no conduce a ninguna parte, arraigada como se encuentra en la tónica, con osadía y rigidez al mismo tiempo.

Estas exposiciones parecen perpetuar el primer grupo "antecedente" clásico de las décadas anteriores que concluye con una semicadencia y una cesura. Pero el modelo clásico no presenta el carácter propio de una transición -no hay auténtica transición en estos movimientos- y mantiene en todo momento la diferencia entre estar "sobre" y estar "en" la dominante. Y la cesura, por supuesto, separa claramente el primer grupo del segundo. En la pequeña *Sonata en La mayor* y en la *Sonata en Re mayor*, esta frontera se torna difusa. Y aunque la cesura está claramente presente en el *Quinteto de cuerda*, e implícita en el *Trío con piano en Si bemol*, la sección siguiente, en una tonalidad lejana, desempeña una función ambigua. (Este aspecto se analiza más adelante en el apartado IV.)

La tendencia de Schubert a yuxtaponer tonalidades más que a prepararlas, a emplear modulaciones con una nota en común entre tonalidades afines indirectamente, y a valerse de tonalidades lejanas con bemoles, radica en la incomodidad que le produce la dominante. Ello puede sorprender a la luz de sus magníficas preparaciones de la dominante en sus reexposiciones, merecidamente alabadas por Tovey. [16] Pero aquí está precisamente la clave: una retransición es una prolongación de la dominante original; prepara el regreso de la tónica. El

16. "Schubert", págs. 119-21, 124-25; "Tonality in Schubert", págs. 142-43, 157-59.

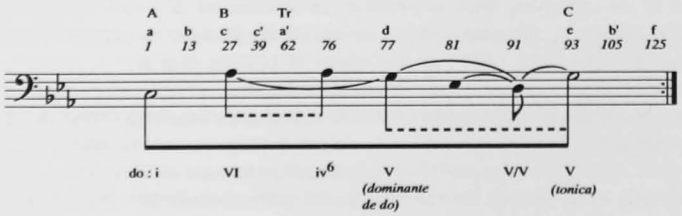
impulso lírico de Schubert resultaba cómodo en la tónica, y en regiones distantes, pero no en el momento de establecer la dominante como tonalidad de una obra a gran escala, o de preparar una nueva tonalidad por medio de la dominante. Era un maestro intuitivo de la retransición porque sólo allí se sentía cómodo para relacionar la dominante y la tónica. Volvía a casa.

IV

La innovación más característica introducida por Schubert en la forma sonata es consecuencia de los rasgos hasta ahora descritos. Siempre *concluye* la exposición de un movimiento en forma sonata en modo mayor en la dominante mayor, y a menudo también lo hace incluso en piezas escritas en modo menor. Así pues, siempre que establece otra tonalidad para el segundo tema, el segundo grupo comprende en conjunto dos áreas tonales, generalmente articuladas como secciones independientes y a menudo separadas por una amplia transición. El resultado es una "exposición en tres tonalidades" que incluye un primer grupo y un "segundo grupo doble". [17]

La ilustración más clara de este tipo de exposición la encontramos quizá en el *Quartettsatz* (aun cuando el movimiento en su conjunto no está en forma sonata); véase Ej. 4. El segundo grupo comienza en La♭ (VI) con un tema lírico de 36 compases. Como es característico en Schubert, este tema se presenta sin transición y no guarda relación alguna, ni de ritmo ni de carácter, con el material precedente, mucho más activo. Su cadencia final (c. 62) se elide y se transforma en una secuencia modulante basada en el agitado motivo inicial; centrado en un primer momento en torno a La♭ menor, éste no tarda en pasar, por medio de la dominante de Do menor (c. 77), a Sol menor y finalmente a Sol mayor. A continuación llega el resto del segundo grupo en esa tonalidad con varios párrafos diferentes (cc. 93, 105, 125), el último de los cuales presenta el carácter más marcadamente conclusivo. Aunque su estructura de frases es novedosa, su material deriva, en lo principal, de ideas anteriores. Del primer grupo, Schubert cita el c. 13 en el c. 105, y el c. 94 desarrolla tal vez la primera frase del tema lírico; las omnipresentes figuras de semicorcheas en las voces de acompañamiento aportan la

Ejemplo 4



Quartettsatz, exposición.

17. Descrito en Salzer, págs. 101-5; Tovey, "Schubert", págs. 121-23.

continuidad motívica característica de Schubert.

Los rasgos aquí descritos se repiten con mayor o menor claridad en todos los segundos grupos dobles de Schubert. Y, pese a la existencia de algún que otro ejemplo anterior, [18] esta práctica se observa principalmente a partir de 1820, esto es, en sus últimas, más extensas y más personales composiciones: la *Sinfonía en Do mayor*, el *Octeto*, el *Quinteto de cuerda*, el *Cuarteto en Re menor* (D. 810), el *Quartettsatz*, el *Trío en Mi bemol mayor*, el *Grand Duo*, la "*Lebensstürme*", la "*Reliquie*", y la *Sonata en Si bemol mayor*. Los segundos grupos dobles aparecen también en algunos de los últimos y más extensos finales de Schubert. [19] Además de sus expansiones de las relaciones tonales normales, de las que depende en cualquier caso, el segundo grupo doble fue la principal aportación de Schubert a la forma sonata.

