

Schubert bajo la lupa



Alumno: Hugo Laroche Fernández
Tutor: José Eugenio Vicente Téllez.
Especialidad: Interpretación – Piano.
Convocatoria: Febrero 2018.

RESUMEN

En el siguiente trabajo profundizaré sobre la última sonata de Schubert D.960 en Si bemol mayor. Así mismo haré notar cuan importante es esta obra para el piano, sin obviar las circunstancias personales y como estas afectaron a la producción del autor. Empezaremos por una biografía sobre el autor en cuestión y el entorno que le rodeaba, solo entonces podré comprender de manera más acertada por qué componía de esta forma. También se expone cómo la aparición del piano, como instrumento propiamente dicho, influye en su forma de componer.

Terminada la biografía me sumergiré en uno de sus trabajos más importantes, la sonata D.960 en Si bemol mayor. Veré como puede relacionarse esta con sus dos sonatas predecesoras y a continuación presentaré un análisis exhaustivo de la misma. Por último llegaré a algunas conclusiones sobre el diseño de melodías, elección de la forma y relaciones tonales que Schubert decide emplear suponiendo un cambio significativo a la hora de concebir la sonata.

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO	pág. 1
OBJETIVOS ESTABLECIDOS	pág. 1
METODOLOGÍAS EMPLEADAS	pág. 2
ESTIMACIÓN DE LOS MEDIOS NECESARIOS	pág. 2
DESARROLLO	pág. 3
- Biografía.....	pág. 3
- El piano de Schubert.....	pág. 5
- Las últimas tres grandes sonatas.....	pág. 6
- Análisis de la sonata D.960 en Sib mayor.....	pág. 8
CONSIDERACIONES FINALES	pág. 48
FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA	pág. 48
WEBGRAFÍA	pág. 49
APÉNDICE	pág. 51

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

Escogí Franz Schubert por ser una de mis dos opciones a la hora de presentar mi memoria fin de estudios. Brahms era la otra cara de la moneda que me hubiese gustado tratar. El tiempo de la exposición y del concierto excederían el máximo permitido así como el número de páginas de la memoria. Schubert es uno de los compositores para piano más importantes e influyentes de su época y su música me transmite muchas emociones. Cargada de buen gusto y con un control total sobre lo escrito en la partitura, consigue ser el elegido entre muchos otros compositores a la hora de hacer un trabajo de investigación. Durante los cuatro años de carrera interpretativa he tocado música de varios compositores, reservándome esta sonata de Schubert para el TFE y terminar la trayectoria pianística con una de la obras que más me gustan.

OBJETIVOS ESTABLECIDOS

Con el presente trabajo final de estudios, pretendo conseguir una serie de metas que expondré a continuación:

- Defender correctamente las intenciones compositivas de Schubert a la hora de interpretarlas al piano, respetando el estilo de la época.
- Hacer una comparación entre la sonata D.960 y las dos anteriores (D.958, D.959).
- Hacer notar la evolución y transición del clasicismo al romanticismo mediante un exhaustivo análisis de la sonata D.960. Mostrar todos los elementos compositivos que dieron lugar a este puente entre estilos.
- Solventar las dificultades técnicas e interpretativas del instrumento demostrando todos los conocimientos adquiridos durante los años de estudios superiores.

METODOLOGÍAS EMPLEADAS

El primer paso fue decidir qué obra iba a interpretar teniendo en cuenta el minutaje de la misma. Centré la búsqueda en encontrar varios tipos de documentos que me aportaron información valiosa para la investigación personal. La mayoría de la búsqueda realizada proviene de diversas fuentes de Internet relacionadas con el compositor. Así mismo, he buscado en revistas y libros que tratan de cerca a Schubert y a su obra para piano. La búsqueda de artículos, ensayos y libros sobre Schubert ha sido realizadas en varios idiomas, para ser más exactos en español, francés e inglés. Una vez recopilada toda la información de interés que necesitaba, comencé a redactar la memoria. He seguido cada paso de la guía del TFE de mi centro, el conservatorio superior de música de Málaga, a la par que iba redactando la memoria. Con respecto al análisis he utilizado referencias importantes de analíticos reconocidos, sin dejar de aportar mi visión particular sobre la obra.

ESTIMACIÓN DE LOS MEDIOS NECESARIOS PARA SU REALIZACIÓN

Para la ejecución de la obra correspondiente al trabajo de final de carrera, necesitaría la sala Falla con el piano de cola Yamaha. Para la defensa del trabajo teórico, un proyector para poder hacer la exposición oral a través de una presentación gráfica.

DESARROLLO

- Biografía:

Franz Peter Schubert, nacido el 31 de enero de 1797 en Viena y fallecido el 19 de noviembre de 1828 en Viena también, fue uno de los compositores más importantes de su época. Iniciado al violín por su padre y al piano por su hermano, comienza sus estudios musicales con Michael Holzer, organista de la parroquia de Lichtental. La primera audición de Schubert fue a los siete años de edad. Durante el período de formación de Schubert durante los años 1811-1813 empieza a componer en contra de la voluntad de su padre que no le dejaba volver a casa, mientras su madre se estaba muriendo. Empezará a componer para piano en 1810 destinado a ser uno de los compositores más importantes de la historia de la música. Schubert fue admitido en la Hofkapelle, el coro imperial.

Schubert es un compositor que está entre el clasicismo y el romanticismo, proclamado el inventor del *lied* y poseedor de un extenso y rico opus lleno de obras y diversas formas. Inspirado por un poema de Johann Wolfgang von Goethe¹, compuso el primer *lied* que daría la música, le seguirían otros compositores detrás como Schumann o Strauss. Era el duodécimo hijo de una familia de músicos, antes de dedicarse a la composición se centrará en impartir clases. Antonio Salieri le dio cinco años de clases y rápidamente fue reconocido su talento por otros grandes compositores como Beethoven. En 1816, Schubert pretende conseguir el puesto de profesor de música en Ljubljana² y recibe su primer encargo remunerado, una cantata. 1816 y el año anterior se convierten en los más productivos del compositor. Compone muchas obras entre las que se encuentran numerosos *lieder*, obras para la escena, obras corales, obras para piano a cuatro manos, un par de misas, etc.

En 1817 Schubert ya ha compuesto su quinta sinfonía y se encuentra dando clases a Marie Esterhazy³ en el castillo de Zelesz en Hungría. En 1819 vuelve a Viena para consagrarse a la composición. Ignaz Sonnleithner⁴ introduce a Schubert en los

¹ Poeta y dramaturgo nacido en Frankfurt en 1749 y fallecido en Weimar el 22 de marzo de 1832.

² Capital de Eslovenia.

³ Militar francés de origen húngaro.

⁴ Jurista, escritor y profesor austriaco.

salones vieneses y rápidamente se hará notar entre la élite. Se organizarán reuniones llamadas *schubertiadas*, veladas musicales alrededor de sus melodías.

En 1820 Schubert fue admirado en Viena únicamente por la élite conoedora en la materia. Estrenó dos óperas sobre esta fecha y las dos fueron un fracaso estrepitoso, Schubert no llegó a tener éxito en este ámbito. Hasta el año 1822 Schubert probó suerte en todo tipo de géneros musicales, particularmente en los cuartetos de cuerda y las sinfonías.

En 1823 compuso su ciclo de *lieder*, son canciones líricas breves con texto proveniente de un poema. Los *lieder* surgieron en la época clásica y Schubert los lleva a otro nivel pues es considerado el padre del *lied*. Es en este año cuando Schubert empieza a tener los primeros síntomas sifilíticos, enfermedad de transmisión sexual incurable en la época en que vivía. Su estilo de vida no era precisamente el más idóneo pues trabajaba largas horas sin descanso y abusaba de las bebidas alcohólicas y del tabaco.

En 1825 viajará a Tyrol con Vogl, barítono austriaco y amigo de Schubert. Escribió su sinfonía en Do mayor después de un viaje a los Alpes donde quedó totalmente prendido por el paisaje. En 1826 estrenó su cuarteto en Re menor “La joven niña y la muerte”, que constituye la decimocuarta obra de cámara compuesta por Schubert. La primera representación de la obra es el 29 de enero de 1826 y la publicación será tres años después de la muerte de Schubert.

En 1827 Schubert participa portando la antorcha en la gran ceremonia del funeral de Beethoven. La muerte del compositor le afecta profundamente y se pone a trabajar componiendo varias obras de gran importancia: Impromptus para piano, una fantasía para piano y violín, dos tríos, etc. El problema es que los editores querían obras que dieran grandes beneficios y ese género residía en la música escénica, donde Schubert nunca tuvo gran éxito. En 1828 Schubert fallece con 31 años de edad a causa de su promiscuidad que le llevó a contraer la sífilis. Justo se matriculaba para estudiar fuga pero su enfermedad le llevó a una fiebre tifoidea⁵ haciéndolo fallecer el 19 de noviembre de 1828.

⁵ Del tifus o que tiene relación con este conjunto de enfermedades.

- El piano de Schubert:

La forma sonata fue continuada por Schubert así como la forma breve. Schubert no era un gran pianista de su tiempo, al contrario que Beethoven o Czerny. No tenía una técnica realmente envidiable y aún así consiguió llegar a niveles que nunca explotaría en el clavicordio. Schubert nunca pretendió ser un gran concertista.

El instrumento vienés que poseía Schubert era de sonoridad limitada y era muy complicado de interpretar en él, por esta razón el piano será el instrumento preferido en los salones tanto para las famosas *schubertiadas* como para los conciertos. El instrumento de Schubert demandaba al intérprete un enorme dominio del ataque, que influiría de manera decisiva sobre la intensidad del sonido y el timbre. Podríamos considerar que para Schubert el piano no era más que una extensión del clavicordio. En las composiciones de Schubert, se podían divisar formas de expresión muy amplias y diferentes entre si pues, su escritura pianística era extremadamente meticulosa y perfeccionista.

