
LAS RELACIONES ARQUITECTÓNICAS COMO HILO DRAMÁTICO EN LAS OBRAS TARDÍAS DE SCHUBERT *

Roy Howat •

Si bien hace mucho que la crítica ha dejado atrás la vieja idea de Schubert como un palurdo al que la inspiración le venía como en sueños, los hábitos interpretativos han realizado un progreso más desigual a la hora de desprenderse de ese apollillado ropaje. Los comentarios a los programas de conciertos, en su mayoría, han dejado calificar sus últimas sonatas de “tortuosas”; sin embargo, en muchas interpretaciones, incluso de las más respetables, se sigue consintiendo una ejecución relajada a expensas de la viveza rítmica, dramática y arquitectónica, como si los fogosos ritmos de la Sinfonía en do mayor *La Grande*, por ejemplo, no nos dijeran nada de su obra tardía para piano. En parte, esto también puede atribuirse a que aún sigue muy vigente la línea de interpretación de: “¡Pobre Schubert, cómo sufría!”, como una especie de reliquia de un romanticismo tísico.

Cierto es que aunar expresividad, coherencia interna y el espíritu de danza de la propia música en las obras de Schubert a veces puede resultar muy delicado, dado que un ritmo o *tempo* muy holgados les hace perder ese nervio esencial y que, por otra parte, si uno se limita a “tocar a *tempo*”, es posible que queden sin resolver importantes problemas estructurales, por no hablar de los expresivos. Para entender esto y proponer algunas soluciones tenemos que fijarnos en su forma de concebir el ritmo, especialmente en sus obras tardías, productos de una década en la que su lenguaje de juventud al estilo de Haydn da paso a uno nuevo, de magnífica sofisticación arquitectónica. Uno de los pilares fundamentales de este análisis serán las Sonatas en do menor y La mayor, D. 958 y D. 959, en las que podemos observar un claro e innato sentido de la geometría musical, así como una notable destreza para transformar esta concepción geométrica de base en el hilo dramático de la pieza.

* *Architecture as drama in late Schubert*. Publicado en *Schubert Studies* (Brian Newbould, ed.). © ed. Ashgate (1998).

• Roy Howat ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares.

Antes de entrar en las sonatas para piano, es oportuno ilustrar algunos aspectos del último movimiento de la Sinfonía en do mayor *La Grande* D. 944, de 1825. Uno de los indiscutibles encantos de este movimiento es la siempre efectiva sorpresa de la reexposición en mi bemol, tras 76 compases de preparación sobre un sol que actúa como señuelo y cuatro breves caídas en la segunda inversión de la tríada de *do*, con los cuales, por así decirlo, se nos hace la boca agua esperando la correspondiente cadencia perfecta en do mayor. Las sorpresas continúan, pues una cadena de modulaciones aparentemente anárquicas establece, por unos instantes, fa mayor como una primera tonalidad reconocible (c. 670), aunque con el único fin de, 32 compases después, convertir ese fa mayor en una nueva dominante-señuelo que prepara la vuelta del segundo tema. En cuanto hemos abandonado toda esperanza de volver a escuchar do mayor, el segundo tema se desliza a esa tonalidad con tanta facilidad como si dijera: “¿Ha pasado algo?” Como sorpresa final, en la coda, la serie de modulaciones más audaces todavía comienza con un salto de tercera en el bajo, de *do* a *la* (cc. 969-73), del mismo modo en que había saltado de *sol* a *mi^b* al comenzar la sección del desarrollo.

Con todo, bajo la superficie, todo ello está preparado con lógica. La primera sorpresa cadencial, la reexposición en mi bemol, llega a través de una sucesión *sol-fa-mi^b* en la voz intermedia, que simplemente repite la línea del bajo mediante la cual la exposición había dado paso al desarrollo. La segunda sorpresa cadencial, el deslizamiento hacia do mayor del segundo tema, evidentemente, viene a ser la resolución retardada de la larga pedal de dominante sobre *sol*, mientras que la sorpresa de la coda que comienza con un acorde de la mayor es la resolución retardada de la semicadencia en mi mayor anterior a la vuelta del segundo tema. Esta lógica continúa en la sucesión cromática ascendente de cuatro veces veinte compases, en la cual, como ha observado Brian Newbould, los tres primeros bloques nos incitan a esperar una resolución cadencial que se ve frustrada al comenzar el bloque siguiente.¹ Se podría añadir que, de haberse producido, esas resoluciones cadenciales habrían conducido a las tres tonalidades secundarias vecinas de mi bemol, fa y sol. Es como si la música, en cada caso, dijera: “No, todavía no”, enfatizando así el imparable clímax hasta la llegada y asentamiento final de do mayor.

Hay otro elemento geométrico que vincula entre sí estas sucesiones: la simetría interválica en torno a la tónica, que también se encuentra en muchas de las partituras anteriores de Schubert.² Esto se hace patente de inmediato en la simetría *mi^b-la* en torno a la tonalidad

¹ Cf. la obra de Brian Newbould *Schubert: the Music and the Man*. Londres, Golancz, 1997; pág. 384. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Newbould por sus siempre útiles comentarios, así como por la inestimable base que han supuesto toda su investigación y publicaciones sobre Schubert.

² Encontramos ejemplos en las correspondientes secciones del desarrollo de los primeros movimientos de las sonatas para piano en si y en re, D. 575 y D. 850.

principal de do, simetría subrayada por las transiciones parejas hacia las respectivas secciones de desarrollo y coda. Por otra parte, fa mayor, la segunda tonalidad que se establece en la reexposición, es simétrica al sol mayor del segundo tema de la exposición; el doble énfasis en mi bemol de los largos pasajes que inauguran tanto el desarrollo como la reexposición, contribuye a preparar el contexto del *Finale* y equilibra la tonalidad de *la* del segundo movimiento y del trío del *Scherzo* de la obra, dado que crea una nueva simetría (tercera menor por encima y por debajo de la tónica).³

Una parte fundamental del desarrollo dramático de la Sinfonía es consecuencia de la manera en que ese equilibrio estructural subyacente cimenta todas y cada una de las sorpresas, otorgándoles una lógica retrospectiva. Otro elemento dramático de este *Finale* es su vertiginosa rapidez, sobre todo teniendo en cuenta la notación en compases muy cortos (2/4 y *allegro vivace*). El violinista Hugh Bean recuerda haberlo tocado siguiendo la reluciente batuta de Wilhelm Furtwängler, a una enorme velocidad y concentrándose tanto en las líneas musicales largas que “las barras de compás desaparecían”.⁴ Da la casualidad de que Furtwängler no fue el primero en eliminar las barras de compás, pues el propio Schubert hace literalmente lo mismo cuando “recicla” un pasaje de este movimiento en el primero de sus Impromptus D. 899, como muestra el ejemplo 1 (a y b).