¿Dónde encontraría Schubert este procedimiento? La exposición clásica se realiza generalmente sólo en dos tonalidades. La única excepción clara a esta regla en la obra de Beethoven es la obertura de *Coriolano*. El hecho de que el segundo tema lírico en Si♭ (III) no es una mera transición queda claro no sólo por su carácter y su función contrastante, sino también por su reexposición en la tónica mayor. Por otro lado –y en ello estriba su diferencia con respecto a Schubert– el tema no es un periodo cerrado. Consta de una sola frase de cuatro compases, expuesta tres veces con diferentes instrumentaciones; y la tercera exposición modula a Fa menor (iv). El proceso se repite secuencialmente, con la salvedad de que la modulación a Sol menor (v) se produce antes. El segundo grupo continúa y concluye en esta última tonalidad. De este modo, Beethoven consigue el efecto de una exposición en tres tonalidades con un contraste lírico sin perder el necesario impulso de todo el conjunto. [20]

Sabemos con certeza que Schubert conoció, interpretó y admiró la obertura de *Coriolano*, debido en gran parte quizás a la famosa anécdota según la cual quiso destruir "*Die Forelle*" cuando le hablaron del parecido de esta obra con la obertura de Beethoven. [21] La fecha de este incidente, 1815 ó 1816, no está muy alejada de los años en que Schubert regresó de

18. Por ejemplo, en el *Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor* de 1814 (D. 112), la *Sinfonía núm. 2* y la *Sonata en Si mayor*. (Las dos últimas obras presentan tres tonalidades en el segundo grupo.) Un ejemplo anterior de segundo grupo doble similar al de estas dos últimas obras es la *Sonata en Si bemol mayor para piano a cuatro manos*. Cf. Salzer, págs. 104-5. Miriam K. Whaples ofrece un excelente estudio de parte de este repertorio en "Style in Schubert's Piano Music from 1817 to 1818", *The Music Review* 35 (1974), 260-80.

19. Véase Cone, "Schubert's Beethoven", págs. 781-82 (reed., págs. 279-80).

20. El similar esquema tonal del primer movimiento de la Sinfonía "*La Despedida*" de Haydn tal vez no fuese familiar ni para Beethoven ni para Schubert. Curiosamente, este esquema en tres tonalidades, i-III-v, es más habitual en movimientos de dimensiones más reducidas, como el Trío del Minueto en el *Cuarteto en Sol mayor*, K. 387, de Mozart. Cf. el movimiento lento de la *Sonata en Re mayor, op. 10 núm. 3* de Beethoven: I-VII-v.

21. Véase Cone, "Schubert's Beethoven", págs. 779-80 (reed., págs. 277-78), y las referencias que allí se ofrecen. Cf. Chusid, "Beethoven and the Unfinished", págs. 98-102, 107-8.

manera sistemática a la música instrumental (1817-1819; cf. nota 18). Resulta fácil imaginar que el ejemplo de *Coriolano* -una obra con una fuerza sombría y cautivadora que a buen seguro emocionó a Schubert- estimulara o reforzara en aquellos años su investigación de la exposición en tres tonalidades.

En los segundos grupos dobles de Schubert, la primera tonalidad es a menudo lejana. Entre esta sección y la sección conclusiva en la dominante encontramos a menudo una transición modulante, como en el *Quartettsatz*, cc. 63-93, el *Grand Duo*, cc. 66-82, y la *Sonata a cuatro manos en Si bemol*, cc. 45-53. (Pero también hallamos transiciones similares cuando la tonalidad que abre el segundo grupo es diatónica: en el *Octeto*, cc. 74-90, y en el *Cuarteto en Re menor*, cc. 83-90 o 83-102.) Cuando la primera parte del segundo grupo aparece en ♭VI o ♭vi, el posterior desplazamiento a la dominante imita un traslado desde la napolitana (♭II) a la tónica mayor; el carácter de las modulaciones es similar, por supuesto, cuando el interludio lírico está en ♭III. La tercera sección en la dominante es, por lo general, tan extensa, proporcionalmente, como la de la parte correspondiente de un segundo grupo clásico a gran escala situado a continuación del segundo tema propiamente dicho. Y al igual que en un segundo grupo clásico, esta sección consta de varios párrafos, con un ritmo de frase variable y una esmerada modulación del peso de las cadencias. Habitualmente se mantiene la diferencia entre los anteriores "párrafos formales" y el grupo conclusivo al final. [22] Como sucede en el *Quartettsatz*, el material procede generalmente de ideas anteriores. [23]

Por otra parte, las tonalidades del segundo grupo doble pueden estar estrechamente relacionadas, como sucede en la *Sinfonía en Do mayor* (I-iii-V), el *Cuarteto en Re menor* (i-III-v), y el *Octeto* (I-vi-V). El segundo tema del *Quartettsatz* está en la superdominante pura, mientras que en la *"Reliquie"* se encuentra en iii de V. En el *Octeto* y el *Cuarteto*, como ya se ha dicho, se observan, no obstante, transiciones elaboradas. Pero en la sinfonía, la modulación entre Mi menor y Sol mayor (cc. 150-68) surge lógicamente a partir de la propia sección en Mi menor (cc. 132-50); en la *"Reliquie"*, el tema en Si menor es un sencillo periodo (c. 55), cuyo consecuente no se vale más que de un compás adicional para alcanzar una cadencia perfecta en Sol mayor (cc. 63-71). En estas obras no hay ninguna nueva distinción en el material, el fraseo o la construcción de secciones que se corresponda con la distinción de tonalidad.

22. Por ejemplo, el *Grand Duo*, cc. 80, 94, 105 (frase conclusiva); el *Cuarteto en Re menor*, cc. 102, 114, 128, 134 (frase conclusiva); el *Trío con piano*, cc. 84 (?), 98, 116, 140 (grupo conclusivo), 156; el *Quinteto de cuerda*, cc. 100, 116 o 121, 125, 138 (grupo conclusivo), 146.

23. Por ejemplo, en el *Quinteto de cuerda*, los cc. 100 y 146 se inspiran en el tema lírico; en el *Cuarteto en Re menor*, todo se deriva del tema con puntillos del c. 61 y las semicorcheas del c. 83; la exposición del *Grand Duo* se deriva del primer grupo. En el *Trío con piano en Mi bemol*, el motivo imitativo del c. 99 y en el piano en el c. 116 no sólo tiene su origen en el c. 16 sino que, en virtud de una maravillosa transformación, la nueva idea del c. 140 combina el perfil del c. 16 con el ritmo del c. 1. (He aquí un nuevo ejemplo del principio general según el cual el tema principal puede reaparecer hacia el final de la exposición.)

