

ROBERT SCHUMANN Y LAS FORMAS DE SONATA *

Joel Lester

En el ensayo *Música Nueva, Música Anticuada, Estilo e Idea*¹, Arnold Schönberg reprocha a los educadores (e, implícitamente, a los estudiantes) la utilización de “criterios estereotipados e ideas falsas y superficiales relativas a la música, los músicos y la estética” en sustitución del contacto directo con la música. Schönberg nos habla de una estudiante de secundaria que “ciertamente no había escuchado mucha música en vivo”, y que repetía al pie de la letra su libro de texto para describir la orquestación de Schumann como “opaca y falta de claridad”. Como consecuencia de tales prejuicios, Schönberg teme que esta estudiante “nunca escuche la orquesta de Schumann con ingenuidad, sensibilidad y con la mente abierta”.

La alusión a Schumann por parte de Schönberg no es accidental. Los historiadores de música de la época de Schönberg citaban a menudo la música de Schumann, especialmente sus obras en las grandes formas instrumentales, para ejemplificar las características negativas de la música postbeethoveniana. Los textos populares se referían al modo en que Schumann no pudo “hallar orientación en su camino”, y desacreditaban “su falta de fuerza y de sustancia intelectual”.² El silencio de los teóricos contemporáneos implica un juicio similar: Schenker no publicó nunca un análisis de un pasaje extenso de las obras instrumentales de Schumann, y Donald F. Tovey no escribió ningún texto sobre Schumann que pueda compararse con sus estudios sobre Brahms, Dohnányi, Elgar, Gluck, Haydn y Schubert.³

¹ *Robert Schumann and Sonata Forms. 19th-Century Music* XVIII/3 (primavera de 1995); págs. 189-210.

² Arnold Schönberg, *New Music, Outmoded Music, Style and Idea. Style and Idea*, Ed. Leonard Stein. Trad. al inglés de Leo Black (Nueva York, 1975); págs. 113-14.

³ Paul Henry Láng, *Music in Western Civilization* (Nueva York, 1941; pág. 813); Cecil Gray, *The History of Music* (Nueva York, 1931; pág. 230).

⁴ Larry Laskowski, *Heinrich Schenker: An Annotated Index to His Analyses of Musical Works* (Nueva York, 1978); Donald F. Tovey, *The Main Stream of Music and Other Essays* (Cleveland, 1959). Tovey comienza la parte dedicada a las sinfonías de Schumann de esta forma: “Ciertamente, el modo en el que Schumann trata las formas extensas no constituye un modelo para los estudiantes” (*Essays in Music Analysis* II [Londres, 1935]; pág. 46).

Los juicios negativos perduran en escritos recientes. Charles Rosen toma el primer movimiento de la Fantasía op. 17, para caracterizar “la muerte del estilo clásico”⁴ y la Sonata para piano en fa sostenido menor op. 11, para ilustrar las “deficiencias de la forma sonata después de Beethoven”. Rosen trata de explicar el modo en el que las sonatas y sinfonías “quedan constantemente deslucidas con la comparación con Beethoven”.⁵ Para Carl Dahlhaus, la Sinfonía *Primavera* ejemplifica la debilidad estructural de muchas formas sonata del siglo diecinueve.⁶ Gerald Abraham critica “la concepción estática, a modo de mosaico, de la forma de Schumann y la ausencia de propiedades germinales en los temas, (...) [que son] más bien pasajes que verdaderos temas, susceptibles de una manipulación sin fin, pero estériles y carentes de vida”.⁷ Incluso Anthony Newcomb, que se pregunta por qué la Segunda Sinfonía fue tan admirada en otros tiempos, reconoce la debilidad estructural a la obra cuando en realidad lo que está haciendo es defenderla basándose en modelos narrativos y otros modelos críticos, en lugar de sostener su valor en el terreno estructural.⁸ Únicamente unos cuantos estudiosos de Schumann –Jon Finson, Hans Gal y especialmente Linda Roesner, entre ellos– emiten un juicio más positivo de los logros de Schumann en las formas extensas, aunque con frecuencia admiten las críticas antepuestas.⁹

Un reto directo a esta herencia crítica recibida está en curso. Muchas de las composiciones de Schumann de gran extensión han mantenido su popularidad durante generaciones. No necesitan ser confrontadas con las de Beethoven y, seguidamente, criticadas para determinar lo que Beethoven hubiese hecho, como hace explícitamente Dahlhaus en su crítica de la Sinfonía *Primavera*, y como hace implícitamente Rosen en sus críticas de la Fantasía y la Sonata op. 11. Muchas de las formas sonata de Schumann, dejando de lado sus características neoclásicas, reinterpretan la forma con fines distintos, ya que formulan problemas estructurales de diferente clase que las de Beethoven. La forma sonata fue para Schumann un terreno fértil en el que creó una serie de relaciones estructural y estéticamente convincentes entre los

⁴ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (Nueva York, 1971); pág. 451.

⁵ Rosen, *Sonata Forms* (Nueva York, 1980), cap. 13 (rev. edn. Nueva York, 1988), cap. 14. [existe traducción al castellano: *Formas de Sonata*. Ed. Labor; Madrid, 1987] *The Classical Style*, pág. 379.

⁶ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*. Trad. al inglés de J. Bradford Robinson (Berkeley y Los Angeles, 1989); págs. 159-60.

⁷ Gerald Abraham, “Schumann, Robert”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie (Londres, 1980); vol. 16, págs. 851-52.

⁸ Anthony Newcomb, *Once More ‘Between Absolute and Program Music’: Schumann’s Second Symphony*. *19th-Century Music* VII/3 (1984); págs. 233-50.

⁹ Jon W. Finson, por ejemplo., relata cómo Schumann encontró su propia voz y aprendió a emplear los materiales musicales para sus propios fines en *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition: The Genesis of the First Symphony, op. 38* (Oxford, 1989); Hans Gal evita los clichés habituales de la crítica de Schumann en *Schumann Orchestral Music* (Seattle, 1979); Linda Correll Roesner expone patrones formales hasta ahora desconocidos en *Schumann’s Parallel Forms, 19th-Century Music* (núm. XIV, 1991); págs 265-78.

procesos temáticos, tonales y demás procesos. Muchos movimientos que se asemejan a un mosaico presentan amplios procesos narrativos de tipo tonal y procesos orgánicos a gran escala.¹⁰ Cada uno de los movimientos en forma sonata de Schumann es único en su concepción, porque relaciona sus planes estructurales y narrativos a gran escala con su contenido temático. En resumen, las formas sonata de Schumann son vehículos individuales y apropiados para sus variadas ideas creativas.

Consideremos el primer movimiento de su Cuarteto en la mayor op. 41 núm. 3, que contiene muchas características clásicas: una introducción lenta; una exposición que se repite con dos temas contrastantes en tónica y dominante –el primero (a partir del c. 8)¹¹ más activo y con distintos motivos, el segundo (a partir del c. 46) más lírico y continuo–; un desarrollo que fragmenta los temas y pasa por varias áreas tonales antes de finalizar sobre la dominante; una recapitulación que presenta el segundo tema en la tónica; y una coda que prolonga la cadencia final. Schumann toma incluso los detalles de las formas sonata clásicas, tales como un tema final basado en el primer tema, y un *purple patch*¹² remoto en el área de la segunda tonalidad (un momento suspensivo en los cc. 81-83 que entra y sale sigilosamente de do sostenido mayor). Esta evidencia musical confirma lo que ya sabíamos gracias a las anotaciones del diario de Schumann correspondientes a los meses de abril y mayo de 1842, es decir, que estudió los cuartetos de cuerda de Haydn, Mozart y Beethoven antes de escribir sus tres obras op. 41.¹³

¹⁰ Como el término narrativo/a se ha empleado con diferentes connotaciones en la erudición musical más reciente, es preciso que explique el modo en el que yo lo empleo aquí. Empleo el término en su significado tradicional de "narración". Como detalle después para varios de los movimientos, los elementos musicales (temas, motivos, tonalidades) pueden interactuar en una pieza musical como si fuesen los personajes de una trama. Estas narrativas musicales son intramusicales. Éste es el significado de narrativa que apunta Carl Czerny en el prefacio de su exposición de la forma sonata en su *School of Practical Composition: Complete Treatise on the Composition of All Kinds of Music*, op. 600 (trad. al inglés de John Bishop [Londres, ca. 1848; ed. facsímil, Nueva York, 1979], I, pág. 34), cuando compara la "forma bien establecida" con un "romance, una novela, o un poema dramático" y asemeja las ideas musicales con los "distintos personajes" a los que acontecen "sucesos". Al final de este estudio me refiero a otros tipos narrativos (específicamente, aquellas tramas o alusiones que se acostumbra a denominar "extramusicales") que pueden ser aplicables a la música de Schumann y su relación con este estudio.

¹¹ A lo largo de este artículo los compases se numeran continuamente comenzando en la introducción (si la hubiera).

¹² [N. del T.] Este término, literalmente traducible algo así como "parche púrpura", es utilizado en la musicología angloparlante desde los escritos de Tovey, y se emplea para denotar un pasaje con un repentino cambio de color y/o tonalidad sin gran relevancia formal.

¹³ Robert Schumann, *Hausaltbücher: 1837-1856*. Ed. Gerhard Nauhaus (vol.III Tagebücher; Leipzig, 1982). El 1 de Abril de 1842, Schumann anotó: "Im[m]er Quartette v[on] Mozart studirt" (pág. 210); el 28 de Abril de 1842, anotó: "Quartette v[on] Beethoven" (pág.212); y el 6 de Mayo de 1842 anotó "stud.[iert] an Quartetten v[on] Haydn" (pág.213).

Ejemplo 1a cc. 1-15

Andante espressivo $\text{♩} = 60$

Allegro molto moderato $\text{♩} = 60$

cc. 12-14 = 8-10

Ejemplo 1b cc. 46-62. Reducción de la partitura (los paréntesis indican dominantes secundarias)

Antecedente

Consecuente

Ejemplo 1c Schumann, Cuarteto de cuerda en la mayor op. 41 núm. 3. Primer movimiento

A pesar de estas similitudes, el movimiento de Schumann difiere de las normas clásicas en muchos aspectos, aunque siempre existe un precedente clásico en todos los rasgos característicos. Lo que es más importante, Schumann aplica elementos tanto tradicionales como idiosincrásicos con nuevos fines. A mayor escala, la recapitulación (cc. 154-209) comienza con el segundo tema; ¹⁴ el primer tema aparece únicamente cuando su frase de comienzo sirve como tema final (cc. 206-09, como al final de la exposición). Algunos movimientos clásicos invierten el orden temático en la recapitulación, especialmente cuando la estructura de un tema le permite satisfacer dos papeles funcionales. ¹⁵ También en el movimiento de Schumann, el comienzo de la recapitulación con el segundo tema (único en sus formas sonata) refleja una propiedad especial de los temas –a saber, que el segundo tema posee características esenciales del primer tema y que dichas características pueden retornar al comienzo de la recapitulación sin que tenga que aparecer el propio primer tema.

Ciertamente, la omisión del primer tema en la recapitulación es la clave vital de la narrativa envolvente temática y tonal que abarca la totalidad del movimiento. La introducción nos familiariza con los principales “personajes” de esta narración, personajes que se funden en el tema de comienzo: la quinta descendente *fa #si* y la armonización ii^6_5 que la soporta (ej. 1a). ¹⁶ En la introducción, la progresión cadencial iniciada por ii^6_5 finaliza en falso (cc. 1-2), y, por último, la introducción finaliza donde comenzó armónica y melódicamente. La quinta descendente *fa #si*, de nuevo sobre la armonización ii^6_5 , aparece nuevamente en el comienzo del primer tema del *Allegro* (c. 8). En esta ocasión se completa la progresión cadencial –dos veces (con la repetición retocada melódicamente para resultar más conclusiva).

Los mismos personajes, quintas descendentes y acordes $ii^{(7)}$ (o sus acordes estrechamente relacionados de IV ó V^7/V), se extienden también por el segundo tema. En cada frase de ocho compases, las quintas descendentes aparecen al menos dos veces (marcadas en el ejemplo 1b). La primera de estas quintas (c. 47) recuerda incluso los intervalos del tema de

¹⁴ Comenzando en el c. 146 (mostrado en el ejemplo 3), hay una fuerte alusión al tema de apertura; pero esta alusión, con sus armonías cambiadas y su vago sentido del *tempo*, a duras penas puede ser considerada como una llegada al primer tema en la tónica. Por contra, el grupo de segundo tema retorna intacto comenzando en el c. 154. En el curso de este análisis se presentan más razones que prueban que la recapitulación no comienza realmente en el c. 146.