Ejemplo 1a Sinfonía en do mayor *La Grande*, Finale (*Allegro vivace*); reducción para piano

Ejemplo 1b Impromptu en do menor D. 899 núm. 1 (*Allegro molto moderato*)

³ El primer movimiento presenta un equilibrio similar en los pasajes del segundo tema en las tonalidades lejanas de mi y la bemol menores: nuevamente se da una simetría en torno a *do*.

⁴ En una conversación con el autor de este artículo. Así puede oírse en la grabación de la sinfonía que hizo Furtwängler en 1951 (Deutsche Grammophon, CD 447 439-2), en la que el *Finale* dura 11'38". Otra grabación de concierto de Furtwängler de 1942 (Music & Art, CD 826) aún resta más de un minuto a ese tiempo, tratándose probablemente del *Finale* más veloz que se ha grabado de la sinfonía.

Naturalmente, dos notaciones tan diferentes para una música que, tocada a la misma velocidad, es idéntica durante unos momentos ponen de manifiesto sus diferencias de contexto. Si bien la elección del compás en el *Impromptu* viene determinada por la articulación más lenta del acompañamiento, también en el *Finale* de la sinfonía se ve influida por las múltiples longitudes de frase distintas que romperían el compás de 4/4 que muestra el ejemplo 1b.

Ejemplo 2 Sinfonía en do mayor *La Grande*, Finale (reducción para piano)

El ejemplo 2 muestra un caso de compresión de elementos, reducida pero llena de dramatismo, que se da tanto en la exposición como en la reexposición, y que introduce un repentino elemento ternario (los tresillos en el último tiempo de cada dos compases). Con la notación del ejemplo 1b), el elemento ternario hubiera implicado un cambio de compás de 4/4 a 3/2 más evidente. Este punto ilustra que, en lo que respecta al resultado musical, la agrupación en compases más largos puede ser equivalente a la medida dentro de un compás; únicamente depende de la escala métrica empleada para la notación de la pieza. Por ejemplo, el *Finale* de la Sinfonía en do mayor *La Grande*, por necesidad, tiende a dirigirse a un golpe por compás y, como si se tratase de un nuevo pulso en un nivel superior, acentuando cada dos, cuatro o seis compases, según estén agrupados.⁵

⁵ Brian Newbould también llama la atención repetidas veces sobre los últimos movimientos de la Sexta y Novena Sinfonías y del *Scherzo* del Quinteto de cuerda (*Schubert: the Music and the Man*, págs. 88, 362 y 400-401). Un caso paralelo es el *Scherzo* de la Sonata para violín en la mayor de Fauré, de 1875-76, que está escrito en un rapidísimo 2/8 con el fin de facilitar la articulación de las frecuentes alternancias entre grupos que realmente corresponden a compases de 2/4 y 3/4. En el Nocturno núm. 13 de Fauré, compuesto casi medio siglo más tarde, en 1921, se alternan secciones más grandes de 2/4 y 3/2 de un modo muy parecido al que hubiera resultado de la reestructuración de los compases a gran escala del ejemplo 2 según el modelo del ejemplo 1 (pero conservando los valores originales de las notas).

Así pues, analizando el metro a diversas escalas, también saldrán a la luz nuevos estratos de organización rítmica y formal. El *Minuetto* de la Sonata para piano de do menor D. 958 (ejemplo 3) nos ofrece una significativa ilustración de esto. La sección inicial de la pieza, de 12 compases, a primera vista parece divisible de distintas maneras: 4 + 4 + 4, con una estructura rítmica simétrica entre los cc. 1-4 y 5-8, o bien 4 + 3 + 2 + 3, concediendo una mayor prioridad a la articulación *f* del compás y a la relación cadencial y melódica de los cc. 8-9. Esta ambigüedad, sumada a los patrones simétricos, otorga al movimiento cierto carácter de acertijo. Schubert resuelve este acertijo por nosotros cuando, de una forma un tanto disimulada, retoma el tema en el c. 28 y añade silencios de compás entero que enmarcan cada grupo de cuatro y, por lo tanto, apoyan la agrupación 4 + 4 + 4.

Por otra parte, el fragmento central (cc. 13-27) comienza con un esquema rítmico de tres compases que se repite (y que, a su vez, recoge el modelo de los cc. 1-4). Parecería plausible leer hasta el c. 27 en grupos de tres compases (3 + 3 + 3 + 3 + 3), sin embargo, el *ffz* y la doble cadencia de los cc. 24-27 fomentan una agrupación 2 + 2 + 2 en los cc. 22-27.⁶ En una escala métrica mayor, estos cc. 22-27 formarían una hemiolia de gran efecto frente a los grupos de tres precedentes.

En consecuencia, el *Minuetto* entero (sin el *Trio*) puede considerarse desde el punto de vista rítmico como una sucesión de tres veces cuatro compases, tres veces tres compases, tres veces dos compases y, finalmente, tres veces cinco compases (contando el compás de silencio al comienzo del *Trio*). La peculiar notación de Schubert, que, por así decirlo, inserta este último compás de silencio ya en el *Trio*, sirve a un propósito puramente práctico, pues permite que el c. 41 de la primera vez enlace con el c. 12 formando una sucesión de 5 + 4 + 3 compases (contando desde el c. 33).

Ejemplo 3 Sonata en do menor D. 958

The image shows a musical score for a Minuetto in D minor, Op. 958 by Franz Schubert. It is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 7. The second system contains measures 8 through 12. The score includes dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). There are also first and second endings indicated for measures 11 and 12.