Schubert introduce a menudo una mancha púrpura dentro de la sección posterior del segundo grupo, en una tonalidad que tiene el efecto de complementar el resto de las tonalidades de la exposición. Cuando el diseño global es diatónico, la mancha púrpura recurre a una tonalidad lejana adecuada: Si♭ (♭III de V) en la "*Reliquie*" (cc. 80-83); o la napolitana Re♭ en el *Octeto* (cc. 113-22). Pero el famoso pasaje del trombón en *pianissimo* de la *Sinfonía en Do mayor* desempeña la misma función. La bemol menor (cc. 200 y ss.) surge plenamente del desplazamiento a su dominante Mi♭ (♭VI), que a su vez ha modificado el pasaje precedente a partir del c. 156; y La bemol menor se revela insustancial cuando Do♭ se convierte en Si♮ (cc. 212-19), tonicizando Mi menor -la tonalidad con la que se había abierto el segundo grupo- y preparando el regreso a Sol en el c. 232. (Mi menor y La bemol menor se combinan con la tónica Do mayor para crear una característica sucesión de tonalidades relacionadas por terceras mayores.) Las manchas púrpuras "complementarias" aparecen también cuando la tonalidad más extensa no es diatónica. Así, el canon del *Quinteto* toniciza Si mayor (III de V, cc. 106-10), complementando el énfasis en la incorporación de bemoles de la sección precedente. En el *Trío con piano en Mi bemol*, el estallido en Re mayor (III de V, cc. 161-66) complementa el énfasis en la incorporación de bemoles con la presencia de Do♭ (Si) menor y Sol menor en la transición.

Otro recurso habitual consiste en rememorar una sonoridad delicada, aparecida en un momento anterior del movimiento, en la sección posterior del segundo grupo. En el *Quartettsatz*, la tonicización en tres ocasiones de La♭ (cc. 109, 117, 121), y especialmente el desplazamiento del bajo a Mi♭ y el acorde de Sol menor en los cc. 122-23, rememoran la tonalidad del tema lírico y del acorde pivote de la transición en los cc. 81-93. (Este pasaje ilustra hermosamente la afirmación de Joseph Kerman de que basta un solo acorde "delicado" para animar la música instrumental de Schubert al más alto nivel).[24] La aplicación más sólida de estos principios se encuentra en el *Grand Duo* (Cf. Ej. 9, pág. 80). El primer grupo incluye una hermosa variante de la idea principal en Mi (III) en el c. 15 y la transición se articula en torno a la napolitana menor Do♯ (Re♭) menor. Poco después de que haya comenzado la sección en Sol mayor, un nuevo estallido sobre Si♭ conduce en el c. 87 a su napolitana menor, Sol sostenido menor, y a la variante del tema introducida originalmente en Mi mayor. (La notación con sostenidos no es sólo cuestión de conveniencia. Aunque abordada a través de Sol menor y Mi bemol, esta mancha púrpura se abandona a través de Si mayor como dominante de Mi, de ahí que constituya una auténtica progresión enarmónica.) Y en el c. 98 esta variante del tema se presenta una vez más en otra tonalidad con sostenidos: Re mayor. La novedad de esta dominante pura de Sol mayor da testimonio una vez más del genio de Schubert a la hora de calibrar

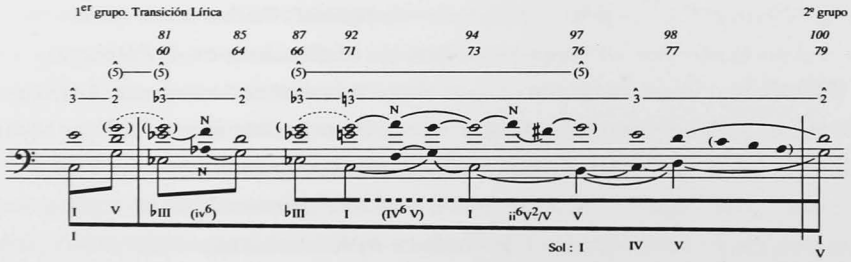
24. "A Romantic Detail in Schubert's *Schwanengesang*", *The Musical Quarterly* 48 (1962), 36-49.

los efectos armónicos a gran escala. Los principales pilares son la tónica, la superdominante descendida y la dominante; pero cada una de las manchas púrpuras y la primera transición se valen de tonalidades con sostenidos. Ni siquiera la Sinfonía "*Grande*", también en Do mayor y con un diseño comparable, contiene un tratado sobre las relaciones tonales tan sistemático como el que aquí se observa.

La mayoría de los movimientos analizados hasta ahora comportan un fuerte establecimiento de la primera tonalidad, no dominante, del segundo grupo. Pero esta tonalidad no se establece siempre con igual rotundidad. Otros movimientos cuyos segundos grupos comienzan en una tonalidad lejana no concluyen ahí, o no presentan un carácter marcadamente lírico o independiente en la primera sección. Tres de las obras más extensas y más conocidas de Schubert pertenecen a esta categoría: el *Quinteto de cuerda*, el *Trío con piano en Mi bemol* y la *Sonata en Si bemol*.

En el *Quinteto*, Mi♭ es claramente inestable (Ej. 5). La maravillosa melodía se niega a cadenciar ahí, optando por una semicadencia en la dominante original en el c. 64 y en la pro-

Ejemplo 5



Quinteto de cuerda, transición.

pia Do mayor en los cc. 71-73; este Do mayor resulta ser la subdominante de Sol mayor, y la cadencia de los cc. 78-79 no tarda en confirmar que el objetivo es la dominante. La mediante Mi♭ no es una tonalidad sino un gigantesco acorde pivote flotante.[25] La transición comprende un doble desplazamiento de Mi♭ a Sol, cc. 60-64 y 66-79. Esta estructura refuerza a su vez la sensación de la transición original (cc. 49-58) como una semicadencia: la progresión global I-V ($\hat{3}$-$\hat{2}$) en los cc. 1-58 se corresponde con la progresión ♭III-V ($\flat\hat{3}$-$\hat{2}$) en los cc. 60-100. Pero la dicotomía entre la acción en primer plano y la estabilidad armónica en los cc. 49-58 (cf. sección III, supra) se ve ahora invertida. En esta transición, la inestable tonalidad lejana resulta enteramente adecuada; pero viene a discrepar del carácter ostensiblemente lírico del tema.