Schubert componía en muchas ocasiones pensando en la voz como instrumento dominante, de ahí podemos literalmente sacar la gran expresividad que contienen sus melodías. Destacar la melodía en la música de Schubert a pesar de los acordes y saltos complicados que presenta la misma se convierte en una tarea primordial. La tesitura medio-alta es donde el se encuentra más cómodo para presentar su voz cantante, y la voz es doblada a octavas cuando frecuenta tesituras aún más altas. En la sonata que nos ocupará más adelante, veremos frecuentemente la escritura melódica en octavas y además en *legato* dando un total control sobre ambas líneas de voz cantante. También veremos momentos donde, utilizando la octava central del piano, destina la voz cantante a una sola línea melódica con un acompañamiento simple. Por lo general, dicho acompañamiento se encuentra articulado mientras la voz aparece casi siempre en *piano* o *pianissimo* con carácter vocal.

Lo cierto es que Schubert empleaba ideas y estructuras de las obras de Beethoven para desarrollarlas en la suyas propias, pero la concepción pianística de Schubert deriva del estilo pianístico de Mozart, la articulación y el fraseo de su música así lo demuestran. El lirismo de Schubert no calzaba bien del todo con la forma sonata estricta, pero aún así asumió la necesidad de acatar el aspecto formal de la misma, sin dejar de aportar su propia personalidad como veremos más adelante en el análisis expuesto de la sonata D 960 en Sib Mayor.

Las obras de cámara de Schubert que han llegado al público son aquellas en las que interviene el piano. Las obras poseen una gran calidad musical y nos muestran a un Schubert menos introvertido que propone nuevos timbres más brillantes y amables con el piano. La obra camerística de Schubert es realmente extensa presentando obras acabadas así como movimientos sueltos que no pudo o no quiso terminar. La escritura pianística orquestal se manifiesta en toda su producción para piano a cuatro manos, y en los momentos donde escribe grandes masas de acordes en busca de una plenitud sonora de carácter orquestal. Sus sonatas son una de las partes más significativas de su obra para piano, y apuntan a otros horizontes estéticos, superponiéndose ante cualquier otro parámetro estilístico.

- Las últimas tres grandes sonatas:

En el año 1828 Schubert se introdujo en la composición de sus tres grandes póstumas sonatas para piano luego de estar un par de años sin componer. Fueron compuestas durante sus últimos meses de vida y son un ejemplo de excepcional madurez musical. El deterioro que le supuso su enfermedad venérea le hizo tomar conciencia de que posiblemente estas serían su última aportación. En un principio serían dedicadas a Hummel⁶ para posteriormente quedarse Schumann con los honores. Las estructuras que residen en las sonatas y las increíbles modulaciones que se suceden, sin que parezca terminarse la fuente creativa del compositor, rinden homenaje a Beethoven.

Las tres sonatas fueron compuestas a la vez formando así mismo un gran mundo poético. Tienen aspectos que las unifican al ser comunes entre ellas, como son el planteamiento estilístico, la tesitura completa del piano, cruces de manos, empleo del registro grave y dinámicas en *pianissimo* para concluir los movimientos y así preparar el siguiente. El silencio se convierte en un elemento primordial para interrumpir el discurso musical y la tendencia general al cromatismo se deja ver a lo largo de las tres sonatas. Cada una de estas tres últimas grandes obras para piano contienen guiños estilísticos a Beethoven.

Las tres sonatas poseen muchas características estructurales similares y confluyen en el mismo clima emocional, aunque individualmente sea diferente entre sí.

⁶ Fue un pianista, compositor, profesor y director austrohúngaro.

Se complementan entre sí a la perfección pues podemos ver un claro sentido trágico con una inminente intención de protesta. La segunda sonata en La mayor se mueve en un clima más lírico y vital que turbulento en contraposición a la última en Sib mayor, que muestra una serenidad sobrecogedora. La primera sonata se encuentra en Do menor que ya es un claro contraste con respecto a las dos sucesivas al ser la única en modo menor. El primer movimiento no es tan amplio como el presente en las dos sonatas sucesoras, la sección de desarrollo es altamente cromática y melódicamente heterogénea en la exposición. Respetará la tónica e incentivará el grado subdominante para llegar a una coda que volverá a presentar el tema principal pero en tónica. El segundo movimiento posee forma "ABABA" en vez de "ABA" presente en las dos siguientes. Su tercer movimiento, en lugar de ser un *scherzo*, es un minuetto menos alegre y más tenue. El último movimiento es una forma sonata en vez del rondó-sonata presente en las dos siguientes. Su movimiento lento sigue una forma "ABABA" en lugar de la forma "ABA" de las otras dos sonatas.

La segunda sonata representa la penúltima compuesta por Schubert. Es el trabajo más cíclico en toda su música instrumental. En él, Schubert forja conexiones y resonancias armónicas, melódicas, rítmicas y motivicas a través de los cuatro movimientos de esta inmensa sonata como medio para unificarla.

La tercera y última sonata de Schubert D.960 en Sib mayor será la que analizaré a fondo más adelante. El tema A del primer movimiento da sentido a todo el material posterior pues está sacado de este casi en su totalidad. En ella vemos un sentimiento triste que nos acompaña en cada uno de los movimientos. El primer movimiento es una forma sonata, el segundo un "ABA", el tercero un *scherzo* trío en "ABA" y el último es un enorme movimiento en forma de rondó-sonata. Se trata, de una de las sonatas más importantes del repertorio para piano de todos los tiempos. La majestuosidad de esta obra la convierte en un auténtico testamento póstumo de su compositor.

- Análisis de la sonata D.960 en Sib mayor:

A continuación voy a proceder a realizar un análisis exhaustivo de la última sonata compuesta por Schubert. Hay mucho material, pues se trata de una sonata de dimensiones considerables. La sonata está compuesta en Sib Mayor pero veremos como Schubert explora varias tonalidades lejanas a lo largo del trascurso de la obra. El esqueleto del primer movimiento *molto moderato* se adecua a una forma sonata clásica, con algunos deslices románticos en cuanto a sonoridad pero prácticamente fiel a la forma tradicional. Veremos por qué esta última sonata de Schubert es tan rica en materiales e importante. Empezaremos por la exposición del primer movimiento. (C 1-4)



El tema "A" que empieza en anacrusa, será muy importante a lo largo de la sonata, pues lo veremos de diversas formas escrito (minorizado, sin octavas, a modo transitorio, transportado, etc.). Destacaremos al principio de este tema la nota doble pedal de Si en el bajo y Fa en la mano derecha. El bajo no hará otra cosa que realizar pedales de tónica y dominante para dar sensación de estabilidad tonal. La primera idea de "A" dura exactamente 8 compases hasta que divisamos un trino grave escrito en *pianissimo*. La mano derecha abre en semicadencia sobre acorde de Fa en segunda inversión. Tenemos varios silencios y un calderón que indican el final de esta primera semifrase. Si se cuenta la anacrusa como medio compás válido y el final del trino como otro medio compás también válido, el resultado sería de 9 compases exactos. (C7-9)



La segunda semifrase de "A" tiene 9 compases y estará diseñada para buscar la cadencia perfecta hacia Sib mayor para cerrar el tema y dar paso a la transición. Cabe destacar que esta segunda semifrase tiene una serie de cambios en la armonía. En el cuarto compás el bajo dictará el destino de la armonía que no será otro que cadenciar más

adelante sobre Sib. Sin embargo, aquí Schubert decide buscar mediante un acorde disminuido de paso el sexto grado sin tercera. Después bemolizará el Sol en el bajo y buscará cromáticamente una pedal del quinto grado de Sib para efectuar una cadencia perfecta. Todavía no hemos salido de la dinámica *pianissimo*. (C 14-16)



El compás de enlace que viene a continuación conecta el Tema "A" con la transición. Este compás no es más que un característico trino que desciende cromáticamente hacia el Solb. Veremos este recurso utilizarse a lo largo de este primer movimiento varias veces. Schubert lo utilizará para hacer evidente la separación de grandes secciones importantes. La melodía que da pie a la transición se solapa junto al cromatismo de la mano izquierda. Podríamos considerar que este compás pertenece al final de "A" o a la transición. (C 19)

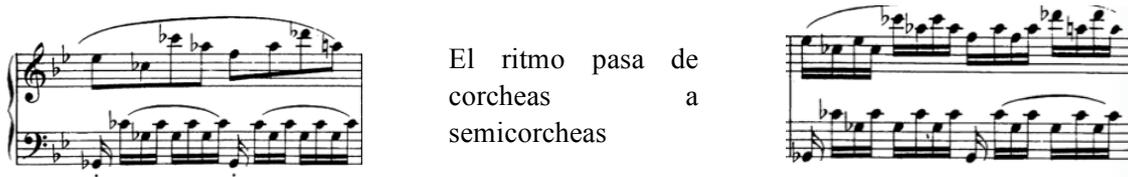


En mi opinión el material que Schubert utiliza no tiene que ver ni con lo que antecede ni con lo que precede. Por esa razón pienso que se trata de un elemento característico aislado. Sumado a la cantidad de pausa considerable en la mano derecha ya no quedaría duda alguna. El silencio es un elemento muy empleado por los compositores clásicos para separar secciones por lo general temáticas. La transición tiene dos partes bien diferenciadas que llamaremos "T1" y "T2". A continuación analizo "T1". (C 20-21)



