



INNOVACIÓN DOCENTE E INVESTIGACIÓN EN ARTE Y HUMANIDADES

José Jesús Gázquez Linares
María del Mar Molero Jurado
Ana Belén Barragán Martín
María del Mar Simón Márquez
África Martos Martínez
José Gabriel Soriano Sánchez
Nieves Fátima Oropesa Ruiz
(Eds.)

ISBN: 978-84-1324-560-7

Dykinson, S.L.

CAPÍTULO 37

ESTRUCTURA CÍCLICA EN LA ENSEÑANZA DE LA SONATA ROMÁNTICA

MARTA VELA GONZÁLEZ* Y VICENTA GISBERT CAUDELI**

**Universidad Internacional de La Rioja; **Universidad de La Laguna*

INTRODUCCIÓN

A partir de 1830, tras casi un siglo de sonata clásica como forma musical predominante –desde los hijos de Bach, los compositores italianos de transición (Scarlatti, Boccherini, Sammartini, etc.) y la tríada vienesa, Haydn, Mozart y Beethoven–, los románticos se sintieron abrumados por el peso de la obra de Beethoven como ejemplo de perfección técnica y profundidad artística, tanto en el género de la sinfonía, como en la sonata y el cuarteto, y, en efecto, durante la primera mitad del siglo XIX, nada de lo logrado por Beethoven parecía poder ser superado, ni apenas igualado.

De este modo, los esquemas de la forma sonata de la segunda mitad del siglo XVIII –en el contexto de un género instrumental fortalecido aproximadamente desde 1700–, a los que Beethoven había contribuido como ningún otro compositor anterior, se establecieron como un modelo intocable, casi venerado, y, en consecuencia, los compositores románticos, ávidos de originalidad, hubieron de buscar diseños alternativos, para lo cual, muchos se remontaron a la música anterior a 1750, en un claro cambio de paradigma estilístico (Vela, 2017):

El hecho de que al mismo tiempo fuese aceptado universalmente como el más grande de los compositores vivos, no alteraba en absoluto su creciente aislamiento. No sólo el estilo musical, sino la historia musical le había dado la espalda a Beethoven. Para sus contemporáneos más jóvenes (con la excepción de Schubert) y para la generación que sirvió a su muerte, su obra, aunque armada y admirada, no representa una fuerza vital (...) El prestigio de su música no nos deja ver ese hecho, de igual forma que sucedió con los músicos de la primera mitad del siglo XIX. Únicamente *An die ferne Geliebte*, un pasatiempo entre sus obras, representó un papel importante en la evolución musical de las décadas de 1830 y 1840 (Rosen, 1986; p. 435).

De hecho, las sonatas compuestas por los jóvenes compositores en los primeros años del siglo XIX tendieron, por una parte, hacia los modelos formales clasicistas de Haydn y Mozart, mientras que, por otra parte, aumentaba, de manera importante, el componente cromático del discurso musical, ajeno a cualquiera de los tres grandes compositores clásicos.

Por este motivo, la sonata quedó, a partir de 1830, por un lado, anclada en las diversas formas beethovenianas –cuya extraordinaria multiplicidad estructural han reseñado autores como Brendel (2016); Rosen (2005); Tovey (2012)– extrañas, estilísticamente hablando, a los compositores de la primera oleada romántica y, por otro, suscitó, progresivamente, un tratamiento estructural más flexible, influenciado, sobre todo, por el auge de la pequeña forma, tan típica del Romanticismo, a la que se sumó la idea de un discurso más fluido, gracias al incremento del tempo, la idea melódica de cantabile y la popularización del pedal de resonancia en los instrumentos de teclado de la época.

The Romantic fragment is, therefore, a closed structure, but its closure is a formality: it may be separated from the rest of the universe, but it implies the existence of what is outside itself not by reference but by its instability (Rosen, 1998; p. 51)

Los compositores de la época romántica también utilizarán la forma sonata, aunque con menos frecuencia que sus predecesores y a veces con un cierto comedimiento (Ferguson, 2003; p. 51).

