

SOBRE LA FORMA SONATA

P O R

Honorio Siccardi

LOS precedentes de Haydn dan la exposición de la tesis en la primera sección de un tiempo de sonata; en la segunda van desarrollando una discusión que, finalmente, lleva a la conclusión.

En Krebs aparece el mismo principio bajo otra forma de realización, expuesta por su definida voluntad de transposición y desarrollo amplios, que será mantenida en el tratamiento de la que podemos llamar *Sonata moderna*; es decir, aquella en que se da la transposición completa de la primera parte, pasándola de la tónica a la dominante. Felipe Emmanuel Bach es, a pesar de todos los ilustres antecedentes y antecesores, el verdadero creador de la sonata moderna. Sobre esto no hay opinión en contra.

Aunque este gran constructor prefija el plan para la obra, puede afirmarse, lo mismo que con respecto a Beethoven: la forma es variable y, para cada uno de los movimientos que la integran, se relaciona con las características de los temas y elementos constructivos que aparecen en la primera sección.

Parece que el plan tonal prevalece en las determinaciones «a priori» del autor, no sin permitirle transposiciones del tema, íntegramente configurado, sobre tonalidades más lejanas que las que arriesgaran sus antecesores.

Cierto desprecio por las líneas arquitectónicas se adueñó de muchos autores que tenían por preeminente el juego tonal y pensaban que en el libre devenir iban surgiendo las razones formales como supeditadas a un contralor subconsciente. La forma era, pues, determinada por elementos solidarios y supeditados a un principio rector y a un sentimiento nuclear.

Beethoven consigue aprovechar lo sano de cada convicción y dar al conjunto de cada obra un equilibrio perfecto, dentro de la libertad y la riqueza de invención. Haydn y Mozart, sin determinarse por aceptar tantas libertades como Domenico Scarlatti, contrarían principios que llamaríamos «regulares». Por ejemplo: cadencias enfáticas en la primera sección de un movimiento de Sonata, con vista a las afirmaciones tonales, pero que violentan las proporciones al alargar la disquisición extra-temática. Excesivo desarrollo moduladorio de un tema, sin mostrar el opuesto. Anticipación de la coda para que, al darla en repetición, cobre las apariencias de un tercer tema, en simple reproducción, sin desarrollo.

Dichos autores, afirmamos, no fueron de los más osados. Pero no olvidemos el tacto, la frescura, la gracia y naturalidad con que introducen sus ingeniosas ocurrencias, manejando la forma diestra y sagazmente.

Para que el juego tonal adquiriese fuerza de presencia y las contraposiciones fuesen irresistibles para el oyente, Mozart y los

compositores próximos a su época necesitaron afirmar la tonalidad al principio y al final de la pieza. La construcción modulante, y más libre, ocupaba el centro de la obra. Este esquematismo fatigó a otros maestros. Por otra parte, en el auditor se había arraigado más el sentido tonal y el silogismo de la forma no pedía tan rotundas premisas para la articulación de su propio mecanismo. Entonces resultó más fácil y aconsejable reducir la importancia de las partes de afirmación tonal.

Soltando estas amarras, Beethoven nota que no se destruye el viejo principio que él mismo denomina «trío simétrico de exposición, ilustración y repetición o confirmación».

Las cadencias, con su amplia acción corroborante y directiva del valor armónico, son el medio eficaz para forjar los pilares de la tonalidad. De ahí que, al abandonar Beethoven la sujeción al cañamazo tonal estrictamente dibujado, entra en un concepto menos cadencial, que le ofrece frases más amplios y más libres, aptos para coordinar sus multiformes expresiones, adecuadas a la categoría poemática de su estro y a los progresos de las artes, así como a las diversas condiciones determinadas en las relaciones entre público y autor, provenientes de un contacto más directo entre ambos. Antes se escribía para convencionales auditorios. Mozart y Beethoven inician la era de los grandes públicos.

Estos motivos hacen que la simetría de la forma se relegue a la categoría de lo pedantesco. Ya lo habían comprendido los autores del siglo XVIII. Pero se necesitaba todo un Beethoven para que los inútiles formulismos fuesen resueltamente desechados.

El niega que se deba ir al relativo o a la tonalidad de la quinta para formar complemento a la parte expositiva y, concordando con esos conceptos, es propio que sus modulaciones sean más sorprendidas y la duración de una sección o de un episodio en una tonalidad sólo se mantenga mientras el interés no decae, aparte de lo que en el mismo tiempo de la obra abarquen en otra tonalidad.

A pesar de todo esto, hay principios que subsisten con la misma fuerza: Beethoven respeta la recapitulación, al extremo de reproducir, casi siempre el tema textual y, además, concluye el movimiento en la tonalidad principal.

La coda de los clásicos anteriores aparecía como una sentencia nueva, al final de la segunda parte del movimiento, para consagrar definitivamente la tonalidad. Algunos comentaristas afirman que tal coda adquiere sólo rango formal; pero al oír las obras de Mozart, Haydn y otros grandes maestros, solemos comprobar lo contrario. Lo que resulta evidente, por comparación, es que en Beethoven el contraste de la coda con lo que antecede es más fuerte. Y es que también en ese aspecto el autor maneja las tintas con la violencia que le arrastra en la tonalidad, en los claroscuros orquestales, y hasta en los rasgos de su vida íntima.

El concepto cabal de Beethoven, en este importante aspecto de la forma, se evidencia por sus obras y consiste en sostener con los hechos que no puede subsistir el interés del epílogo si la coda aparece en mitad del movimiento y se repite al final. Por eso la

reserva de modo que todo el interés se concentre en la sentencia conclusiva. En muchas sonatas, sus antecesores jugaban tal carta sin prevención ni previsión: lograron más simetría, es verdad, pero restaron vida a las obras.

Para suscitar ese efecto de impulso creador, arrebatador y potente, Beethoven llega a fundar codas impetuosas (como en la Sonata Appassionata), a veces totalmente distintas a cuanto aparece en el movimiento y que resume e ilumina todo lo expresado, sin que sea posible determinar a ciencia cierta la procedencia del meteoro, como no sea en la misteriosa fuente del genio que encuentra sus afirmaciones categóricas más allá de todo lo formal.

A veces la coda, dependiendo o no de células temáticas, adquiere carácter de sujeto o tema y recibe también un tratamiento imitativo y modulante, quizás por necesidades tonales. Vendrá después una época en que todo eso dejará de ser indispensable, pues se llegará a mayor soltura tonal: Schumann, Mendelssohn y el Beethoven evolucionando serán los arquetipos de ese advenimiento que inaugura otra era para el tratamiento de la forma.