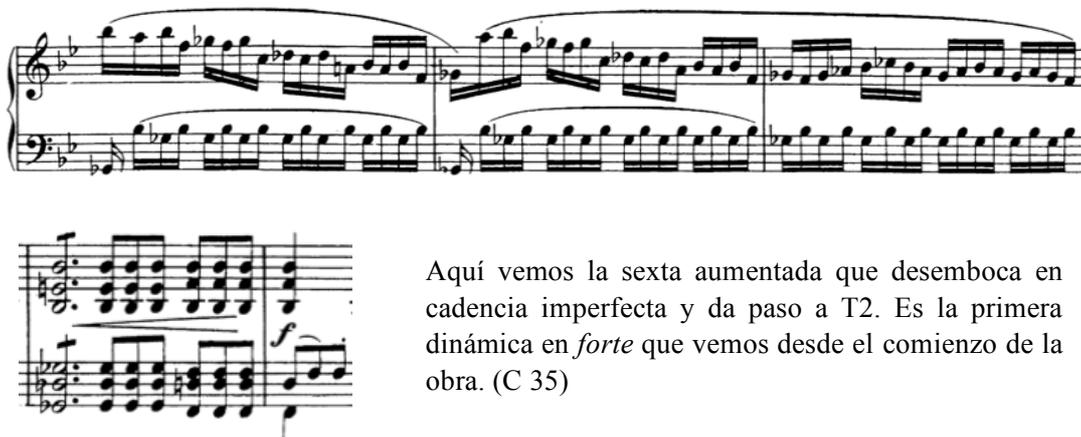
Esta transición es muy característica pues empieza con el tema que presentaba A pero lo trasporta al sexto grado rebajado de Sib. La transición estará entonces en Solb mayor, una tonalidad realmente lejana de la original. La sonoridad que desprende este Solb mayor sumada a la delicadeza que le otorga el *pianissimo* es de autentica paz. La

mano derecha expone el tema que es muy parecido al de "A", mientras que la mano izquierda contribuye a que haya una textura de melodía acompañada, solo que esta vez nos encontraremos acordes desplegados que complementarán a la perfección la melodía *cantabile*. En los compases 8 y 9, Schubert alterna entre dos grados tonales que son el I grado (Solb) y el IV grado (Dob) para volver a hacer los mismo en los dos compases siguientes pero acelerando la mano derecha pasando de corcheas a semicorcheas. Schubert consigue duplicando la velocidad sensación virtuosística. (C 28 y 30)



El ritmo pasa de corcheas a semicorcheas

A partir de aquí se establece una pedal de tónica (Solb) que pasará a ser interpretada junto al mi becuadro de la mano derecha, como una doble sensible que forma una sexta aumentada que resuelve en la última parte del compás. La resolución llega para formar un acorde de dominante en segunda inversión con la séptima omitida. Con un V - I (de Fa a Sib) concluye T1 y da paso a T2. (C 31- 33)



Aquí vemos la sexta aumentada que desemboca en cadencia imperfecta y da paso a T2. Es la primera dinámica en *forte* que vemos desde el comienzo de la obra. (C 35)

T2 puede llevar a confusión pues veremos que tiene un elemento rara vez visto anteriormente en las sonatas. El problema reside en que esta parte de la transición es idéntica en sus primeros 8 compases a la segunda semifrase de "A". Respeto todo salvo el acompañamiento que ahora está atresillado. Esto me hace pensar en una gran peculiaridad propia de esta sonata, y es que desde el principio no hemos dejado de presentar temas que recuerdan al primero. El material ha sido mutado, transportado y octavado pero no ha

dejado de ser el mismo en esencia. En todo el tema A y transición no hay indicios de material nuevo propiamente dicho. (C 36-37)



Como vemos en la imagen superior, "T2" está prácticamente copiado del tema A salvando el acompañamiento. Considero que estamos en una transición porque la labor de esta es llevarnos de una tonalidad a otra que contraste con la primera. Es cierto que en los primeros 8 compases existe una estabilidad tonal importante, pero seguidamente en el compás 9 Schubert nos prepara para la llegada del tema B. El tema A era estable tonalmente de principio a fin mientras que "T2" aún siendo prácticamente idéntica que A, no desemboca en una cadencia perfecta que nos devuelve a Sib. Se torna más oscura con el uso de acordes disminuidos que buscarán una armonía de dominante de la dominante con un acorde de Do#-Mi#-Sol#-Si. Naturalmente el tema B se presentará en la tonalidad de la dominante Fa#, pero Schubert optará por el cambio de modo y se decantará por el homónimo de la misma. Este recurso no es nuevo, ya se venía barajando en sonatas anteriores, el mismo Bethoveen usó este giro en su sonata patética op. 8. (C 44-45)



A partir de aquí es cuando T2 deja de parecerse al tema A, pasamos de un acorde de Fa que mantiene sus voces intermedias para bajar a Si becuadro. Schubert formará un acorde disminuido placado a partir de Re en el último tiempo del compás. (C 46-47)



Schubert crea mediante el pedal del bajo una segunda inversión de dicho acorde disminuido, este pasa a ser en el último tiempo del compás un acorde disminuido en

primera inversión si contamos a partir del bajo. Lo peculiar de estos dos acordes es que realmente son los mismos, solo que Schubert decide enarmonizar el segundo y cambiar su inversión, realmente nos encontramos ante un acorde disminuido funcionando como dominante de Fa# con su fundamental omitida. En el siguiente compás Schubert incluye la fundamental del acorde, lo que irremediamente convierte nuestro acorde disminuido en una extensión natural de un acorde de séptima de dominante sobre Do#. Como vemos Schubert tiene control absoluto sobre la tonalidad y tiene recursos de sobra para poder llevar al intérprete allá donde él quiera. Llegamos al tema B, ahora si que podemos decir que Schubert presenta material nuevo. El tema B va a contener varias ideas que contrastarán entre ellas dando como resultado gran cantidad de células no vistas anteriormente. Si antes en el tema A y en la transición Schubert prefiere desarrollar su tema primigenio, ahora va a compensar llenando esta sección temática de muchísimo contenido nuevo. (C 48-49)



El tema B está escrito en Fa# menor y su primera idea dura los primeros 11 compases, si quisiéramos articular esta idea lo haríamos de la siguiente forma:

El primer compás no es más que una introducción a la nueva tonalidad, realmente el tema empieza en el segundo compás con el Fa# - La que se encuentran ligados en la mano derecha. Existe una melodía contrapuntística en la mano izquierda que baja de Do# a La con pedal de tónica. Considero que el primer compás no es más que una introducción, porque el tema es expuesto en un par de ocasiones dentro de la misma idea y dicho compás desaparece en la repetición del material, dando como resultado una frase de 10 compases articulada en dos semifrases casi idénticas. La diferencia reside en el último compás de ambas semifrases, la primera abre en semicadencia con el acorde de séptima de dominante sobre Do#, y la segunda opta por realizar una dominante secundaria sobre el VII grado. Este acorde es el que se forma sobre Mi, y resuelve inequívocamente sobre el tercer grado que no es otro que La mayor.

La segunda idea del tema B es el diseño ya visto tantas veces en sonatas anteriores de otros compositores. Es un diseño que se basa en un modelo y repetición. Schubert hace un diseño del modelo en dos partes que llamaremos antecedente y consecuente⁷. El antecedente y el consecuente serán repetidos de forma casi idéntica. Vemos como está diseñado el modelo. (C 59-60)



Tenemos 2 compases de modelo antecedente caracterizado por una voz acompañada por un bajo Alberti⁸ en semicorcheas. (C 61-62)



A continuación Schubert presenta el consecuente que consta de una serie de acordes que van sucediéndose en placado hasta llegar a La Mayor. El acompañamiento tiene el mismo diseño rítmico en bajo Alberti. Por lo general esta técnica de modelo y repetición se emplean para hacer algún tipo de progresión con algún destino para luego modular. Schubert aquí nos repite en dos ocasiones el antecedente y el consecuente de forma casi idéntica, pues la armonía es igual aunque el material rítmico cambia. A partir de este punto Schubert se recrea mucho con el bajo Alberti y diseña pequeñas secciones de pregunta y respuesta. (C 67-69)



Diseño de 2 compases donde el primero está sacado del material anterior pero ahora lleva negra con doble puntillo. El segundo compás nos lleva a La mayor otra vez.

⁷ Concepto extraído del "tratado de la forma musical" de Clemens Kuhn.

⁸ Tipo particular de acompañamiento musical, frecuentemente usado en el clasicismo.

Schubert repite el primer compás una vez más y da paso a unas octavas que suben para luego bajar y buscar un acorde disminuido sobre Fa. (C 70-71)



Si quisiéramos hacer una agrupación, podríamos considerar que disponemos de 5 compases que dividiremos en 1 + 2 + 2. Para los cinco siguientes disponemos de un compás antecedente y dos compases de consecuente que presenta una nota pedal en el bajo como si de un alargamiento cadencial se tratase. Lo realmente interesante es que no llega a cadenciar y se queda en un acorde disminuido que se alarga dos compases más hasta que poco a poco encuentra su resolución en la imagen de abajo. (C 74-75)



Último diseño antes de llegar a la tercera idea de B que se articulará en 4 (2 + 2) + 2 de alargamiento cadencial. Los 4 compases se pueden dividir en dos semifrases de dos compases que repiten exactamente lo mismo a excepción del cambio de tesitura más aguda en la segunda semifrase. Los dos últimos compases son un alargamiento que conducen a un acorde de séptima de dominante sobre Do. (C 78-79)



Empezamos con la tercera idea de B que estará escrita en Fa Mayor. Esta es fácil de encontrar pues Schubert va a utilizar otro elemento rítmico durante toda esta sección. Los grupos de tres corcheas serán ese elemento que articularán esta idea al completo. (C 80-81)



Esta idea de B es fácil de articular a priori pues repite lo mismo en los 12 primeros compases. Estos 12 compases se articularán en dos semifrases de 6 + 6. La segunda semifrase repite lo de la anterior pero en trocado con leves modificaciones en los acordes de la mano derecha que antes se encontraban en la mano izquierda. La armonía se respeta tal cual se presentaba en la primera semifrase. Lo interesante de esta idea es que el alargamiento cadencial que se anexará a la segunda semifrase de 6 compases, es extensísima. (C 86-87)



Antes de analizar dicho alargamiento cadencial vamos a ver qué ocurre a niveles armónicos en los seis primeros compases. Tenemos un primer grado que busca un cuarto grado mediante una dominante secundaria sobre tónica, para volver en el tercer compás a tónica efectuando una cadencia perfecta de V - I. El cuarto compás tiene armonía de I - V (con novena) - I - V (con séptima). (C 80-84)



Lo lógico habría sido resolver en tónica pero Schubert sorprende con un giro armónico y se escapa hacia un acorde de Re novena de dominante con fundamental omitida. Todo este compás tiene armonía de sexto tachado que nos lleva a un segundo tachado que a su vez nos lleva al V grado para resolver en los siguientes 6 compases, que estarán diseñados en trocado. Los giros armónicos son los mismos en la segunda semifrase. (C 82-83)



Una vez terminados los 12 compases empieza una extensa sección que dará un rodeo por lejanas tonalidades para finalmente volver a Fa mayor y dar comienzo a la coda. Vamos a ver como está diseñada esta sección.



