

VI Ciclo de webinars SATMUS

El análisis de las formas clásicas en la enseñanza y la investigación en el siglo XXI

Cristóbal L. García Gallardo
Conservatorio Superior de Música de Málaga

La New Formenlehre

- William E. Caplin. *Classical Form. A Theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- James Hepokoski y Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.

La *New Formenlehre* en la investigación: Citas

- Citas de *Classical Form* de Caplin en Google Académico:
https://scholar.google.es/scholar?cites=11154771342348527663&as_sdt=2005&sciodt=0,5&hl=es
- Citas de *Elements of Sonata Theory* de Hepokoski y Darcy en Google Académico:
https://scholar.google.es/scholar?cites=15670432692216674024&as_sdt=2005&sciodt=0,5&hl=es

Aplicaciones didácticas

- William E. Caplin. *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*. Oxford University Press, 2013.
- James Hepokoski. *A Sonata Theory Handbook*. Nueva York: Oxford University Press, 2021.
- Monahan, Seth. “Sonata Theory in the Undergraduate Classroom”. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 25 (2011), pp. 63-128.
- MacKay, James. “Joseph Haydn and the New Formenlehre: Teaching Sonata Form with His Solo Keyboard Works”. *HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America*, Vol. 10: No. 2, 2020.
- Oravitz, Michael. The Use of Caplin-Schoenberg Thematic Prototypes in Melodic Dictations. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 26, 2012.
- Richards, Mark. “Teaching Sonata Expositions Through Their Order of Cadences”. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 26, 2012.

Textos básicos

- William E. Caplin. *Classical Form. A Theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- James Hepokoski y Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Janet Schmalfeldt. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Robert Gjerdingen. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007.

Reflexiones metodológicas

- Pieter Bergé (ed.), William Earl Caplin, James A Hepokoski y James Webster. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Lovaina: Leuven University Press, 2009.
- Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers y Nathan John Martin. *Formal functions in perspective. Essays on musical form from Haydn to Adorno*. Rochester: University of Rochester Press, 2015.
- Pascal Decroupet. “Vers des outils de base pour comprendre les langages de la musique savante occidentale”. *Musurgia* XVIII/1-2, 2011, pp. 19-52.

Forma a pequeña escala

- BaileyShea, Matthew. “Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits.” *Current Musicology*, 17, Spring 2004, pp. 5–33.
- BaileyShea, Matthew. “The Poetic Pre-History of Sentence Form”. *Music Theory Spectrum*, Volume 41, Issue 1, Spring 2019, Pages 126–145.
- Forrest, David y Matthew Santa. “A Taxonomy of Sentence Structures”. *College Music Symposium*, 54 (2014).
- Goldenberg, Yosef. “Continuous Question-Answer Pairs”. *MTO*, Volume 26, Number 3, September 2020.
- Ninov, Dimitar . “Interior Cadences in the Sentence of Schoenberg”. *Muzikološki Zbornik. Musicological Annual*, Vol. 57 No. 1 (2021), pp. 131-148.
- Neumeyer, David. “The Contredanse, Classical Finales, and Caplin’s Formal Functions”. *Music Theory Online*, Volume 12, Number 4, December 2006.
- Richards, Mark. “Viennese Classicism and the Sentential Idea: Broadening the Sentence Paradigm”. *Theory and Practice*, Volume 36, 2011, pp. 179-224.
- Swinkin, Jeffery. “‘Breakout’ Themes in Classical Sonata Forms”. *Theory and Practice* 43, 2018, pp. 33-75.

Forma sonata

- Burstein, L. Poundie. “‘Functial Formanality’: Twisted Formal Functions in Joseph Haydn’s Symphonies”. En *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers y Nathan John Martin. Rochester: University of Rochester Press, 2015, pp. 11-36.
- MacKay, James S. “Unloosing the Gordian Knot”: Sonata Theory, Form-Functional Analysis, and Becoming in Joseph Haydn’s String Quartet, op. 64, no. 2, I. *Intégral*, 36, 2023, pp. 207–219.
- MacKay, James S. “Exploring the IAC as Terminal Cadence: Melodic Deferral and Cadential Function in Classical Sonata-Form Movements”. *Theory and Practice*, Vol. 47-48, 2022-23.
- Ludwig, Alexander Raymond. “Expecting the Unexpected: Haydn’s Three-Part Expositions”. *Lumen*, 32, 2013, pp. 31–40.
- Richards, Mark. “Sonata Form and the Problem of Second-Theme Beginnings”. *Music Analysis*, 32/i, 2013.