¹⁵ Por ejemplo, en el primer movimiento de la Sonata para piano en re mayor K. 311 de Mozart, que invierte también el orden de los grupos temáticos en la recapitulación, el tema de apertura (cc. 1-7) contiene las frases breves, elididas y potencialmente cadenciales características de los temas de cierre, de modo que puede actuar en la recapitulación exclusivamente como tema de cierre (cc. 99-105).

¹⁶ La introducción presagia los sucesos tonales y temáticos no sólo del primer movimiento sino también de la totalidad del cuarteto: los acordes de *fa* sostenido menor y de re mayor, preparados cromáticamente en los cc. 2 y 3, sugieren las tonalidades de los movimientos intermedios; las quintas melódicas prefiguran las quintas y cuartas que emergen durante el segundo movimiento y que aparecen profusamente en el tercer movimiento; el primer tema del final comienza nuevamente con $ii^6_5-V^7$.

comienzo (6̂-2̂, en esta ocasión como *do #fa #* en la tonalidad de mi mayor) y está soportada por 4̂-5̂ en el bajo.¹⁷ Además, existe un vínculo tonal que relaciona los dos temas, ya que la mayor parte de la frase antecedente del segundo tema (cc. 46-54, y su repetición en cc. 62-70) vira hacia la subdominante de la tonalidad local –es decir, la tónica del movimiento–. El refuerzo de este vínculo se lleva a cabo por medio de la saturación del segundo tema con la característica del primer tema II⁽⁷⁾-V⁷ (como se muestra en el ejemplo 1b). Así, cuando se abre la recapitulación en el c. 154 con el segundo tema en la tónica, las quintas descendentes melódicas (que comienzan ahora con *fa #si*) y las omnipresentes progresiones ii⁽⁷⁾-V⁷-I vuelven de nuevo aunque está ausente el propio primer tema (mostrado en el ej. 3).

Como el segundo grupo temático apunta fuertemente a la tónica y a los motivos del primer tema, el primer tema no está firmemente arraigado en la tónica. El primer tema aparece en *la* (cc. 8-15), en *si* (cc. 28-35) y en *do* (cc. 38-41). El primer tema finaliza también la exposición en *mi* (cc. 98-101, ej. 1c), al igual que innumerables movimientos de la época clásica que vuelven a aludir a su primer tema al final de la exposición con el fin de completarlo temáticamente, como es el caso de la Sonata para piano en do menor op. 10 núm. 1 de Beethoven (cc. 86-90). En los movimientos clásicos, esta alusión temática está contenida generalmente en el ambiente armónico del segundo grupo temático (v.g., en la op. 10 núm. 1 de Beethoven los ritmos punteados y los arpeggios que anunciaban la tónica al comienzo del movimiento prolongan el acorde de cuarta y sexta cadencial del segundo grupo temático cuando reaparecen en los cc. 86-90). Pero Schumann reexpone el primer tema como entidad completa después de que la exposición parece haber terminado.

Análogamente, muchos segundos grupos temáticos del clasicismo incluyen una significativa inclinación hacia la subdominante (es decir, la tónica del movimiento) dentro del área de la segunda tonalidad, tal como sucede en la Sonata para piano en sol mayor op. 14 núm. 2 de Beethoven (ej. 2), que enfatiza la referencia tonal presentando nuevamente el cromatismo característico del primer tema. Cuando se dan estas referencias tonales y temáticas en los movimientos clásicos, están firmemente imbuídos en el ambiente armónico –entonces imperante– del segundo tema (como en el ej. 2, que da lugar a una cadencia en la dominante). Por el contrario, en el cuarteto de Schumann, las características compartidas del primer y segun-

¹⁷ Las duplicaciones al unísono del segundo tema en el acompañamiento refuerzan estas relaciones entre notas. En general, Schumann duplica muchas notas “delicadas”. Por ejemplo, las dominantes en los cc. 45 y 152-53 que preceden al segundo tema tienen las sensibles duplicadas y, en la recapitulación, se da una séptima duplicada; estas duplicaciones distan de carecer completamente de carácter (como dice Tovey sobre otras duplicaciones de Schumann en *Brahms's Chamber Music*, perteneciente a *Main Stream of Music*, pág. 251) –a menos que los intérpretes las ejecuten con demasiada suavidad, produciendo un sonido ligeramente desequilibrado–. Cuando los intérpretes se recrean en las mismas, los ricos timbres rebaten cualquier opinión de que éstas realizaciones armónicas sean el resultado de la incompetencia compositiva.

do tema, la oposición menos polarizada de sus tonalidades, y la conclusión de la exposición con el tema de comienzo, dan lugar a una exposición que carece de la fuerte polaridad temática y tonal de los movimientos en forma sonata característica de la época clásica. La polaridad tonal y temática, aunque presente, no parece ser la fuerza motora principal. En su lugar, la búsqueda del primer tema –especialmente su quinta descendente sobre ii^{\flat}_5 – de una tonalidad parece ser la motivación que se impone en el movimiento en su conjunto.¹⁸ El tema, que se inicia fuera de la tónica tras una introducción que evita también la tónica, impone la característica calidad anhelante de muchos de los temas schumannianos. La aparición del tema en cuatro tonalidades en la exposición intensifica esta calidad.

Ejemplo 2 Beethoven, Sonata para piano en sol mayor op. 14 núm. 2. Segundo movimiento, cc. 1 y 37-41

The image shows a musical score for the second movement of Beethoven's Sonata for piano in G major, op. 14 no. 2. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It features a piano introduction with a descending fifth interval (fa#-si) on the second degree of the scale. A box highlights a specific passage, and an arrow points to a later section of the score. The score is labeled 'Re: I' and 'IV'.

El desarrollo termina formulando de nuevo el problema tonal/temático expuesto en la introducción (ej. 3). La quinta *fa#si* sobre ii^{\flat}_5 reaparece en el c. 144 como la culminación de una serie de *fugatos* y secuencias errantes. Esto podría haber dado inicio al primer tema.¹⁹ Pero, en su lugar, el tema espera a la dominante en el c. 146, convirtiendo *fa#* en una novena que se abandona por salto. A medida que continúa la frase, la dominante no resuelve, sino que es prolongada sobre un bajo cromáticamente ascendente para preparar el segundo tema (c. 154), durante cuya preparación *fa#* llega a saltar a *si* sobre una novena de dominante invertida (c. 150). En el c. 155 la quinta *fa#si* vuelve en el marco armónico esperado, pero como parte del segundo tema (en el violonchelo).

¹⁸ Este movimiento tiene obvios paralelismos con el primer movimiento de la Sonata para piano en mi bemol mayor op. 31 núm. 3 de Beethoven, que también comienza con la quinta descendente $\hat{6}-\hat{2}$ sobre ii^{\flat}_5 ; la quinta sobre ii aparece muy pronto dentro del área de la segunda tonalidad (cc. 48-49); da comienzo al desarrollo con los primeros compases de la exposición sin transportar, y así sucesivamente. Dejando a un lado estas similitudes, la narrativa tonal y temática de los dos movimientos difieren considerablemente. Es posible que Schumann se inspirase para su tema en la sonata de Beethoven; pero, sin duda, creó un movimiento bastante diferente.

¹⁹ La recapitulación en la op.31 núm. 3 de Beethoven aparece de este modo cuando el curso del desarrollo permanece anclado sobre ii^{\flat}_6 , que perdura hasta el comienzo de la recapitulación.

Ejemplo 3 Schumann, Cuarteto de cuerda en la mayor op. 41 núm. 3.
Primer movimiento, reducción de los cc. 142-56

142 *sf* *cresc.* *un poco più slentando* *p* *ii 3* *V*

150 *più Adagio* *dim.* *a tempo* *p* *IV* *V*

En consecuencia, sólo cuando reaparece como tema final de la recapitulación (cc. 206-10), el tema del comienzo puede llevar a cabo su progresión cadencial en un marco de la mayor ya consolidado. Schumann refuerza este efecto dejando sin armonizar esta última aparición del tema, como sucedió al final de la exposición (ej. 1c, cc. 98-101), pero presentándolo literalmente tal como dio comienzo a la exposición (como en el ej. 1a, cc. 8-11) -éste es el único pasaje de la recapitulación que no transporta literalmente el área de la segunda tonalidad de la exposición-. Esto lleva el tema a la tónica, después de la búsqueda de la tonalidad de origen.

Ejemplo 4 Schumann, Cuarteto de cuerda en la mayor op. 41 núm. 3.
Primer movimiento, reducción de los cc. 210-26

210 *pi f* *cresc.* *p*

217 *pp*

220 *pp*

La coda que sigue inmediatamente (ej. 4) confirma repetidamente que el tema se ha asentado tonalmente -en el mismísimo final, el motivo de quinta descendente es conducido al acorde de tónica (como *mi-la*) por primera vez. Primero la quinta se transporta ascendente por cuartas: *fa #si, si-mi, mi-la* (cc. 210-12). Pero la progresión armónica únicamente da lugar a I⁶, permitiendo que la quinta vuelva, transformada cromáticamente en *fa ♯si b* sobre el grado napolitano (c. 218). Antes de aparecer simplemente como *mi-la* dentro de un acorde de tónica, la dominante se prolonga (cc. 219-22) como si esto ocurriera al final del desarrollo (cc. 147-53), dejando una pequeña vacilación hasta que entra el violonchelo con *mi-la* en el compás final, proporcionando postreramente el fuerte bajo *mi-la* anteriormente ausente en la coda.²⁰ La textura de la coda complementa la creciente estabilidad tonal y armónica. Comienza con material análogo al del desarrollo, con negras que caracterizan la quinta descendente (cc. 107-22, 124-26, 128-29 y 141-45), pero gradualmente se convierte en una textura completamente homofónica a modo de coral en los compases 219-23 (quizás un poco de religiosidad romántica reminiscente del papel de los corales como último movimiento de las obras sacras). Incluso aquí posterga Schumann la estabilidad total hasta el mismísimo final del movimiento mediante las síncopas y la ausencia de *la* en el bajo, hasta la última parte del compás final.²¹

Pese a sus muchas características clásicas, este movimiento no es una desvaída imitación de la forma sonata clásica. En su lugar, al igual que las mejores obras neoclásicas del siglo XX, reinterpreta una forma antigua para conseguir nuevos objetivos. La exposición no establece una polaridad entre dos tonalidades que se resuelve en la recapitulación, sino que, en su lugar, desarrolla una interacción tonal/temática que permanece hasta el final del movimiento. El discurso temático no se produce entre dos temas contrastantes establecidos de modo estable en las secciones extremas del movimiento que enmarcan un área "de desarrollo" central, sino que se trata de una interacción evolutiva que se extiende hasta la mismísima nota final. El arco tonal del movimiento no guía hacia una tónica reestablecida al comienzo de la recapitulación, sino hacia el cierre del movimiento, donde el primer tema llega finalmente a su destino.

La decisión de contemplar el movimiento como una estructura basada en "artificios" neoclásicos, o como una reinterpretación vital de tales artificios, no es un mero ejercicio académico: afecta directamente al modo en el que los intérpretes nos lo presentan y, por tanto, al modo en el que lo escuchamos. La mayoría de los cuartetos modernos tienden a ejecutar el

²⁰ La historia de la quinta y la llegada sobre la tónica no termina aquí. Sólo el final, a modo de fanfarria, resuelve completamente todas las cuestiones.