El primer compás (C 92-98) nos presenta un acorde disminuido sobre Mi becuadro en tercera inversión con el Sib en el bajo. En el siguiente tenemos armonía de Reb mayor con novena que pasa a acorde de Sib de séptima de dominante, que da paso en el siguiente compás a un Mib disminuido con séptima mayor. A continuación Schubert opta por resolver en Reb mayor y los últimos 3 compases tendremos armonía de Lab mayor. Después del silencio de negra tenemos un acorde disminuido seguido de una dominante secundaria sobre Fa que no llega a resolver, pues Schubert interrumpe el fraseo de nuevo. Armonía de Sib con una inversión de séptima de dominante que resuelve en tercera inversión de triada de Fa Mayor, seguidamente presentará el auténtico acorde que cerrará esta sección. En el último tiempo del compás percibimos al fin la sensible de Fa, estamos por lo tanto frente al acorde resolutivo de Do séptima de dominante. Una vez resuelta esta extensa sección de alargamiento cadencial, podemos darla por cerrada.

A continuación disponemos de según mi criterio una larguísima zona codal. Considero que es una coda de grandes dimensiones porque no podemos divisar un tema claro y diáfano, pues nos encontramos con diversos fragmentos pequeños que no hacen más que cadenciar una y otra vez. Vamos a ver esta larga coda en profundidad. Si no contamos la segunda casilla y sí la primera de repetición, la coda dura exactamente 26 compases. (C 99-101)



Los tres primeros compases que inician esta coda son extremadamente redundantes pues Schubert presenta la tónica para llegar a dominante y volver a tónica de nuevo. Básicamente realiza un I - V - I con material de la tercera idea de B. Seguidamente tenemos acordes placados con un primer grado y un tercero tachado con la quinta rebajada que nos conduce a una armonía de sexto tachado, que resuelve naturalmente en un segundo grado de Fa. Este acorde que se forma no es otro que el de Sol mayor, el acorde no presenta séptima pero después del puntillo Schubert escribe un La en la voz soprano que representa la novena del acorde que tiende a bajar resolviendo al acorde de V grado. En el último compás Schubert presenta un V grado que resolverá en un I, lo interesante que cabe destacar aquí es el acorde aumentado con función de dominante que se forma con el Sol# de paso. (C 102-107)



Los seis siguientes compases vuelven a ser redundantes armónicamente hablando, pues repiten lo visto anteriormente. Empiezan en un primer grado de Fa para hacer modulaciones intratonales y volver seguidamente al primer grado otra vez. Los dos primeros compases son idénticos a los anteriores solo que esta vez están escritos una octava grave. Voy a analizar a partir del tercer compás a ver qué ocurre exactamente:



Tenemos dominante secundaria sobre IV grado de Fa, seguido de otra dominante secundaria sobre VII grado de Fa que resuelve sobre el III grado rebajado. No es más que un préstamo del homónimo menor de Fa mayor que le da un color inesperado a la música. (C 104)



En este compás veremos una dominante secundaria sobre el VII grado que resuelve en III grado de Fa. (C 105)



Los dos últimos compases forman una dominante secundaria sobre el I grado de Fa que resuelve al IV grado. Schubert vuelve a convertir el acorde con función de dominante en un acorde aumentado. El último compás reposa sobre semicadencia dejando el discurso abierto y alargando aún más la coda. (C 106-107)

Sigue la coda y en los tres siguientes compases Schubert repite armonía de V – I con la misma fórmula anterior del acorde aumentado con función de dominante. Después del silencio de negra una vez más tenemos dominante secundaria sobre tónica que resuelve en cuarto grado. Esta coda es realmente larga y es que Schubert vuelve a repetir una vez más el esquema V – I, reposa en el acorde de Fa y da paso a la primera casilla de repetición. (C 108-110)



Schubert podría haber cerrado esta exposición de sonata aquí pero decide alargar un poco más con un cambio radical de carácter. (C 117-125)



Los primeros dos compases hacen exactamente lo mismo que los dos siguientes con la diferencia del cambio de tesitura a una octava más grave. Primero vemos un floreo al Solb en ambas manos para después reposar en un acorde de La menor. A continuación observamos otra vez el mismo proceso y una vez más reposamos en La menor. Lo interesante viene ahora pues Schubert sigue floreando el Solb pero esta vez lo hace con un propósito claro, y este es buscar el acorde que pondrá fin a toda la exposición. Llega a un *fortissimo* y añade un *sforzando* en dicho acorde que no es otro que uno de séptima

de dominante. Schubert añade para finalizar ese característico trino que llevamos viendo ya varias veces en este movimiento en el grave, pero esta vez en *sforzando*. La exposición reposa en esta primera casilla de repetición sobre la nota Fa que representa el quinto grado de la tonalidad original, Sib M. (C 126)



Existen una multitud de intérpretes que no llegan a tocar la primera casilla y pasan directamente a la segunda. Esto es debido a que esta sonata es realmente larga y la exposición de tan solo el primer movimiento tiene una duración realmente extensa. Considero que se debería de repetir pues así lo pretendió Schubert al incluir esa doble barra de repetición.

La segunda casilla establece la tonalidad de Do# menor que es la que Schubert utilizará en la siguiente sección de la sonata. Hablamos del siguiente gran bloque dentro de la forma sonata, la exposición. Vamos a ver cómo Schubert ha decidido desarrollar todos los materiales ya expuestos anteriormente en la exposición. El desarrollo es la parte de la sonata que el compositor utiliza para ampliar todos esos materiales que le dieron la personalidad a la exposición. No podemos considerar que las secciones temáticas anteriores tuviesen ideas escuetas precisamente, así que voy a estudiar como Schubert consigue llevar aún más lejos todo este material. (C 127-130)



El desarrollo empieza con el material que da comienzo a la sonata y a la transición o sea, el tema principal. En esta ocasión y por primera vez Schubert nos lo presenta en una tonalidad menor, Do# menor. Esta primera idea del desarrollo que llamaremos "D1" se articulará en 14 compases divididos en 4 + 10 (4 + 6) contando con la caída a la siguiente idea del desarrollo. La anterior imagen nos presenta los primeros 4 compases del desarrollo, toda esta sección está escrita en Do# menor. Los 4 siguientes

están diseñados para buscar una modulación evidente a Si menor mediante una dominante secundaria formada sobre Fa#. (C 131-133)



Los compases venideros pasarán por una serie de tonalidades para cadenciar nuevamente y buscarán un acorde aumentado que nos servirá de dominante secundaria con su fundamental omitida. Antes de llegar a ese acorde de dominante, Schubert propone una serie de modulaciones que vamos a ir analizando. Vemos que el acorde de Si menor es el que encabeza esta sección. A continuación tenemos dominante secundaria sobre Do# para resolver en Fa#, aunque rápidamente vuelve a producirse el mismo proceso para volver a Do# menor mediante una dominante propia de la tonalidad sobre Sol#. Schubert repite esta dominante sobre Sol# para resolver nuevamente pero sorprende con una resolución al napolitano de Do# menor (Re mayor). (C 134-137)



Claramente Schubert no ha resuelto en tónica aún ni tiene pensado hacerlo, pues modulará a la tonalidad de La mayor mediante una cadencia rota de V-VI es decir, de Do# a La. En la imagen inferior podemos ver claro como ese Sol# no resuelve en la última parte del compás. Con esta cadencia rota Schubert da por finalizada la primera idea del desarrollo. (C 139)



La segunda idea del desarrollo tiene una articulación muy clásica pero una armonía realmente romántica. Esta idea está articulada en 19 compases o 20 con la caída, depende de cómo se quiera ver. Nosotros la veremos con la caída al siguiente compás dando como resultado 20 compases. Dichos compases se dividirán en 9 + 11 (9 + 2) donde los 9 primeros expondrán una idea y los 9 siguientes repetirán para modular a otras tonalidades. (C 140-148)

Estos 9 primeros compases constituyen la primera gran frase de los 18 compases. Los primeros 2 compases están en La mayor y presentan el material de tresillos que alterna entre picado y ligado. Los dos siguientes son un acorde de V grado usando séptima y novena para volver a tónica en el quinto compás. El compás que sigue es el que realmente Schubert utilizará para modular a Sol# menor mediante dominante secundaria sobre el IV grado, Fa#. Los tres últimos compases son una presentación del reciente Sol# menor con la misma estructura de los dos primeros compases que estaban escritos en La mayor. (C 149-157)

El último compás efectúa una dominante secundaria sobre el sexto grado y resuelve en el siguiente grupo de 9 compases para comenzar en Si menor. Los próximos 9 compases repetirán la estructura exactamente igual, pero Schubert pretenderá llevarnos a la tercera idea del desarrollo modulando a otras tonalidades.