Extensiones al Romanticismo

- BaileyShea, Matthew. “Wagner’s Loosely Knit Sentences and the Drama of Musical Form”. *Intégral*, 16–17, 2002-2003, pp. 1-34.
- Horton, Julian. “Formal Type and Formal Function in the Postclassical Piano Concerto”. En *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers y Nathan John Martin. Rochester: University of Rochester Press, 2015, pp. 77-122.
- Mesquita Mayr, Desirée Johanna. “Uncovering the Stylistic Traits of Romantic Leopoldo Miguéz: An Analysis of his *Allegro Appassionato*”. *Musica theórica, Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 6, n. 2, 2021, pp. 65–95.
- Rodgers, Stephen. “Sentences with Words: Text and Theme-Type in Die schöne Müllerin”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 36, Issue 1, 2014, pp. 58–85.
- Tarrant, Christopher. “Schubert, Sonata Theory, Psychoanalysis: Traversing the Fantasy in Schubert’s Sonata Forms”. Tesis doctoral: Royal Holloway, University of London, 2015.
- Vande Moortele, Steven. *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Vande Moortele, Steven. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Lovaina: Leuven University Press, 2009.

Extensiones a otros repertorios

BARROCO TARDÍO

- Brody, Christopher. "Teaching Bach's Binary Forms". *Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. 49, No. 2, 2018, pp. 281-310.
- Mutch, Caleb. "The Formal Function of *Fortspinnung*". *Theory and Practice*, 43, 2018, 1-32.

SIGLO XX

- Broman, Per F. "In Beethoven's and Wagner's Footsteps: Phrase Structures and Satzketten in the Instrumental Music of Béla Bartók". *Studia Musicologica*, 48, 2007, pp. 113-31.
- Martín Entrialgo, Alberto. "The Persistence of Eighteenth-Century Conventions in the Music of Isaac Albéniz". Tesis doctoral: University of Southampton, 2022. Directores: David Bretherton y Francesco Izzo.
- Utz, Christian. "Reimagining Formal Functions in Post-Tonal Music". *Music Theory Online* 29, no. 4 (2023).

MÚSICA DE CINE

- Richards, Mark. "Film Music Themes: Analysis and Corpus Study". *Music Theory Online*, Volume 22, Number 1, March 2016.

Relaciones con otras áreas

- Otras publicaciones de Caplin:

<https://scholar.google.com/citations?user=fluk4XUAAAAJ&hl=en>

Bibliografía en español

- García Gallardo, Cristóbal L. “Las nuevas teorías de las formas (New Formenlehre) en la enseñanza del análisis”, en *Educación, investigación y formación musical: miradas, experiencias y reflexiones desde los diferentes ámbitos y niveles educativos*. Ana M. Vernia Carrasco (coord.). Madrid: Dykinson, 2023, pp. 116-127.
https://www.academia.edu/111653845/Las_nuevas_teor%C3%ADas_de_las_formas_New_Formenlehre_en_la_ense%C3%B1anza_del_an%C3%A1lisis
- García Gallardo, Cristóbal L. “¿Por qué deberíamos usar las teorías de Caplin y Hepokoski/Darcy en nuestras aulas?”. En: *Propuestas pedagógicas e interdisciplinarias sobre el análisis y la teoría musical*. María Elena Cuenca Rodríguez, Miguel Ángel Ríos Muñoz, Francisco Ruiz Montes y John Griffiths (coords.). Wanceulen Educación: 2024, pp. 123-131.
<https://play.google.com/store/books/details?id=CO0MEQAAQBAJ>.
- García Gallardo, Cristóbal L. Reseña: James Hepokoski. *A Sonata Theory Handbook*. Nueva York: Oxford University Press, 2021. *Súmula: Revista de teoría y análisis musical*, 1(1), pp. 88–92.
<https://doi.org/10.59180/29525993.r6245545>
- Igoa Mateos, Enrique. “La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler”. Universidad Complutense de Madrid: tesis doctoral, 2014. Director: Javier Suárez-Pajares.
<http://eprints.ucm.es/24593/1/T35203.pdf>
- Martínez, Alejandro. “La forma-oración en obras de la segunda Escuela de Viena: una lectura desde la morfología de Goethe”. *Revista del ISM*, 1(12), 2009, 95-111.
<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/570>
- Martínez, Alejandro. “Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba argentina desde la teoría de las funciones formales de William E. Caplin.” *Revista Argentina de Musicología*, 17, 2016.
<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/27/36>