²¹ Incluso el ingenioso unísono del violonchelo y la viola en la nota *la* en el c. 223 se suma al efecto, ya que la nota del violonchelo continúa literalmente como una voz intermedia, de modo que el violonchelo puede reaparecer como si se tratase de un nuevo instrumento, en el último compás.

movimiento respetando en gran medida la agógica, haciendo muy poco rubato. El resultado es una estructura de la forma sonata clásica que parece mozartiana y beethoveniana. Particularmente en los pasajes que tienen relativamente poca actividad rítmica (las zonas del desarrollo que no tienen corcheas), esto puede hacer que la música suene pesada en vez de agitada.²²

Por contra, el *Quartetto Italiano* interpreta la obra con un poco más rubato del que se acostumbra a hacer en las últimas décadas.²³ Su *tempo* básico es más bien lento (48 en el primer tema; demasiado lento para nuestro gusto) pero flexible. Bajan a 38 al final de la exposición y recapitulación, con una interpretación en la que el primer tema se encuentra en un contexto estable. Y aceleran el *tempo* hasta 72 durante el desarrollo, a medida que los motivos son desmontados y reconstruidos. Decididamente, su ejecución es no clásica. Cualquier discurso narrativo que uno pudiera imaginar para esta música es mucho más flexible en su interpretación, y los aspectos más clásicos de la obra se hacen menos prominentes. Como complemento a esto, tienden a realzar las duplicaciones que dan mayor expresividad al sonido, mientras que otras ejecuciones grabadas ofrecen un sonido más seco.²⁴

Schumann y los auditorios del siglo diecinueve escuchaban probablemente la pieza de un modo más parecido a la ejecución del *Quartetto Italiano* que al estilo moderno con su gran linealidad en la medida. Robert Philip, en su estudio innovador sobre las primeras grabaciones, confirma la creencia generalmente aceptada de que al principio de este siglo se hacía un rubato mayor que el que se acostumbra a hacer en nuestros días. En particular, las generaciones anteriores de intérpretes usaban *tempos* tanto por encima como por debajo del pulso básico. Por el contrario, la práctica moderna permite cierta ralentización del *tempo*, pero no aceleraciones. Philip sugiere con cautela que una cantidad mayor de rubato fue lo que caracterizó en gran medida las interpretaciones de la época anterior a las grabaciones.²⁵

²² El *English String Quartet* (Unicorn-Kanchana DKP [CD] 9092, grabado en 1990), por ejemplo, ejecuta la totalidad del *Allegro Molto Moderato* (exceptuando los pasajes con anotación de *tempo* más lento) entre 50 y 58 M.M. para la medida (un poco inferior a la indicación metronómica de Schumann de 60 por parte). Hay varias modificaciones perceptibles en el *tempo*, especialmente en las cadencias, pero, incluso en los climas de la sección del desarrollo su *tempo* no llega nunca a ser de 60 por parte. En términos de textura, muchas de las duplicaciones al unísono y a la octava son apenas audibles. No sorprende que las notas en la carátula realizadas por Arthur Jacobs (copyright 1991, quizás escritas después de escuchar la cinta original) describan al cuarteto como "quasi académico" o "erudito" y como "evocación en homenaje a Beethoven".

²³ Su grabación forma parte de la integral de cuartetos de Brahms y Schumann (Philips 6500 107, grabados en los años 60).

²⁴ Otra grabación con *tempos* flexibles es la realizada por el *Winterthur Quartet* (Concert Hall Society CHC-38, al principio de los años 50). Toman el *tempo* básico de Schumann (60 por parte), ralentizándolo un poco en el segundo tema (54-58), y llevándolo hasta 48 en el tema final de la exposición, pero no de un modo significativo en el tema final de la recapitulación, lo que les permite continuar sin relajación hacia la coda, produciendo un aire narrativo de algún modo diferente al final del movimiento que el aire propuesto hasta este punto.

²⁵ Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental performance, 1900-1950* (Cambridge, 1992).

Podríamos suponer que este cuarteto, que data de la madurez de Schumann, fuese una obra consumada, integradora de temas, motivos, fraseo, tonalidades, texturas, ritmos y *rubatos* (indicados e implícitos) en una narrativa apremiante. Pero incluso el primer movimiento publicado de Schumann con forma sonata, la Toccata op. 7, cuyas primeras versiones están fechadas en 1829 (en re mayor como *Exercise en double-sons*, o *Étude fantastique en double-sons*), pone de manifiesto la preocupación por estos materiales compositivos. Schumann trabajó en la Toccata tras componer movimientos de danza que utilizaría en *Papillons* op. 2 (1829-31), lo que permite afirmar que conocía bastante bien la relación entre los materiales temáticos y la forma.

Una clave de la imaginativa estructura de la Toccata es la que se refiere a sus títulos original y final: ejercicio/estudio (con dobles semicorcheas para la ejercitación de los dedos) y Toccata (un homenaje a J. S. Bach, el ídolo de Schumann, con sus ritmos motores y coherencia en los motivos, o quizás una referencia a la reciente tocata de Czerny, op. 92).²⁶ El principal problema compositivo en piezas de este tipo es el de mantener la solidez formal proporcionando al mismo tiempo una gran variedad y una dirección global. La solución de Schumann consiste en adoptar una estructura de forma sonata completa con una exposición repetida y una coda. Esto asegura áreas diferenciadas para la exposición, transición, desarrollo y desenlace, así como lugares de actividad, reposo y transición de un estado a otro –manteniendo al mismo tiempo los ritmos impulsores y efectos técnicos–. Schumann moldeó cuidadosamente el fraseo, distribuyó diferentes tipos de material entre la exposición y la recapitulación en contraste con el desarrollo, y recompuso o sustituyó los materiales potencialmente problemáticos en la recapitulación. Exploró las relaciones subyacentes de los motivos entre ideas contrastantes, situó los climas de forma apropiada, y equilibró sutilmente las progresiones tonales a gran escala y el paso momentáneo por otras tonalidades.

La Toccata es probablemente el tipo de pieza que críticos como la de Gerald Abraham denominarían “mosaico”. Además de la constante aparición de grupos similares de semicorcheas, se caracteriza por bloques más largos de carácter recurrente. Como se muestra en la figura 1, el primer grupo temático de 25 compases y un nuevo tema de 17 compases en el área de la segunda tonalidad retornan literalmente en la recapitulación, rodeados de bloques de transición y de cierre con material completamente nuevo. La gran limitación de un gráfico como el de la figura 1 es que ignora procesos contenidos en los límites de las secciones y que operan a través de las mismas. El grupo del primer tema (cc. 1-25 [ej. 5]), por ejemplo, es más que una introducción de dos compases y un periodo paralelo cerrado (antecedente: cc. 3-10;

²⁶ Arthur J. Ness fecha la Toccata de Czerny en torno a 1826 en el artículo “Toccata” en el *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel (Cambridge, Mass.; 1986); pág.860.

consecuente: cc. 11-20) que se eliden en una *codetta* con cadencias plagales de refuerzo (cc. 21-25) -todo ello antes de un abrupto cambio de textura en la transición-. La frase antecedente de ocho compases presenta diferentes elementos claramente asimétricos. Por ejemplo, en primera instancia uno podría escuchar los cc. 5-6 como una repetición del arco melódico de dos compases de los cc. 3-4, lo que podría ser el comienzo de una frase de 2 + 2 + 4. Pero, en su lugar, los cc. 5-6 inician un arco melódico de seis compases, creando una distribución de 2+6. El bajo comienza a moverse bien dentro del segundo arco, y parece realizar la agrupación en 5+3. En el consecuente, el primer arco melódico (cc. 11-13) reaparece literalmente. Pero el segundo arco (cc. 13-20) es incluso más largo que antes, sube más alto, y desciende sólo hasta el tercer grado de la escala. Con estas desiguales divisiones temporales y de registro, longitudes diferentes de frases entre bajo y la melodía, y con el consecuente bajando únicamente hasta el tercer grado, este periodo es un comienzo dinámico con final abierto.

EXPOSICIÓN (cc.1-97a):		RECAPITULACIÓN (cc.149-229):
1º tema 1-25 = 25 en I	=	Primer tema 149-73=25 en I (respuesta literal)
Transición 25-43 = 18 a...	≠	Transición 173-96=23 (completamente nueva)
2º tema 44-60 = 17 en V	=	2º tema 197-213 = 17 en I (respuesta literal transportada)
Cierre 60-97 = 37	≠	Cierre (completamente nuevo) y Coda 213-83 = 70
DESARROLLO (cc.98-148)		

Figura 1 Estructura formal de la Toccata op.7 de Schumann

Ejemplo 5 Schumann, Toccata op. 7; cc 1-25

Ejemplo 6 Schumann, Toccata op. 7; cc 1-2, como origen de algunos acontecimientos ulteriores

The image shows a musical score for Robert Schumann's Toccata op. 7, measures 1-2. The score is in 2/4 time and shows the piano and bass staves. Brackets connect notes in the piano staff to notes in the bass staff, illustrating the relationship between the two parts. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The notes in the bass staff are labeled 'Do', 'Mib', and 'Re'.

Cualquier percepción de este periodo como sección unitaria queda echada por tierra también por el hecho de que prácticamente cada aspecto de los cc. 3-25 se construye sobre ideas de los dos compases introductorios. Como se muestra en el ej. 6, el semitono *si-do* del c. 1 presagia los semitonos que comienzan en el c. 3 con los mismos grados. El siguiente conjunto melódico, *fa #la-sol* del c. 2, prefigura el patrón de semicorcheas del c. 4 y esboza también el movimiento a gran escala del bajo que soporta a la frase consecuente (*do-mi bre* de los cc. 11-19). Parte del bajo de los cc. 1-2 (*do-la-fa #sol*) constituye el bajo para la totalidad del antecedente: *do-la-fa-fa #sol* de los cc. 3-10. Las síncopas de los cc. 1-2 dan vida al bajo a lo largo del grupo del primer tema (y también apuntan a continuos y prominentes desplazamientos métricos en la recapitulación y la coda). Finalmente, los cc. 1-2 introducen la idea de dominantes diferidas: prolongan el V, pero retrasan la vuelta a V hasta la última corchea, tan tarde que no hay tiempo para respirar antes de la siguiente frase. Las siguientes dominantes diferidas causan elisiones que impiden divisiones perfectas de las frases (cc. 4-5, 6-7, 20-21). En resumen, las semillas sembradas en los cc. 1-2 germinan dando lugar a un verdadero bosque de procesos de corto y largo alcance. En consecuencia, el primer tema de la Toccata comienza, apropiadamente, una forma larga y dinámicamente continua -no es simplemente una pieza del mosaico-. El contraste entre estas características dinámicas del comienzo de la Toccata y de los comienzos de las obras de Schumann escritas en formas más seccionales sugiere nuevamente que diferenciaba con claridad las formas continuas y aquéllas más seccionales. Por ejemplo, el tema de las *Variaciones Abegg* op. 1 (1829-30) se caracteriza por incesantes grupos de dos compases y frases repetidas de ocho compases; el *Arabesque* op. 18 (1838), un scherzo con dos tríos y una coda, comienza con grupos de cuatro compases y frases cadenciales repetidas.

Las siguientes secciones de la Toccata prosiguen con procesos que comenzaron ya en el grupo del primer tema. La transición continúa acelerando el paso de la actividad armónica antes de relajarse como preparación para el segundo tema. La música en el área de la nueva tonalidad (cc. 44-47) proporciona, como ocurre en muchos segundos temas líricos, un

momento de calma y de fraseo regular antes de que un nuevo *crescendo* de actividad dé lugar al tema de cierre. El propio tema, al igual que en muchos movimientos con forma sonata, es nuevo, aunque está construido con material anterior. El acompañamiento usa los motivos y plan armónico del primer tema (I-ii⁰⁷-V⁷-I sobre un pedal de tónica como en los cc. 3-5, etc.), mientras que la melodía utiliza las terceras descendentes que aparecen primeramente en el bajo de los cc. 1-2 (*do-la-fa #*) y que, después, sirven como base de las secuencias armónicas de la transición.

El pasaje que sirve para continuar el grupo del segundo tema reutiliza una vez más materiales anteriores con nuevos fines. Los derivados del primer tema que aparecen aquí (cc. 60-67) son más activos y más amplios armónica y texturalmente que en sus primeras apariciones. Los derivados del segundo tema (cc. 80 en adelante) son más breves que cuando se presentaron previamente y aparecen sobre un bajo móvil y cadencial que comienza como una transposición literal del bajo de la *codetta* del primer tema (cc. 21-25: *do-si b-la* convirtiéndose en *sol-fa # [!] -mi*). Los compases finales de la exposición reducen gradualmente los elementos característicos de la pieza a un murmullo, de modo que la repetición de la exposición o el desarrollo puedan comenzar dramáticamente. Los grupos rítmicos se contraen: los grupos de dos compases en 88-91 se convierten en grupos de un compás en 92-93, grupos de una parte en 94-95, y los grupos de media parte se convierten en los elementos finales primero y segundo. Junto con estas liquidaciones rítmicas, los movimientos melódicos característicos comienzan como una escala $\hat{8}\text{-}\hat{7}\text{-}\hat{6}\text{-}\hat{5}$ en los cc. 88-89; seguidamente pasan a $\hat{8}\text{-}\hat{5}\text{-}\hat{8}$ en los cc. 92-95, y después se detiene el movimiento en el c. 96. La última inflexión armónica de los cc. 94-95 es un acorde de séptima disminuida sobre *re* conducido a un acorde de *sol* -la sucesión armónica del c. 4- reduciéndose incluso las armonías temáticas de ambos temas principales a un murmullo.