Los 2 primeros son un Si menor que buscan un Fa# para efectuar una cadencia perfecta y volver a Si menor en el cuarto compás. Ahora Schubert buscará la tonalidad de Sib mayor mediante el sexto grado rebajado de La mayor, Fa becuadro. Ahora cadenciamos sobre Sib mayor que se recrea dos compases para buscar un acorde de dominante sobre Lab, e irnos directamente a Reb en los dos compases restantes que cierran sobre pedal de Reb. La siguiente idea del desarrollo empezará en Reb mayor y durará 16 compases estructurados en 8 + 8, que a su vez se separarán en (4 + 4) + (4 + 4). La imagen inferior corresponde a los 4 primeros compases de los primeros 8. Los 4 compases tienen sus dos compases de fragmento temático y sus correspondientes compases de fragmento cadencial, pero con la peculiaridad de la nota pedal Reb presente todo el tiempo. (C 160-163)



Los siguientes 4 compases que constituyen la segunda semifrase de los 8 completos tienen material temático y cadencial idéntico, pero la armonía cambia pues la pedal de Reb es interrumpida para formar un acorde disminuido en segunda inversión. El acorde disminuido es de paso, pero sirve como segundo tachado de Mi mayor con fundamental omitida que llega al acorde de Si. En el tercer compás se busca ese Si como V grado de Mi y resuelve. (C 164-167)



Empiezan los próximos 8 compases que presentarán el mismo material pero en trocado. Los primeros 4 compases que funcionan como semifrase empiezan en Mi mayor, y Schubert busca cadenciar en Sol mediante un segundo grado tachado de Do, para en el último compás efectuar un V - I. (C 168-171)



Ahora estamos en Do mayor para, en el segundo compás realizar un cuarto grado menor prestado de Do menor. El tercer compás es repetir el esquema ya visto anteriormente, que no es otro que buscar Mib mayor en el último compás mediante acorde de dominante sobre Sib. (C 172-175)



A partir de aquí Schubert hace un alargamiento cadencial de 7 compases con la caída para buscar la tonalidad de Re menor. Empezaremos una sección que no es del todo una idea nueva en sí, sino una enorme pedal de dominante que sigue empleando material de "A" y de la tercera idea del desarrollo. La duración de esta gran sección es de 42 compases y prácticamente todos disponen de una pedal de dominante, teniendo en cuenta que la reexposición estará en la tonalidad original de Sib mayor. Veremos zonas en Re menor que contendrán la nota Fa en el acorde como secciones de Sib mayor que también la contienen. Rara vez se romperá esta pedal y si ocurriese sería para volver rápidamente mediante una cadencia. Solo tenemos una pequeña excepción y es la que vamos a ver en la imagen inferior. (C 205-207)



Se interrumpe la pedal de Fa para dar paso a un cuarto grado menor de Sib mayor pero rápidamente vuelve a cadenciar con el característico trino que llevamos viendo durante toda la sonata. Volvemos entonces a Re menor presentando dicha pedal de nuevo. (C 209-210)



El material de "A" está presente en esta sección y es presentado por Schubert en tres ocasiones diferentes. La última vez que Schubert presenta el tema, este desemboca en un acorde de V de Sib mayor. El acorde que nos ocupa es el de Fa séptima de dominante que se alargará durante 13 compases. (C 212-213)



Este es el acorde que nos llevará a la recapitulación, V grado. Schubert lo presenta en primera inversión. La mano derecha se quedará sola hasta llegar a un segundo reposo sobre V.

En esta ocasión tenemos la misma función armónica pero Schubert añade la novena menor otorgando aún más peso a esa tendencia resolutoria intrínseca al acorde. (C 215-216)

Volvemos una vez más a la anterior configuración del acorde y seguidamente una escala descendente. Schubert va a buscar el V grado otra vez de Sib al final de esta bajada mediante una escala cromática descendente. Usará su ya conocido trino en "ppp" que repetirá una última vez antes de la reexposición reposando sobre una semicadencia. (C 218-224)



Considero que la sección venidera debería llamarse recapitulación y no reexposición porque Schubert no reexpone de forma idéntica todo lo anterior visto en la exposición. Digamos que reexpone en cuanto a materiales pero no podemos decir que es una reexposición sin más pues cambiará relaciones tonales y habrá incluso giros inesperados que veremos a continuación. (C 234-239)



Ya nos encontramos en el último gran bloque (C 248-250) de este primer gran movimiento de sonata. Voy a proceder de forma diferente a analizar este bloque pues hay muchas secciones anteriormente explicadas que se repiten. Iremos realmente a los sitios donde Schubert decide cambiar lo antes expuesto. De hecho hasta el último tiempo del compás 23 a partir de la recapitulación sin contar la anacrusa, no hay ningún cambio. Schubert incorpora dos nuevos compases que nos servirán para modular a Re mayor, los dos primeros compases que observamos en la imagen inferior no estaban en la transición de la exposición.

Por lo tanto aquí ya tenemos el primer gran cambio. El primer compás está en un Fa# menor que nos conduce por **relación de tercera**⁹ menor a un La mayor que más tarde nos conducirá a un Re mayor. A partir de aquí todo el material es idéntico a la exposición pero partiendo de Re mayor. (C 255-258)



Este pasaje ya lo vimos anteriormente pero en esta ocasión las armonías de La mayor y Re mayor son las que proceden.

Misma armonía, el doble de rápido al usar en la mano derecha semicorcheas en vez de corcheas.

⁹ Recurso compositivo explotado en el romanticismo.

Desembocaremos en el acorde de V grado de Re, La como séptima de dominante que nos llevará a un “falso” Re menor. Digo “falso” pues tendría que haber sido la resolución lógica, sin embargo efectúa una cadencia rota al escribir un Sib en el bajo y la propia resolución de V-VI nos devuelve al tema en Sib mayor. Utiliza ese sexto grado de la cadencia para tonicalizarla y devolvemos al sitio original. Hemos vuelto a Sib como tónica de una forma poco ortodoxa, pero Schubert quería aportar algún cambio a la transición.

El próximo cambio recapitulatorio es el tema B, que simplemente se repite pero esta vez en Si menor, grado napolitano de Sib. Utilizará un acorde de séptima de dominante sobre Fa# para modular a dicha tonalidad. (C 275-281)

El resto de la recapitulación se desarrolla según lo previsto en cuanto a material, y las diferencias armónicas son las siguientes:

Antes disponíamos de un acorde disminuido sobre Sib y ahora Schubert recapitula con un disminuido sobre Mib. Mantiene el desarrollo de esta idea pero a partir de ese acorde, por eso no vamos a detenernos en analizar esta parte. (C 287)

La última idea de B antes de la gran zona codal está escrita en la armonía de tónica Sib mayor, pues ya nos vamos aproximando al final y hay que ir concluyendo. El tema B debe estar escrito en tónica, esta es una de las características más importantes de la forma sonata. (C 308)

Después de este característico final del tema B en tónica, llegamos de nuevo a una gran sección codal. En su mayoría está distribuida de la misma forma que la analizada anteriormente pero desde la tónica. Hace la misma estructura de acordes placados buscando tonalidades lejanas pero volviendo enseguida a la armonía de tónica, tal y como hacía anteriormente pero sobre armonía de V. Antes perseguía una semicadencia para darle continuidad a la obra, en esta ocasión su intención es atar cabos y cerrar el movimiento, por esta razón veremos reiterada la armonía de I grado. El cambio evidente se produce en esta sección que no es más que un alargamiento codal que nos llevará a una última sección. (C 345-348)



Los próximos cuatro compases son una repetición pero un octava más grave. El primer movimiento podría haber terminado aquí, sin embargo Schubert decide incluir una última sección a modo de postludio que vuelve a presentarnos el tema principal de la sonata. Está tratado específicamente para cerrar el movimiento pues solo presenta armonía de tónica y dominante, resolviendo constantemente. Una última vez el trino característico y cuatro acordes con armonía conclusiva (I-V-V-I). (C 355-366)

A continuación trataré de analizar el segundo movimiento de la sonata que es algo más sencillo ya que es más corto y menos enrevesado, su estructura es de A-B-A'. Este *andante sostenuto* contrasta magníficamente con el primer movimiento, escrito en

la tonalidad de Do# menor, establece una relación de tercera menor con su anterior movimiento en Sib. Voy a seguir el mismo procedimiento analítico para este movimiento, deteniéndome en las principales secciones para después profundizar en ellas.

Sección A: En Do# menor (C.1 - C.42). Presentará el tema con cruces de manos, con pedales de tónica y dominante en el bajo. Buscará en el mismo el tercer grado como séptima de dominante para irse a la sección B. El material rítmico será idéntico a lo largo de toda esta idea.

Sección B: En La mayor (C.43 - C.89). Cambio de material con acordes placados en la derecha y una izquierda que contribuye a la textura de melodía acompañada. Esta sección tomará su tema principal y lo desplegará en arpeggios para darle variedad más adelante. Schubert acabará encontrando el acorde sobre Sol# como V grado de Do# menor para volver a la tonalidad principal.

Sección A' en Do# menor (C.90 - C.139). Volvemos a la tonalidad principal y la idea es prácticamente la misma. Ahora el bajo pasa a tener tres semicorcheas picadas frente a una figuración de fusas y corcheas ligadas de la sección A. Schubert da un giro y escribe el final de este tema en el homónimo, dando un final en modo mayor que contrasta con todo lo expuesto anteriormente.

