

La dichosa forma sonata

CONTROVERSIA EN EL MAUSOLEO

Nacida en el siglo XVIII con humildes premisas y aun más intrascendentes pretensiones, la forma sonata acabó con el tiempo por encarnar uno de los ideales más preciados del Romanticismo, el de la música “pura”. Emblema del mausoleo musical erigido por la musicología alemana del XIX en torno a Beethoven y ariete contra todo aquello que desafiara la superioridad de la música germana, la historia de la forma sonata revela una persistente filiación estética (no tan pura) con el viejo arte de la controversia: la retórica.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

Pocos acontecimientos de la historia de la música resultan tan excepcionales (desde el punto de vista historiográfico) como el triunvirato formado por Haydn, Mozart y Beethoven. No nos referimos a la calidad de su música (que no se discute), sino al hecho de que sus tres nombres aún llenen por sí solos al menos la mitad, si no la práctica totalidad, de cualquier monografía que aborde el denominado estilo o periodo clásico. En un momento en el que hasta la figura de Bach ha sido convenientemente redimensionada en relación con una plétora de corrientes y estilos musicales coetáneos, desempolvados durante las últimas décadas por los conjuntos historicistas, resulta más sorprendente la resistencia del mito romántico tejido en torno a estos tres compositores a ceder un

ápice del protagonismo que han mantenido durante cerca de dos siglos.

Mito romántico o realidad incuestionable, lo cierto es que el legado musical de los tres colosales vieneses ofreció a los ideólogos del Romanticismo una oportunidad irrepetible para ensalzar la naturaleza abstracta de la música instrumental como la cualidad más elevada entre las artes. Las sucesivas oleadas literarias románticas, empezando por Herder y continuando con Hoffmann, Schiller, Novalis, etc., fueron las encargadas de forjar las ideas que servirían para cimentar una nueva estética formalista que acabaría por finiquitar los restos del antiguo paradigma retórico, vigente desde los tiempos de Josquin. De este modo, el siglo XIX asistió a una primera inversión de valores que acabó por deificar la música instrumental (sinfónica y de cámara) a la vez

que situaba otras manifestaciones musicales en el borde que separa el arte del mero entretenimiento: si durante los siglos anteriores la música instrumental se limitaba a traducir a su propio lenguaje los cambios estilísticos que iban teniendo lugar en la cambiante esfera operística, ahora la única redención posible para la ópera consistirá precisamente en “sinfonizarse”, tal como ocurrirá con Wagner...

RETÓRICAY DRAMA

Faltaríamos a la verdad, sin embargo, si sosteniéramos que fueron este tipo de consideraciones las que alumbraron e impulsaron el desarrollo de la forma sonata. El mismo Charles Rosen, autor de la obra de referencia sobre el tema (*Formas de Sonata*, 1980), se refiere a la sonata como un “principio”,



© LEBRECHT MUSIC & ARTS/LEBRECHT MUSIC & ARTS

no como una forma claramente definida. Lo cierto es que ni el mismo Rosen se permite definir este principio con excesiva precisión, máxime cuando la tesis más innovadora de su libro sostiene que la forma sonata fue configurándose en paralelo a través de géneros instrumentales y vocales muy diversos (*suite*, *sonata*, *concerto*, *aria da capo*, etc.) mediante la asimilación progresiva de dicho principio. En todo caso, Rosen se refiere a dicho principio como “dramatización”, entroncando así el nacimiento de esta forma musical con el que puede considerarse el paradigma estético más arraigado y característico de la música occidental entre los siglos XVI y XVIII: la retórica. Este paradigma confiere al discurso musical las características del discurso hablado, cuyas reglas, establecidas desde antiguo por sabios como Aristóteles, Cicerón y Quintilia-