En el *Trío con piano en Mi bemol*, la irrupción de ♭vi (Si menor) en el c. 48 introduce un nuevo tema que domina la totalidad de la sección por medio del c. 99. Pero el tema no es

25. Cf. Salzer, págs. 112-13; Tovey, "Tonality in Schubert", pág. 150. Whaples relaciona la secuencia de tonalidades I-♭III-V con los perfiles de alturas $\hat{1}$- $\flat\hat{3}$-$\hat{5}$ de la frase melódica inicial (cc.1-5), en "On Structural Integration in Schubert's Instrumental Works", *Acta Musicologica* 40 (1968), 194-95. La séptima disminuida del c. 3 es la principal ilustración ofrecida por Kerman de un acorde cromático "delicado" al comienzo de una obra instrumental.

realmente lírico; incluso se organiza sobre una de esas agitadas secuencias, tan características de Schubert, a través de tonalidades separadas entre sí por terceras mayores (Si, Sol, Mi♭, Do); Schubert lleva esta última tonalidad directamente hasta la dominante (c. 84). Así pues, a pesar de su tema independiente, esta sección presenta el carácter de una transición a gran escala. La *Sonata en Si bemol* muestra una irrupción similar de ♭vi (Fa sostenido menor) en el c. 48. Este ♭vi desempeña una función estructural análoga a la del lírico ♭VI en el marco del primer grupo, y tampoco es más estable. La nostálgica melodía, con sus motivos de anacrusa, desarrolla el tema principal; ya en los cc. 52-53 se desplaza hacia La, cadenciando en esta tonalidad en el c. 58. Este La mayor se abre paso con fuerza por medio de una tonicización de Re menor y un regreso momentáneo de Si♭, hasta llegar al establecimiento de Do como V/V en el c. 74.

Las secciones iniciales de estos tres segundos grupos son, por tanto, transiciones ampliadas. Deben diferenciarse del *Quartettsatz*, el *Cuarteto en Re menor*, y el *Grand Duo*, obras en las que el segundo grupo comienza con un tema cerrado coherente en una sola tonalidad, seguido de una transición que conduce a la dominante. En una categoría intermedia se incluyen la Sinfonía "*Grande*", el *Octeto* y la Sonata "*Reliquie*". Todas estas obras comienzan con un nuevo tema (relacionado con el tema principal en el *Octeto* y en la "*Reliquie*") en una tonalidad menor relacionada diatónicamente, que da la sensación de hallarse firmemente establecida; sin embargo, el primer período parece incapaz de concluir sin modular a la dominante.

Por último, en la "*Lebensstürme*", el larguísimo segundo tema se expone dos veces, en La♭ (VII) y más tarde, ligeramente alterado, en Do mayor. Tras la última exposición nos encontramos con un extenso grupo conclusivo, hermosamente construido para evitar subdivisiones claras entre las secciones. Este es el único caso en el que uno de los segundos temas "ultraterrenos" –nunca este término fue más adecuado– de Schubert se expone dos veces completo: una vez en la tonalidad lejana y otra en la diatónica. La sección en La♭ podría percibirse como una transición (especialmente dada la ausencia de transiciones como tales), pero la disociación entre su carácter y su función dentro de la forma es incluso mayor que en el *Quinteto*: el La♭ suena tan sólido como una roca. Con idéntica legitimidad cabría entender que toda la exposición es tripartita: primer grupo activo, segundo grupo lírico y contemplativo en La♭ y Do, y grupo conclusivo activo en Do.

Un aspecto crucial del segundo grupo en Schubert es que el posterior pasaje modulatorio a la dominante suele volver a hacer referencia a la tónica. Ya hemos observado esta circunstancia en el *Quinteto de cuerda* (cc. 71-73, 92-94) y en la *Sonata en Si bemol* (cc. 70-71); y también debemos recordar la tonicización de Sol menor en el *Cuarteto en Sol mayor*, cc. 96-109). Una orientación tonal similar se observa en el *Quartettsatz*, cc. 77-80, donde la meta Sol mayor funciona como una semicadencia en Do menor, y en el *Grand Duo*, cc. 70-71. En el

Trío con piano en Mi bemol, la tónica se expone abiertamente en los cc. 65-66 y 74-75. Incluso en la Sinfonía "*Grande*", no estamos seguros de si interpretar los cc. 156-59 como V/IV en Sol mayor, o como una referencia pasajera a la tónica; la dominante no se establece realmente hasta los cc. 160-74. En el *Octeto*, la tónica es la más fuerte de todas. El tema en Re menor (c. 50) llega a una dominante realzada en los cc. 59-60, lo que provoca una contraexposición en la tónica, Fa (c. 61). De este modo, todas las transiciones de Schubert -tanto las que conducen a la dominante como las que establecen una tonalidad intermedia para empezar el segundo grupo- siguen estando en o alrededor de la tónica hasta el ultimísimo momento.

En términos armónicos, la primera sección en un segundo grupo doble conduce siempre de la tónica a la dominante, y constituye así, en todo momento, una transición. De ahí que no haya razón alguna para aceptar la crítica de Tovey de que Schubert "buscaba" nuevas formas [26]: ya las había encontrado. La correlación entre el interludio lírico y la tonalidad lejana (o inestable), en un marco global I-V, resulta lógica e irresistible. Cuando la sección inicial del segundo grupo es inestable, su función transicional se revela con mayor claridad que nunca. La única crítica posible sería la disociación que se siente entre el carácter "ultraterreno" de un tema lírico y su inestabilidad tonal, como ocurre en el *Quinteto*. Cuando la sección inicial es tonalmente estable y presenta un tema cerrado, se percibe quizá cierta disociación entre su firmeza de carácter y su función tonal como una transición. Pero estas críticas no dejan de ser hipotéticas y distantes, a menos que se basen en los detalles compositivos de cada movimiento individual. La crítica al esquema de Schubert parece tener poco fundamento.

Un terreno más sólido para la crítica, en parte porque refleja un aspecto más constante en las grandes obras de Schubert, es su lentitud a la hora de abandonar la tónica. En las exposiciones tripartitas no hay generalmente ninguna transición a la primera sección del segundo grupo: la transición modulante a la dominante llega después de esta sección, y la propia tónica tiende a aparecer en lugares cruciales. Nos encontramos ahora ante una disociación distinta y más poderosa. La primera sección del segundo grupo suena como una brusca ruptura e introduce una nueva idea en una nueva tonalidad; pero la realidad subyacente -en el inconsciente de Schubert, se siente uno tentado de añadir- es que la tónica sigue estando presente. Quizá la violencia de los desplazamientos de Schubert a tonalidades lejanas enmascara su renuencia a dar el paso verdaderamente significativo hacia la dominante. Sólo después de pasar a través de este juego de sombras -partiendo de esta hipótesis- podía alcanzar el destino de la forma sonata en la dominante.