En efecto, con la popularización de la llamada música de salón, la sonata se erigió como la gran forma del pasado –al igual que se consideraba la fuga en la segunda mitad del siglo XVIII–, y quedó, prácticamente, inalterada desde los modelos de las últimas décadas del período clasicista, por lo que, desde 1830, pareció abrirse un abismo entre dos modelos formales: de un lado, la forma sonata, de procedencia clásica, casi como una pieza de museo; de otro, la pequeña forma, generalmente, de estructura ternaria –nocturno, preludio, mazurka, canción sin palabras, impromptu, consolation, etc.–, flexible, imaginativa, íntima y, armónicamente, de gran componente cromático, en consonancia con las nuevas directrices estéticas del siglo XIX.

En 1840, la sonata era tan arcaica como la fuga barroca en época de Haydn: desgraciadamente, el prestigio de Beethoven y, hasta cierto punto, el de Mozart, era tan grande que impidió la libre adaptación de la forma a objetivos distintos comparables a la adaptación que los compositores clásicos hicieron de la fuga (Rosen, 1986; p. 39)

Cuando la forma de sonata no existía aún, tenía ya una historia, la del estilo musical del siglo XVIII. Una vez que lo sacó a la existencia la teoría de principios del siglo XIX, no tenía ya historia posible; estaba definida y fijada como cosa inalterable. Exceptuando unos cuantos detalles, pequeños y sin importancia, la forma sonata será ya, por toda la eternidad, lo que Czerny dijo que era (Rosen, 1987; p. 321).

Por tanto, la sonata romántica no sólo se vio influenciada por la pequeña forma decimonónica, sino que buscó caminos alternativos a la tradición vienesa del siglo XVIII, encontrando esquemas formales menos rígidos, basados en los experimentos surgidos del último de los estilos beethovenianos.

En efecto, este estallido, ocurrido en torno a 1816-1822 –en plena época de compositores de transición entre Clasicismo y Romanticismo, a saber, Schubert, Weber, Dussek, Hummel, etc.– a partir de una forma sonata que el propio Beethoven ya había definido como cuatripartita en lugar de tripartita –con una larga coda emparentada a la sección de desarrollo central–, propició la búsqueda, en el seno de la primera generación romántica, de nuevos modelos formales. Esta circunstancia se vio beneficiada por las nuevas costumbres en cuanto a la difusión de la música, el salón (o, incluso, la sala de conciertos, en las grandes ciudades), frente al palacio, y por las nuevas clases sociales consumidoras del producto musical, la burguesía revolucionaria frente a la aristocracia dieciochesca.

MÉTODO

Estructura Tripartita Versus Estructura Cíclica

Las primeras sonatas románticas se distinguieron de los preceptos clásicos de simetría, belleza y perfección, y se caracterizaron por violentos cambios en la textura y en la armonía, a partir de modulaciones a tonalidades muy alejadas de la principal, características que apartaban a la forma sonata tanto de los esquemas beethovenianos como de los modelos clasicistas de Haydn y Mozart, de los cuales, sin embargo, se conservaba la estructura básica:

Cuando los tres acontecimientos aparecen resaltados por interrupciones de la textura, nos hallamos con la forma estándar del siglo XIX, en la que el Primer Grupo, la Transición, el Segundo Grupo y el tema conclusivo constituyen, sin excepción, unas secciones nítidamente identificables (Rosen, 1987; p. 113).

Frente al férreo esquema tripartito –o cuatripartito, en el caso de las obras de Beethoven, con largas codas desarrolladas– y sus secciones prescriptivas, los compositores románticos adoptaron una estructura formal más ambigua y sorprendente, con modelos ligeramente abreviados, por ejemplo, en la parte de la Recapitulación, a la manera de las sonatas bipartitas de Domenico Scarlatti y de otros compositores de transición previos al Clasicismo:

Es regocijante recordar que los críticos y teóricos contemporáneos de Chopin le censuraron –e, incluso, algunos críticos del siglo XX le han tildado de heterodoxo– por omitir en sus sonatas la recapitulación de buena parte del primer tema, práctica que ya era bien conocida en el siglo XVIII (Rosen, 1986; p. 84).