⁶ El *ff* del c. 21 permite otra articulación alternativa, al igual que el c. 8; no obstante, el patrón rítmico que aparece del c. 22 en adelante suena retrospectivamente con más fuerza, sobre todo si se destaca el c. 22 como requiere una buena ejecución de la pieza.

Ejemplo 3 cont.

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *f*, *p*, *fp*, *fz*, and *pp*. The first system (measures 13-19) shows a rhythmic pattern with accents and dynamic changes. The second system (measures 20-26) features a *fz* marking and a *ff* dynamic. The third system (measures 27-33) includes a *pp* marking. The fourth system (measures 34-38) has a *pp* marking and a first ending bracket. The fifth system (measures 39-45) includes a *p* marking and a 'Trio' section starting at measure 39.

El reconocimiento de este pensamiento musical altamente geométrico corresponde con el efecto dramático que se produce al escuchar la obra, donde la articulación de la música se comprime poco a poco para después terminar con una expansión compensatoria desde la perspectiva geométrica. De manera similar, la hemiolia relativa de los cc. 22-27 introduce una aumentación “contra corriente”, ya que coexiste con una tendencia a la compresión en la escala superior. No es de extrañar que este movimiento dé la impresión de ser una especie de acertijo.

Este ejemplo ilustra las posibilidades dramáticas que resultan al romperse el encadenamiento de grupos de cuatro compases por la introducción un grupo de tres compases (una relación similar a la que hemos visto en el ejemplo 2). Un caso de mayor dramatismo todavía,

en una escala también mayor, se da en el *Finale* de la misma sonata, un movimiento cuyo tema principal establece un sólido patrón inicial de grupos de ocho compases. El ejemplo 4 muestra la segunda parte de la sección del desarrollo, donde la tensión dramática va creciendo hacia el clímax principal del movimiento.

Ejemplo 4 Sonata en do menor D. 958. Finale (cc. 325-374)

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- Measure 325: *f* (forte), *fz* (fortissimo).
- Measure 332: *cresc.* (crescendo).
- Measure 339: *fz* (fortissimo).
- Measure 346: *fz* (fortissimo), *[cresc.]* (crescendo).
- Measure 353: *fz* (fortissimo).
- Measure 360: *p* (piano), *fz* (fortissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo).

There are also several instances of *8^{va}...* markings above the treble clef staves, indicating octave transposition. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *fz*, *cresc.*, and *p*.

Ejemplo 4 cont.

Schubert lo consigue combinando cadenas de modulaciones con una progresiva subversión de la regularidad métrica. La regularidad de los grupos de 8 + 8 de los cc. 309-324 queda rota, por primera vez, por la aparición de grupos de 6 compases en los cc. 333-338 y 347-352. Tiene lugar, pues, una compresión de la música (en “frases” de 14 compases en vez de los 16 del comienzo), y además se introduce un elemento ternario, puesto que podría considerarse que cada “frase” de 14 compases termina con una secuencia de tres parejas de compases ($6 = 2 + 2 + 2$).

El punto de inflexión decisivo es la marcada cadencia interrumpida del c. 356, que, de repente, establece una agrupación de compases de tres en tres a partir del c. 353. El enorme impacto de este elemento (si se toca del modo adecuado) se ve reforzado por un segundo nivel de compresión rítmica, dado que los nuevos grupos de tres compases guardan una relación de disminución respecto a los grupos de seis (cada uno, a su vez, agrupado en tres parejas) que les preceden.

Con el fin de hacer más clara a la vista esta nueva articulación, el ejemplo 5 reestructura las barras de compás del pasaje entero a una mayor escala métrica (a la manera del ejemplo 1b); he conservado los números de compás originales como referencia; los números árabigos grandes, como indicaciones de compás simplificadas, muestran el número de compases originales que abarca cada uno de estos nuevos “compases grandes”; las dobles barras marcan los cambios en el nuevo metro a gran escala; las líneas de puntos dentro de los compases grandes demarcan la agrupación por parejas de compases originales hasta el c. 352, poniendo de relieve el brusco cambio en el 356).

Ejemplo 5 Sonata en do menor D. 958. Finale (cc. 325-374; con agrupación de compases a mayor escala)

Ejemplo 5 cont.

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 339-345) shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with sustained chords. The second system (measures 346-352) continues the eighth-note pattern with a crescendo marking. The third system (measures 353-359) features a circled '3' above measure 353, indicating a three-measure group. The fourth system (measures 360-366) shows a change in dynamics with 'p' and 'fz' markings. The fifth system (measures 367-368) concludes the excerpt with a final eighth-note pattern.

A partir del cambio en la agrupación de compases que se inicia ya en el c. 353, los grupos de tres compases (originales) constituyen un modelo continuo que avanza hacia el clímax del movimiento (y podría decirse que de la sonata entera) y aún perdura a lo largo de él. Hasta que no se produce la crisis, en el c. 413, Schubert no cede ni permite que la articulación se relaje (y nosotros con ella) volviendo a la regularidad de los grupos de cuatro. Esto lo ilustra el ejemplo 6, reescrito en un “compás grande”, igual que el del ejemplo 5, en favor de una mayor claridad visual. En este proceso, el caballo a galope de la música de Schubert aún se revuelve una última vez antes de someterse a las riendas de la reexposición. Los cc. 413-16 representan el primer retorno claro a la agrupación de cuatro en cuatro compases; cuando a éste le sigue un segundo grupo de cuatro compases, naturalmente nos relajamos... pero sólo para que el re bemol menor *subito forte* del c. 421 nos coja por sorpresa otra vez.

QUODLIBET

Ejemplo 6 Sonata en do menor D. 958. Finale (cc. 374-428)

374 $\text{\textcircled{3}}$

380

386

392

398

404

Ejemplo 6 cont.

410

415

421

427

Como mejor se aprecia el acierto de Schubert en este último caso es imaginando cuánto más débil habría sido este efecto de no haber roto con el esquema de grupos de tres compases inmediatamente antes: la tensión habría sido demasiado grande para permitir que el nuevo giro nos causase el impacto máximo deseado. De algún modo, su estratagema nos recuerda al primer movimiento del Concierto para piano en sol K. 453, de Mozart, que nos sorprende tres veces con la misma cadencia interrumpida (al inicio del *tutti*, de la exposición y de la reexposición), estratégicamente trasladada en la segunda y tercera ocasión para cazar-nos cada vez cuando acabamos de bajar la guardia. Sospecho que Schubert se regodeaba en la travesura de Mozart, y hablo a propósito de “regodeo”, pues en la oscura insistencia del último movimiento de la Sonata en do menor de Schubert se entremezclan un extraño regodeo y un humor travieso, a la manera del género del melodrama, con el que el compositor estaba más que familiarizado.