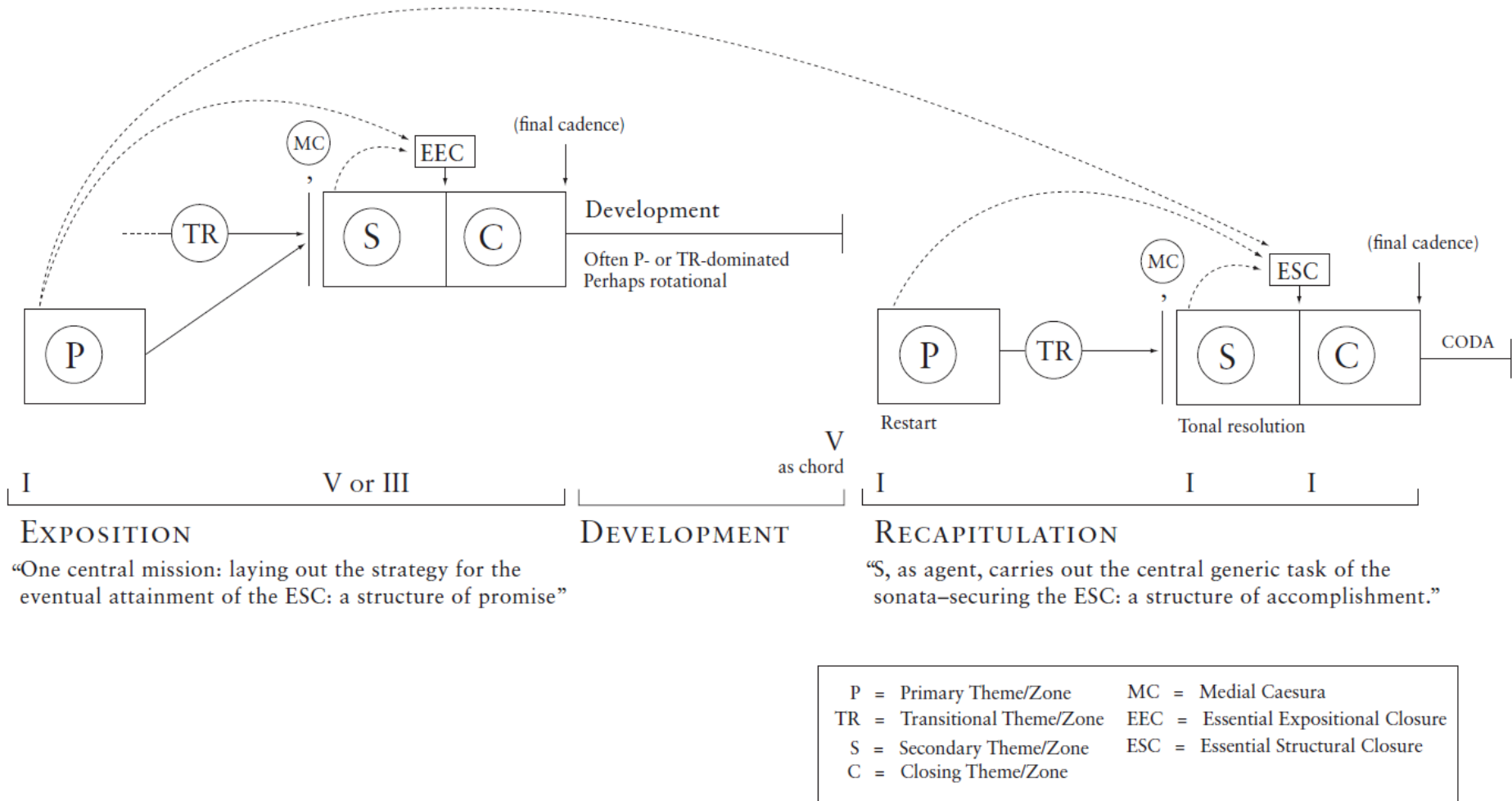
Conclusiones

- El análisis de las formas clásicas: logros de la *New Formenlehre*
- El análisis de las formas clásicas: ¿para qué?
 - El análisis formal de la música instrumental del Clasicismo vienés
 - El análisis formal en otros estilos
 - Las críticas de Kerman y la “Nueva musicología” al análisis musical
- Necesidad del análisis musical

El análisis musical es una primera etapa de la que no se puede prescindir. En cualquier debate sobre música, un análisis insuficiente o defectuoso socava la legitimidad de interpretaciones más generales y pone en duda la capacidad del comentarista; las lecturas culturales de obras individuales sin el apoyo de un análisis musical adecuado se producen demasiado fácilmente y resultan vacías. A la inversa, aunque el análisis, con toda su terminología especializada y sus montones de técnicas, predomina en la etapa inicial de la investigación, esta primera etapa no es un fin en sí misma.