The image shows a musical score for Schubert's 'Andante sostenuto' in D minor. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic and a 'col Ped.' marking. The second system shows the continuation of the piece, including a 'cresc.' marking and a 'deces.' marking. The right hand plays chords and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Empezamos con el tema o idea A (C1-13), *andante sostenuto* en Do# menor. 13 compases es lo que dura la primera idea del tema A. Hasta el compas 8 solo divisamos la pedal de tónica que pasará a ser pedal de dominante. El tema se encuentra en las terceras

menores y mayores que se suceden entre la repetición del pedal octavado mediante cruce de manos. En el compás 9 empieza una subida sobre pedal de dominante que va acumulando peso y tensión hasta reposar en semicadencia en el último compás. Todo esto sin parar de percibir el cruce de manos.



Los cuatro compases (C14-17) que vemos en la imagen superior, Schubert los usará a modo retransitorio, pues servirán para enlazar la subida de tensión con el mismo material que había en Do# menor. Con un acorde disminuido que servirá de V grado, pues tiene su fundamental omitida. Schubert nos llevará al tema expuesto en el relativo mayor, conseguirá este resultado tan solo moviendo el bajo una tercera menor ascendente. Además la dinámica de *pianissimo* nos ayuda a relajar toda la tensión acumulada, y volver a la dinámica primaria tan característica de este movimiento. (C 26-31)



Ahora la sección que Schubert utiliza para acumular tensión dura cuatro compases y es efectuada sobre pedal de Sol#, V grado en primera inversión. El Si será el encargado de repetirse como material cruzado, mientras en medio, los acordes se van sucediendo y acumulan tensión para concluir sobre tónica.



Resolución a tónica, Do# menor. (C 30)



IV grado en el grave, Fa# menor. (C 31)



V grado con si# como sensible para volver a Do# (C 32).



I grado, Do# menor. (C 33)



El primer compás tiene armonía de II tachado. En el segundo pasamos al homónimo. El V grado es quien domina el tercer compás. Resolvemos en el cuarto para cerrar. (C 34-37)

Estos 4 compases anteriores son los que ahora Schubert utiliza para disipar tensiones. Como vemos este tema A tiene una idea que se repite una segunda vez. Voy a tratar de agrupar todos estos compases: serían 8 compases de pedal de tónica, 5 de acumulación de tensión sobre pedal de dominante y 4 compases de distensión en *pianissimo* que suman un total de 17. Ahora Schubert repetirá el procedimiento de 8 compases con la caída pero en relativo mayor, seguido de 5 compases con la caída de acumulación de tensión sobre pedal de Si con función de dominante. Ahora vendrían 4 compases de distensión en *pianissimo* que realizarán un I - IV - V - I sumando otros 17 compases. A partir de aquí Schubert hará un alargamiento de 9 compases para tratar de buscar el modo de llegar al tema B que estará en La mayor.

Los 4 compases siguientes son una repetición una octava más grave con la suma de un último compás que incluiría el Sol# a modo de sensible, que resolverá a La dando paso al tema B. Con lo cual estos 9 compases se dividirán en 4 + 5 (4 + 1).



Podemos ver dicha sensible en el bajo dando comienzo al tema B. El material cambiará con respecto al tema A para que haya contraste. La tonalidad de este tema será La mayor. (C 42-43)

Empieza el tema B en La mayor y los diversos pedales que nos iremos encontrando irán marcando el transcurso de la armonía. El primer pedal es de tónica pues estamos en La mayor, que una vez más está a relación de tercera de Do# menor, tonalidad del tema A. El tema B durará 46 compases más un compás de silencio.



Pedal de tónica (LA)

Pedal de dominante (MI)

Estas dos pedales serán luego repetidas pero diseñadas en corcheas, la primera acentuada y la segunda picada.

Segundo diseño de pedales.



La primera idea de B dura 16 compases articulados en $8 + 8 (4 + 4) + (4 + 4)$.

Los tres primeros compases son una pedal de tónica y el último una pedal de dominante que vuelve a tónica en el primer compás de los cuatro siguientes. Los cuatro siguientes compases son en los dos primeros una repetición de los dos primeros de la semifrase anterior. Sin embargo Schubert busca armonía de VII grado (Sol#), luego armonía de II grado (Si) como V del V para finalizar en I grado tónica. Los segundos 8 compases son una repetición armónica exacta pero el material en la derecha está más recargado u ornamentado y el material de la izquierda está en parte simplificado. Veamos las diferencias. (C 43 y C 51)/(C 46 y C 54)



Modificación del material.





Modificación
del material.



Ahora empieza otra sección que dura 9 compases y que puede dividirse en 4 + 5 (4 + 1) compases. (C 59-62)



El primer compás tiene armonía de V grado hasta que enfatiza al final del mismo hacia un II grado en siguiente compás. El tercer compás tiene armonía de IV grado y el último tiene armonía de séptima de dominante sobre primer grado de La que resuelve en IV.



El primer compás de los 5 próximos (C 63-67) empieza en un Sib que está a distancia de tercera del Re del anterior compás, y constituye el segundo grado rebajado de La Mayor, o sea su napolitano. Va a parar a Mib mayor que es un V grado rebajado de La, en el tercer compás, tenemos de nuevo el grado napolitano que busca en el compás cuarto un acorde disminuido, al cual se le añade su fundamental Mi para cadenciar en el quinto grado. A continuación se repite lo mismo visto en los primeros 8 compases de "B" con la excepción del cuarto grado menor que muestro en la imagen inferior. Quitando estos dos pequeños cambios todo seguiría de la misma forma.



El Fa becuadro minoriza el acorde de IV grado de La mayor dejando un color precioso a esta sección, y evitando caer en la redundancia.



Aquí tenemos otro pequeño cambio: Schubert decide minorizar el primer grado en la segunda semifrase de 4 compases para aportar aún más variedad. (C 72)

Los compases que proceden a continuación son una variación ornamentada de lo visto anteriormente. Voy a comparar imágenes para que se pueda apreciar fácilmente.



Misma armonía, material más recargado. (C 59 y C 76)



Misma armonía, material más recargado. (C 63 y C 80)



Misma armonía, material más recargado. (C 66 y C 83)



Tenemos por lo tanto 8 compases divididos en 4 + 4 con idéntica armonía pero más ornamentado. Una vez terminan estos 8 compases Schubert alarga otros 6 compases hasta la recapitulación. Este grupo de 6 compases con carácter de retransición están en la imagen inferior. (C 84, 85, 86, 87, 88 y 89)



El bajo está enarmonizado con respecto al anterior compás y el acorde es de Do# como séptima de dominante. III tachado.



Armonía de IV grado, Re mayor. El Si de la primera parte fuerte del compás no es más que una apoyatura.



La primera parte del compás es un II grado de La en segunda inversión y la segunda un VI grado del mismo.



La primera parte del compás es un acorde aumentado sobre Sol# que tiene función de V grado pues volveremos a Do# menor. En la última parte del compás Schubert escribe la sensible SI# que subirá a Do#.



III grado de La, Do# menor, este acorde precederá al que Schubert quiere llegar para al fin resolver.



Antes de que la tensiones sean resueltas Schubert rompe el discurso con este compás de pausa dramática.

Hemos vuelto a A, pero esta vez diremos que es A` pues no estará repetido tal cual, habrá numerosos cambios. (C 90-102)



Los 13 compases que vemos en la imagen superior no son más que una repetición de los primeros 13 compases que vimos al principio de este movimiento. Esta vez habrá pequeños cambios para que no sea exactamente igual.

Los próximos 4 compases destinados a relajar la tensión como veíamos al principio están escritos en Do mayor. Con estos 4 compases tenemos un total de 17, Schubert escribirá otros 16 con el mismo diseño hasta la doble barra. Estarán articulados en 8 + 8 como al comienzo del movimiento con los característicos últimos compases de distensión escrito sobre la secuencia anterior vista. (C 119, 120, 121 y 122)

I grado, Do# .

IV grado, Fa#.

Las tres semicorcheas y el silencio de semicorchea será el cambio que divisaremos hasta el final.

V grado, Sol#.

I grado, Do#.

Para finalizar, Schubert añadirá otros 16 compases en *ppp* para finalizar este movimiento lento en Do# mayor. Los 4 primeros representan un I-IV-V-I de Do# mayor. El primer compás de los próximos 4 tiene armonía de II tachado, en el segundo pasamos al homónimo y en el tercero tenemos el V grado que resolverá en el cuarto para cerrar. (C 123-138)

ppp

cresc.

ppp

F. S. 107.

Los siguientes 4 compases son una repetición de los anteriores con los que Schubert sigue alargando este tranquilo final. En el primer compás de los cinco últimos tenemos al fin la resolución que esperábamos a Do# mayor. A partir de aquí Schubert reincide en la cadencia perfecta hacia Do# mayor que es casualmente el homónimo de la tonalidad original de este movimiento, que a su vez se encuentra a distancia de tercera menor de la tonalidad principal de la sonata (Sib mayor). El Si# aparece en los dos primeros compases y en la anacrusa del primero a modo de sensible. El último compás es una acorde de Do# mayor en estado fundamental.

El *scherzo/trio* que viene a continuación constituirá el tercer movimiento de la sonata y estará escrito en la tonalidad original. El primer tema durará exactamente 16 compases que se dividirán en dos semifrases de 8 compases. (C1-8)



Claramente vemos un I grado que busca un IV en sexta y cuarta para volver a un I grado. El cuarto compás constituye una armonía de V grado con la sensible en el bajo. El siguiente presenta una armonía disminuida que busca mediante cromatismo en el sexto compás la armonía del IV grado. El penúltimo compás presenta el acorde de Fa de séptima de dominante en segunda inversión, que resuelve en I grado en el último compás. (C 9-16)



Observamos que estos 8 compases son idénticos a los anteriores pero presentan un trocado de voces de principio a fin. Juntos forman un período¹⁰ de 16 compases. Esta primera sección es tonalmente estable.