Todavía permanece en la sombra un nivel más de arquitectura rítmica de este clímax. Para descubrirlo tenemos que aumentar un grado más nuestra escala métrica y observar cómo también la larga secuencia de grupos de tres compases es susceptible de ser estructurada en “macrogrupos”. Esto se deduce fácilmente de los ejemplos 5 y 6: el total de 20 “compases grandes” en nuestro 18/8 (cc. 353-412 originales) encaja en un patrón de 5 + 5 + 4 + 6 grupos más grandes o “macrogrupos”. Esta secuencia obedece a un perfil que ya conocemos del *Minuetto* de la sonata, que comenzaba con un patrón repetido (la sucesión de 5 elementos), lo comprimía (la de 4), y después compensaba esta compresión mediante una expansión (la sucesión de 6) en el último grupo. En efecto, vemos que se inicia un segundo nivel de expansión en el tercer macro-grupo (el del grupo de 4), a partir del cual los propios “compases grandes” están sistemáticamente agrupados por parejas. El último macrogrupo, formado por 6 “compases largos” enmarca y atrae la atención sobre el clímax del movimiento, alcanzando el punto culminante en una enfática secuencia ternaria (tres parejas de “compases grandes”, cc. originales 395-412). Como muestra el ejemplo 7, esta estructura a gran escala es una aumentación exacta (al doble) de las frases originales de tres compases que la constituyen.

Ejemplo 7 Sonata en do menor. Finale



Este movimiento, en efecto, es impregnado de aumentaciones y disminuciones encubiertas, como podemos ver brevemente en dos ejemplos más. El primer ejemplo es la sección del desarrollo entera (cc. 243-248), compuesta, como es frecuente en Schubert, por dos partes contrastantes: una lírica y otra de carácter tempestuoso (casi dos canciones independientes dentro de la estructura del conjunto). Si la segunda supera a la primera en dramatismo, eso forma parte de la propia estructura de la sonata, y así lo reflejan exactamente las cifras, pues de los 186 compases de que consta toda la sección del desarrollo, la primera parte, la más lírica, tiene 62, mientras que la segunda, de carácter agitado, tiene 124. Una sencilla relación de 1:2. Esto no llamaría tanto la atención si no fuera por la densidad de la estructura rítmica que hemos visto en la sección anterior. El segundo ejemplo es la progresiva compresión del material inicial del movimiento en cada vuelta sucesiva: el material está estructurado de tal manera que la reexposición puede llegar, a través de un atajo, a los 24 compases (en el 453, que equivale a los cc. 25 y 67 de la exposición), en tanto que la coda vuelve a reducir ese espacio a la mitad y toma su correspondiente atajo a los 12 compases (en el 672, cc. 12 y

28 de la exposición). Un uso ligeramente más laxo de la terminología permite descubrir un nuevo golpe de escena, ya que dicho segundo atajo, con el giro hacia la bemol en *sforzando*, para ser exactos, se produce a los once compases y medio, justo en el punto en que rompe una relación a mitad de camino de un modo que concuerda perfectamente con la tempestuosa excitación de la música.

Ejemplo 8a Sonata en la mayor D. 959. Segundo movimiento

Codetta

End

Ejemplo 8b Sonata en la mayor D. 959. Primer movimiento (comienzo)

Allegro

Ejemplo 8c Sonata en la mayor D. 959. Últimos compases del Finale

Es probable que el caso de superposición de estratos rítmicos más sofisticado se dé en la Sonata en la mayor D. 959, una obra en la que el alegre comienzo y el oscuro y desasosegante final del trágico segundo movimiento guardan entre sí una relación casi palindrómica (ejemplo 8).⁷ Al margen de la tensión dramática evidente que resulta de la inversión simbólica del material, la estructura de palíndromo permite a Schubert resumir la sonata entera al final: como, de nuevo, muestra el ejemplo 8, los últimos compases del *Finale* no sólo citan y transforman el final del *Andantino*, sino que también forman un cuasi-palíndromo, más extenso, con el comienzo de la sonata (8 compases en cada caso, sin contar la ligadura del último compás del *Finale*). Este tipo de recursos nos resulta conocido de otras obras de Schubert, donde no sólo encontramos un pasaje de simetría especular en vertical, en su Fantasía *Wanderer*, sino también su equivalente en horizontal, un auténtico palíndromo, en *Die Zauberharfe* (estos dos ejemplos han sido previamente recogidos y comentados por Brian Newbould).⁸ La única libertad que Schubert se permite en el estricto palíndromo en el ejemplo de *Die Zauberharfe* es que, en muy contadas ocasiones, conserva el ritmo o el orden de las notas originales dentro de un mismo compás, sin duda con el objeto de hacer la relación de simetría más evidente y más coherente al oído desde el punto de vista musical. La Sonata en la mayor añade una dimensión más a esto, pues los corchetes marcados con X, Y y Z muestran cómo Schubert va más allá del simple palíndromo para resolver al mismo tiempo los tres motivos

⁷ [N. de la T.] Palíndromos son las palabras o construcciones o que pueden leerse tanto de derecha a izquierda como al revés.

⁸ Véase la obra de Newbould *Schubert: the Music and the Man*, págs. 198 y 401, así como el artículo del mismo autor *A Schubert Palindrome in 19th Century Music* XV/3 (primavera de 1992); págs. 207-214.

constituyentes del comienzo de la sonata. Por ejemplo, la figura que responde a la dominante arpegiada descendente del principio (Y) no sólo es su justa imagen simétrica, sino que está transportada a una tonalidad que la resuelve como cadencia (dentro del conjunto, esa respuesta ascendente también remite al final del primer movimiento). De manera similar, el vital paso *mi-fa* del primer movimiento (Z), que se aleja de la dominante, se resuelve en la respuesta *fa-mi* del *Finale*, el cual conduce de nuevo a la tónica a través de la dominante (el paso *fa-mi* también resuelve uno de los principales focos de tensión musical del *Finale*, como vemos en los cc. 95-104, 119-120 y 298-316).