De esta manera, desde los sólidos modelos clasicistas –fundamentalmente, formales, temáticos y armónicos–, representados por la sonata de la segunda mitad del siglo XVIII y basados en la simetría, que el mismo Rosen (1986; p. 69), ha definido como sofocante, la sonata romántica quiso liberarse, cual Prometeo encadenado, de todas las ataduras anteriores, en diseños más sorprendentes y, en cierto modo, caóticos, en clara reacción al estilo anterior:

The Romantic fragment and the forms it inspired enabled the artist to face the chaos or the disorder of experience, not by reflecting it, but a leaving a place for it to make a momentary but suggestive appearance within the work. The sense of chaos, its creative role, was seen by some of the early Romantics as essential to modern art (1998; p. 95).

Los compositores románticos encontraron en la estructura cíclica la respuesta a la dicotomía entre la convencional sonata dieciochesca y las formas beethovenianas, con la paradoja de que estas formas cíclicas partían también del mismo Beethoven. En efecto, la figura del músico de Bonn presenta tal magnitud artística, que es capaz de irradiar una larga sombra a lo largo del todo el siglo XIX, generando, en sí misma, corrientes estéticas enfrentadas –música absoluta (Brahms) frente a música programática (Wagner, con antecedentes en Liszt y Berlioz)– o formas musicales enfrentadas, a saber, sonata tripartita o cuatripartita frente a forma cíclica.

De cualquier manera, las formas cíclicas ofrecían una solución a la necesidad romántica de aportar nuevas estructuras sin romper, estrictamente, con la rica tradición anterior. Por tanto, tras los ejemplos de Beethoven en el ciclo de canciones de *An die ferne Geliebte* Op. 98 y en otras obras de mayor calado estructural, como las sinfonías Quinta y Novena –ejemplos a los que se sumaría Schubert, con su *Fantasia Wanderer* D. 760– los músicos románticos trabajaron sobre formas abiertas y arrinconaron, progresivamente, las cerradas, tales como la sonata y otras estructuras derivadas (el scherzo, el rondó), dado que las variantes cíclicas permitían al compositor un sinfín de posibilidades combinatorias hasta ese momento desconocidas, de hecho, la forma cíclica posibilitó la aparición del poema sinfónico, anticipado ya por Berlioz y continuado posteriormente por Liszt, en su *Sinfonía Fantástica* (1830), a partir de un motivo conductor, *l' idée fixe*, antecedente, a su vez, del leitmotiv wagneriano.

De esta forma, se elucidaron dos caminos distintos en cuanto a estas nuevas formas abiertas, que partían de Beethoven, una de tipo formal –con la compresión de todos los movimientos en uno solo, como, por ejemplo, en el último tiempo de la Novena Sinfonía Op. 120–, y otra de tipo temático –con la utilización de un mismo material para varios movimientos, como en la Quinta Sinfonía Op. 67, cuyo precedente, la Sonata para piano Op. 13, muestra una estrategia similar, basado en la idea de contorno temático–, de acuerdo con las correspondientes directrices románticas de ambos parámetros.

RESULTADOS

Fantasia Op. 17 de Schumann

La Fantasia Op. 17 consta de tres movimientos, al igual que las sonatas de Haydn, Mozart y buena parte de las de Beethoven, que tienen una organización

moderadamente tradicional *Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen; Im Legendent-Ton; Mäßig. Durchaus energisch; Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*; iniciando la tradición del último movimiento lento, como se puede apreciar, por ejemplo, en el final de la Sexta Sinfonía de Tchaikovsky.