¹⁰ Concepto extraído del "tratado de la forma musical" de Clemens Kuhn.

A continuación Schubert desarrolla el material de la cola del tema A y forma un tema que dura otros 16 compases que una vez más, se dividirán en dos frases de 8 compases cada una. (C 17-24)



Aquí vemos los primeros 8 compases que se pueden, gracias al trocado de la izquierda, dividir en 4 + 4. Los dos primeros presentan armonía de IV y I grado, los dos siguientes presentan un V grado minorizado y un II grado mayorizado. En los cuatros siguientes observamos armonías de IV - I minorizado con su séptima como dominante secundaria que resuelve en el siguiente compás como IV grado. Ese IV grado añade la séptima y es tratado como dominante secundaria que resuelve en la siguiente frase de 8 compases. (C 26-33)



Lab mayor inaugura esta segunda frase, si seguimos considerando Sib mayor como nuestra tonalidad principal durante estos compases, tenemos un VII grado. Le sigue un I grado minorizado que llega en el tercer compás a un V grado cerrando los primeros 4 compases, y si consideramos Sib mayor como nuestra tonalidad principal estamos hablando de una semicadencia. A partir de aquí Schubert escribirá una secuencia de I - IV - V - V7 - I de Reb mayor. Cerrados estos compases y por tanto este otro período de 16 compases en 8 + 8 Schubert insiste en la nota pedal de Reb.



La sección de las notas pedal dura 24 compases que podremos dividir en 4 grupos de 6 compases determinados por el material que Schubert utiliza.

Seis compases con pedal de Reb. En el cuarto y sexto compás la armonía cambia de un primero de Reb a un Solb. La nota pedal siempre se mantiene. (C 33-38)

Tres compases con pedal de Reb - IV grado de Reb - V grado de Reb y resolución en el último compás a Reb como tónica. (C 39-44)

Cinco compases de pedal de Reb que se enarmoniza en el sexto para dar paso a Do# menor. El cuarto compás es V7 sobre tónica (Reb). (C 45-50)

Tres compases sobre pedal de Fa# dando una armonía de Fa# menor y otros tres compases con armonía de IV-V-I de La Mayor. (C 51-56)

Podríamos también agrupar todos estos compases en dos grandes frases de 12 compases que darían un total de 24. Considero que las dos formas son válidas. 11 compases son los que ahora nos acontecen hasta la reexposición del tema A, estos 11 compases se dividirán en 5 + 7 (5 + 2).

Un La mayor que dura dos compases pasa en el siguiente a un disminuido sobre La#. Los dos últimos presentan un acorde de Mi séptima de dominante en tercera inversión sin la tercera. (C 57-61)

Estos dos primeros compases son idénticos a los dos anteriores, pasamos a un Si menor que dura los tres compases restantes. (C 62-66)



Dos compases de enlace con el tema A, el Do# de la mano derecha es enarmonizado con el Sib del siguiente compás que retoma con el tema original del scherzo. (C 67-68)

Los siguientes 16 compases son una reexposición casi idéntica a lo visto anteriormente en el tema A pues los primeros 8 repiten tal cual el tema, pero los 8 siguientes transportan el tema a la tonalidad del IV grado (Mib mayor). (C 85-91)



Estos últimos 7 compases son la *codetta* que no hace más que repetir armonía de V - I para dar cierre al *scherzo*. A continuación analizaremos el *trio* que constituye la segunda gran idea de este tercer movimiento. (C 1-30)

Trio.

Scherzo D.C. al Fine, e poi Coda.

El *trío* tiene un tema A, un tema B y una pequeña coda. Cada tema se repite una vez, el tema A se repite idéntico y el tema B tiene sus respectivas casillas de repetición. El trío y el tema A se encuentran en la tonalidad del homónimo (Sib menor) y empieza con dos compases en tónica, el primero en fundamental y el segundo en segunda inversión. El tercer compás tiene armonía de V grado, que cierra en primer grado en el siguiente. Entonces tenemos cinco compases si contamos la caída, nos quedarían los siguientes cinco compases que tendrán armonía de I - III sexta - III sexta y cuarta - III en estado fundamental. La repetición nos hará pasar por relación de tercera, del relativo mayor Reb a Sib menor. Los veinte compases restantes forman el tema B que se puede dividir en 8 + 12 (8 + 4). Los últimos 4 compases representan el total de los compases que constituyen las dos casillas. Los 8 compases primeros buscarán armonías de VI - V - VII - II - IV como dominante secundaria que resuelve en VII grado - V, y el I grado ya forma parte de la siguiente frase de 8 compases. Los 8 compases irán a los siguientes grados: I - V mayorizado - V - I - V y I que ya forma parte de la primera casilla. La segunda casilla presenta también un I grado, además de la *codetta* que no es más que un primer grado de Sib mayor en sus dos inversiones y estado fundamental para terminar en el último compás.

Scherzo D.C. al Fine, e poi Coda.

Una vez interpretado el *scherzo* y el *trío* habrá que repetir una vez más el *scherzo* y terminar en su segunda casilla. Esto nos daría una gran "A" que representa el *scherzo* completo y una gran B que representa el *trío*. Por lo tanto tenemos un gran A - B - A en forma ternaria.

Último movimiento de la sonata, *allegro ma non troppo*. La forma de este movimiento es un grandísimo rondó-sonata, esta forma aún tanto elementos de la sonata como del rondó. Un rondó igual que un rondó-sonata tienen lo que podríamos considerar un estribillo, que llamaremos "A" durante todo este análisis. Veremos como el estribillo se repite una y otra vez empleándose como puente o nexo de unión entre distintas zonas temáticas. Empezaré por el tema A que articulará todo este movimiento. Dividiré este enorme rondó sonata en secciones para los grandes bloques, ya que es de una extensión considerable. Las grandes secciones a su vez serán divididas en temas. Distinguiré por lo

tanto tres grandes secciones: sección A o estribillo, sección B que será la zona temática que contrastará con "A" y por último una gran sección que llamaremos C, que no será otra cosa que un desarrollo de forma sonata clásica. Claramente seguiremos teniendo transiciones para conectar las grandes secciones temáticas. Existirán alargamientos cadenciales así como una gran coda al final. Con todos estos elementos Schubert consigue dar total unidad a la sonata. (C 1-7)



Empezamos por la sección A en Sib Mayor. Aunque la armadura indique que estamos en Sib mayor, Schubert establece otra vez una relación de tercera empezando por el sexto grado Sol mayor. El acorde de Sib mayor se deja ver un poco más adelante. El material empleado en este comienzo articulará prácticamente todo el movimiento salvo el primer tema de la gran sección B, que veremos más adelante. Los 20 primeros compases se dividirán en dos grupos de 10 compases donde el segundo será una repetición del primero, pero con la melodía una octava aguda. (19-24)



Considero que lo que ocurre a continuación es una segunda idea de la sección A, se puede apreciar un claro cambio de material escrito en el cuarto grado de Sib. Podríamos englobar todo como primera idea de "A", sin embargo tiene demasiados elementos que me hacen pensar que no forman parte de una sola idea. 14 compases se extiende este material para volver a la idea principal. En el noveno compás tenemos una cadencia rota para 4 compases más tarde cadenciar en Sol, mediante un giro de sexta aumentada. (C 41-49)



Los cinco compases que vemos en la imagen de arriba beben del material de la segunda idea de "A" pero está escrita en el napolitano de Sol (Lab). Con los tres compases en la segunda imagen (C 61-63) a la derecha de esta, Schubert cierra esta sección cadenciando en Sol mayor mediante un acorde de tercer grado séptima de dominante. No olvidemos que seguimos en Sib mayor y no en Sol mayor. (C 66-82)



La transición dura 20 compases y toma material de la primera idea de "A", cabe destacar el Si becuadro que se sucede en los últimos 6 compases para convertirse en Mi becuadro, sensible de Fa en el último compás. Schubert consigue crear tensión y resolverla aún sin repetir la sensible varias veces.



La sensible de Fa mayor que es la tonalidad a la que iremos en B no aparece hasta este último compás. Además está escrita en picado lo que la hace aún más imperceptible. Este compás y el anterior valen como final de transición tanto como los primeros de la idea de B, pues sirven para cerrar ya que incluyen la sensible. Luego estos compases se repiten más adelante, con lo cual también pertenecen a la primera idea de B. (C 85)

A continuación nos vamos directamente a la gran sección B que tendrá varias ideas que presentar. La primera idea dura 70 compases más 2 de silencio dramático antes de un gran *fortissimo*. (C 156-169)



Doce compases (trece con la caída) de interludio que dan paso a la segunda idea de la sección B. 4 compases en el homónimo de la primera idea de B, 4 compases para formar una escala en Solb mayor y otros 4, dos para desplegar acordes placados de Solb mayor y otros dos para formar el V grado de Fa menor. En los dos últimos compases de la imagen superior empieza la segunda idea de la gran sección B: 18 compases que dividiremos en 3 grupos de 4 y uno de 6 que será el último. Los grupos de cuatro compases se articulan de la siguiente forma: Un compás de reposo y 3 temáticos en la mano derecha, en cuanto a la mano izquierda, se dedica a establecer la armonía en el bajo mediante arpeggios todo el tiempo.