Una curiosa variación en los manuscritos pone de manifiesto cómo el primer movimiento de esta sonata también encierra una significativa superposición de estratos rítmicos. A pesar de la indicación de compás C del movimiento, sus frecuentes pasajes en tresillos poseen un tempo natural similar al del comienzo *alla breve* de la anterior Sonata en re mayor D. 850, y no cabe duda de que esta es la razón por la cual Schubert indicó C♯ en el boceto previo de la Sonata D. 959.⁹ El cambio a C en el manuscrito definitivo probablemente viene dado por el gesto más amplio de los temas principales, así como por la sección del desarrollo y la coda (los dos temas principales, con sus correspondientes bajos ascendentes por pasos diatónicos, guardan una relación tan estrecha que los primeros dos compases y tres cuartos se pueden tocar simultáneamente).

Aquí actúan dos niveles de energía rítmica, y, en la práctica, cada uno de ellos requiere su propio *tempo* si se quieren destacar los temas principales, de carácter más relajado (cc. 1-6, 16-21, 55-81 y 117-122) frente a las incursiones del material *alla breve* (básicamente los elementos Y y Z del ejemplo 8), con sus series de tresillos y un bajo que asciende por pasos cromáticos, siempre partiendo de un *mi* y con mayor dramatismo cada vez que aparece (en los cc. 7, 28 y 82, con un eco final de la exposición en el c. 123). Esto no sólo nos sugiere que el compás principal de la pieza, C, está muy próximo a la frontera de un C♯, sino que también da a entender que cierta superposición de ambos *tempos*, lejos de distorsionar la obra, forma parte de su esencia arquitectónica y dramática. En la práctica, una acertada superposición de los dos *tempi* perturba menos el carácter de la pieza y el oído del público que la flaccidez o bien el apresuramiento que resultan cuando se pretende imponer un tempo unifor-

⁹ Facsímil recogido en *Drei grosse Klaviersonaten für das Pianoforte, Früh-Fassungen, Begleitender Text und Kommentar von Ernst Hilmar*. Tutzing, Hans Schneider, 1987; vol. II, pág. 1. La edición de la sonata D. 850 publicada en vida de Schubert, sin embargo, también indica un C♯, si bien puede tratarse de una errata de imprenta. Para una información más completa acerca de las fuentes de esta sonata de Schubert véase la edición completa de Howard Ferguson; Londres, Associated Board, 1979 (3 vols). También es posible consultar una copia en limpio de las últimas tres sonatas D. 958-960 en la *Library of Congress* de Washington; una versión impresa hecha a partir de esas microfichas puede encontrarse en la *Pendlebury Music Library* de Cambridge.

me, ya sea el más holgado o el más rápido, en toda la sonata.¹⁰

Esta dualidad métrica se desarrolla como contrapunto de otra superposición estructural en la exposición del movimiento. Como ya hemos visto en el ejemplo 8, la primera frase del tema abarca seis compases, y, en efecto, toda la sección del primer tema (c. 1-27) básicamente está estructurada en grupos de tres parejas de compases (2 + 2 + 2), esquema que rompe una sola vez un grupo de tres compases (cc. 13-15). El pasaje, por lo tanto, tiene un claro carácter métrico: fundamentalmente parejas de compases, a su vez, agrupados de tres en tres en un 4/2 ó un 8/4. A partir del c. 28, la transición modulante crea un contraste, pues lo característico ahora son los grupos de cuatro u ocho compases (cc. 28-35 y 38-45), con una única excepción: el grupo de tres de los cc. 36-38. En el c. 55 entra el segundo tema, esta vez con un nuevo carácter métrico de grupos de 5 compases que, en este caso, básicamente podrían considerarse frases de cuatro compases con un apéndice de un compás cada una. Esto les permite, gradualmente, dar paso a grupos de 4, permitiendo, una vez más, encajar el conjunto de una agradable forma simétrica: 5 + 5 + 4 + 5 + 4 + 4. Por consiguiente, la diferencia de carácter rítmico de cada uno de los principales grupos temáticos queda bien definida.

Hacia el final del segundo tema, en los cc. 78-81, es fácil imaginar la inminencia de la doble barra. Sin embargo, la textura se rompe de repente por un desarrollo, mucho más turbulento y extenso, del elemento Z del ejemplo 8, *subito f* y con los grupos de tres compases iniciales (ejemplo 9).

Ejemplo 9 Sonata en la mayor D. 959. Primer movimiento

¹⁰ Probablemente ésta sea la razón por la cual Schubert no indique dichas fluctuaciones, pues podría dar pie a una interpretación exagerada y desequilibrada de la obra. Cierto es que suele indicar con gran cuidado la superposición de diversos *tempi* cuando quiere que se escuche como tal; pensemos, por ejemplo, en la diferencia entre *scherzos* y *trios*, en los distintos episodios de un *rondo* o en movimientos de danza. Esta superposición implícita de *tempi* se da sobre todo en los primeros movimientos de sus obras tardías, especialmente en la Sonata para piano en la menor D. 845, y en el primer movimiento de la Sinfonía en do mayor *La Grande*, donde Schubert sí había anotado tres estratos: *andante*, *allegro ma non troppo* y *più molto*. Es posible que sólo contase aquella parte de la historia que quería que el público escuchase como tal. Para un análisis más amplio de estos movimientos desde el mismo punto de vista véase el artículo de Roy Howat *What do we perform?*, en el libro de John Rink (ed.) *The practice of performance; studies in musical interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995; págs. 14-16.

Ejemplo 9 cont.