La recapitulación mantiene las ideas principales de las áreas tonales 1ª y 2ª, pero presenta una nueva transición y final. Todos los materiales nuevos continúan los procesos esbozados en la exposición y comienzan a dar cuerpo a los sucesos estructurales. En la transición de la exposición, las repeticiones presentan cambios en la métrica (compárense los cc. 25-28 con 28-32). La transición de la recapitulación tiene otros cambios métricos; por primera vez en la Toccata, la nota vecina se produce en la parte fuerte, y el ritmo armónico es totalmente sincopado (cc. 173 y ss.). La sustitución de una progresión armónica repetida de la exposición (cc. 25-32) es una inflexión cromática que convierte el círculo de quintas (*do-fa-si-mi-la-re-sol-do* de los cc. 173-77) en una alternancia de acordes de sexta aumentada y de séptima de dominante (*do-6ª aum /si⁷*, *6ª aum /la⁷*, *6ª aum /sol⁷* de los cc. 177-80).

Los materiales y procesos del desarrollo y la coda son bastante diferentes de los de la exposición y recapitulación. Tonalmente, antes de la retransición de los cc. 142-48, el desa-

rollo gira en torno a la menor/la mayor o VI menor/mayor (cc. 102-41) -una tonalidad totalmente ausente de la exposición o la recapitulación-. Adicionalmente, el desarrollo presenta el único pasaje extenso en modo menor (insinuado por los acordes de ii^7 disminuidos que armonizan cada tema). Dentro de la tonalidad de la menor/la mayor, Schumann usa progresiones que no tienen la estabilidad de las tonalidades de la exposición. El primer movimiento dentro de la menor es la menor-sol menor-fa mayor-mi mayor (cc. 102-12); el movimiento a través de sol menor intensifica los anteriores séptimos grados rebajados prominentes (movimientos *do-si b* de los cc. 7-8, 13-14 y 21-24, y el correspondiente movimiento *sol-fa h* en sol mayor de los cc. 81-84).

Resulta difícil determinar exactamente dónde comienza una coda porque las propiedades cadenciales del material de cierre reelaborado se funde sólo gradualmente con la característica de desenlace de la misma. El climax de los cc. 256-59 incorpora un fuerte sabor de la menor (la tonalidad principal del desarrollo) en la progresión dirigida al *Più mosso*. En el *Più mosso*, el *si b* es invariablemente más prominente que el *si h* (mano derecha en los cc. 256 y 258, bajo en 275 y 279); estos *si b* enfatizan las fuertes tendencias plagales características de muchas codas. El movimiento armónico final, sobre un bajo *fa-do*, es la apoteosis de la subdominante anotada específicamente como “piano” (en lugar de la parquedad en las indicaciones dinámicas en la obra, destinadas a “permitir al ejecutante la mayor libertad interpretativa posible”).²⁷ La progresión es el elemento común que unifica tanto el primer como el segundo tema: $I-ii^{07}-V^7$ (ahora vii^{07})- I .

A pesar de los cambios en textura y diseño en varias ocasiones, el término “mosaico” es poco apropiado para describir este movimiento. Más bien, la Toccata es un modo original de utilizar las propiedades tonales, temáticas y gestuales de la forma sonata. Pero, al igual que el primer movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor, presenta cuestiones relativas a la esencia de la forma. Lo más importante es que Schumann, una vez más, reduce la polaridad temática entre los grupos temáticos incluyendo repetidamente progresiones en la dominante dentro del grupo del primer tema y la transición: los cc. 1-2 podrían haber precedido igualmente una obra en sol mayor, el cromatismo de la frase consecuente se dirige hacia V^7/V antes de caer en la tónica para su finalización, y la transición introduce, enfáticamente y por dos veces, la nota *fa #* antes de volver a *fa h*.

En resumen, aunque Schumann acepta las convenciones tonales y temáticas de la forma sonata, estas características resultan insuficientes para el cuarteto o la toccata. La observación de esta música a través de tales convenciones da lugar a las habituales críticas de las

²⁷ “Dem Spieler möglichste Freiheit des Vortrags zu lassen”, como anota Schumann en la primera página de la partitura.

formas extensas de Schumann. Pero, en su lugar, las piezas parecen originarse en exploraciones orgánicas y narrativas de temas y tonalidades tanto como -si no más que- en las convenciones tonales y temáticas entronizadas por las teorías de la forma sonata. Las cartas de Schumann muestran lo consciente que era de estos problemas. El 6 de Noviembre de 1829 escribió a Friedrich Wieck que profesaba gran admiración por Schubert, a quién tanto le recordaba su querido Jean Paul. "Verdaderamente, no existe otra música tan psicológicamente lograda en su progresión y asociación de ideas, y en sus discontinuidades aparentemente lógicas. ¡Qué pocos [compositores] han sido tan capaces, como él lo fue, de imprimir esa personalidad singular en una multitud tan diversa de imágenes tonales!".²⁸ Desde una temprana edad comprendió que su ideal de composición musical debía ser capaz de hacer frente a "una progresión psicológica y asociación de ideas" y "discontinuidades", siendo al mismo tiempo capaz de expresar "una personalidad singular" -los elementos dispares de su fantasía deben integrarse en un todo coherente-. Y eso, según me parece, es la clave al entendimiento de su exploración de las formas sonata a lo largo de su vida.

Desde esta perspectiva, la cuestión de las influencias en las obras de Schumann se convierte en un aspecto central. Con frecuencia está clara la influencia de Beethoven (y, en consecuencia, la forma sonata beethoveniana que finalmente cristalizó en la teoría musical durante la vida de Schumann). Como ya se ha explicado, el Cuarteto de cuerda en la mayor comparte características con los de Haydn, Mozart y Beethoven, que Schumann estudió antes de componer su op. 41. Pero Schumann tuvo también otros modelos para la forma sonata, incluyendo la Sonata en fa sostenido menor de Johann Nepomuk Hummel (1819), a la que calificó de "verdaderamente grandiosa, épica". Schumann dijo a Friedrich Wieck, en esa misma carta del 6 de Noviembre de 1829, que él había estudiado esta obra a fondo en el piano.²⁹ El primer movimiento de la sonata de Hummel debe haber influido al joven compositor, que tanto admiraba la "psicológica asociación de ideas" y "discontinuidades" de Schubert y Jean Paul. Hummel escribe en los primeros veintidós compases numerosos cambios de *tempo*, *tenutos* y rubatos, e incluye un amplio abanico de temas y texturas en tonalidades distantes. Por ejemplo, la transición a la segunda tonalidad (la mayor) es una pedal de dominante sobre *mi* interrumpido por un vigoroso pasaje en do mayor (introducido y abandonado por

²⁸ "Es gibt überhaupt, ausser der Schubert'schen, keine Musik, die so psychologisch merkwürdig wäre in dem Ideengang- und Verbindung und in den scheinbar logischen Sprüngen, und wie Wenige haben so, wie er, eine einzige Individualität einer solchen unter sich verschiedenen Masse von Tongemäßen aufdrücken können" (Clara Schumann, *Jugendbriefe von Robert Schumann* [Leipzig, 1885], pág. 83).

²⁹ Johan Nepomuk Hummel, *The Complete Works for Piano*. Ed. Joel Sachs, vol.I (Nueva York, 1989). Una extensa selección de la exposición del primer movimiento aparece en *Formas de Sonata*, de Rosen; págs. 318-19 (pág. 391-92 de la edición revisada en 1988). El epíteto, "ein wahrhaft grosses, episches Titanenwerk", proviene de Clara Schumann (*Jugendbriefe von Robert Schumann*, p. 80).

medio de séptimas disminuidas cambiantes enarmónicamente) -yuxtaponiendo las tonalidades de fa sostenido, do mayor y la mayor (ejemplo 7). El desarrollo pasa por si bemol mayor, do mayor y re menor (¡en un movimiento que se encuentra en fa sostenido !) antes de que una progresión extendida³⁰ prolongue *re*⁷ como acorde de sexta aumentada de *fa* #.

Ejemplo 7 Hummel, Sonata para piano en fa sostenido op. 11. Esquema tonal del primer movimiento

Ejemplo 8 Hummel, Sonata para piano en fa sostenido op. 11. Primer movimiento, cc. 64-70 y 87-89

Es bastante posible que la sonata de Hummel fuese una de las principales fuentes de inspiración para la Toccata de Schumann. En el tema final de Hummel aparecen dos veces grupos de semicorcheas similares a las del tema principal de la Toccata: cc. 64-69 y 87-89 (ej. 8).³¹ Este pasaje, todo un reto para los dedos, se presenta en la mayor, una tonalidad muy próxima a la tonalidad original del *Exercise en double-sons* de Schumann (una versión previa de

³⁰ En el original, "extended omnibus progression" (progresión "omnibus" extendida [N. del T.]); acerca de este concepto, consúltese la obra de Robert W. Wason *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schönberg* (Ann Arbor, Mich. 1985), págs. 16-19.

³¹ Estos números de compás incluyen los cc. 73 y 211-13, cuya métrica es de 2/4 independientemente de la indicación C. Schumann escribió también compases breves ocasionalmente (v.g., el final de la Sonata para piano en fa menor op. 14, cc. 8 y 174, cuya métrica es de 1/4 en lugar de la indicación 2/4) -un fenómeno métrico no tratado hasta ahora en la literatura sobre Schumann.

la Toccata), en re mayor. Quizás Schumann comenzara a trabajar en este Ejercicio como estudio autodidáctico para ayudarle en el estudio de la sonata de Hummel.³² Esta sonata probablemente inspiró también el Allegro op. 8 de Schumann (1831), el primer movimiento de un proyecto de sonata que imita las características pianísticas, formales y motivicas del modelo de Hummel. Igual que la sonata de Hummel, el *Allegro* explora registros pianísticos extremos, algo que Schumann no volvió a repetir después (el primer despliegue abarca cerca de seis octavas). Igual que en la obra de Hummel, el grupo del primer tema (alrededor de 100 partes métricas sin líneas divisorias, “*senza tempo*”) es extremadamente variado en carácter. Y el motivo del *Allegro* (el grupo de tres redondas en dobles octavas al final del primer gesto, que constituye la fuente de muchos de los temas de la obra) está claramente relacionado con las casi idénticas dobles octavas que abren la sonata de Hummel.

La Sonata en fa sostenido menor de Hummel puede haber influido también en la Sonata op. 11 de Schumann (1832-35), en esa misma tonalidad, que presenta igualmente un amplio abanico de temas y texturas en tonalidades distantes. Las exposiciones del primer movimiento de ambas sonatas contienen tonalidades relacionadas por tritono y preparan el tritono durante el primer tema. En el movimiento de la de Hummel, un prominente *si #* como nota vecina penetra en el primer acorde de tónica (cc. 5-6, reapareciendo en los cc. 13-14), apuntando a do mayor, que aparece como tonalidad durante la transición al área de la segunda tonalidad. La op. 11 de Schumann afirma *mi bemol* en el camino hacia la mayor y comienza con una melodía que esboza *fa #la-re #*, las tres áreas tonales de la exposición (ej. 9).

Ejemplo 9 Schumann, Sonata para piano en fa sostenido op. 11. Primer movimiento, esquema de la exposición

³² La figuración de Schumann es incluso más parecida a los pasajes ilustrados de la Sonata de Hummel que a la Toccata en do mayor op. 92 de Czerny (véase nt. 26). Además, las primeras versiones de la op. 7 de Schumann están en re mayor, no en do mayor, y fueron tituladas Estudio y Ejercicio, no Toccata.