no y reformuladas en el Renacimiento por humanistas como Erasmo de Rotterdam, Luis Vives o Pierre de la Ramée, imita. La incorporación de la retórica a la música occidental a partir de la obra de Josquin constituyó, según Jeppesen (*Contrapunto*, 1939), el verdadero tránsito de la Edad Media al Renacimiento, dado que fue el elemento clave que hizo posible la trasposición en términos musicales del ideal de retorno a las fuentes grecolatinas abanderado por las restantes artes y negado, por principio, al arte de los sonidos. En este primer estadio, el ideal retórico encontró su realización en la pintura musical, o imitación (en términos icónicos o simbólicos) del texto en la música. Posteriores desarrollos, como los debidos a Vincenzo Galilei (padre del científico) o Joachim Burmeister, tuvieron una

influencia decisiva en el nacimiento de la ópera y en la expansión del ideal retórico en el pensamiento musical del siglo XVII. Lejos de atenuarse, el impulso retórico alcanzó un importante estadio de perfección durante el siglo XVIII: teóricos compositores como Mattheson o Heinichen detallaban minuciosamente los recursos que encontramos con profusión en los ámbitos más ilustres de la creación musical del momento, desde la ópera seria hasta la música religiosa, en especial esa cima de la retórica musical que es la obra de Johann Sebastian Bach.

LA DRAMATIZACIÓN DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Fue en la música instrumental donde tuvieron lugar los desarrollos retóricos que a ↪

la larga se revelarían como más duraderos e influyentes. Y lo hicieron fundamentalmente (con permiso de Rosen) a partir de una forma de modestas proporciones y sencilla estructura que demostró una enorme versatilidad: la forma de danza barroca, presente en las *suites* bajo múltiples denominaciones (como alemanda, *bourrée*, *courante*, zarabanda, giga, etc.) o en las *sonate da camera* con simples indicaciones de *tempo*.

El desarrollo de la música instrumental durante el siglo XVIII está muy ligado a las transformaciones sociales que culminarían con la crisis y liquidación del Antiguo Régimen. En efecto, si la música vocal había encontrado su apogeo

Junto a estas líneas: partitura manuscrita de la Gavota de la *Suite francesa* nº 5 de Bach. Debajo: Platón y Aristóteles, en el centro de *La Escuela de Atenas* de Rafael. P. 87:



en la iglesia y el teatro de corte, las formas instrumentales hicieron lo propio en dos escenarios con un perfil sociológico muy diferente al de los anteriores: el ámbito doméstico y el concierto público. Con estas premisas, no debe extrañar la tendencia a la sencillez y la claridad que presidirá el desarrollo de la música instrumental durante este siglo y que conducirá al denominado “estilo clásico”.

Fueron, una vez más, los músicos italianos, quienes dieron los primeros pasos en la síntesis del nuevo estilo. Libres del conservadurismo político y social que soportaban sus colegas franceses, y del tradicionalismo religioso que impregnaba la sociedad alemana, liberaron la escritura musical de toda densidad contrapuntística y dotaron a sus melodías de un fraseo cada vez más periódico y regular. En el ámbito instrumental, Domenico Scarlatti primero y Carl Philipp Emanuel Bach después, serían celebrados por sus personales formas de ruptura con la “unidad de afectos” imperativa en la estética barroca. El primero, acentuando la variedad y el contraste entre los temas musicales, y el segundo, mediante el empleo de un motivo musical altamente característico capaz de evocar nuevos estados anímicos en cada desarrollo.

Lejos de invalidar el ideal retórico, estas transformaciones constataban la necesidad de adaptar el medio instrumental a las exigencias de dicho ideal: según Forkel, amigo del vástago de Bach, la introducción de afectos contrastantes en la sonata servía para desarrollar la pasión principal, generando dudas y refuerzos que debían ser finalmente unificados.

DEL DISCURSO A LA TRAGEDIA

Un procedimiento considerado crucial (a posteriori) en el proceso de formación de la sonata clásica lo constituye el de la reexposición (ver cuadro). Empleado ya hacia 1750 y prácticamente imperativo a partir de los años 1780, dotó a la forma sonata de un sentido del clímax más acusado, al prestar un mayor énfasis tanto a la reaparición del tema principal como a la recuperación de la tonalidad principal tras el periodo de incertidumbre planteado por la sección de desarrollo. Acaso no muy conscientes del cambio operado, los teóricos clásicos persistieron (hasta Reicha, nada menos que en 1826) en su definición de la sonata como una forma binaria, pero lo cierto es que la reexposición, al inducir una distribución del discurso en tres secciones con funciones nítidamente diferenciadas, reforzó el paralelismo existente entre la sonata y la acción trágica en sentido aristotélico, consistente en una exposición, un nudo y un desenlace.