En los movimientos de Schubert que presentan segundos grupos organizados en torno a una sola tonalidad hallamos algunas pruebas que corroboran esta interpretación. Cuando el

26. "Schubert", págs. 120-22.

segundo grupo se construye de manera convencional, el primer grupo y la transición pueden ocupar realmente más de la mitad de la exposición, algo absolutamente insólito en las obras clásicas. Ejemplos de ello son el *Cuarteto de cuerda en La menor* y el *Trío con piano en Si bemol*. En la segunda de estas obras, el primer grupo tiene 58 compases y el segundo, 50 (cc. 59-108); y en el cuarteto, cuyo primer grupo tiene también 58 compases, el segundo tiene sólo 42 (cc. 59-100). De manera inversa, cuando las proporciones del primero y el segundo grupo presentan la proporción 1:2, el segundo puede adolecer de una abultada sección central modulante, como ocurre en la *Sonata en La mayor*, o desbocarse con una mancha púrpura, como sucede en el *Cuarteto en Sol mayor* (cf. sección II, supra). De hecho, es principalmente en estos movimientos, más que en relación con el segundo grupo doble, donde Schubert incurre en "digresiones", "redundancias" y en "una confusión entre la exposición y el desarrollo", en palabras de Tovey. El ejemplo que más se aproxima a esto en un segundo grupo doble es la transición modulante entre el tema lírico y la dominante, como observamos en el *Quartettsatz*, el *Grand Duo* y el *Cuarteto en Re menor*. Pero, como ya se ha visto, estas transiciones son sólo ocasionales; rara vez son inherentes a la idea de un segundo grupo doble. Así pues, todas las grandes exposiciones de Schubert en forma sonata se rigen por dos principios: (1) se resistía a abandonar la tónica (inflexiones cromáticas aparte) y establecer la dominante; y (2) era improbable que escribiera una extensa sección completa en una sola tonalidad. En ambos sentidos, Schubert se apartó de la tradición clásica. Pero, lejos de ser una aberración, el segundo grupo doble constituía una solución cargada de fuerza y poesía para el problema de Schubert.

V

Las secciones de desarrollo en Schubert no deben preocuparnos aquí demasiado. [27] Tal vez sean algo menos largas, en relación con la exposición, que las de Beethoven. Manifiestan una característica peculiar en lo que a su construcción global se refiere, especialmente en obras de última época como el *Cuarteto en Sol mayor*, el *Trío con piano en Mi bemol* y el *Quinteto de cuerda*: la organización del conjunto como una secuencia gigantesca en la que cada elemento contiene diferentes ideas en varias tonalidades. [28] Como ya se mencionó anteriormente (cf. nota 16), las retransiciones de Schubert son magistrales. En relación con su resistencia a abandonar la tónica y establecer nuevas tonalidades mediante la preparación de la dominante, este rasgo sugiere que cuando más cómodo se sentía era cuando volvía a la tonalidad principal.

27. Sobre esta cuestión, véase Salzer, págs. 116-21, y Tovey, "Schubert", págs. 124-26.

28. Tovey, "Schubert", pág. 124, atribuye esta técnica a la "impresión que le produjo el primer movimiento de la Sinfonía '*Heroica*' de Beethoven" (cc. 166, 220). Cf. Salzer, págs. 116-18.

En las reexposiciones de Schubert se observan, sin embargo, dos aspectos que se alejan de las normas clásicas y que tienen una gran relevancia para Brahms. El primero es que a Schubert le gusta comenzar la reexposición temática fuera de la tónica.[29] Cuando (como en años anteriores) comienza la reexposición en la subdominante, la complejidad estructural del "doble retorno" y de la propia reexposición se relaja debido al efecto inherente de la subdominante y a que el esquema tonal en su conjunto se limita a imitar el de la exposición una quinta más baja: I-V / IV-I. Estos movimientos, en los que la reexposición repite mecánicamente la exposición, resultan poco satisfactorios. Pero las últimas fases del primer grupo y la transición pueden recomponerse, como sucede en la *Sinfonía núm. 5*; en la *Sinfonía núm. 2* los cambios afectan también al segundo grupo. Aquí, como en la *Sonata en Do mayor*, K. 545 de Mozart, encontramos una síntesis de forma "binaria reexpositiva" y forma sonata. Pero Schubert sigue fiel, una vez más, al modelo de *Coriolano*, cuya reexposición truncada del primer grupo está en la subdominante.

Cuando la repetición se traslada a cualquier otra tonalidad, nos hallamos ante una recomposición creativa de la reexposición. Los ejemplos más importantes de la época final de Schubert son la *Sonata en La menor* (D. 845), la "*Reliquie*", el *Trío con piano en Si bemol mayor*, y los finales del *Grand Duo* y la Sinfonía "*Grande*". En todos ellos, salvo en el último, la recomposición depende de la presencia de dos párrafos independientes en el primer grupo, generalmente sobre temas diferentes. El primer párrafo, que contiene el "tema principal", se reexpone en una tonalidad extraña, mientras que el segundo, que habitualmente funciona como un clímax local, regresa triunfalmente a la tónica. De ahí que la repetición del primer grupo como un todo sintetice las funciones de preparación y retorno, por lo que se conserva el espíritu del "doble retorno".