Algunas exposiciones clásicas con forma sonata tienen tonalidades relacionadas por tritono, pero únicamente dentro del área de la segunda tonalidad una vez asegurada la polaridad de las dos tonalidades básicas.³³ Las tonalidades relacionadas por tritono de Schumann constituyen el camino que conduce a la segunda tonalidad –quizás es la primera vez que se usan las tonalidades relacionadas por tritono en una exposición con forma sonata–. Para Rosen, esto perturba la polaridad tonal que considera esencial en la forma sonata; debido a la distancia entre *fa #* y *mi b*, la llegada a la mayor al final de la exposición “tiene el sentido de una respuesta”, no de polaridad.³⁴ Para Greg Vitercik, el tritono *mi b-la* nunca resuelve satisfactoriamente, ya que las tres tonalidades de la recapitulación (*fa #do #fa #*) en ningún momento lo resuelven ni tampoco derivan de él temáticamente.³⁵

Ambas críticas pasan por alto el problema sin precedentes que Schumann plantea en su primer tema: apenas expresa la tónica. El primer acorde tiene una sonoridad de *fa #* –pero sobre la dominante, debido al motivo precedente de quinta descendente (obsérvese el pedal). El propio tema vaga errabundamente. Sus metas, ii y iv, no están lejos. Pero su idiosincrásica armonización –que primero añade y después quita intensificaciones cromáticas– quebranta la tradicional direccionalidad armónica expositiva. Las síncopas y los *diminuendos* en cada aparición del motivo principal refuerzan la sensación desapacible. El *re #*, la primera nota cromática, trata de fundirse con la triada de *fa #*. El *fa ** intensifica el *re #* séptima disminuida convirtiéndolo en un acorde de séptima de dominante. Pero cuando se llega a la meta (ii, *sol #*) desaparecen los cromatismos direccionales. El *sol ♯* neutraliza al *fa ** (cc. 59-60), y se dirige hacia una tríada *si* que inmediatamente pasa al modo menor, eliminando el *re #* que comenzó el movimiento cromático. La siguiente dominante (cc. 69-72) recalca obsesivamente la notas vecinas de *re ♯*.

Las características sobresalientes del primer tema –que presenta un nexo de metas tonales en lugar de una sola, afirmando y negando a un tiempo un cromatismo direccional– resuenan a lo largo del movimiento. La forma sonata resultante, al igual que en las obras tratadas anteriormente, comparte características con los modelos clásicos. Pero sus novedosas premisas originan estas características de un modo bastante diferente. Por ejemplo, la errática primera tonalidad difícilmente puede establecer polaridad con algún área de una segunda tonalidad; pero, en cualquier caso, las fricciones armónicas de la exposición dan lugar al desarrollo, y se resuelven en la recapitulación.

³³ Por ejemplo, el primer movimiento de la Sonata para piano en la mayor op. 2 núm. 2 de Beethoven (donde una secuencia que va a través de mi menor-sol mayor-si bemol mayor sigue a un primer tema extremadamente diatónico y a una extensa preparación de dominante para la segunda tonalidad), y el segundo movimiento del Cuarteto de cuerda op. 54, núm. 1 de Haydn (donde una secuencia similar sigue a una frase completa en la segunda tonalidad).

³⁴ Rosen, *Formas de Sonata*; pág. 296 (ed. rev., pág. 369).

³⁵ Greg Vitercik, *The Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style* (Filadelfia, 1992); págs. 138-41.

Schumann marca firmemente el nexo de metas tonales del primer tema (tonalidades fa sostenido menor, sol sostenido menor, si mayor/si menor, y la dominante conclusiva, do sostenido mayor) presentando el tema tres veces, y enfatizando progresivamente cada frase.³⁶ La última de estas apariciones, en *fortissimo* (c. 95 en adelante), da comienzo a la transición, que proyecta también estas metas tonales. Cuando llega *si* como séptima de dominante (c. 104), parece que *re* #, el primer cromatismo, es por fin una alteración cromática ascendente normal. Pero resolver *si*⁷ como intervalo aumentado de *mi* b, frustra nuevamente la dirección de la armonía hacia el objetivo, estabilizando la sensible *re* # como base triádica. La progresión que va de *mi* bemol a la mayor (la tonalidad final de la exposición) hace uso una vez más del cromatismo idiosincrásico del movimiento, y recuerda al nexo tonal del primer tema. Las progresiones de quinta ascendente (*mi* b-*si* b, *do* #-*sol* #, *si*-[*fa* #]) niegan pertinazmente las expectativas de dominante, ya que el último acorde de cada progresión es menor, y cada tercera menor se convierte en la fundamental de una triada (ciertamente, no hay ningún acorde con una tercera mayor hasta que *mi*⁷ en el c. 134 conduce a la mayor). Tres de las metas del primer tema, *sol* #-*si*-*do* #, se encuentran en el corazón de la sección.

Incluso el lírico tema final (cc. 146-75) en la mayor -tonalidad que se ha evitado por completo hasta ahora- emplea los mecanismos centrales del movimiento. Comienza con la escala descendente *la*-*mi* en el registro del primer tema, deteniéndose cerca del crucial *re* # del primer tema (obsérvese el salto *la*-*re* # en el mismo registro siete compases antes). Antes y después del tema, los *re* # se tornan *re* b (cc. 144-45 y 168-71). Y las referencias al nexo tonal del primer tema (especialmente *fa* # y *sol* #) están interpoladas entre las frases periódicas (cc. 146-55, 160-68) por medio de una falsa resolución a *fa* # (cc. 156-57) y una digresión a *sol* # (cc. 158-59).

Como resultado de todos estos factores, la exposición realiza una puesta en escena muy apropiada para su novedoso primer tema. Una comparación con un borrador anterior, el inacabado Fandango, revela, en cierta medida, el conocimiento que Schumann tenía de estos procesos estructurales.³⁷ La diferencia más sorprendente entre las dos versiones es que el pasaje en *mi* bemol menor de la sonata se encuentra en *do* sostenido menor en el Fandango, dando lugar un plan tonal más habitual, i-v-III. En lugar de explotar las características únicas

³⁶ Esto, al igual que en la *Eroica*, sigue aproximadamente un camino para crear un amplio grupo de primer tema apropiado en un movimiento extenso. En la *Eroica*, el primer tema arpegiado se presenta en *piano*, disolviéndose en una extraña séptima disminuida, para volverse a presentar en *piano* seguido de secuencias diatónicas; y, por último, en *tutti ff*, iniciando la transición.

³⁷ En el prefacio de la Sonata op.11 de Harold Bauer aparece un facsímil del manuscrito del Fandango (la exposición y comienzo de un desarrollo) [Nueva York, 1945]. Gregory W. Harwood resume la historia del Fandango en *Robert Schumann's Sonata in F# Minor: A Study of Creative Process and Romantic Inspiration* (Current Musicology núm. 29 [1980]; págs. 17-30).

del primer tema, el Fandango es bastante tradicional. Le falta también la *Introduzione* de la Sonata, omitiéndose la fuerte tónica de esa sección que permite que el comienzo tonalmente nebuloso del *Allegro vivace* sea tan efectivo.

El desarrollo plantea un problema especial: ¿cómo preparar una recapitulación que comienza con una tónica más bien nebulosa? A diferencia de los movimientos en los que el tema comienza sobre un acorde distinto de la tónica (v.g., la ya citada Sonata para Piano op. 31 núm. 3 de Beethoven), aquí el primer acorde es de tónica, pero es una meta sólida tonalmente. Schumann empleó una técnica formal que probablemente aprendió de Schubert, estructurando el desarrollo como un gran pasaje modulante que reaparece transportado. Su innovación consiste en que estos pasajes constituyen un retorno del primer tema, esta vez en la dominante, y un retorno de parte de la introducción, esta vez en la lejana tonalidad de fa menor, como se muestra en la figura 2.

Figura 2 Schumann. Sonata para piano en fa sostenido menor op. 11. Primer movimiento; desarrollo

PASAJES TRANSPORTADOS:

cc. 176-205 = 30 secuencia (basada en el primer tema y quinta descendente): fa# m-la M, si m-re M, mi ⁷ -la ⁷ , re M-mi M-fa# m	=	cc. 280-309 = 30 transportado un tono ascendente (algunos cambios de figuración): sol# m-si M, do# m-mi M, fa# ⁷ -si ⁷ , mi M-fa# M-sol# m
cc. 206-09 = 4 basado en el tema en mi b; sol# M, V/do# m	=	cc. 310-13 = 4 transportado: la# M, V/re# m
cc. 210-13 = 4 el mismo tema; do# m-fa# m	(=)	cc. 314-19 = 6 transportado: re# m-sol# m; después a fa# M
cc. 214-21 = 8 dominante de do# m (basado en el motivo de quinta descendente)	(=)	cc. 320-31 = 12 dominante de fa# M, después fa# M (el mismo motivo)
PASAJE CENTRAL:		RECAPITULACION:
cc. 222-39 = 18 primer tema en do# m	=	c. 332 y ss.: recapitulación del primer tema
cc. 240-67 = 28 modulando: mi b-V/fa m		
cc. 268-79 = 12 tema de la introducción: fa m-la b m (= sol#)		

Aunque el esquema del desarrollo puede parecer una yuxtaposición de partes, cada unidad se refiere a elementos musicales centrales del movimiento. Las secuencias comienzan (cc. 176 y 280) en fa sostenido y sol sostenido menor, las dos primeras tonalidades del primer tema. Las primeras progresiones desde estas dos tonalidades realzan pares de regiones tonales

importantes estructuralmente: fa sostenido menor-la mayor refleja las tonalidades más lejanas de la exposición, sol sostenido menor-si mayor recuerda las dos tonalidades subsidiarias del primer tema. El primer tema reaparece en do sostenido menor -la primera frase de la dominante como tonalidad-.³⁸ Pero como podría esperarse de este movimiento, lo que sigue priva a esta dominante de la capacidad de conducir a la tónica. La tonalidad en la que reaparece la introducción estabiliza en la tónica (*fa*) lo que habría sido la sensible principal (*mi*#=*fa*; al igual que el pasaje de la exposición en *mi* bemol estabiliza la sensible *re* #). La dominante está presente implícitamente como consecuencia del arpeggio tonal *do* #*mi* # (=fa)-*sol* # (=la b) de los cc. 222-79, pero su fuerza direccional está debilitada. La dominante reaparece al final del desarrollo. Pero para evitar una vuelta directa a la tónica -por medio de la dominante-; para comenzar la recapitulación, Schumann pasa primero por fa sostenido, la tonalidad mayor, y utiliza entonces el ritmo del motivo de quinta descendente. Cuando comienza el primer tema dos compases después, cambia el modo a menor. Esto permite al primer tema de la recapitulación comenzar negando la tercera ascendente de la tónica, remedando las numerosas terceras ascendentes negadas anteriormente.

Si el desarrollo se basa en los elementos tonales de la exposición, la recapitulación está reestructurada de forma que se asiente el movimiento en la tónica. El primer tema está condensado en una única frase. La transición reelaborada presenta el pasaje que inicialmente apareció en *mi* bemol menor en do sostenido menor. Éste es el único caso del movimiento en el que una amplia dominante resuelve en la tónica -en el tema lírico final-. Como fa sostenido menor llega primero con una transformación del tema del comienzo (cc. 382 en adelante, en el pasaje paralelo a los compases a partir del 135 en la exposición), también el primer tema está firmemente arraigado en la tónica (de un modo semejante a lo que sucede cuando el primer tema cierra la recapitulación en el Cuarteto de cuerda en la mayor). El lírico segundo tema está reelaborado de modo que proporcione todo lo necesario para finalizar el movimiento. El tema omite la interpolación que en la exposición presentó una falsa cadencia y una incursión por las áreas armónicas centrales del primer tema (es decir, la música de los cc. 156-59 no aparece en la recapitulación).

³⁸ Otra sección de desarrollo de Schumann, en la que los bloques modulantes encuadran un motivo del primer tema, aparece en el primer movimiento de la Sinfonía "Primavera" op. 38. En ella la estructura tonal está también organizada de modo que mantiene un crucial nexo de tonalidades. El grupo del segundo tema de la exposición y recapitulación, que carece de tema lírico, comienza una tercera por encima de su tonalidad eventual: los planes tonales de la exposición y recapitulación son si bemol mayor-la menor-fa mayor y si bemol mayor-re menor-si bemol mayor, respectivamente. Schumann incluye un tema lírico durante las secuencias modulantes del desarrollo, comenzando en re menor la primera vez y en la menor en su transposición -incluye un tema lírico en las tonalidades en las que no aparece un tema de estas características durante la exposición y recapitulación.