La incorporación progresiva a la forma sonata de todos los procedimientos arriba descritos constituyó un elemento sumamente clarificador de la estructura musical desde el punto de vista audio-perceptivo. En efecto, la forma sonata no solo pone al alcance de un oyente medio (o mínimamente guiado) la comprensión de una estructura musical de notable complejidad, o permite la diferencia-

DE LA FORMA DE DANZA BARROCA A LA SONATA CLÁSICA

El siguiente esquema compara la forma de danza barroca con la versión más común de la forma sonata durante el clasicismo maduro.

La forma de danza barroca es una estructura binaria con repetición de sus dos secciones. La primera de ellas parte de la tonalidad principal (I) y conduce a la tonalidad secundaria (habitualmente V) mediante una transición. La segunda realiza el camino inverso hacia la tonalidad principal (I), no sin antes visitar diversas tonalidades en un episodio modulante.

En cuanto a la estructura temática, ambas secciones son recorridas por una serie de ideas musicales ordenadas de un modo similar (A1, A2, ... B1, ...). Como consecuencia de ello, lo habitual es que cada idea musical se escuche en una tonalidad distinta en cada sección.

Forma de danza barroca		
Plano temático	Primera sección	Segunda sección
	A ₁ B ₁ ...	A ₁ ... B ₁ ...
Plano tonal	I ——— tran. ——— V	I ——— mod. ——— I

La forma sonata clásica presenta algunas diferencias con respecto a la forma de danza barroca. Se mantiene la misma estructura tonal, pero los temas son ahora más característicos y elaborados. Algunas repeticiones se suprimen (especialmente, la de la segunda sección), pero si no lo hacen, coinciden con las de la forma de danza barroca.

El elemento formal más destacado es el de la reexposición. La reexposición de los temas musicales expuestos durante la exposición se inicia una vez concluido el desarrollo y alcanzada de nuevo la tonalidad principal. El desarrollo suele ofrecer una elaboración de algunos de los temas musicales expuestos anteriormente.

Forma sonata clásica			
Plano temático	Exposición	Desarrollo	Reexposición
	A ₁ B ₁	A ₁ B ₁ ...
Plano tonal	I ——— tran. ——— V	I ——— mod. ——— I	I ——— tran. ——— I



© LEBRECHT MUSIC & ARTS / LEBRECHT MUSIC & ARTS

ción y relación de sus distintas partes tanto en su secuencia temporal como en sus valores expresivos individuales, sino que posibilita su interpretación mediante una infinita gama de asociaciones y analogías. Este hecho puede verificarse comprobando nuestra propia capacidad de describir verbalmente el curso de una obra instrumental: un movimiento de *suite* barroca desafía nuestra elocuencia con su impenetrable unidad en la misma medida que un movimiento de sonata, concierto o sinfonía romántica la excita con su contrastante y dramático devenir. La forma musical “discursiva” por naturaleza se caracteriza, recíprocamente, por facilitar al oyente (o al crítico) la capacidad de formular un discurso acerca de ella, esto es, de “racionalizar” su contenido musical, sin exigir a cambio el dominio de los aspectos técnicos de la

composición musical. Adorno expresó esta cualidad de forma sarcástica y con mal disimulada predisposición (*Quasi una fantasia*, 1963) al referirse al movimiento lento de la *Sinfonía nº 5* de Tchaikovsky como si se tratara de un relato sobre el romance de un joven oficial en una noche de luna llena en Crimea con el canto de un ruiseñor de fondo.