James Hepokoski y Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nueva York: Oxford University Press, 2006, p. 603.

Trayectoria esencial de la sonata



Funciones formales en la Sinfonía n° 1 de Beethoven

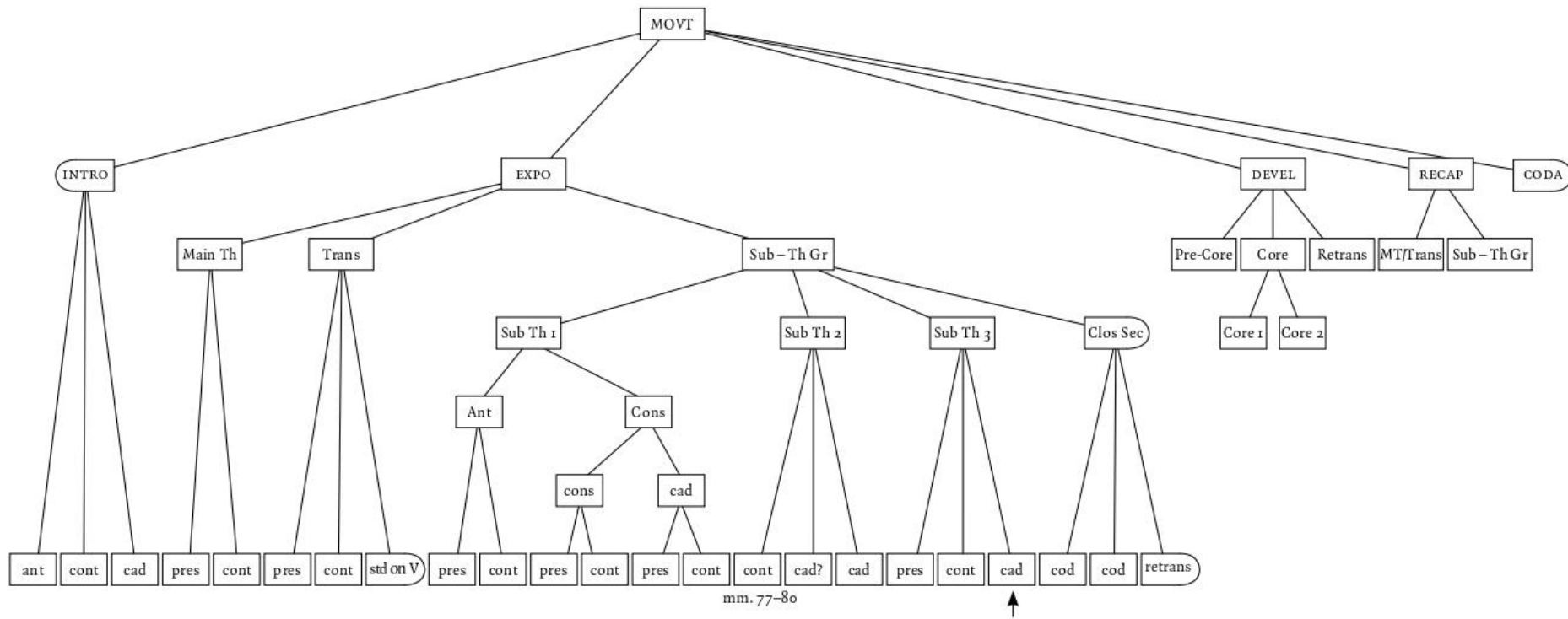


Figure 1.4 Ludwig van Beethoven, Symphony No. I, Op. 21, i: formal functions

Objetivos cadenciales en la Exposición

LANDMARKS OF SONATA FORM: EXPOSITION

When you are listening to a sonata exposition for the first time, try to identify these landmarks:

- A home-key (HK) cadence (usually a PAC) that marks the end of the main theme.*
- A subordinate-key half cadence (SK: HC) and standing on the dominant, which mark the end of a (modulating) transition. If the transition is non-modulating, then it ends with a home-key half cadence (HK: HC).*
- An SK: PAC, which marks the end of a subordinate theme.*
- Any additional SK: PACs, which mark the end of any additional subordinate themes.*
- A closing section made up of codettas, which follows the end of the subordinate theme (group).*

Elementos del final de la transición

(a partir de Hepokoski y Darcy, *Elements of Sonata Theory*)

1. preparación de la dominante: típico giro melódico en el bajo
2. prolongación de la dominante: aumento de energía (material de relleno, cambio de textura con bajo muy rápido, ritmos marcados, repeticiones enfáticas, etc.)
3. gesto rítmico conclusivo (“martillazos” o “*hammer-blows*”)
4. cesura media (*medial caesura*)
5. (posible enlace de relleno)

Tipos de sonata

Hepokoski y Darcy (2006 y 2021)	Traducción	Caplin (1998 y 2013)
type 1 sonata (sonata without development)	sonata sin desarrollo	sonata without development
type 2 sonata (“binary” sonata)	sonata binaria (sin recapitulación del tema principal)	-
type 3 sonata (“textbook” sonata)	sonata (estándar)	sonata
type 4 sonata (sonata-rondo)	rondó-sonata	sonata-rondo
type 5 sonata (concerto)	concierto	concerto

ANÁLISIS DE LA SONATA CLÁSICA

Enfocamos el análisis de las sonatas clásicas (especialmente de las últimas décadas del siglo XVIII) siguiendo las recientes propuestas de Caplin (1998, 2013) y Hepokoski y Darcy (2006, 2021), que han demostrado ser las más fructíferas en este campo¹.

Al igual que los principales investigadores desde mediados del siglo XX (como Leonard Ratner, Carl Dahlhaus, James Webster, Edward T. Cone o Charles Rosen) localizan la esencia de la forma sonata en la contraposición entre tonalidades más que en el contraste entre dos temas de carácter diferente. Así, adoptan un enfoque armónico mucho más acorde con las sonatas clásicas del siglo XVIII y con los teóricos de la época, y rechazan la visión romántica de esta forma que ha llegado a muchos libros de texto.

En este nuevo enfoque, la trama básica de la forma sonata reside en la contraposición entre dos tonalidades en la exposición, representadas por dos temas (o grupos de temas), que se resolverá en la sección final de recapitulación. El contraste esencial entre los dos temas radica por tanto en la tonalidad, pero se refuerza con otros elementos como el carácter y contenido de los temas, las texturas, la presentación del tema subordinado tras una transición aparatosa que resalta el paso a la nueva tonalidad, etc. Por esta razón, muchas sonatas tienen temas diferentes, pero este es sólo un medio más para dramatizar la polarización entre tonalidades. Así, también es posible que el compositor prefiera presentar en la tonalidad subordinada el mismo tema del principio, como ocurre en las llamadas sonatas monotemáticas tan frecuentes en Haydn.

Una relevante aportación de Caplin radica en su distinción entre dos tipos de organización formal de una unidad: regular [*tight-knit*] frente a irregular [*loose*]. Caplin identifica la esencia del contraste entre los temas principal y subordinado en la organización más irregular del segundo, que incluye por supuesto su presentación en una tonalidad distinta.

Por su parte, Hepokoski y Darcy (2006) analizan una gran cantidad de sonatas e identifican sus principales normas y tipos, clasificándolos en una jerarquía de opciones que van desde las más habituales (“procedimientos predeterminados normativos”) hasta aquellas más extravagantes y sorprendentes (“deformaciones”). Estas expectativas pueden cambiar con el tiempo: lo que fueron “deformaciones” pueden llegar a convertirse en opciones frecuentes al ser imitadas. Un concepto central de su teoría de la sonata es la “forma dialógica”, según el cual cada obra entabla un diálogo con las expectativas creadas por las normas predeterminadas de la forma.