Al igual que en el Cuarteto en la mayor y la Toccata, el primer movimiento de la op. 11 presenta una narrativa tonal y temática que deriva de los materiales presentados al principio del movimiento. La estructura básica temática y tonal de la forma sonata, con una exposición repetida, una sección de desarrollo, y una recapitulación transformada constituye un marco apropiado para esta narrativa tonal y temática. Pero la motivación no es la de los movimientos de la época clásica, incluso aunque la estructura sea similar. El entendimiento por parte de Schumann de la necesidad de tratar de un modo diferente los problemas estructurales de cada pieza, según propiedades especiales de sus temas y elementos subtemáticos, resulta evidente del hecho de que cada uno de los movimientos tratados en este artículo tiene esas características diferenciales. Schumann no tenía la noción de “libro de texto” de la forma sonata. Considérese la presencia o ausencia de un tema lírico en el área de la segunda tonalidad y su ubicación (en caso de estar presente) dentro de ese área tonal. En la Toccata, el área de la segunda tonalidad comienza con una frase lírica relativamente breve que es igual en la exposición y la recapitulación; el resto del área de la segunda tonalidad, de mayor extensión que el tema lírico, está completamente recompuesta en la recapitulación. En la op. 11, el tema lírico aparece al mismísimo final de la exposición y recapitulación, después de un largo viaje tonal, temático y textural. En el Cuarteto en la mayor, el área de la segunda tonalidad es en su mayor parte un largo bloque de material lírico transportado literalmente en la recapitulación.

O considerándose las diferencias entre las secciones de desarrollo de estos movimientos. El desarrollo de la Toccata gira en torno a una única tonalidad que está ausente en la exposición y recapitulación; el desarrollo del Cuarteto en la mayor pasa rápidamente a través de áreas tonales que en gran medida no están presentes en la exposición; el desarrollo de la Sonata en fa sostenido menor continúa explorando el nexo de tonalidades centrales en la exposición. O considérense las codas. La extensa coda de la Toccata en un tempo más rápido reduce las importantes relaciones temáticas a su esencia armónica; el Cuarteto en la mayor tiene una breve coda en el tempo principal que resuelve un elemento temático crucial (la quinta descendente) en la tónica; la Sonata en fa sostenido menor no tiene coda. Todos los movimientos con forma sonata de Schumann se caracterizan por similares tipos de soluciones individuales a elementos estructurales.

La Tabla 1 recoge todos los movimientos publicados con forma sonata de Schumann que no tienen instrumento solista –o instrumentos solistas– con orquesta.³⁹ Un vistazo rápido a la lista muestra que Schumann empleó la forma sonata a lo largo de su vida creativa en casi cualquier medio instrumental para el que componía; únicamente está ausente en las piezas de

³⁹ Los movimientos de los conciertos y otras obras con solista (o solistas) con orquesta tienen inevitablemente contenido de *ritonello*/solo. Su inclusión confirmaría muchos de los puntos expuestos anteriormente, pero requeriría también una explicación adicional de sus aspectos específicos.

carácter. La forma sonata tiene características bastante coherentes en el conjunto de la producción de Schumann. Como sugiere el análisis anterior, esta forma podía adaptarse a los temas y narrativas característicos de cada movimiento. Lejos de ser un corsé constreñidor de su creatividad, más bien da rienda suelta a su imaginación artística. El resto de este estudio esboza las características comunes e idiosincrásicas de este repertorio.

Tabla 1

Lista Cronológica de las obras de Schumann con forma sonata publicadas durante su vida.

OPUS	TITULO/MOVIM.	FECHA	COMENTARIOS
7	Toccata	1829-32	Inicialmente Exercise en double-sons y Étude fantastique en double-sons
8	Allegro	1831	Parte de un proyecto de sonata
11	Sonata para piano núm. 1 en fa sostenido m./I (*)	1832-35	Primera aparición como Fandango
22	Sonata para piano núm. 2 en sol m./I	1833	
14	Sonata para piano núm. 3 en fa m./IV	1835-36	En forma paralela
22	Sonata para piano núm. 2 en sol m./IV	1838	Sustituída por final original (1833)
26	Faschingschwank aus Wien/IV	1839	
38	Sinfonía núm. 1/IV	1841	
52	Obertura, Scherzo, Finale/I	1841	
41/1	Cuarteto de cuerda Núm. 1 en la m./IV	1842	El primer "movimiento" es un Allegro en fa M., tras introducción en la m.
41/2	Cuarteto de cuerda Núm. 2 en fa M./I	1842	
41/3	Cuarteto de cuerda Núm.3 en la M./I	1842	
44	Quinteto con piano/I	1842	
47	Cuarteto con piano/I	1842	
61	Sinfonía Núm.2/III	1845-46	Sólo movimiento lento
63	Trío con piano núm. 1 en re m./IV	1847	
80	Trío con piano núm. 2 en fa M./IV	1847	

(*) Los números romanos se refieren a movimientos.

81	Obertura <i>Genoveva</i>	1847
115	Obertura <i>Manfred</i>	1848
97	Sinfonía núm. 3/I/V	1850
100	Obertura <i>Die Braut von Messina</i>	1850
105	Sonata para violín núm. 1 en la m./I/III	1851
110	Trio con piano Núm. 3 en sol/I	1851
121	Sonata para violín Núm. 2 en re m./I/IV	1851
128	Obertura <i>Julius Caesar</i>	1851
136	Obertura <i>Hermann und Dorothea</i>	1851
118	Tres sonatas para piano "für die Jugend" núm. 2/I y IV núm. 3/I y IV	1853

Características Generales. Todos los casos con la excepción de uno (el *Adagio* de la Segunda Sinfonía) tienen indicación de *tempos* rápidos; y en todos se trata de movimientos únicos (oberturas, la Toccata op. 7, y el Allegro op. 8), o movimientos extremos. Por regla general las exposiciones se repiten. Exceptuando las oberturas (donde las repeticiones no responden a una regla establecida), únicamente siete movimientos omiten la repetición de la exposición: el Allegro, op. 8 (basado en la Sonata en fa sostenido menor de Hummel, que carece también de repetición); el primer movimiento del Cuarteto con piano op. 47 (en el que los primeros compases comienzan el desarrollo); el *Adagio* de la Segunda Sinfonía op. 61; el *finale* del Trío con piano en re menor op. 63; y los movimientos extremos del Trío con piano en fa mayor op. 80, y de la Tercera Sinfonía op. 97. Incluso el primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 41 núm. 3, en el que los primeros compases dan comienzo al desarrollo, tiene repetición. Hay un movimiento que repite el desarrollo y recapitulación (el *finale* del Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 41 núm. 2).

Exposiciones y Recapitulaciones. Frente a la crítica de que Schumann tendía a incluir demasiada o muy poca variedad temática, debe decirse que sólo algunos movimientos presentan este extremo. Dos de las primeras obras contienen numerosos temas, texturas y estados de ánimo: el Allegro op. 8 y el primer movimiento de la Sonata para piano op. 11, siendo

ambos una imitación de la Sonata para piano en fa sostenido menor de Hummel, un modelo que Schumann nunca volvió a adoptar. Hay cuatro movimientos que ofrecen poco contraste temático: la Toccata op. 7 (al principio fue un estudio), los movimientos extremos del Cuarteto de cuerda en la menor op. 41 núm.1 (¿Un homenaje al monotematismo de Haydn?), y el *finale* del Trio con piano en fa mayor op. 80.

Las recapitulaciones son casi iguales que las exposiciones (obviando el ajuste tonal del grupo del segundo tema) en todos los movimientos con la excepción de dos (la Toccata op. 7 y el primer movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor, que no tiene un primer tema tal y como lo hay en otras obras). Por tanto, sigue el modelo Beethoveniano, en el que, exceptuando algunos casos, las áreas de la segunda tonalidad reaparecen con pocos cambios (aunque con frecuencia son cambios estructuralmente significativos). En consecuencia, muchas recapitulaciones ajustan únicamente unos pocos compases de transición. Por ejemplo, tras los primeros compases, la recapitulación del primer movimiento de la Sonata para violín en re menor op. 121, constituye un paralelismo literal de la exposición, exceptuando la inflexión armónica de dos compases de transición (cc. 223-24).

Sin embargo, Schumann conocía la diferencia entre rigidez formal y propósito funcional. En aquellos casos en los que una recapitulación literal tenía un claro propósito, él la dejaba tal cual. En la Sonata para violín, las compactas secciones extremas (con una extensión de 76 y 78 compases) enmarcan un largo y agitado desarrollo (92 compases de longitud) cuyo clima contagia la recapitulación, ya que el primer tema, que arpeggia la tónica, comienza antes de la llegada de la misma como tal melodía en el c. 189. La gran claridad formal choca con los ansiosos ritmos de los temas, los cambiantes registros y la antifonía, contribuyendo así al resultado anímico del movimiento.

Con frecuencia Schumann altera el comienzo de la recapitulación con el fin de impedir la llegada de una tónica conclusiva. Schenker captó este aspecto de la forma sonata interpretando el doble retorno temático/armónico no como el final de la extensión tonal del desarrollo, sino como mera interrupción lineal/armónica que finalmente recupera la nota estructural inicial. En este sentido, si la recapitulación es un nuevo comienzo, y no una llegada conclusiva, numerosas recapitulaciones clásicas acortan o desestabilizan el primer tema, o desestabilizan la tónica poco después de su llegada, por medio de un segundo desarrollo (como sucede en obras extensas como la Sinfonía "Eroica" y en obras breves como la Sonata para piano K. 283 de Mozart). Otras obras evitan la tónica (como sucede en la Sonata "Appassionata", donde el pedal de dominante que finaliza el desarrollo persiste dentro del primer tema) o desestabilizan las texturas (siendo el ejemplo más conocido la Novena Sinfonía).

Schumann entendió la finalidad de tales técnicas. La recapitulación del primer movimiento de la Sinfonía "Primavera", por ejemplo, combina el retorno de la introducción y el primer tema, ambos basados en el mismo motivo. Algunas obras presentan el primer tema después de llegar a la dominante, o en el momento de su llegada (op. 61, movt. III; op. 81; op. 97, movt. I; op. 115; y op. 121, movt. IV), frecuentemente para realzar un nexo crucial de relaciones tonales. Por ejemplo, el primer compás de la Sonata para Violín en la menor op. 105, manifiesta un conflicto entre mi mayor y fa mayor que se prolonga hasta que *do-fa-mi*, como un *cantus firmus*, prepara la cadencia final. El desarrollo termina sobre una pedal de *do* dominante, como si preparase una vuelta en fa mayor (cc. 104 en adelante). Sobre ese *do*, el primer tema pugna por comenzar en la menor (cc. 108-13), después comienza de nuevo abruptamente tras un acorde de *si*⁷, y por último continúa la exposición sólo tras armonizar *fa* con un acorde de fa mayor.⁴⁰

Incluso en aquellos casos en los que la recapitulación comienza claramente en la tónica, Schumann la recompone a menudo en busca de algún efecto especial. En el primer movimiento del Cuarteto con piano op. 47 el área de la primera tonalidad de la exposición (cc. 13-64) es episódica, con unos arabescos del piano sin acompañamiento que enlazan débilmente varios temas derivados de la introducción. Por contra, después de un desarrollo que yuxtapone los temas intensificando las interacciones de contrapunto en medio de una actividad armónica y rítmica acumulativa, la recapitulación heroicamente conduce los temas uno detrás de otro, omitiendo la introducción y los arabescos. De este modo, el hecho de extender la energía del desarrollo al primer tema retrasa la tónica conclusiva hasta el final del grupo del segundo tema, el cual expresa su tonalidad en el mismísimo final.