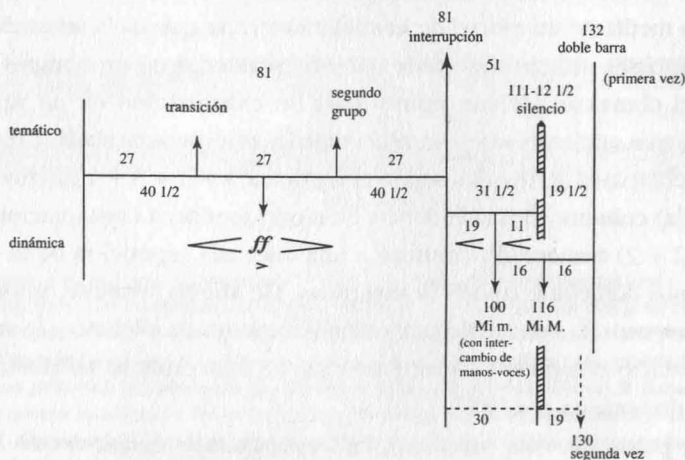
El impacto de este recurso rítmico, que ya conocemos de la Sonata en do menor, aquí se ve aumentado mediante un efecto de hemiolia invertida que da la sensación de que los primeros nueve compases de este desarrollo (82-90) estuvieran en un compás de 3/2. La sólida construcción del clímax desde ese punto hasta su culminación en un repentino silencio, treinta compases más adelante, también está cuidadosamente articulada. Una secuencia inicial “expandida” de compases agrupados según el esquema 3 + 3 + 3 + 4 (incluyendo el efecto de hemiolia invertida) culmina en una cadencia en modo menor; a continuación, un triple grupo de parejas (2 + 2 + 2) aumentado conduce a una marcada repetición de la cadencia, con las voces de las manos derecha e izquierda invertidas. De ahí en adelante, impulsándose de cuatro en cuatro compases, la música llega al compás y medio de silencio y lo sobrepasa (el compás entero de silencio completa un grupo de cuatro), hasta que se restablece la calma con la vuelta del segundo tema en el c. 117.

Desde un punto de vista ortodoxo, esta estructura irregular estaría fuera de lugar en una forma sonata, e incluso tampoco tendría sentido en general de no ser por la presencia de dos anticipaciones de estos elementos perturbadores, en los cc. 7-8 y 28. Por otra parte, tam-

bién es fruto de otro impulso estructural ternario que ha aparecido ya. Es posible que los lectores atentos hayan reparado en cierta grata simetría oculta en las proporciones de las secciones anteriores. El grupo del primer tema, compuesto por cuatro grupos de 6 compases más un apéndice de tres tiene una clara réplica en dos ocasiones: primero, en una sección de transición que comprende seis grupos de 4 compases más un apéndice de tres compases; segundo, en un grupo del segundo tema que consta de seis grupos de 4 compases más tres apéndices de un compás. Esto corrobora que los grupos correspondientes a primer tema, transición y segundo tema suman, cada cual, el sorprendente total de 27 compases, formando los tres juntos una estructura ternaria mayor de 81 compases. En vista de la función del número tres en esta estructura (3 veces 3 por 3, o tres al cubo), no deja de parecer irónico que se desarrolle sin que aparezca una sola frase de tres compases pura... hasta el final, donde, de inmediato, le sigue una imitación exacta en miniatura: 3 veces 3 compases (cc. 82-90). A modo de síntesis, la coda del movimiento comprende 27 compases, con una clara división 9 + 9 + 9.

Volviendo de nuevo al análisis de la exposición a mayor escala, el esquema 1 recoge toda la exposición, mostrando cómo el c. 82 (es decir, el punto en que han transcurrido 81 compases) separa una exposición diatónicamente regular, simétrica y, por así decirlo, "clásica como mandan los cánones", de un desarrollo atípico, irregular y tonalmente inestable. La simetría tripartita de la parte regular queda enfatizada porque el punto medio de la división coincide exactamente con su vértice dinámico, el acorde *ff* y con acento en la octava superior a mitad del c. 41.¹¹

Esquema 1 Sonata en la mayor D. 959. Primer movimiento, exposición



¹¹ Los números del esquema 1 necesariamente indican los compases transcurridos, de modo que el número 81, por ejemplo, coincide con el comienzo del c. 82, y 40 1/2 con la mitad del c. 41.

En la sección más larga predominan unas relaciones geométricas más inusuales todavía y que desempeñan una función equivalente a la relación 2:1 que ya hemos visto en el *Finale* de la Sonata en do menor. La extensión total de la exposición es de 132 compases la primera vez y 130 la segunda (sin contar la cadencia de cierre). Si partimos estos segmentos pasados los 81 compases, el resultado, en ambos casos, encaja dentro de la proporción áurea con un margen de dos tercios de compás por encima o por debajo, una proporción bien conocida en pintura, arquitectura y botánica que equivale aproximadamente a 0,618¹² (132 entre 0,618 es 81,58; 130 entre 0,618 es 80,34). El carácter necesariamente aproximado del cálculo (aunque aquí bastante cercano) de las proporciones de nuestra sonata, puesto que hemos de contar los compases por números enteros, podría dar la sensación de que es precipitado sacar conclusiones si no fuera porque las apoya el análisis del detalle. En la segunda parte de esta subdivisión principal a su vez, la sección áurea cae dentro del compás y medio de silencio que hemos considerado el clímax (cc. 112-113, tanto la primera como la segunda vez); también los 31 compases hasta llegar al silencio están divididos según la proporción áurea (a los 19,159 para ser exactos) en el c. 101: la cadencia en modo menor en la que las manos se intercambian las voces. No hay ninguna otra relación simple a la que se pueda achacar esta unanimidad geométrica. En resumen, puede decirse que en la parte estable o de estructura típica de la exposición, hasta llegar al c. 81, predomina visiblemente la simetría, mientras que en la otra parte, más inestable o anormal, lo hace la proporción áurea. Finalmente, la vuelta del segundo tema en el c. 117 restablece la simetría junto con la estabilidad tonal y musical, dividiendo los últimos 32 compases en 16 + 16. Cabe añadir que, al margen del documentado interés de Schubert por las estructuras geométricas y simétricas, también existen fuentes fiables que hablan de estructuras musicales basadas en la sección áurea (en concreto cimentadas en la serie de Fibonacci, matemáticamente relacionada con ella) en obras de Haydn y Beethoven.¹³

En al menos un aspecto, toda esta parte de la sonata puede entenderse como una exposición en dos niveles, en una especie de aumentación de sí misma, en la cual el "primer tema", de mayor extensión, se caracteriza por la regularidad y la estabilidad diatónica y contrasta con un "segundo tema" marcado por la irregularidad, la inestabilidad y la ruptura de las expectativas del oyente. El "segundo tema", entonces, se divide de manera similar en dos par-

¹² La sección áurea, documentada en los *Elementos* de Euclides como "extrema y media razón", es aquella división que corta una longitud determinada de tal modo que el segmento más corto guarda la misma proporción respecto al más largo que éste respecto al total. Su valor exacto es un número irracional, pues su serie de decimales continúa hasta el infinito; equivale aproximadamente a 0,618034 de la longitud total.