Tanto Caplin como Hepokoski y Darcy se centran especialmente en analizar las sonatas atendiendo a las principales cadencias u “objetivos cadenciales” (*cadential goals* para Caplin, *generically normative cadences* para Hepokoski, 2021). Caplin clasifica las sonatas según las cadencias que aparecen en la exposición y su relación con los temas y demás partes de la sonata (1998, pp. 196-197). Y “uno de los axiomas centrales de Hepokoski y Darcy” es “la idea de que una exposición en forma sonata del siglo XVIII se estructurará en torno a dos importantes objetivos cadenciales”, que Monahan resume así muy acertadamente:

¹ Más información sobre este asunto en el apartado “Las aportaciones de Caplin y Hepokoski/Darcy para el análisis de la forma de sonata”, pp. 120-125 de García Gallardo, 2023.

El primero de esos objetivos es la cesura media (o “MC”), una destacada interrupción o pausa retórica (generalmente en semicadencia) que cierra la transición y abre el área temática secundaria. El segundo objetivo será la cadencia auténtica perfecta (PAC) que culmina el área temática secundaria, anunciando que el objetivo tonal de la exposición, una modulación firme a la tonalidad secundaria, se ha alcanzado de manera segura. (2011, p. 65)

Hepokoski esquematiza así la habitual sucesión de las zonas del tema primario, de la transición, del tema secundario y conclusiva: “P TR ’ S / C”. Son quizás los signos usados entre las letras lo más interesante, pues simbolizan conceptos esenciales en su teoría: “El apóstrofe [...] representa la MC, la cesura media [medial caesura] que separa las dos partes de la exposición; la barra oblicua (/) representa el EEC, el punto cadencial de la conclusión esencial de la exposición [essential expositional closure].”

ANÁLISIS DE LA EXPOSICIÓN

Tema principal, primario o Tema A (en ocasiones, grupo de temas)

En la tonalidad principal. Finaliza con una cadencia, a menudo auténtica perfecta (CAP), pero también posiblemente en otras menos conclusivas.

Es el tema de referencia de todo el movimiento: establece la tonalidad principal y el carácter y el nivel de regularidad de partida, pues es la parte con estructura más regular. Suele ser tipo frase (simple o compuesta), periodo o híbrido; raramente, pequeña forma ternaria o binaria. También pueden encontrarse tipos de tema no convencionales².

Aquí es importante hacer un análisis de la forma a pequeña escala como trabajamos en clase.

Transición (o Puente)

Parte de organización más irregular, en la que se socava la estabilidad armónica y formal presentada por el tema principal, preparando y dramatizando la llegada de la tonalidad subordinada con el siguiente tema. Conlleva habitualmente un notable incremento de energía y acaba normativamente en semicadencia (SC) en una dominante exageradamente resaltada y terminada enfáticamente en una pausa estructural (la cesura media), que provoca la expectativa hacia el comienzo del tema subordinado. Esta cesura media divide en dos mitades la exposición (aunque la primera, que engloba el tema principal más la transición, es habitualmente más corta que la segunda, que abarca el tema subordinado y la sección conclusiva).

Puede empezar como una unidad claramente diferenciada y contrastante con el tema principal, o bien como una aparente continuación de éste que gradualmente “se disuelve” (en la terminología de Hepokoski y Darcy) para adoptar la función de transición.

Por tanto, podemos clasificar la transición, según su comienzo, en los siguientes tipos:

1. Transición independiente: comienza como una unidad nueva y diferenciada, habitualmente con material diferente.
2. Transición dependiente o fusionada con el tema principal: empieza como una parte del tema principal pero, en lugar de completarlo, se disuelve mientras

² Caplin aborda este asunto detenidamente en el apartado “Nonconventional Theme Types” (2013, pp. 288-297). Recordad que en este vídeo lo explico brevemente: <https://youtu.be/r3NPWrPrNaQ>.

aumenta su energía y se mueve hacia la semicadencia final. Puede iniciarse como:

- 2.1. Repetición del tema principal o parte del mismo.
- 2.2. Segunda parte del tema principal (por ejemplo, semifrase consecuente o de continuación).
- 2.3. Codeta del tema principal.

La transición modula habitualmente al tono subordinado, acabado entonces en la dominante del nuevo tono; en movimientos más breves y simples puede quedarse en el tono principal, produciéndose una modulación directa al convertirse el acorde de dominante final de la transición en acorde de tónica inicial del tema subordinado.

Por tanto, podemos clasificar la transición, según su final, en los siguientes tipos:

1. Modulante hacia la tonalidad subordinada; acaba en semicadencia en la dominante del nuevo tono, que habitualmente será la tonalidad de la dominante (V:SC).
2. No modulante; acaba en semicadencia en la dominante del tono principal (I:SC).
3. Otras opciones o desviaciones de la norma, como: transición en dos partes con dos SC y cesuras medias diferentes, exposición “continua” o fusión con el tema subordinado, final en CAP en la tonalidad subordinada, etc.