En la mayoría de los movimientos los temas se dividen claramente en dos grupos, uno para cada área tonal expositiva. Algunas veces un motivo característico, frecuentemente una porción del grupo del primer tema, reaparece en la segunda tonalidad (como es el caso de los primeros movimientos de los tres cuartetos de cuerda). Suele ser un tema lírico, en caso de estar presente, el que comienza, por lo general, el grupo del segundo tema (aunque hay dos primeros movimientos que terminan con el tema lírico: la Sonata para piano op. 11 y el Cuarteto de cuerda op. 41 núm. 1). El comienzo de la segunda tonalidad con un tema lírico sigue la práctica habitual de la época clásica de iniciar la nueva tonalidad con una música más relajada, permitiendo una mayor acumulación de energía en su final. Tras el tema lírico, Schumann suele pasar abruptamente a un pasaje de transición (como es el caso del primer movimiento de la Sonata para piano en sol menor op. 22) o, siguiendo las normas de la época clásica,

⁴⁰ La recapitulación del primer movimiento del Trío con piano núm. 3 en sol menor op. 110 se ve afectada también por un conflicto temático 5-6.

umenta gradualmente la actividad rítmica y acorta las longitudes de las frases hasta llegar a una cadencia enfática (como en los primeros movimientos de los opp. 44, 80 y 97).⁴¹ En algunos movimientos, el carácter es reposado a lo largo de la exposición (v.g., op. 63, movt. D). En aquellos casos en los que no se da un tema deliciosamente lírico (como en el primer movimiento de las dos primeras sinfonías), presentan en el desarrollo un nuevo tema lírico distinto.

Desarrollos. Como refutación de la afirmación común de que los desarrollos de Schumann son en su mayor parte disposiciones secuenciales de largos bloques modulantes, debe decirse que únicamente siete obras presentan tales desarrollos: op. 11 (movt. D); op. 38 (movt. D); op. 41 núm. 1 (movt. D) y núm. 2 (movts. I y IV); y op. 44 (movt. D). Y únicamente en el Quinteto con piano op. 44, es éste el único proceso del desarrollo. En dos obras más, la Sonata para piano op. 11 y la Sinfonía "Primavera" op. 38, los bloques secuenciales enmarcan una presentación del primer tema en un tono distinto de la tónica (en V y III, respectivamente).

Una crítica frecuente a los bloques secuenciales modulantes en los desarrollos realizados por Schumann (y Schubert) es que crean música estática y predecible, inapropiada para el discurso dramático del momento.⁴² Desgraciadamente para nuestra argumentación, el papel dramático "apropiado" para una sección de desarrollo caracteriza más la teoría de la forma sonata que la propia práctica, incluso en la música de Beethoven. Por ejemplo, el *finale* rondo-sonata de su Concierto "Emperador" op. 73 tiene un episodio intermedio de desarrollo que es en gran medida un bloque de música transportada secuencialmente por terceras mayores descendentes: cc. 138-61 en VI mayor/menor (do mayor/menor), cc. 162-88 en IV mayor/menor (la bemol mayor/menor), cc. 189-213 en II bemol mayor/menor (mi mayor/menor). Como en los desarrollos de Schubert y Schumann, con bloques transportados, este pasaje del *finale* del Concierto "Emperador" se caracteriza por ritmos activos de superficie sobre una base estática. El propósito de Beethoven es claro. Este *finale* está fuertemente dirigido hacia la tónica. El primer tema, la frase cadencial y el comienzo del primer episodio del *rondó* (hasta el c. 569 están firmemente en la tónica; únicamente el breve tema final de la sección (cc. 78-85) llega al acorde de tónica en la tonalidad de dominante. En este majestuoso y pausado movimiento, con un clima global orientado hacia la tónica obtenido mediante el

⁴¹ Las razones para incrementar los niveles de actividad en los grupos clásicos del segundo tema se tratan en mi *Rhythms of Tonal Music* (Carbondale III, 1986); págs. 229-40.

⁴² Consúltese, por ejemplo, el plan del desarrollo en la obra de Tovey *Franz Schubert*, en la que critica el esquema, si bien elogia a Schubert al analizar varias realizaciones suyas y de Schumann (*Main Stream of Music*; págs. 124-25). Michael C. Tusa acuñó el término "modulación estrófica" para describir estos esquemas secuenciales; pone varios ejemplos de Schubert en *When Did Schubert Revise His opus 122?* (*Music Review* 45 [1984]; pág. 212). El artículo de Tusa es una respuesta a otro análisis de estos desarrollos secuencialmente modulantes escrito por Marti Chusid, en *A Suggested Redating for Schubert's Piano Sonata in E bemol Major op.122* en *Schubert Kongress Wien 1978 Bericht* (ed. Otto Brusatti [Graz, 1979], pág.37-44).

uso de secuencias hacia regiones tonales distantes proporciona un amplio contraste tonal, sin el drama que caracteriza otros desarrollos de Beethoven. Beethoven escribió un desarrollo apropiado al movimiento, como claramente hizo Schumann en las citadas piezas.

Los demás desarrollos de Schumann están compuestos en una pieza, con algunas secuencias locales. Sus aspectos problemáticos tienen más que ver con una posible pérdida de ímpetu que con la escritura secuencial. Por ejemplo, el primer movimiento de la Sonata para piano op. 22 llega enfáticamente sobre la tónica con una melodía emparentada con el primer tema veinticuatro compases antes de la recapitulación. El desarrollo del primer movimiento de la Sinfonía "Renana" op. 97, llega cinco veces a la dominante (cc. 239-44, 265-70, 303-10, 367-86 y 395-402) antes de que la sexta llegada comience la recapitulación (c. 411). En la Obertura "Manfred" op. 115, parece que el desarrollo no tiene nada más que decir, poco después de haber empezado.

Codas. Como ya se ha indicado con anterioridad, algunas de las formas sonata de Schumann tienen codas extensas (v.g., la Toccata op. 7), otras tienen codas breves (el primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 41 núm. 3) y otras carecen de coda (v.g., el primer movimiento de la Sonata para piano op. 11). La mayoría de sus movimientos con forma sonata tienen codas, reconocibles como tales, tras la recapitulación completa de la música reexpuesta desde la exposición. Cada una de ellas, según se ha indicado para las dos codas que se acaban de citar, tiene características únicas, de acuerdo con la narrativa del movimiento.

Una característica que constituye una gran innovación post-beethoveniana es una coda de primer movimiento que está escrita en un *tempo* más rápido que el cuerpo principal del movimiento. Beethoven adoptó este procedimiento únicamente en una sola obra, la Sonata "Appassionata", aunque muchos de sus finales y formas sonata en un único movimiento (oberturas) tienen conclusiones de este tipo. Pero son pocos los primeros movimientos de Schumann que finalizan en un *tempo* más rápido: opp. 22, 38, 52, 61, 80, 100, 110 y 121. Schumann, al igual que otros muchos compositores del siglo diecinueve, parece haber sentido que la acumulación de energía que acompaña a un *tempo* más rápido era una ayuda importante para llevar el primer movimiento a su conclusión.

Tonalidades. Schumann conserva los esquemas de tonalidades clásicos, transformando al mismo tiempo radicalmente la base tonal de la forma. Las exposiciones terminan en la dominante o en el relativo mayor (en algunos movimientos en modo menor), incluso en las cinco exposiciones que hay de primeros movimientos con tres tonalidades: op. 11 (I, #VI, III); op. 38 (I, VII, V); op. 41 núm. 2 (I, V/V, V); op. 61 (I, bIII, V); y op. 97 (I, III, V). Hay únicamente dos excepciones, estando ambas obras escritas en el modo menor en 1851: el *finale* de la op. 105 y op. 136; en ambos casos la tónica evoluciona al grado VI.

Según se ha explicado en los análisis anteriores, Schumann no logra establecer polaridad alguna entre las tonalidades de comienzo y final de la exposición. Esto sucede por varios motivos. Algunas obras están fuertemente referidas a la segunda tonalidad durante el primer tema: opp. 7, 26 (movt. IV); op. 38 (movts. I y IV); op. 41 núm. 1 (movt. I), op. 41 núm. 2 (movt. D); op. 44 (movt. D); op. 61 (movt. III); op. 63 (movt. IV); op. 110 (movt. D); y op. 121 (movt. IV). En cualquier caso, este no es un rasgo general del estilo sonata de Schumann, ya que incluso hay otros movimientos que evitan escrupulosamente cualquier salto a la segunda tonalidad durante el primer tema: op. 11 (movt. D); op. 22 (movt. D); op. 41 núm. 2 (movt. IV); op. 61 (movt. D); op. 63 (movt. D); op. 80 (movts. I y IV); op. 81; op. 100; op. 105 (movt. D); op. 115; y op. 136.

Otros movimientos no logran establecer firmemente la segunda tonalidad. Un ejemplo extremo es el primer movimiento de la Sonata para Violín en la menor op. 105. El grupo del segundo tema se encuentra en el esperado relativo mayor (do), pero todas sus cadencias son falsas; de hecho, no aparece ningún acorde de *do* en estado fundamental. El grupo del segundo tema del *finale* de la Sonata para violín en re menor op. 121, se encuentra casi siempre en el III grado (*fa*). Pero la transición prepara el v (*la*), el nuevo tema incluso comienza en *la* antes de comenzar de nuevo abruptamente en *fa*, y la cadencia final pasa otra vez abruptamente a *la*. ¿Se encuentra el tema en el III grado efectuando la cadencia sobre el v, o se encuentra en V con una larga digresión en el III grado? Algunas áreas de la segunda tonalidad no llegan a cadenciar en absoluto (op. 80, movt. IV, cuya primera tonalidad evita también las cadencias, y la op. 100, en la que la tonalidad focal del grupo del segundo tema no está clara), o retrasan la cadencia hasta el mismísimo final (como sucede en la op. 47 o en la Obertura "Manfred", en la que la evitación perpetua de cadencias forma parte del colorido tonal).

En una innovación sorprendente, dos áreas de segunda tonalidad terminan en un solo tono si se repite la exposición (es decir, la primera vez que termina), y en otro tono cuando enlaza con el desarrollo: el primer movimiento del Cuarteto en la menor op. 41 núm. 1, realiza la cadencia de un modo conclusivo en V la primera vez que termina, pero lo hace en \flat III la segunda vez que termina;⁴³ el primer movimiento del Trío con piano en re menor op. 63, cadencia en III en la primera finalización y en IV en la segunda finalización. Desde la perspectiva de una forma sonata tradicional, estos planes tonales degradan fuertemente la polaridad tonal básica de la forma sonata: ¿en qué sentido puede existir una polaridad tonal que requiera resolución si la meta tonal de la exposición es diferente cuando se repite la sección?

⁴³ También aparecen diferentes metas cadenciales en este cuarteto, para la primera y segunda terminaciones, en el trío del *scherzo* y en el primer signo de repetición del *finale*.

Hay movimientos que, sin tener una fuerte polaridad tonal, tienen, no obstante, características temáticas tradicionales –la exposición y recapitulación presentan dos grupos temáticos y el desarrollo los descompone–. Y estos novedosos planes tonales soportan tales narrativas temáticas para llevar los movimientos hacia sus finales. En el primer movimiento de la Sonata para piano op. 11, por ejemplo, es cierto que al pasar por *mi* bemol menor entre *fa* sostenido menor y la mayor en la exposición se destruye la polaridad de las tonalidades extremas. Y al pasar por *do* # entre el primer tema y el de cierre de la recapitulación se refuerza la dominante en el punto en el que los compositores clásicos acostumbraban a enfatizar la tónica. Pero el “problema” tonal de Schumann en este movimiento –al desplegar la tónica en medio de un nexo de tonalidades– requiere una amplia interacción entre todas las tonalidades de la exposición, y no una simple polaridad entre *fa* sostenido menor y la mayor. Como se explicó anteriormente, Schumann mantiene la inestabilidad tonal hasta muy avanzada la recapitulación. Su genio creativo combinó de un modo convincente la narrativa temática de la forma sonata con su novedoso drama tonal.

Esta narrativa temática y tonal está presente en todas sus formas sonata, a menudo, como en la Sonata para piano op. 11, manteniendo y manipulando un nexo de relaciones tonales hasta la finalización del movimiento. Las funciones de estas relaciones no son fácilmente representables por las notaciones tradicionales. Las etiquetas de tonalidad o gráficos de Schenker representan la progresión desde una posición tonal a otra –una representación inadecuada de una situación en aquellos casos en los que cada tonalidad es transformada por sus interacciones con las demás–. Como puede comprenderse, estas y otras notaciones analíticas tradicionales para la forma sonata fueron desarrolladas para tratar la música del clasicismo, no la música de Schumann.