Este procedimiento nos hace pensar en la *Sonata en Fa mayor, op. 10 núm. 2* de Beethoven, que seguramente Schubert conocía. Pero lo cierto es que en la *Sonata en La menor* de Schubert, el movimiento regular de acordes partidos en la mano derecha, el *decrescendo* hasta una elocuente pausa en la dominante local y la propia tonalidad (♯vi) sugieren que su repetición del tema principal en Fa sostenido menor (c. 146) toma como modelo la de

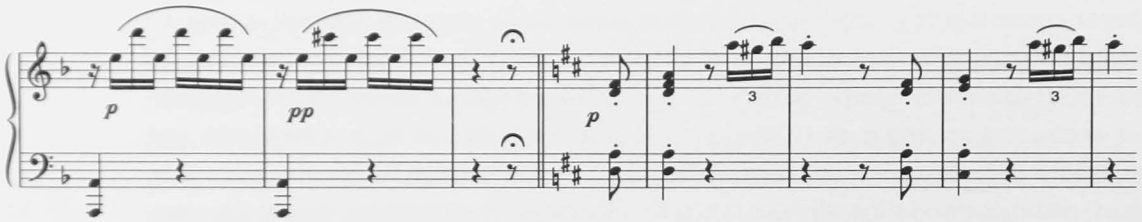
29. Estos movimientos son analizados por Salzer, págs. 122-23, y Tobel, *Die Formenwelt*, págs. 171-78, pero, más recientemente (y en inglés) por Malcolm Boyd en "Schubert's Short Cuts", *The Music Review* 29 (1968), 12-21, y Daniel Coren, "Ambiguity in Schubert's Recapitulations", *The Musical Quarterly* 60 (1974), 568-82. (A la lista de movimientos de Coren [págs. 569-70] deberíamos añadir el *Cuarteto en Re menor*, cuya repetición [c. 198] se realiza hasta la segunda versión del tema principal, a partir del c. 41; la primera versión se reserva para una variante al comienzo de la coda.)

El presente estudio no aborda la recomposición del material en la repetición, puesto que no afecta directamente a la forma en su conjunto. (Coren analiza con detalle esta cuestión.) Volveremos a hablar de ello en relación con Brahms.

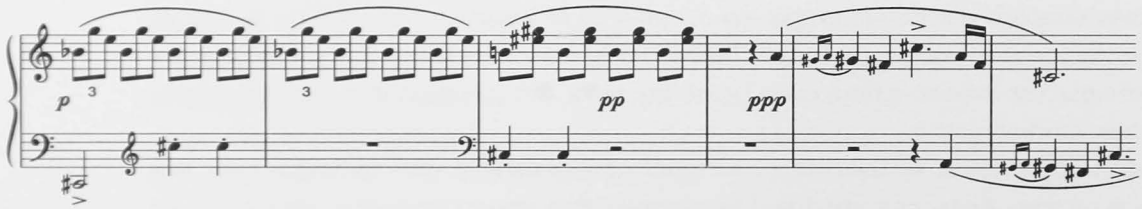
esta sonata de Beethoven (Ej. 6).

Ejemplo 6

a) Beethoven. Sonata en Fa mayor, op. 10 núm.2



b) Schubert. Sonata en La menor, D. 845



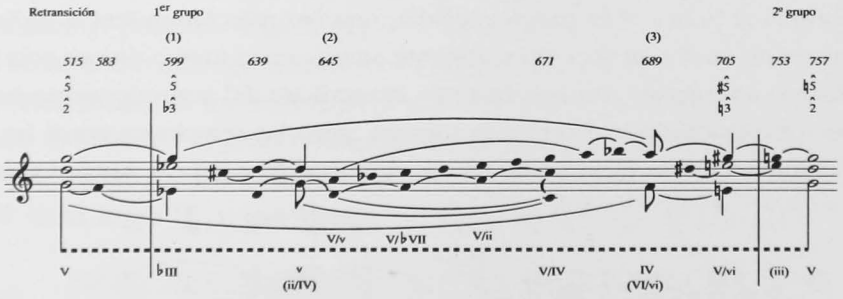
Por otro lado, las posteriores secuencias hasta Do menor y el crescendo hasta el segundo párrafo en la tónica (c. 186) son enteramente originales. En el finale del *Grand Duo*, el tema inicial recuerda varios finales de Beethoven por el hecho de que cada una de las frases comienza fuera de la tónica, pero todas cadencian en la tónica o en la dominante. Schubert interpreta la tríada inicial de Mi como dominante del relativo menor. Un segundo párrafo, semejante a una fanfarria (c. 45), comienza firmemente en la tónica y avanza secuencialmente hacia V/V. Este breve desarrollo no tarda en conducir a la octava largamente mantenida del c. 1; pero la octava está ahora construida sobre Sol, y por ello el tema central comienza en la tónica menor. El primer párrafo, por tanto, conduce a Mi♭ (♭III) y a su dominante. De este modo, la repetición establece nuevos ámbitos de color armónico, hasta entonces ausentes, al tiempo que conserva su orientación tanto alrededor de la tónica como en el modo menor. El final de este párrafo da paso a un nuevo pasaje de desarrollo que, tras numerosas vicisitudes, prepara el regreso del párrafo de la fanfarria, en un rotundo Do mayor.

El *Trío con piano en Si bemol mayor* difiere de estos ejemplos en que los dos párrafos del primer grupo son paralelos (c. 1, c. 26), aunque presentan una instrumentación distinta. El desarrollo culmina en un amplísimo pasaje de preparación de la dominante, tras el cual la sorprendente repetición en Sol♭ (♭VI) resulta novedosa y eficaz. El tema aparece dos veces, acompañado en ambas ocasiones por la contraexposición en la supertónica local. Su cuarta aparición (c. 203) -en el momento justo- toma Mi♭ como una subdominante menor y conduce suavemente a la exposición en la tónica en el c. 211. La sección que comienza en Sol♭

sitúa la melodía en la cuerda, estableciendo así un paralelismo con el comienzo del movimiento (esta interpretación se ve reforzada por otros detalles); pero la exposición en Si ♭ es una repetición literal del c. 26. De ahí que encontremos otra retransición y otra repetición sintetizadas, que se basan en dos párrafos de la exposición.[30]