Compás de reposo. (C 176)



Tres compases temáticos. C 177-179)



Este diseño de los cuatro compases tiene su modelo que se repite un par de veces, un total de tres veces. Los seis siguientes empiezan como los anteriores en cuanto a diseño pero se extiende un compás más para cerrar la idea presentando V grado de Fa. He contado seis compases incluyendo la caída que dará paso a una tercera y última idea de la gran sección B. (C 186-189)



La tercera idea del tema B dispone de 40 largos compases que irán separados en bloques bien diferenciados. Dividiremos estos 40 compases de la siguiente forma: 40 (16 + 24) / (8 + 8) + (8 + 16). Los últimos 16 compases se dividirán si queremos distinguir un alargamiento cadencial de lo anterior en 8 + 8. Los primeros 16 compases están articulados en 4 semifrases de 4 compases cada una. Los segundos 8 compases son una repetición de los 8 anteriores pero una octava más arriba. Los próximos 16 compases son 8 compases de modelo que se repetirán en los 8 próximos una cuarta ascendente. O sea que los primeros 8 estarán en tónica ya que estamos en Fa mayor y Schubert buscará la repetición del modelo en el cuarto grado tonal, Sib mayor. Los 8 compases restantes no son más que un alargamiento cadencial que mediante la repetición de la cabeza del tema del estribillo o primera idea del tema A, buscará cadenciar sobre Sol mayor (segundo grado mayorizado de Fa mayor). (C 215-229)

La sección A con sus dos ideas temáticas vuelve a sucederse, pues el estribillo debía acabar reapareciendo. Esta vez para que no se haga demasiado repetitivo, Schubert lo acorta considerablemente. Antes se extendía un total de 65 compases y ahora ha menguado a 30, o sea que Schubert acorta el estribillo a menos de la mitad de longitud. El tema C que nos ocupará a continuación es bastante extenso, como si de un desarrollo de sonata se tratase el tema va a ser expandido de varias formas. Iré viendo de qué formas Schubert decide desarrollar este tema en la sección C. (C 256-263)

El tema está expuesto en los primeros cuatro compases sobre giros de sexta aumentadas en el bajo, primero en negras y luego en tresillos. En los tres siguientes compases tenemos un trocado.



Tema en el bajo con acompañamiento atresillado de la derecha. Se repite un total de dos veces. (C 274-277)



Schubert acumula tensión con virtuosos movimiento en la voz aguda, y el tema en el bajo octavado. (C 288-291)



La última variación que Schubert utiliza se repite durante 21 compases con el fin de modular sin descanso hasta de nuevo un Sol mayor, que será el retorno del estribillo. (C 306-309)

En total son 58 compases lo que dura el desarrollo o sección C, esta sección no deja de desarrollar la misma célula motívica sacada de la sección A. Ahora volverá el estribillo y Schubert hará otra vez algunos cambios. Tenemos que tener en cuenta que en el punto en el que nos encontramos dentro del rondó-sonata correspondería a la reexposición o recapitulación en una forma sonata propiamente dicha. A partir de ahora cabe esperar un estribillo, una transición para llevarnos a una sección B que esta vez estará escrita en tónica y una coda para finalizar la sonata. El estribillo mide ahora 32 compases y Schubert decide incluir el material que bebe del material de la segunda idea de "A", escrita en el napolitano de Sol (Lab). Terminamos en cadencia de Sol mayor mediante un acorde de tercer grado de séptima de dominante como anteriormente se expuso. A continuación vendrá la transición que dispondrá del mismo material que la anterior vista pero esta vez, estará destinada a llevarnos a una sección B que debe estar

escrita en tónica, Sib mayor. Por lo tanto Schubert escribirá un acorde de séptima de dominante sobre el V grado de Sib.



Vemos ese acorde en la última parte del último compás de la transición que nos lleva naturalmente al primer grado, tónica de Sib. Esta es la sección que le da unidad absoluta a esta forma rondó-sonata pues a partir de este punto la sección B con todas sus ideas e interludio, se irá sucediendo como hemos visto anteriormente partiendo esta vez de la tónica de su primera idea. La primera idea de B recapitulada estará en Sib mayor, la segunda idea en Sib menor y la tercera idea volverá a Sib mayor. El material empleado en cada idea es exactamente el mismo a excepción de las tonalidades. Saltaremos directamente a la vuelta del estribillo y coda.



Las imágenes muestran el estribillo pero totalmente desvirtuado y cambiado. Schubert presenta cuatro compases fieles al estribillo hasta ahora visto, pero a partir de ahí se van a suceder dos repeticiones de cuatro compases cada una que nos llevará a tónica. (C 381-400)



Los últimos cinco compases son un V - I repetido que llega a *pianissimo* en el último cortando por completo el flujo musical.

Aquí empieza la coda que termina con la sonata al completo. Una coda bastante extensa en *presto* y en *forte* para contrastar con el *pianissimo* anterior. La coda dura exactamente 28 compases contando con los tres compases de pausa completa. (C 402-429)



Los 8 primeros compases presentan el material que articula todo este movimiento y que fue tan desarrollado en la sección C. Los cuatro compases siguientes constan de un acorde de cuarto grado, un compás en silencio y un acorde de V grado que deja la semicadencia evidente al haber a continuación otro compás completo en silencio. Los 13 compases siguientes presentan una pedal de Sib atresillado en el bajo, mientras que la derecha vuelve a diseñar el motivo principal del movimiento y la armonía es la propia de una coda, I - IV - V - I.

Hasta aquí el análisis exhaustivo de la última sonata D.960 en Sib mayor compuesta por Schubert el 26 de septiembre de 1828.

CONSIDERACIONES FINALES

Llegados a este punto puedo afirmar comprender como funciona el universo compositivo de Schubert. Analizar esta sonata a fondo me ha permitido conocer cuales son los recursos que el compositor empleaba en su período más maduro para crear su música. Así mismo, he aprendido mucho sobre el compositor gracias a las numerosas biografías y artículos que he leído para realizar el trabajo. Ahora conozco a Schubert mucho más que antes y esto me ayuda a la hora de interpretar al piano su música. Si tuviera que definir la música de Schubert con una sola palabra, sin duda sería elegancia. Situaría a este compositor como una simbiosis perfecta entre el piano romántico de Beethoven y el más puro estilo clásico "mozartiano". El trabajo me ha resultado muy enriquecedor, por lo que he adquirido conocimientos hasta ahora inexistentes en mi camino musical.

FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA

BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música, 2011.

GAUDUCHON, Frank. *Schubert et la sonate. En: Romantisme. 1986.*

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona, 1992.

LEBLANC, Mario. *Franz Schubert: un pas vers látonalité*. Canadian University Music Review 92, 1989.

ROSEN, Charles. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.

VIU, Vicente Salas. *Lo clásico y lo romántico de Schuber*. Revista musical chilena.

YEPES MARTIN, Carmen. *El piano tardío de Beethoven y Schubert: extinción de la forma - sonata clásica en busca de nuevas vías de expresión*. Madrid. Universidad internacional de La Rioja, 24 de julio de 2015.

YOO-RAN, Eunice Park. *Cyclic elements in schubert's last three piano sonatas, D.958, 959, and 960*. Indiana University December 2016.

WEBGRAFÍA

AllMusic. (n.d.). *Piano Sonata No. 21 in B flat major, D. 960* Disponible en: <<https://www.allmusic.com/composition/piano-sonata-no-21-in-b-flat-major-d-960-mc0002370068>> [Consultado el 21 Nov. 2017].

Franz Schubert ou la banalité du talent. (2016). *Schubert, le romantisme réservé biographie réservé*. Disponible en: <<https://www.cadenceinfo.com/franz-schubert-biographie-portrait.htm>> [Consultado el 15 Oct. 2017].

Franzpeterschubert.com. (n.d.). *Franz Schubert - Sonata in A major, D. 959*. Disponible en : <http://www.franzpeterschubert.com/sonata_d_959.html> [Consultado el 21 Nov. 2017].

Franzpeterschubert.com. (n.d.). *Franz Schubert - Sonata in B-flat major, D. 960*. Disponible at: <http://www.franzpeterschubert.com/sonata_d_960.html> [Consultado el 12 Oct. 2017].

Franzpeterschubert.com. (n.d.). *Franz Schubert - Sonata in C minor, D. 958*. Disponible en: <http://www.franzpeterschubert.com/sonata_d_958.html> [Consultado el 21 Nov. 2017].

Mundoclasico.com. (2001). *Notas sobre Schubert: La última sonata de piano*. Disponible en: <<https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/524/Notas-sobre-Schubert-última-sonata-piano>> [Consultado en 20 Oct. 2017].

Music Lodge. (2008). *Schubert - Andantino de la sonate D 959*. Disponible en: <<http://www.musiclodge.fr/article-22589294.htm>> [Consultado el 21 Nov. 2017].

Noticias Universia España. (2008). *El 31 de enero de 1797 nació Franz Peter Schubert, compositor austriaco*. Disponible en: <<http://noticias.universia.es/vida-universitaria/noticia/2008/01/31/585111/31-enero-1797-nacio-franz-peter-schubert-compositor-austriaco.html>> [Consultado el 16 Oct. 2017].

Schubert, F. (2017). *Franz Schubert : portrait et biographie sur France Musique*. France Musique. Disponible en: <<https://www.francemusique.fr/personne/franz-schubert>> [Consultado el 10 Oct. 2017].

Symphozik.info. (2017). *Franz Schubert : biographie*. [Disponible en: <<http://www.symphozik.info/franz+schubert,1.html>> [Consultado el 12 Nov. 2017].

Visarmie.blogspot.com.es. (2009). *La sonata postclásica*. Disponible en: <<http://visarmie.blogspot.com.es/2009/01/la-sonata-postclsica.html>> [Consultado el 2 Oct. 2017].

Wikiwand. (2017). *Schubert's last sonatas* Wikiwand. Disponible en: <https://www.wikiwand.com/en/Schubert%27s_last_sonatas> [Consultado el 13 Oct. 2017].

Wikiwand. (2017). *Sonate pour piano n° 21 de Schubert* Wikiwand. Disponible en: <https://www.wikiwand.com/fr/Sonate_pour_piano_n%C2%BA_21_de_Schubert> [Consultado el 21 Nov. 2017].