En cualquier caso, la transición acaba normativamente con un acorde de dominante muy marcado y prolongado (y a menudo ligeramente tonicalizado con dominantes secundarias, ¡pero sin perder su carácter de acorde de dominante!), que suele llevar los siguientes elementos:

1. preparación de la dominante (con bajo 4-#4-5, o bien b6-5)
2. prolongación de la dominante, con típico aumento de energía (figuración con material de relleno, contrastes dinámicos, repeticiones enfáticas, armonías intensas, presencia del modo menor, etc.)
3. gesto rítmico conclusivo (“martillazos”, en la terminología de Hepokoski y Darcy)
4. cesura media
5. (posible enlace de relleno)

Tema subordinado, secundario o tema B (o grupo de temas) y Sección conclusiva

El principal objetivo de este tema (o grupo de temas) es establecer la nueva tonalidad subordinada como alternativa a la principal, conduciéndonos hasta una cadencia conclusiva que la confirme.

Este tema o grupo de temas tiene habitualmente una organización más irregular que el tema principal, lo que incluye su presentación en una tonalidad distinta y sus típicos alargamientos. Habitualmente, el compositor retrasa la llegada de la cadencia conclusiva para provocar una expectación más intensa, incrementando la tensión y aumentando así su efectividad cuando finalmente resuelve; para ello, la hace esperar con frecuentes extensiones y expansiones del tema, amagando a menudo la conclusión esperada para luego evitarla y reiniciar el movimiento.

Es frecuente, por tanto, que el compositor recurra a lo que Caplin llama “extensión cadencial” en un tema subordinado, mediante cadencias fallidas (o incluso repeticiones de la cadencia conclusiva):

La mayoría de las extensiones cadenciales ocurren cuando una cadencia auténtica perfecta prometida no llega a materializarse, motivando así la aparición de una o más unidades cadenciales para realizar la conclusión requerida. La esperada cadencia auténtica perfecta puede quedar incumplida cuando en su lugar el compositor escribe una cadencia auténtica imperfecta, una cadencia rota, una cadencia evadida o una cadencia abandonada. En contadas ocasiones, la cadencia auténtica inicialmente prometida sí aparece, pero la función cadencial se extiende simplemente repitiendo la semifrase anterior y haciendo de nuevo la misma cadencia. (Caplin 1998, p. 101)

Una vez alcanzada la cadencia final estructural de la exposición, suele prolongarse con una sección conclusiva que normalmente consta de varias codetas que sirven para ratificar el cierre o disipar la tensión.

Al analizar esta parte de la exposición, es importante distinguir bien los posibles temas subordinados, cada uno de ellos acabado normalmente en su propia CAP, y las codetas (unidades conclusivas de menores dimensiones, normalmente de hasta cuatro compases), que pueden ser numerosas y variadas y con típica fragmentación.

A veces no es clara la distinción entre un nuevo tema subordinado o una extensión del anterior, pues la cadencia conclusiva puede estar sólo ligeramente evadida o atenuada y el tema siguiente puede derivarse del anterior. Igualmente, el comienzo de la sección conclusiva puede ser dudoso, por ejemplo por el carácter más conclusivo de los últimos temas subordinados o porque varias codetas pueden complementarse formando una unidad superior parecida a un tema³. Por tanto, diferentes interpretaciones de un mismo caso pueden estar bien fundamentadas.

ANÁLISIS DEL DESARROLLO Y LA RECAPITULACIÓN

Hemos dedicado en clase mucho menos tiempo al análisis de estas dos secciones debido a que el desarrollo suele ser la sección más variada, irregular e impredecible (e incluso puede prescindirse de ella, como ocurre en la forma de sonata sin desarrollo), mientras que la recapitulación normalmente tiene una estructura muy similar a la exposición.

Desarrollo

En esta sección tiene lugar no sólo el “desarrollo” de los motivos y temas ya aparecidos, sino también de la trama tonal y dramática presentada en la exposición: se amplifica el conflicto tonal planteado por la tonalidad subordinada mediante el mayor grado de inestabilidad tonal, y se enfatiza un discurso emocionalmente agitado y lleno de sorpresas e interrupciones que alcanza aquí su clímax dramático.