El finale de la Sinfonía "*Grande*" sigue un curso diferente. El primer grupo es un gigantesco "antecedente" con tres párrafos, cc. 1-36, 37-89, y 89-162. La reexposición (Ej. 7) se prepara por medio de un pedal de dominante también gigantesco (cc. 515-98); en sus últimos dieciséis compases se injerta el diseño Sol-Fa-Mi ♭, que produce la repetición en Mi ♭, una nueva modulación con una nota en común. Cada párrafo del primer grupo regresa de manera ordenada. El primer párrafo se repite literalmente en Mi ♭ hasta que una ampliación en el c. 632 conduce a Sol menor (cc. 645-46 = 35-36). El segundo da lugar a una secuencia, avanzando en unidades de 8 compases por terceras ascendentes, aún valiéndose de bemoles, y culminando en la dominante de Fa, confirmada por los cc. 678-89 (= 78-89). La orientación hacia la subdominante se mantiene al comienzo del tercer párrafo (cc. 690-701 = 90-101), pero los cc. 702-17 se desvían hacia Mi mayor, que no tarda en revelarse como la dominante de La menor, lo cual reproduce en esencia los cc. 121-62. El primer grupo, todo él originalmente en la tónica, se convierte ahora en un gran paréntesis en el seno de la dominante, ya que el segundo grupo comienza con nuevas prolongaciones de la dominante sobre Sol, preparadas por la misma yuxtaposición de notas comunes, Mi y Sol (= Sol y Si en la exposición).

Ejemplo 7



Sinfonía en Do, finale, retorno al primer grupo

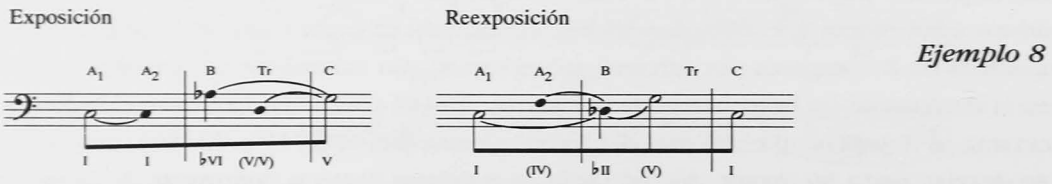
El otro aspecto relevante de las reexposiciones de Schubert es su tratamiento de las relaciones tonales múltiples a partir de la exposición.[31] Inicialmente, hay dos modos de reexponer un segundo grupo doble de acuerdo con el "principio sonata". (Este término de Cone, debemos recordar, se refiere a la recurrencia, en la tónica, de material expuesto originalmente en una tonalidad extraña. Pero también es preciso *reexponer las propias relaciones tona-*

30. Cf. la interpretación algo distinta de Salzer, pág. 123, y Coren, "Ambiguity", págs. 579-82. (No comparto la afirmación de Coren de que los cc. 161-86 estén "en" y no "sobre" la dominante, o de que el c. 187 en Sol ♭ no se corresponda con el c. 1 [p. 580].)

31. Cf. Salzer, págs. 121-22; y Coren, "Ambiguity", págs. 571-73.

les, reexpuestas y basadas en la tónica.) Una posibilidad es transportar todo el segundo grupo una quinta descendente. Esto ocurre en el *Octeto*, el *Trío con piano en Mi bemol*, la *Sonata en Si bemol mayor* y el *Quinteto de cuerda*; y también, teniendo en cuenta la tónica menor, en la *Lebensstürme*. La reexposición comprende ahora sólo dos tonalidades, I-x-I; la relación entre las dos secciones del segundo grupo permanece inalterada. (Schubert tiende a repetir el segundo grupo literalmente, o casi literalmente.) Pero en todos estos movimientos, salvo en la *Sonata en Si bemol*, Schubert desvía el segundo párrafo del primer grupo hacia la subdominante. De ahí que todo el conjunto, desde el primer grupo posterior hasta el segundo grupo, conserve la disposición interna de la exposición (Ej. 8):

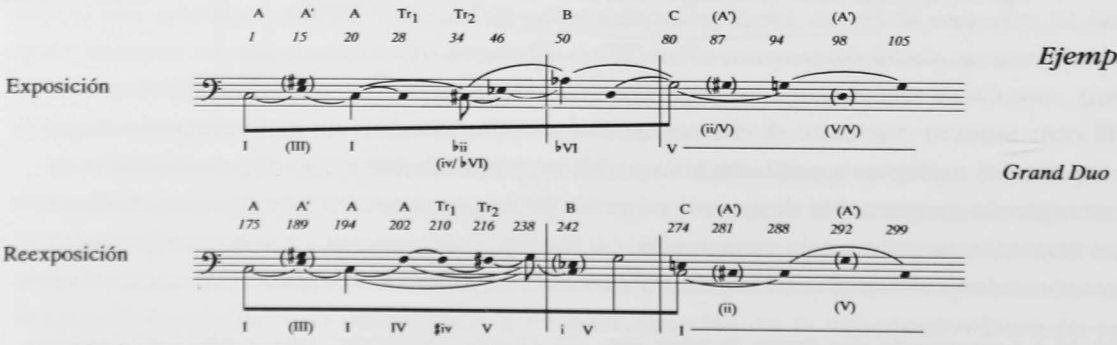
Ejemplo 8



Mozart y Beethoven proceden de igual modo; y Schubert hace lo mismo en las exposiciones normales en dos tonalidades. En la reexposición del *Cuarteto en Sol mayor*, el segundo grupo comienza realmente en IV, y sólo la sección central modulante -compasivamente despojada de su exposición del tema en una tonalidad lejana y de la segunda transición- se articula en torno a la tónica.[32] Es preciso señalar, una vez más, la tendencia de Schubert a evitar la orientación de cualquier sección realmente amplia en el marco de una sola tonalidad.