El poema de Schlegel anticipa ya buena parte del juego temático de la obra, a través de un secreto que ha de ser descubierto por el oyente, en este caso, la primera destinataria del manuscrito, Clara, a quien lo envió en el verano de 1836, ante la prohibición de su padre de visitarlos. El mencionado secreto de la Fantasía Op. 17 alude a la cita de la que procede el tema principal, el tema de la amada, el tema de Clara –curiosamente, procedente del ya reseñado ciclo de canciones *An die ferne Geliebte* Op. 98 de Beethoven–, sobre cuyo material que se construyen los tres movimientos, en un caso de forma cíclica en el desarrollo temático. Por consiguiente, la Fantasía simboliza el amor de Schumann por Clara, pero también por Beethoven, y el secreto mencionado reside en la localización del tema de la amada que, aunque estructura la obra entera, sometido a un proceso de sucesivas fragmentaciones temáticas, sólo se deja sentir en momentos puntuales, principalmente, en el Adagio que cierra el primer movimiento y al final de la primera página.

De esta forma, el mencionado secreto adquiere un nuevo matiz de significación, a saber, la obra, desde su elaboración temática, trata de mostrar un mundo mejor y lleno de esperanza, a través del amor de Clara y de la música de Beethoven, dos elementos omnipresentes en el discurso musical schumanniano.

A partir del tema anterior, en la Fantasía Op. 17 –y en la obra de Schumann, en general, con han reseñado Reti (1951) y Brendel (2016)–, se observa una elaboración temática sustentada en una constante fragmentación de los temas sobre la base de un número muy limitado de células motílicas reiteradas, que conforman una extensa red de frases, texturas y voces y, en general, diversos acontecimientos musicales simultáneos, lo que hace de su música un discurso dinámico e incesante con numerosos secretos temáticos y referencias extramusicales. de hecho, el sobrenombre inicial del primer movimiento, ruinas, hace referencia a este tipo de procesos temáticos.

En un sentido formal, diversas opiniones clasifican la forma de la Fantasía como sonata, como aria da capo, como forma rapsódica, etc., sin embargo, el hecho de que Schumann la presentase, inicialmente, bajo el título de sonata, es el principal motivo para intentar hallar una estructura semejante, al menos, en el primer movimiento.

De esta forma, la Fantasía Op. 17 se articula, temáticamente hablando, de una forma parecida a la sonata clásica, de hecho, fue compuesta a semejanza de una forma sonata y, por tanto, sus temas están proporcionados según una forma ternaria a gran escala: tres temas en la primera sección –el tema central, como un breve enlace, donde surge, por primera vez, de manera explícita, el tema de la amada lejana de Beethoven–

, tres temas concatenados en la Transición, tres para la segunda sección y una sección conclusiva con otros tres temas, igualmente basados en la primera sección, los cuales aparecen abreviados en la Recapitulación, justo antes de la Coda, en la que se recrea el tema beethoveniano que había aparecido en la primera sección.

El segundo movimiento está construido como rondó, en ocho grandes secciones, de nuevo en forma de arco (ABCBA), con un estribillo alla marcia que vertebró la obra con tres apariciones distintas entre sí. En este contexto, las coplas representan fragmentos de gran desarrollo temático, armónico y formal, frente a la estabilidad del estribillo, y, en contra de lo marcado por la tradición anterior, este movimiento termina sobre una breve coda inspirada completamente en el material temático de la primera copla –en lugar del estribillo–. Podemos apreciar una estructura casi simétrica o, más bien, compensada por la combinación de temas: el estribillo, en forma de marcha, representa un bloque siempre estable, con tres temas por sección, en forma de ABA; la copla 1 contiene, en su primera aparición, tres temas –desgajados de una misma idea, tratada en forma contrapuntística– y un largo desarrollo en forma de secuencia; en la segunda, aparece, de nuevo, con tres temas y secuencia, sin la presencia del original, que se recapitula en la tercera aparición, a partir del compás 214, enlazado directamente con la Coda. En el caso del último movimiento, representa la organización formal más libre y atípica, no en vano se trata de un tiempo lento, teóricamente, inapropiado para el cierre de una gran obra pianística.