Como siempre, identificaremos las diferentes partes con sus características y relaciones, el material motivico-temático que utilizan y las principales tonalidades (o zonas de indeterminación tonal) que se recorran, con sus cadencias (casi nunca CAP).

Para ello, son muy útiles los conceptos que da Caplin:

- **Núcleo.** Suele ser la parte principal del desarrollo, con las técnicas más típicas del mismo: progresiones secuenciales amplias y a menudo modulantes, carácter agitado e inestable, contrastes dinámicos, notable actividad rítmica, texturas complejas, etc. Normalmente acaba en una gran prolongación de la dominante que prepara la vuelta de la tónica principal en la recapitulación.

³ Las polémicas entre Caplin y Hepokoski y Darcy sobre el alcance de la sección o zona conclusiva son significativas.

- **Prenúcleo.** Parte menos intensa que introduce el núcleo y más o menos separada del mismo (por medio de alguna cadencia, cambio de textura, comienzo de la progresión secuencial, etc.)
- Sólo a veces hay una sección final, separada del núcleo, cuya función es la vuelta a la tonalidad principal, a la que llamamos **Retransición.**

Recapitulación

Aquí suele repetirse casi toda la exposición, pero transportando todo lo que estaba en la tonalidad subordinada a la tonalidad principal y resolviendo así el conflicto tonal planteado en la exposición.

Por tanto, nuestro trabajo se centra en la comparación con lo ya analizado en la exposición, identificando y explicando los cambios.

Encontraremos las siguientes posibilidades:

- Partes que se repiten igual: normalmente el tema principal y quizás el comienzo de la transición.
- Partes que se repiten igual pero transportadas desde la tonalidad subordinada a la principal: normalmente los temas subordinados, la sección conclusiva y quizás el final de la transición.
- Partes modificadas o nuevas: normalmente la transición.
- Posible adición de nuevas codetas o incluso de una coda final.

SOBRE VARIOS TÉRMINOS

Los términos para los conceptos mencionados pueden variar y por ello hemos dado algunos como sinónimos, aunque tienen connotaciones diferentes. Nos decantamos aquí normalmente por los más próximos a los usados por Caplin y Hepokoski y Darcy (y, en general, en las traducciones al español de los trabajos más recientes en inglés):

- Preferimos **tema principal** (o primario) y **subordinado** (o secundario) porque expresan las relaciones entre las tonalidades de los temas y por tanto su función formal. En cambio, A y B sólo indican un contraste y pueden confundirse con las partes de otras formas muy diferentes, como la pequeña y gran forma ternaria, forma rondó, etc.
- Preferimos **recapitulación** a reexposición porque la vuelta de los mismos elementos no es igual, sino modificada (obteniendo consecuencias de lo ya ocurrido y resolviendo el drama tonal).
- Preferimos **transición** a puente porque evoca un concepto temporal más que espacial. Por otro lado, puente tiene la connotación de conexión simple y diferenciada de los dos lados que une y que normalmente están al mismo nivel, mientras que la transición puede empezar gradualmente y nos lleva a otro tema que tiene una tonalidad y función diferente.

BIBLIOGRAFÍA

Caplin, William E. (2013). *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom.* Oxford University Press.

- Caplin, William E. (1998). *Classical Form. A Theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- García Gallardo, Cristóbal L. (2023). “Las nuevas teorías de las formas (New Formenlehre) en la enseñanza del análisis”, en *Educación, investigación y formación musical: miradas, experiencias y reflexiones desde los diferentes ámbitos y niveles educativos*. Ana M. Vernia Carrasco (coord.). Madrid: Dykinson, pp. 116-127. https://www.academia.edu/111653845/Las_nuevas_teor%C3%ADas_de_las_formas_New_Formenlehre_en_la_ense%C3%B1anza_del_an%C3%A1lisis
- García Gallardo, Cristóbal L. (2021). Reseña: James Hepokoski. *A Sonata Theory Handbook*. Nueva York: Oxford University Press. *Súmula: Revista de teoría y análisis musical*, 1(1), pp. 88–92. <https://doi.org/10.59180/29525993.r6245545>
- Hepokoski, James (2021). *A Sonata Theory Handbook*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hepokoski, James y Warren Darcy (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nueva York: Oxford University Press.
- Monahan, Seth (2011). “Sonata Theory in the Undergraduate Classroom”. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 25, pp. 63-128.