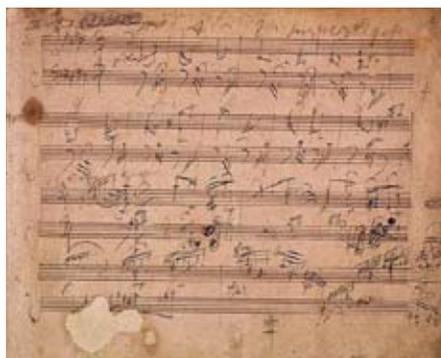
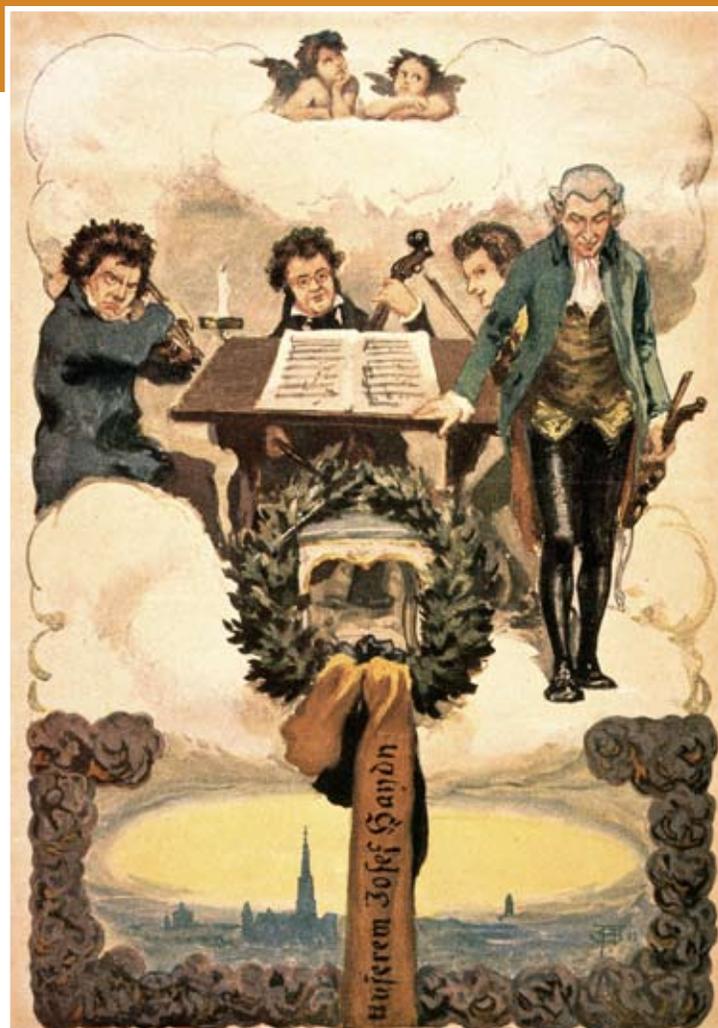
HACIA UNA MÚSICA INTELIGIBLE

La simbiosis en los elementos formales y retóricos en la forma sonata no hace sino reflejar la pugna mantenida entre una concepción estética muy arraigada pero en lento declive (la retórica) frente a otra aún inmadura pero que se iría abriendo camino a lo largo de los siglos XIX y XX (la formalista). Esta tensión es evidente ya en el pensamiento de Kant, filósofo admirado por Beethoven y considerado por algunos entusiastas comentaristas como el creador del formalismo estético. Tal atribución se fundamenta en la distinción realizada por el filósofo entre la “belleza adherente” y la “belleza libre” en su *Crítica del Juicio* (1790). Mientras la primera presupone la representación de un objeto o la plasmación de un concepto, la belleza libre se nutre del mero gusto por la forma, tal como ocurre “con las griegas, el papel de las paredes, las fantasías musicales y toda la música que no tiene texto”.

Pese a tan nítida aseveración, en la que autores como Bröckel han llegado a ver una justificación por anticipado del arte abstracto y la música atonal, lo cierto es que la reflexión kantiana está lejos de llegar a sus últimas consecuencias, y más aún de proclamar la superioridad del arte “abstracto” frente al “representativo”. Al contrario que los románticos, Kant no considera que la música ocupe una posición destacada entre las artes, precisamente por carecer de inteligibilidad. No en vano había sentenciado en la *Crítica de la Razón Pura* (1781) una frase que encierra la esencia de toda su epistemología y, de paso, la de Hegel: “Los pensamientos sin contenido están vacíos y las intuiciones sin conceptos están ciegas”.