En el caso del estribillo, actúa como ritornello en la unión de las coplas, a partir de un sencillo esquema de acompañamiento de cuatro compases, presentado, por primera vez en la introducción, con una pequeña melodía final de tres notas.

Sonata en si Menor de Liszt

Con respecto a la Sonata en Si menor de Liszt, caben varias interpretaciones acerca de la estructura formal de la obra, que condensa los cuatro movimientos de la sonata romántica en un solo tiempo a partir de un material temático reducido que puede observarse en la primera media página de la obra. Influenciado por otras obras precedentes, que planteaban un esquema parecido de concentración de temas –como la Fantasía Wanderer de Schubert o el cuarto movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven–, Liszt concibió su sonata sin pausas intermedias, como había reclamado también Mendelssohn por la misma época.

De esta forma, en el plano temático se observa también una manifiesta economía de medios en un proceso continuo de transformación temática. Toda la obra, durante los cuatro movimientos concatenados, está compuesta, igualmente, de tres únicas células motivicas, a saber: la nota repetida (motivo A), el salto de séptima, en tres categorías distintas, mayor, menor o disminuida (motivo B); el grado conjunto por escala, generalmente, en sentido descendente, como motivo C. Aunque estas tres

células aparecen ya en la introducción de siete compases que abre la obra, su verdadero desarrollo puede verse sobre los cinco temas que vertebran la obra completa, tres de los cuales aparecen ya en la primera página (sobre las tres primeras líneas).

La estructura general puede comprenderse de dos maneras, por un lado, como un allegro de sonata, a partir de la consabida forma tripartita, con introducción lenta y coda final, y, por otro, como la sucesión de los cuatro movimientos de la sonata: allegro, tiempo lento, scherzo y finale.

Los fragmentos de desarrollo, según la idea de sonata cuatritpartita elucidada por Beethoven –en que Desarrollo y Coda se hacen zonas complementarias–, se elaboran según la constante concatenación de los diversos temas aparecidos en secciones anteriores. En Liszt, los temas sometidos a la estructuración de tipo clasicista y los temas temáticamente más desarrollados, de gran libertad melódico-rítmica, conviven sin problemas en un estado de constante concatenación entre ellos. De la misma forma, todos los temas aparecen en el primer movimiento de la sonata, a excepción del quinto y último, que vertebra el movimiento lento, de manera que los dos últimos tiempos ya no presentan material temático novedoso, sino un desarrollo de los anteriores.

DISCUSIÓN/CONCLUSIONES

La primera mitad del siglo XIX constituye un período de experimentación sobre la forma sonata por parte de los compositores románticos, que deseaban huir, estéticamente hablando, tanto de los modelos clásicos de Haydn y Mozart, como de los esquemas beethovenianos. La libertad formal y temática que aportaron las formas cíclicas en el primer Romanticismo fue clave en la transformación de la sonata durante el siglo XIX, que se convirtió en una forma de estructuras recurrentes, en un sentido temático y formal, o en ambos simultáneamente.

De esta forma, la sonata romántica evolucionó desde los modelos de la tradicional sonata clásica hasta las nuevas formas propiciadas por las estructuras cíclicas:

Una determinada composición puede existir por sí misma, asumiendo ser, por momentos, un mundo personal. También puede unirse a otras ideas y ofrecer todo un panorama de la experiencia, en una percepción ampliada del tiempo. En este tipo de uniones las composiciones son a la vez dependientes e independientes, elementos del conjunto y personajes diferenciados. Cada uno busca su acomodo influido en actitud y efectos sobre el entorno; pero también se alza como producto singular que habla por sí mismo. En este juego alternativo de independencia y adaptación radica el atractivo y el resto de la composición cíclica (Rosen, 1987: 108).

La Fantasía Op. 17 de Schumann denota un esfuerzo compositivo en la superación de la sonata clásica, incluso, como ha reseñado Rosen, en el novedoso

tratamiento del germen inspirador de la obra, el tema de la amada, procedente de Beethoven, que nutre los tres movimientos de la obra y, por tanto, articula, casi por completo, su elaboración temática, en forma de ruinas.