¹³ En relación con las estructuras basadas en la sección áurea en Haydn y Beethoven véase, de John Ruttner, *The Sonata Principle*. Open University Course A241 (*Elements of Music*); Milton Keynes, Open University Press, 1975. Las proporciones generales de mi esquema 1 también están recogidas en el libro de Roy Howat *Debussy in proportion*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983; págs. 187-89.

exposición en la segunda vez en el esquema 1 (sección áurea), en tanto que la posterior vuelta a la estabilidad de la tónica, con la pedal de dominante, da lugar a una proporción casi igual de compases (19:18) que sigue la misma lógica musical que la división 16:16 del final de la exposición que vemos en el esquema 1¹⁴ (la pequeña irregularidad tiene su explicación si analizamos la estructura a una escala menor, sobre todo teniendo en cuenta la agrupación de compases de dos en dos que imponen los últimos 18 compases del desarrollo). Así pues, los dos compases menos que tiene la exposición en la segunda vez (130 en lugar de 132, como vemos en el esquema 1) dan muestra de una lógica estructural evidente y enlazan directamente con el esquema 2. Dado que el pasaje que comienza en el c. 82 tenía más bien un carácter de desarrollo, podemos decir que desempeña una función de bisagra, tanto desde el punto de vista musical como desde el geométrico, entroncando con lo que precede (la primera parte del esquema 1) y también con lo que sigue (el esquema 2).

Para concluir el comentario de este tema, a veces tan controvertido, es importante tener en cuenta que la sección áurea no vuelve a darse de forma patente en ninguna otra parte de las últimas sonatas de Schubert (encontramos proporciones áureas aproximadas o, por así decirlo, "informales", pero nunca de un modo que sugiriese una especial importancia estructural), lo cual me hace pensar que su presencia en este caso es más que una vaga intuición que impregna la obra entera.¹⁵ Me atrevería a afirmar que, sencillamente, desempeña una función similar a la de la relación 2:1 en el *Finale* de la Sonata en do menor, una de las muchas relaciones arquitectónicas interesantes de sobra conocidas para los artistas educados y con inquietudes de la época. A este respecto, Brian Newbould ha llamado la atención sobre la completísima educación que Schubert recibió tanto en su casa (era el alumno más brillante de la escuela de su padre) como, más adelante, en la escuela coral, y sobre la conocida afición del padre de Schubert a inventar acertijos de números escondidos en juegos de palabras: actividad idónea para ser transmitida por el Schubert *père et maître d'école*¹⁶ a un brillante vástago que absorbía demasiado deprisa la educación básica que se ofrecía a sus compañeros.¹⁷

¹⁴ He dejado sin numerar los compases en el ejemplo 2, puesto que las diferentes ediciones de la sonata presentan diferentes numeraciones, en función de la manera de contar los compases de la primera y segunda vez.

¹⁵ Quienes, con sano escepticismo, se enfrentan al harto explotado campo de investigaciones sobre la sección áurea han alegado a veces que es fruto de la pura "intuición", o que, en cualquier caso, los argumentos estéticos que la apoyan son exagerados y que no hay capacidad innata alguna que la perciba especialmente o sienta predilección por ella. Sin intención de entrometerme en la disputa, quiero subrayar que estos dos argumentos se excluyen mutuamente. En el boceto de la Sonata D. 959 de Schubert, la exposición del primer movimiento no tenía aún las proporciones exactas que muestra el esquema 1, de modo que no puede decirse que el movimiento fuera compuesto basándose *a priori* en un esqueleto de proporciones semejante.

¹⁶ [N. de la T.] Padre y maestro de escuela.

¹⁷ Véase en particular la obra de Newbould *Schubert: the Music and the Man*; pág. 401.

No es mi intención analizar en detalle las discutibles cuestiones estéticas y filosóficas que encierran todas estas estructuras; a la hora de tocar las obras, bastante interesante es ya saber que existen, comoquiera que hayan surgido. Para quien se interese por estas implicaciones más profundas recomiendo la lectura detenida del estudio sobre *Die Winterreise* que hizo Jacques Chailley en 1975, a lo largo del cual el propio autor se va convenciendo tan progresiva como inesperadamente de la probable vinculación de Schubert con la masonería.¹⁸ Parte de las pruebas que alega Chailley, incluyendo simbologías numéricas y estructuras basadas en el número 3, guardan una relación obvia con los múltiples juegos con el tres que acabamos de ver no sólo en el primer movimiento de la Sonata D. 959 sino también en la D. 958, especialmente en la sección del desarrollo del *Finale*, que coincide justo con la división del movimiento en dos segmentos de uno y dos tercios. Entre otros muchos ejemplos menos evidentes de este juego ternario cabría subrayar que la estructura inicial de 81 compases de la Sonata D. 959 (3 x 3 x 3) viene inmediatamente seguida por la tercera aparición del tercer motivo característico del movimiento (aquel elemento Z del ejemplo 8). Después de todo esto, casi huelga añadir que los argumentos de Chailley también hacen referencia al uso de armaduras con tres alteraciones que tanto gustaba a Mozart: basta con mirar la armadura de tres de los movimientos de la Sonata D. 958 y de los cuatro de la D. 959 (la única de las cinco últimas sonatas de Schubert con la misma armadura para todos los tiempos).