La solución alternativa consiste en situar la totalidad del segundo grupo en la tónica. La sensación de reexposición tonal será más intensa, pero las relaciones entre las secciones se readaptarán. Un maravilloso ejemplo de ello es el *Grand Duo* (Ej. 9). Aquí el segundo tema se

Ejemplo 9

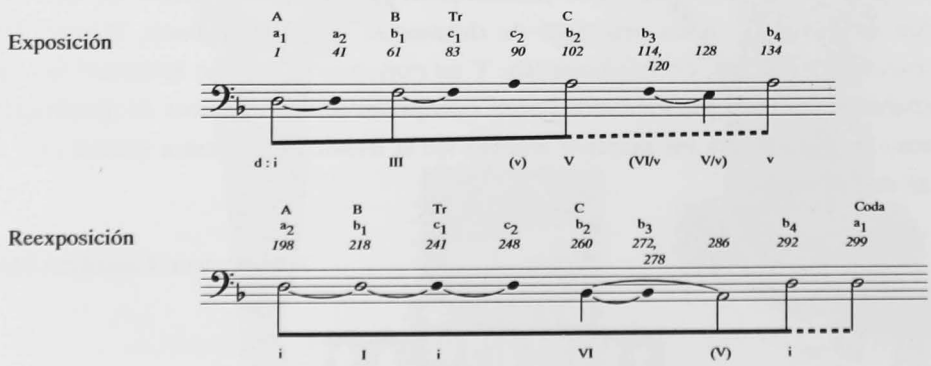


Grand Duo

32. Quizá este desplazamiento a IV en la reexposición del primer grupo ayude a explicar la ausencia, en estas reexposiciones de exposiciones de segundo grupo doble, de una repetición del primer tema fuera de la tónica. En estos casos, como se recordará, el segundo párrafo del primer grupo debe reafirmar la tónica.

transporta a la tónica menor; y allí donde la exposición pasaba de La♭ a Sol (V) Schubert nos concede el inevitable y hermoso cambio de modo a la tónica mayor (aunque el efecto habría sido aún más intenso si hubiese omitido o pospuesto la transición modulante entre estas secciones). Conserva así la orientación del segundo tema hacia las tonalidades con bemoles, al tiempo que consigue la necesaria variedad de color y estado de ánimo. Asimismo conserva las cuatro rápidas modulaciones a tonalidades con sostenidos: la variante en Mi mayor del primer grupo; la transición a través de una tonalidad menor, en este caso Fa sostenido menor; y las dos manchas púrpuras de la sección en Do mayor. Una vez más, es *Coriolano* la obra que pudo servirle de modelo a Schubert. En esta obertura el tema lírico no reaparece en VI sino en la tónica mayor; el resto del segundo grupo está en la tónica menor.

Otra solución posible encuentra cabida en la Sinfonía "*Grande*" en Do mayor. El tema en Mi menor con el que se abre aquí el segundo grupo se reexpone también en la tónica menor (c. 439). Pero las modulaciones que siguen a la segunda exposición emprenden un camino diferente, hasta que en el c. 459 aparece la tercera exposición en La menor, una quinta por debajo de Mi menor. Esta brillante doble reexposición presenta, por tanto, el segundo tema en las dos tonalidades "posibles". (Una vez más, la técnica puede remontarse quizás a Beethoven. En la Sonata "*Waldstein*", cuyo segundo tema está en III, Beethoven emplea las mismas "dos posibilidades" que Schubert: VI y I; y en el finale del *Trío con piano en Mi bemol mayor, op. 70 núm. 2*, hay reexposiciones completas del segundo grupo en cada una de las dos tonalidades "posibles".) En la Sinfonía "*Incompleta*", el segundo grupo en su totalidad recibe un tratamiento análogo. Permanece en Sol mayor (VI) durante toda la exposición. En la reexposición, la famosa melodía regresa una quinta más alta (!) en Re mayor (III) pero, tras la transición modulante, el grupo conclusivo aparece en la tónica mayor. En el *Cuarteto en Re menor*, por último, las relaciones tonales se transforman de un modo mucho más flexible (Ej. 10). El tema lírico (b_1), que estaba en III (c. 61), se encuentra ahora en la tónica



Ejemplo 10

Cuarteto de cuerda en Re menor

mayor (c. 218). La transición *forte* bipartita (c_1-c_2) modulaba originalmente una tercera ascendente, de Fa a La menor, y más tarde continuaba en esta segunda tonalidad (cc. 83-90, 90-102); ahora permanece primero en la tónica y luego modula una tercera descendente a Si♭ (cc. 241-48, 248-60). El posterior pasaje *piano* (b2) estaba en la dominante mayor, La, de tal modo que los estallidos del violonchelo sobre Fa (b3) sonaban como manchas púrpuras en la dominante; ahora este piano permanece en Si♭ y los estallidos se limitan a conservar esta tonalidad. La exposición presenta el diseño en tres tonalidades, algo debilitado por la recurrencia de Fa (ya utilizada para el tema lírico) en estallidos posteriores. La reexposición obvia este problema. Pero la sección *piano* en la superdominante pura Si♭ es más insulsa que la dominante mayor, el esquema tonal pasa a ser I-VI-i (como en la exposición del *Cuarteto en Sol mayor*) y los estallidos en Si♭ quedan desprovistos de importancia tonal. Por otro lado, el cambio de Fa a Si♭, y el patetismo del tema lírico en la tónica mayor, son ambos absolutamente acertados.

Los principios de la forma sonata schubertiana son lógicos y admiten numerosas y sutiles plasmaciones artísticas. Cuando Schubert no consigue lograr esta plasmación, el motivo no es su inclinación por las múltiples relaciones tonales lejanas, ni su utilización de una exposición en tres tonalidades, ni su reticencia a incorporar una transición tradicional que conduzca al segundo grupo. El problema básico no estriba tampoco en su intenso lirismo, si bien la opinión de Salzer y Tovey de que tal lirismo es incompatible con el estilo de la sonata nunca ha sido seriamente refutada. La razón se encuentra más bien en las inhibiciones de Schubert: a abandonar la tónica, a establecer nuevas tonalidades mediante la preparación de la dominante, y en ocasiones hacia la propia dominante, y a escribir la totalidad de una amplia sección en una sola tonalidad. Pero muchos otros principios de la forma schubertiana, especialmente sus relaciones tonales, son muy similares a los de Beethoven. Estas similitudes son mucho más profundas que su dependencia más conocida en el aspecto temático de Haydn y Mozart en sus primeros años, y de Beethoven en lo sucesivo. La conclusión de Salzer de que Schubert representa "un desvío de la línea principal de desarrollo [...] Ph. E. Bach, Haydn, Mozart y Beethoven" carece, por tanto, de fundamento. Y su conclusión de que Schubert no tuvo una auténtica influencia en aspectos formales sobre compositores posteriores es igualmente errónea, tal y como se demostrará en nuestro análisis de la música de cámara escrita por Brahms en su primera madurez. ■

Traducción: **Catalina Martínez**