Por su parte, la Sonata en Si menor de Liszt –con dos precedentes formales ya mencionados, el cuarto movimiento de la Novena Sinfonía Op. 125 de Beethoven y la Fantasía Wanderer de Schubert– representa la victoria de las formas cíclicas bajo la idea de una estructura unitaria, sin pausas, cuyo contenido aglutina los elementos estructurales y temáticos de la sonata romántica con la libertad otorgada la forma rapsódica –una libre concatenación de temas–, que el compositor había utilizado en numerosas obras anteriores.

Liszt plasmó la forma cíclica de dos maneras simultáneas, no sólo en la estructura –que contiene, a su vez, dos perspectivas diferentes: los cuatro movimientos tradicionales, allegro, movimiento lento, scherzo y finale, o un único movimiento tripartito elaborado desde un típico esquema de Exposición, Desarrollo y Recapitulación–, sino, también, en el desarrollo temático, elaborado, íntegramente, a partir de cinco temas, con un material temático común de tres únicas células motívicas.

Por tanto, la Sonata en Si menor de Liszt pronto se convirtió en un símbolo de la independencia artística del Romanticismo frente al Clasicismo y a su forma principal, la forma sonata: “en esta obra se hizo realidad un viejo sueño de los románticos: la unión de los recursos musicales más delicados y de los medios pianísticos más cuidados y tratados con el mayor respeto. En ella el virtuosismo se pone por entero al servicio de la música poética o poesía musical”, (Einstein, 2007; p. 204).

Esta obra abrió el camino para otras formas condensadas en un solo movimiento, tanto en un sentido formal como temático, y, de hecho, algunos compositores del siglo XX tomaron para sí su modelo constructivo como símbolo de modernidad y transgresión artística, como por ejemplo, la Primera Sinfonía de Cámara Op. 9 de Schönberg (1906), la Sonata Op. 1 de Berg (1910) –también en una figurada tonalidad Si menor, por cierto–, o el Tercer Cuarteto de Bartók (1927).

De esta manera, los modelos de sonata romántica, con las reminiscencias clásicas reseñadas y las aportaciones cíclicas, fueron establecidos definitivamente entre 1840 y 1850, y ésta ascendió, de nuevo, como su antecesora, la sonata clásica, al nivel de modelo artístico (y académico) de primer nivel, con una identidad propiamente diferenciada tanto de la sonata de la segunda mitad del siglo XVIII como de la de los modelos beethovenianos.

Por tanto, a partir de la Sonata en Si menor de Liszt, la forma sonata apenas conoce cambios, queda establecida como tal durante otros cincuenta años, hasta los inicios del siglo XX –punto a partir del cual, a un nivel formal, temático y armónico, será ya progresivamente desintegrada–:

Codificada ya hacia 1840, esa forma dejó de ser un libre desarrollo de principios estilísticos para convertirse en un intento de alcanzar la grandiosidad media de la invitación de los modelos clásicos. Los resultados, en su mejor caso, alcanzan una belleza noble, expansiva, relajada y académica inasequible (ni buscada tampoco) a fines del siglo XVIII (Rosen, 1987; p. 352).

De hecho, frente a la profusión de la pequeña forma durante la primera mitad del siglo XIX –así como diversas paráfrasis, transcripciones de temas operísticos, popurrís de temas populares y diversas formas menores que fueron cayendo en desuso–, a partir de 1850 la sonata se erigió, de nuevo, como forma musical de prestigio, dada la complejidad de su composición a causa de las múltiples influencias recibidas durante las últimas décadas del período barroco.