¿Cuáles fueron los límites del entendimiento de Schumann de lo que resultaba tonalmente apropiado para la forma sonata? Una posible aproximación a una respuesta pasa por inspeccionar los efectos tonales que utilizó en otros tipos de composición, pero que no empleó nunca en los movimientos con forma sonata. Por ejemplo, nunca comenzó y finalizó un movimiento con forma sonata en diferentes tonalidades, aunque sí lo hizo en obras con forma libre (tales como el *finale* del Quinteto con piano op. 44).⁴⁴ Del mismo modo, nunca

⁴⁴Tovey (*Essays in Music Analysis: Chamber Music* [Londres, 1944] pp. 152-54) escucha una exposición en sol mayor/menor, un breve desarrollo, una recapitulación que tiene sólo el segundo tema en la tónica, y una coda hasta el resto del movimiento. Pero tonal y proporcionalmente, esto es tan diferente de las normas de la forma sonata de Schumann que el movimiento no está incluido bajo la forma sonata analizada aquí. Mucho antes, otros compositores exploraron la tonalidad progresiva en la forma sonata: el *finale* del Concierto para violín de Franz Berwald (en torno a 1820) es un rondó-sonata que comienza en *mi* y termina en *do* #. Lo más parecido de Schumann es la *Introducción y Allegro appassionato* para piano y orquesta op. 92, obra en la que el *Allegro* sigue la estructura temática y retórica usual de la forma sonata de Schumann. La exposición y recapitulación del *Allegro* comienzan en *mi*, aunque la pieza termina en sol mayor, la tonalidad de la introducción.

compuso una forma sonata en la que la tonalidad fuese ambigua desde el principio hasta el fin, aunque lo hizo en otras obras (como en la primera canción de *Dichterliebe*).

Los lectores meticulosos habrán observado que hay tres movimientos de Schumann cuya forma ha gozado de especial atención recientemente por parte de los eruditos, y que no aparecen en la Tabla 1: el primer movimiento de la Fantasía op. 17, el *finale* de la Segunda Sinfonía op. 61, y el primer movimiento de la Cuarta Sinfonía op. 120.⁴⁵ Ninguno se aproxima al verdadero perfil típico de otros movimientos con forma sonata de Schumann.

La opus 120 carece por entero de recapitulación y ofrece un contraste mucho más exagerado que en cualquier otro movimiento entre una “exposición” compacta y un “desarrollo” excesivamente largo. Con sus movimientos interconectados y un *finale* que reproduce materiales extraídos del primer movimiento, recuerda más a la cíclica Fantasía “*Wanderer*” de Schubert que a la técnica de forma sonata de Schumann. Ciertamente, la versión de 1841 de la sinfonía incluye la palabra *Phantasie* en su título.⁴⁶

El *finale* de la Segunda Sinfonía comienza asimismo como si se tratase de la forma sonata, pero carece de la reaparición de cualquier material sustancial en lo que correspondería a la recapitulación. En su lugar, esta sección, que se fusiona con una coda que ocupa aproximadamente la mitad del movimiento, continúa con evoluciones temáticas –la mismísima antítesis de las recapitulaciones de la forma sonata de Schumann–. Este *finale* es similar al último movimiento del Quinteto con piano, cuya “coda” de evolución temática es, asimismo, tan larga como el resto del movimiento. Cualquier modelo formal que se quiera aplicar a estos movimientos, será un modelo distinto de la forma sonata de Schumann.

El primer movimiento de la Fantasía ha recibido especial atención crítica. De cualquier modo que se analice, parece apartado de la práctica de la forma sonata de Schumann. Él escribió movimientos que no presentan una tónica clara desde el principio, pero ninguno con un conflicto tan claro entre dos tonalidades como el que presenta la Fantasía entre *do* y *mi♭*. Lo que sería el segundo tema de la Fantasía aparece en la subdominante –en cualquier otro movi-

⁴⁵ Los tratados más recientes de la forma de la Fantasía son los de John Daverio, *Schumann 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske (19th-Century Music XI* [1987]; págs. 150-63); Nicholas Marston, *Robert Schumann's Monument to Beethoven (19th-Century Music XIV* [1991]; págs. 247-64), y *Schumann: Fantasie op. 17* (Cambridge, 1992); y Roesner, *Schumann's Parallel Forms* (págs. 265-78). Entre los estudios de la Segunda Sinfonía se incluyen el de Newcomb, *Once More 'Between Absolute and Program Music'*; y el de Finson, *The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony, op. 61 (Journal of the American Musicological Society* 39 [1986], págs. 143-68). Se ha estudiado la forma de la Cuarta sinfonía en los estudios analíticos realizados por Tovey y otros, entre los que se incluyen el de Rufus Hallmark, *A Sketch Leaf for Schumann's D-minor Symphony* en *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context* (ed. Jon W. Finson y R. Larry Todd [Durham, N.C.; 1984]; págs. 39-51).

⁴⁶ Maria Rika Maniates, *The D-Minor Symphony of Robert Schumann*, en *Festschrift für Walter Wiora* (Kassel, 1967); págs. 441-47.

miento con forma sonata en el modo mayor de Schumann, el segundo tema se encuentra en la dominante-. No existe una clara división entre el desarrollo y la recapitulación -los análisis de la Fantasía de distintos autores que suelen citarse varían alrededor de 100 compases en su ubicación exacta de una "recapitulación"- . Y aunque Schumann escribió movimientos con forma sonata con interrupciones semejantes a la sección "*Im Legendenton*" de la Fantasía, ningún otro movimiento presenta una interrupción tan extensa.⁴⁷

Como demostró convincentemente Linda Roesner, el primer movimiento de la Fantasía comparte características esenciales con otras obras compuestas a mediados de la década de los años 1830: los movimientos extremos de la Sonata para piano en fa menor op. 14, y el *finale* original de la Sonata para piano en sol menor op. 22.⁴⁸ Las segundas partes de estos movimientos no sólo vuelven a recordar los dos grupos temáticos de la exposición, sino que además transportan literalmente buena parte del desarrollo. De este modo, el movimiento contiene dos secciones paralelas: una exposición y desarrollo, y después de esto el segundo grupo temático y el desarrollo transportados. Los segundos grupos temáticos son indefinidos tonalmente hablando, careciendo frecuentemente de cadencias claras. Otras obras que comparten algunas de estas características son el *finale* de la Sonata para piano op. 22, y el primer movimiento de la Obertura, Scherzo y Finale op. 51.

En resumen, podemos afirmar que muchas formas sonata de Schumann presentan una combinación definible entre características tradicionales e innovadoras. Ni las teorías tradicionales, ni las modernas, relativas a la forma sonata explican convenientemente estas obras. Las teorías que hacen incapié en el contraste temático, el desarrollo y la resolución no se basan en narrativas temáticas que puedan aplicarse hasta el final de una coda. Ni tampoco son aplicables a movimientos monotemáticos ni a frases de motivos recurrentes. Las teorías que ponen el énfasis en los movimientos tonales -descenso interrumpido de Schenker, el principio de sonata de Edward T. Cone,⁴⁹ la polaridad tonal de Rosen, o la doble respuesta de James Webster⁵⁰- tampoco explican un nexo persistente de relaciones tonales y grupos temáticos tonalmente ambiguos.

Las teorías de la forma sonata existentes y sus sucesoras no concuerdan con la práctica de Schumann porque se basan en gran medida en la música de Beethoven, sustituyendo a las teorías pre-beethovenianas que se dirigían a la composición, no al análisis, y que explicaban

⁴⁷ La interrupción más dramática en un movimiento con forma sonata es la del desarrollo del primer movimiento del Trío con piano en re menor op. 63, donde en el c. 84, tras una disolución del *tempo* y la textura, las cuerdas interpretan un tema nuevo, *sul ponticello* ("*Am Steg*").

⁴⁸ Roesner, *Schumann's 'Parallel' Forms*; págs. 265-78.

⁴⁹ Cone, *Musical Form and Musical Performance* (Nueva York, 1968); págs. 76-77.

⁵⁰ James Webster, "*Sonata Form*", en *The New Grove*; vol. 17, págs. 497-508.

el modo de articular los sucesos musicales a lo largo de un movimiento, y no el modo de diseccionar un movimiento en sus partes. La aplicación a la música de Schumann de las teorías de la forma sonata basadas en la música de Beethoven niega invariablemente los logros del primero, ya que excluye a cualquier compositor que no sea un epígono directo. Además, da por supuesto que las formas beethovenianas fueron el único modelo para Schumann, lo cual, como hemos mostrado anteriormente, no es cierto.

No es posible argumentar que algún modelo de la forma sonata pueda poner completamente de manifiesto el grado de consecución como compositor de Beethoven más allá de los logros de Schumann. La investigación de un aspecto en particular es suficiente como para ilustrar la naturaleza del problema. Considérese la relación entre los eventos cruciales de la narrativa temática de las formas sonata de Beethoven y el plan tonal. Algunos movimientos revelan en el desarrollo el material común a partir del cual se forman todos los temas, con frecuencia durante un pasaje climático del tejido armónico (v.g., el primer movimiento de la Quinta Sinfonía); pero otros movimientos sitúan ese momento en cualquier parte de un área armónicamente estable (por ejemplo, durante el tema final de la exposición del primer movimiento de la Sonata para piano op. 14 núm. 2). Podemos encontrar análogas disparidades entre diversos aspectos formales en casi cualquier comparación entre movimientos con forma sonata de Beethoven.

La presencia de varios procesos estructurales –todos ellos interactuando vivamente entre sí– sugiere que establecer un único aspecto de la estructura como crucial en cualquier música es, más bien, un constructo teórico que una realidad de la composición. Los fundamentos teóricos de la música son múltiples y no excluyentes. Cada una de las teorías de la forma sonata ha tomado un aspecto legítimo de muchas piezas, pero insiste en que ese aspecto particular es el único factor estructural crucial. Todo movimiento con forma sonata tiene una estructura tonal, una narrativa temática, procesos rítmicos a gran escala y otros muchos aspectos. Y no hay dos movimientos que cumplan completamente todos esos requisitos. Pero todos comparten alguna combinación de la mayoría de las características identificadas en las teorías de la forma sonata. Las obras de Schumann enfatizan ciertas características de estos modelos formales más que otras y añaden sus propias características individuales. Entendiendo lo que su energía creativa trata de expresar, podemos comprender la flexibilidad de la forma y su capacidad de evolucionar en la medida en que se sentían capaces de decir algo nuevo con la misma. Hemos comprendido que no era meramente gracias al ensalzamiento de los teóricos que los compositores continuaron explorando la forma sonata. Los compositores profundizaron en sus posibilidades porque encontraron un material con el cual podían trabajar, un material que pudieron moldear a su propia imagen.

Finalmente, es necesario añadir que toda la música de Schumann tiene un fuerte contenido personal. Para algunas obras los críticos han ofrecido diversas explicaciones -con frecuencia convincentes- relacionadas con elementos "extramusicales". No hay nada en el presente artículo que ponga en duda tales interpretaciones. La narrativa musical sugerida para el Cuarteto de cuerda en la mayor, por ejemplo, puede entenderse a través de la relación de Robert con Clara, si el motivo de la quinta descendente se interpreta como una representación musical del nombre "Cla-ra". Hemos expuesto aquí otras narrativas susceptibles de ser interpretadas de forma similar. Rosen sugiere que "las 'anomalías' de la técnica de la sonata de Schumann... no pueden entenderse apropiadamente o siquiera ser discutidas en el contexto exclusivo de la forma sonata; debe encuadrarse en una consideración más general del estilo de Schumann y requeriría un análisis de fenómenos similares en la *Kreisleriana*, el *Carnaval*, los *Dichterliebe*, y las *Davidsbündlertänze*".⁵¹ Estoy completamente de acuerdo con la afirmación de que las formas sonata de Schumann requieren ser estudiadas en el contexto global de su estilo compositivo. Pero antes de poder hacer esto, debe disiparse cualquier prejuicio relativo a sus formas sonata. Confío haber proporcionado una base para los estudios del estilo de Schumann en general que no desacredite sus formas de sonata. ■

Traducción: Ángela Calvo

⁵¹ Rosen, *Formas de Sonata*, pág. 315 (edn. rev., pág. 388).