Los numerosos puntos en común entre las tres últimas sonatas de Schubert a veces incitan a considerarlas como una especie de macro-sonata, una vez más desde una perspectiva estructural aumentada. Naturalmente, parece inevitable que tres obras de gran extensión, del mismo género y compuestas al mismo tiempo compartan ideas y motivos, como, por ejemplo, la práctica identidad entre el segundo tema del primer movimiento de la Sonata en do menor y el principio de la Sonata en si bemol (un motivo que, de una forma menos patente, está casi omnipresente en las tres sonatas). Una conexión más llamativa es el destacado papel que desempeña en las tres sonatas la tonalidad de do sostenido menor, más interesante, si cabe, si tenemos en cuenta que en ninguno de los casos guarda ningún parentesco con ninguna de las tonalidades principales de la pieza. En la línea de Chailley podríamos añadir que la supuesta macro-sonata tendría doce movimientos: exactamente igual que *Die Winterreise*. En el plano práctico, en la macro-estructura se observa una interesante relación de simetría a gran escala en lo que respecta a la distribución del peso dramático: si la mayor carga emotiva

¹⁸ Jacques Chailley, *Le voyage d'hiver de Schubert*. París, Leduc (1975). Véanse especialmente las págs. 9-10, 36 y 49-50. Chailley sostiene que Schubert debió de estar enteramente al tanto de toda actividad masónica en la políticamente reprimida Viena de Metternich. Una de las obras de Chailley considera que una de las obras de mayor interés en cuanto a la relación con la masonería es *Die Zauberharfe*, la pieza con el palíndromo perfecto que hemos comentado.

y dramática de la Sonata en do menor está en su *Finale* y la de la Sonata en la mayor en el *Andantino*, la Sonata en si bemol contrarresta con un peso dramático concentrado, sobre todo, en el primer movimiento.

La idea de la macro-sonata desempeña una función casi constante en la interpretación de las obras, donde una visión clara de la estructura a gran escala contribuye a compensar la atención que prestamos a los detalles. Como parte de este equilibrio, la música da a entender que, en Schubert, una indicación de *allegro* sin especificar nada más con frecuencia significa un *tempo* más rápido que en Haydn o Mozart, o al menos más ligero de lo que sugieren las barras de compás y una indicación *C*. Basándonos en la superposición de estratos rítmicos que hemos visto antes, así como en la diversidad de niveles en los que Schubert emplea las barras de compás, a menudo puede resultarnos útil entender sus indicaciones de *tempo* como referencias descriptivas del resultado sonoro que desea y no como prescriptivas en términos de metro y barras de compás.¹⁹

Es evidente que nuestra guía ha de ser siempre el sentido musical, unido a las pruebas que nos proporcione la partitura. Por ejemplo, en el esbozo de la Sonata en do menor de Schubert encontramos una prudente indicación de *moderato*, añadida al *allegro* inicial, una advertencia puntual para el pasaje en torno a la recapitulación, así como para el segundo tema y sus variaciones.²⁰ En este caso, es posible que fuera la velocidad de la sección del desarrollo, con las hemiolias que sugiere, lo que indujo a Schubert a eliminar el “moderato” de la copia en limpio. Por otra parte, el esbozo de la Sonata en si bemol D. 960 omite el “molto” de la indicación inicial de *moderato*, e incluso este *moderato* debe leerse como una matización del *allegro* al uso clásico sobrentendido por eliminación.²¹ Esto lo aproxima considerablemente al *tempo* que encabeza el comienzo de la Sonata en do menor en el boceto y, de hecho, el mismo pulso de negra funciona de manera excelente para ambos movimientos. La indicación de *allegro* de la Sonata D. 958 sólo sirve para reforzar la sensación de velocidad que otorgan al movimiento las rápidas semicorcheas (al igual que las corcheas del segundo tema de la D. 958 en relación con las firmes negras del mismo tema al comienzo de la D. 960).

¹⁹ Véanse, por ejemplo, los compases de silencio entre los temas principales del primer movimiento de la Sinfonía en mi mayor D. 729, que pierden tensión y efecto (y con ello gran parte del movimiento) si se tocan al *tempo* clásico normal. Otro caso que se conoce mejor es el *Impromptu* en sol bemol D. 899 núm. 3, cuya referencia inicial de *andante*, con una curiosa indicación compás $\phi\phi$, razonablemente sólo puede referirse a la melodía, lo cual implica también unas corcheas bastante ágiles si se quiere evitar que la pieza suene *adagio*. Esta indicación de compás, con toda su ambigüedad, tiene que significar “dos por compás”, pues, de otro modo, Schubert habría podido indicar sencillamente 4/2, o haber escrito la pieza en *C* (como, para desventura de la música, decidió anotar su primer editor póstumo).

²⁰ Facsímil en *Franz Schubert: Drei Grosse Klaviersonaten*, obra citada; vol. I, pág. 1.

²¹ Facsímil en *Franz Schubert: Drei Grosse Klaviersonaten*, obra citada; vol. III, pág. 1.

Tener esto en cuenta a la hora de interpretar la sonata en si bemol (que, en retrospectiva, siempre se asocia con el lecho de muerte de Schubert), puede ayudarnos a despertarla de su prolongado letargo, restableciendo su carácter de danza intrínseco y convirtiéndola en algo más que la introspección taciturna a la que estamos acostumbrados. La frase de Schubert se corta, la articulación y los silencios hablan por sí mismos si les prestamos atención, tanto con nuestro pie derecho como con nuestros dedos.

En general, hay que dejar atrás la mala imagen de Schubert como un compositorzuelo de melodías de café que divaga atormentado o cavilante. El tiempo y la distancia se encargarán de ello, mientras nosotros nos fijamos en la enorme fuerza que encierra su música. También podríamos desconfiar de esa verdad a medias, aunque muy repetida, que pretende hacernos creer que la música de Schubert “expresa sufrimiento”. Sería deprimente si fuera cierto que eso es lo único que hace. Más acertado sería decir que, en efecto, puede recrear el sufrimiento, como también la intensa dicha y cualquier sentimiento propio del corazón humano, y, además, en una medida que pocos compositores han alcanzado. Al tocar, toda esa energía se libera, y la fuerza y el ritmo de la música invitan a nuestros corazones a bailar, del mismo modo que sus líneas cantables calman nuestras mentes. Interpretarla con languidez es como decir: “No gracias, preferimos seguir tristes”. El coraje artístico de Schubert, pienso, merece una respuesta más digna por nuestra parte. ■

Traducción: **Isabel García Adánez**