Los compositores de la primera oleada romántica que, durante los años veinte y treinta del siglo XIX habían reaccionado contra una forma que consideraban agotada y arcaica por su procedencia clasicista, pronto advirtieron su transcendencia musical y cultural frente a la pequeña forma –en muchos casos, de mala calidad– que inundaba los salones de la época:

En el caso de muchos de los compositores nacidos en la generación que lo precedió [a Brahms] –Chopin, Schumann, Liszt, Berlioz–, esa forma [la sonata] no era tan natural. Tras haber proclamado que la sonata había muerto, que no era posible seguir repitiendo eternamente las mismas formas, Schumann, tan sólo unos años después, se quejaba de que había demasiados compositores capaces de escribir piezas cortas –nocturnos, canciones, etcétera.; que lo que se necesitaba era un compositor de sonatas, sinfonías y cuartetos–; es decir, de formas de sonata. La dificultad residía en que el lenguaje musical y el sentido de la forma había cambiado significativamente para 1825 (Rosen, 1987; p. 324).

The obsessional nature of Schumann's style resulted in a continual disparity between traditional form and musical idea (...) Only with the first movement of the Phantasie, originally titled «Ruins», was Schumann able to rival Beethoven with complete success (...) Liszt largely ignored the Classical sonata except for the eccentric and splendid experiments of the Piano Sonata, the «Dante» Sonata, and the «Faust» Symphony (Rosen, 1998; p. 706).

A pesar de la profusión de la pequeña forma, la sonata –al igual que la ópera– quedó como un modelo que podía encumbrar a un compositor o, por contra, enterrarlo para siempre, como recordaba Liszt:

Sonata ¿qué quieres?, decía Fontenelle, pero plazca a Dios que se consienta que nos den sonatas, incluso las sonatas de Pleyel y Jarnowick, si fuera necesario, a cambio de las romanzas del Sr.***, del dúo de Elisa e Claudio (veinte milésima edición), de la Violette del Sr. Herz y de tantos otros fastidiosos refritos o popurrís (más que podridos) que nos crisan las orejas en todas partes (Llort, 2019; p. 61).

Incluso, en el fin de siècle, donde no sólo las formas tradicionales, sino, también, el sistema tonal imperante desde el siglo XVII empezaba a desdibujarse, Debussy – otro compositor innovador, deseoso de acabar con la estética romántica con la misma virulencia que los románticos habían desechado el Clasicismo– regresó, al final de su vida, a la forma sonata, como símbolo de elevación artística, y, por añadidura, como nexos con la rica tradición instrumental anterior.

En el caso de algunos compositores, esta forma proporciona un revestimiento decente de respetabilidad, algo que, de otra manera, podría aparecer como una frívola condescendiente social con los gustos de los ejecutantes y virtuosos. El mismo Debussy, que al principio, igual que Schumann, había sido un enemigo implacable de esa forma, fue ganado al final de su vida por el tipo de perspectiva clasicista que implica hoy en día la forma sonata (Rosen, 1987; p. 366).

De esta forma, el conocimiento de la forma sonata, sus distintos estilos y la evolución sufrida como forma predominante del género instrumental entre los siglos XVII y XX, constituye un deber obligado para el intérprete, el maestro y el alumno, y de ahí que su estudio en profundidad por parte de los jóvenes músicos –en este caso, pianistas, frente a dos obras paradigmáticas en el repertorio de nivel superior– sea capital en el desempeño de su actividad interpretativa y, en muchos casos, también de la docente.

Nota de la autora: todas las imágenes son de dominio público y proceden de www.imslp.org

REFERENCIAS

- Brendel, A. (2016). *Sobre la música. Ensayos y conferencias completos*. Barcelona: Acanalado.
- Einstein, A. (2007). *La música en el período romántico*. Madrid: Alianza.
- Ferguson, H. (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid: Alianza.
- Llort, V. (2009). *Franz Liszt. Cartas de un artista*. Barcelona: Tizona.
- Reti, R. (1951). *The thematic process in music*. New York: The Macmillan Company.
- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Rosen, C. (1987). *Formas de sonata*. Barcelona: Labor.
- Rosen, C. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosen, C. (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Rosen, C. (2010). *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza.
- Tovey, D.F. (2012). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: ABRSM.
- Vela, M. (2017). La noción de paradigma aplicada al estilo musical. *Sinfonía Virtual*, 32. Recuperado de <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/paradigmas.pdf>.