Beethoven solo tuvo que redimensionar la forma sonata para convertirla en el paradigma formal y expresivo más influyente de los tiempos venideros. Pero para ello tuvo que

Beethoven, Schubert, Mozart y Haydn en *Haydn y el cuarteto celestial*, 1809. Abajo: borrador manuscrito de Beethoven de la *Sonata para piano nº 29* “Hammerklavier”.



dotar a su música (o al menos, a una parte sustancial de ella) de inteligibilidad. En esta línea se manifiesta Susan McClary (*Feminine Endings*, 1991) cuando afirma, reproduciendo ideas expresadas por los teóricos románticos, que la forma sonata a partir de Beethoven reproduce una suerte de conflicto sexual a través de la contraposición de un tema principal masculino y otro secundario femenino (valgan como ejemplos explícitos la obertura *Coriolano* o el movimiento inicial de la *Sinfonía nº 6* mahleriana, escrita un siglo después) cuyo objetivo es la conquista o

asimilación del segundo por parte del primero. Igualmente explícitas son las intenciones éticas o políticas (como lo serán a lo largo del siglo las nacionales) en obras como la *Sinfonía nº 3* “*Heroica*”, acerca de la cual proclamaría el compositor con motivo de la muerte de Napoleón Bonaparte en 1821: “Escribí la música para este triste evento hace 17 años”.

EL FORMALISMO CONSERVADOR

Con la publicación de los tratados de Adolph Bernhard Marx (1845) y Carl Czerny (1848), la forma sonata no sólo encontró por fin su denominación actual (*Sonatenform* en la obra de Marx) sino que fue redefinida de acuerdo a los ideales de los nuevos tiempos. Tomando como modelo la obra beethoveniana, el concepto romántico prestó especial atención al orden y el carácter de los temas, trasladando a un segundo plano los aspectos armónicos y texturales que habían desempeñado el papel más decisivo entre los teóricos clásicos. Pese a que Marx (amigo íntimo de los Mendelssohn) consideró la forma sonata como una herra-

REPRODUCCIÓN DE UNA SUERTE DE CONFLICTO SEXUAL

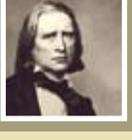
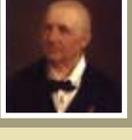
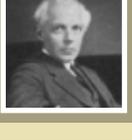
mienta indispensable para la regeneración moral y musical de Alemania, su defensa de la “rehumanización” de la música (labor, según él, iniciada por Haydn y llevada a su más alta expresión por Beethoven en su *Sinfonía nº 9* “Coral”) no excluía aún la representación de objetos y conceptos a través de la música (*Sobre la pintura en la música*, 1828).

En realidad, habrá que esperar a la consumación de la escisión del movimiento romántico entre “clasicistas” y “vanguardistas” para que el celo protector de los primeros hiciera suyos los argumentos formalistas y los empleara en defensa de ideales estéticos conservadores. Es el caso de Eduard Hanslick, defensor de la tradición alemana desde Bach hasta Brahms, crítico implacable de Wagner y Bruckner, y fundador indiscutido del moderno formalismo musical (*De lo bello en la música*, 1854). La forma sonata se consolidará entonces como emblema de la tradición y del germanismo musical. Defendido dogmáticamente por conservatorios y academias, la mausoleización de la forma sonata producirá efectos imprevistos al restar libertad y espontaneidad a aquellos que la defendieron con mayor ahínco (sólo Mendelssohn y Brahms pudieron conciliar el respeto a la tradición con la realización personal y artística) frente a los que se permitieron abordarla desde una perspectiva más libre, a menudo con prerrogativas retóricas (programáticas): Chopin, Schumann, Liszt, Bruckner, Tchaikovsky, etc.

LA MALDICIÓN HEGELIANA

Ya a principios del siglo XIX, Hegel había predicho la muerte del arte y su inexorable deslizamiento hacia la filosofía. Pese a los sólidos testimonios recogidos por Neubauer (*La emancipación de la música*, 1986) a favor del componente formalista en la estética del Romanticismo, la historia ha demostrado que el ciclo vital de la forma sonata concluye allí donde el paradigma retórico es definitivamente sustituido por paradigmas formalistas de corte filosófico, matemático o científico. Si durante el siglo XX los últimos sinfonistas (Mahler, Sibelius, Shostakovich, etc.) han sido ante todo grandes narradores, el formalismo ha cobrado pleno sentido (a la vez que ha desplegado su enorme potencial creativo) únicamente en relación con las

LOS PROTAGONISTAS DE LA FORMA SONATA

	<p>DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) Fueron compositores italianos como Scarlatti o Sammartini quienes dotaron a la antigua forma bipartita barroca de la variedad de texturas y la fantasía tonal característica de la forma sonata. Sus 550 sonatas para clave (la mayor parte en un solo movimiento) constituyen una valiosísima muestra de este periodo.</p>
	<p>FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809) Haydn fusionó las variantes alemana (C. P. E. Bach) y austríaca (Wagenseil) de la sonata bipartita y consolidó el modelo vienés, cuya característica definitoria consiste en la reexposición. Sus más de 80 cuartetos de cuerda constituyen quizá su mejor ilustración de la riqueza que adquirió esta forma en sus manos.</p>
	<p>LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) Beethoven amplificó la forma sonata, experimentó con su arquitectura y la dotó de un inmenso poder dramático capaz de seducir tanto a sus sucesores clasicistas como a los más vanguardistas. Su obra para piano, cuarteto de cuerda, así como sus sinfonías constituyeron el modelo a partir del cual se “institucionalizó” la forma.</p>
	<p>FRANZ LISZT (1811-1886) Como representante de la “vanguardia” romántica, Liszt rehusó plegarse a los modelos oficiales de la forma sonata, optando a cambio por una adaptación de ésta a su ideario estético: en sus poemas sinfónicos implementó un modelo basado en la alternancia permanente de secciones expositivas y de desarrollo y en la organización cíclica de los temas.</p>
	<p>ANTON BRUCKNER (1824-1896) Bruckner cultivó en sus gigantescas sinfonías una modalidad de forma sonata que reunía las innovaciones armónicas y orquestales de su idolatrado Wagner, el tratamiento temático cíclico de Liszt, un peculiar gusto por los artificios contrapuntísticos y una claridad y monumentalidad heredera del último Schubert.</p>
	<p>JOHANNES BRAHMS (1833-1897) Amante de las formas clásicas y custodio de los valores estéticos tradicionales, Brahms se remontó hasta Beethoven y cultivó la forma sonata con enorme magisterio incorporando las innovaciones armónicas de su admirado Schumann y un rigor en el desarrollo temático que ha sido descrito como “variación continua”.</p>
	<p>BÉLA BARTÓK (1881-1945) En un siglo de crisis, con numerosas tendencias nostálgicas y neoclasicistas, las reinterpretaciones de la forma sonata realizadas por Béla Bartók en sus obras de cámara destacan por su profunda originalidad y por su natural encaje en una estética tan rigurosa como permeable a todo tipo de procedimientos constructivos, tanto clásicos, como folclóricos o de vanguardia.</p>
	<p>DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975) Las peculiares circunstancias políticas y culturales de la Unión Soviética hicieron posible la supervivencia de la forma sonata en un estadio ajeno a todo sentido deconstructivo o reinterpretativo. Posterior a Mahler y Sibelius, Shostakovich puede ser considerado, gracias a sus sinfonías y cuartetos de cuerda, el último gran cultivador de la forma sonata.</p>

distintas vanguardias musicales, sobre todo a partir de la II Escuela de Viena. Tras este profundo recambio de paradigmas, la música culta occidental ha desarrollado una visión más madura, compleja y abierta del fenómeno musical. Pero hemos constatado, a cambio, que ya no tiene más historias que contar. 🌿

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior en Musicología. Actualmente ejerce de profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Teresa Berganza” de Madrid.