



**Reseña: James Hepokoski. *A Sonata Theory Handbook*.  
Nueva York: Oxford University Press, 2021. xiv, 332 pp.  
ISBN 9780197536810.**

Quince años después de la aparición del aclamado y polémico libro *Elements of Sonata Theory* (Hepokoski y Darcy 2006), Hepokoski publica esta nueva explicación de su teoría de la sonata.<sup>1</sup> Sin duda, en esta ocasión no se repetirá el extraordinario impacto que aquella obra alcanzó en el mundo del análisis y que la situó al frente del renacimiento de la teoría de las formas –la famosa *New Formenlehre*– iniciado tan brillantemente por *Classical Form* de Caplin (1998). El objetivo de *A Sonata Theory Handbook* no es tanto presentar ideas nuevas como ampliar la difusión de las ya expuestas, extendiendo la resonancia de esta teoría de la sonata, más allá de las numerosas investigaciones a que ha dado lugar, hasta las aulas.

Con este propósito, el autor reduce a poco más de 100 páginas la exposición de su famosa teoría, que en *Elements of Sonata Theory* superó las 620, acompañándola de extensos análisis que ilustran su aplicación a obras concretas. Esto convierte al libro en lectura imprescindible para cualquier persona interesada en el análisis, y especialmente en España e Hispanoamérica, donde el eco de esta teoría de la sonata y otros hitos de la *New Formenlehre* –como la teoría de las funciones formales de Caplin– ha sido hasta ahora muy exiguo. Sin duda, la inexistencia de traducciones al español de los estudios de Hepokoski y Caplin han dificultado el acceso del público hispanohablante; aun así, tal escaso interés resulta difícilmente explicable dada la preeminencia otorgada tradicionalmente a la sonata clásica en la enseñanza de la disciplina, al menos en España, lo que da una muestra de la todavía precaria situación del análisis en nuestro entorno.

A pesar de su declarada vocación pedagógica, *A Sonata Theory Handbook* no pretende ser un verdadero manual adaptado para su uso en las clases, como lo fue *Analyzing Classical Form* de Caplin (2013). Según nos explica Hepokoski en su nuevo libro: “Me resistí, y sigo resistiéndome, a la

---

<sup>1</sup> Hepokoski y Darcy se refieren siempre a su teoría como “*Sonata Theory*”, con mayúsculas, práctica que aquí no seguiremos.

idea de producir un libro de texto universitario que simplifique y regularice la teoría de la sonata con ejercicios paso a paso, convencionales y sistematizados" (ix).<sup>2</sup> En su lugar, proporciona resúmenes de su teoría junto a amplios análisis de movimientos completos de obras significativas ordenados en dificultad creciente.

Por otro lado, Hepokoski aprovecha la ocasión para actualizar, matizar o incluso corregir numerosos aspectos de su libro anterior, aludiendo a estudios recientes y respondiendo a algunas críticas. Destaca, en este sentido, su intención explícita de recurrir a "tres de los más recientes e influyentes métodos analíticos de la forma": la "teoría de las funciones formales" de Caplin, la "teoría de los esquemas" –galantes– de Gjerdingen y la "teoría del proceso" de Schmalfeldt (17-21). Aunque los dos últimos corresponden efectivamente a publicaciones posteriores a *Elements of Sonata Theory*, resulta ser Caplin, que ya fuera nombrado frecuentemente allí, el autor más citado de los tres. Son bien conocidas las polémicas surgidas entre Hepokoski y Caplin, pero es mucho lo que comparten, empezando por el énfasis en los objetivos cadenciales –*cadential goals* para Caplin, *generically normative cadences* para Hepokoski<sup>3</sup>– como base de ambas teorías. E incluso en algunos asuntos como la clasificación de los tipos de temas y de las cadencias, esencial para el análisis de la forma a pequeña escala, Hepokoski sigue el sistema de Caplin:

En este libro no solo baso mis descripciones de frases en la terminología de Caplin, sino que también presupongo un conocimiento de esa terminología, junto con sus distinciones entre los diversos tipos de cadencias. Las categorías taxonómicas de Caplin tienen la ventaja de obligarnos a analizar los temas detalladamente, exigiéndonos examinar las partes constituyentes y las acciones armónicas de las unidades básicas más pequeñas de la música –frecuentemente de dos, cuatro y ocho compases– con términos rigurosamente definidos [...]. (17)

Significativamente, discrepancias como la separación estructural establecida por Hepokoski entre los temas de la "zona conclusiva" (C) y de la "zona del tema secundario" (S) de la exposición, que Caplin interpreta como pertenecientes a un mismo "grupo de temas subordinados", son atenuadas en esta nueva versión de la teoría de la sonata para acercar posturas, llegando a crear un nuevo término con este propósito:

Este es un punto de diferencia terminológica entre la teoría de la sonata y la teoría de las funciones formales. Nuevamente, lo que la teoría de la sonata designaría como temas C<sup>1</sup> y C<sup>2</sup> [...] serían considerados como temas adicionales aún situados dentro de un grupo S más amplio. Pero, como sucede tan a menudo, las diferencias entre los dos enfoques pueden parecer mayores de lo que son. Ambos sistemas aprecian lo mismo en la práctica [...]. (284 n. 25)

En lugar de un "grupo temático subordinado", la presente propuesta se refiere a un *complejo temático S/C*, un término nuevo en este libro. En la mayoría de los casos, las diferentes descripciones constatan lo mismo [...]. (33)

*A Sonata Theory Handbook* se estructura en once capítulos más un apéndice. El primer capítulo expone las bases de la teoría, que son aclaradas a continuación en los capítulos 2 y 3 al aplicarlas a dos ejemplos sencillos de sonata "tipo 3" –la forma estándar– y "tipo 1" –normalmente conocida como

<sup>2</sup> Esta traducción y las siguientes a lo largo de este texto son de nuestra autoría.

<sup>3</sup> "Generically normative cadences" es el término usado en *A Sonata Theory Handbook*, mientras que en *Elements of Sonata Theory* se utilizaba "generically obligatory cadences". Hepokoski lo explica en la página 10 del libro reseñado.

forma sonata sin desarrollo—. Justamente estos dos tipos se exponen más a fondo en el capítulo 4, lo que facilita abordar el análisis de movimientos más complejos en los capítulos 5, 6 y 7. El siguiente trata las peculiaridades de las formas de sonata en modo menor, actualizando su tratamiento del asunto con extensos comentarios sobre estudios recientes. Tras aplicar estos conceptos al análisis de dos movimientos de obras en modo menor en los capítulos 9 y 10, el capítulo 11 se ocupa de las formas de sonata “tipo 2” –o sonata “binaria”, sin recapitulación completa–; para explicar esta forma, tan habitual a mediados del siglo XVIII, Hepokoski adopta un enfoque histórico, comentando brevemente varias obras en orden cronológico y haciendo observaciones sobre su evolución en el tiempo. El último capítulo estudia la pertinencia de esta teoría de la sonata para las formas de sonata en el Romanticismo, centrándose en el último movimiento de la *Primera Sinfonía* de Brahms. En el apéndice se describen brevemente los tipos 4 y 5 –rondó-sonata y sonata-concierto, respectivamente–; ambos fueron tratados muy extensamente en *Elements of Sonata Theory*, de manera que estos resúmenes son ideales para un rápido acercamiento a su explicación, apoyados por varios cuadros esquemáticos muy claros.

Aunque no es posible sintetizar en esta breve reseña siquiera lo esencial de la teoría de la sonata expuesta en el libro, dada la escasez de bibliografía en español será útil ofrecer al menos un escueto comentario sobre sus principios básicos, enumerados en el primer capítulo:

[...] la forma dialógica y la teoría de los géneros, las zonas de acción normativas dentro de las exposiciones en dos partes [...], las trayectorias hacia las cadencias genéricamente normativas, el esquema tonal y su confirmación cadencial, la importancia de los temas y las rotaciones temáticas, la apertura a diferentes métodos analíticos y un afán por complementar el análisis teórico-musical con lecturas hermenéuticas históricamente pertinentes. (51)

La “forma dialógica” se refiere a que “los compositores ponen cada una de sus obras en un diálogo con la amplia gama de opciones y expectativas que ofrece su género” (5); tal diálogo “puede ser recreado [...] en la mente del oyente informado”, y será la tarea central del análisis “revivir este diálogo implícito de una manera que sea histórica y musicalmente sensible” (2). Para ello, “la teoría de la sonata establece el conjunto de normas y tipos [...] implícitos en el género de la forma de sonata” (6), estableciendo una jerarquía de opciones que van desde las más habituales –aunque nunca obligatorias– o “procedimientos predeterminados normativos” (*the normative default procedures*), hasta aquellas más extravagantes y sorprendentes, que Hepokoski denomina con el polémico término “deformaciones” (*deformations*). Por supuesto, estas expectativas pueden cambiar con el tiempo, de manera que incluso lo que en un primer momento fueron “deformaciones” pueden llegar a convertirse en opciones frecuentes al ser imitadas en composiciones posteriores.

A pesar del neologismo, las “zonas de acción” normativas coinciden básicamente con las partes tradicionales de la exposición de la forma sonata. 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*]” (8). Como mencionamos antes, la atención concedida a los objetivos cadenciales es primordial en los análisis de Hepokoski, al igual que en los de otros teóricos recientes como William Caplin, Karol Berger, Carl Dahlhaus o Leonard Ratner; de esta

manera, se acercan más a la perspectiva del propio periodo clásico, recogida por los teóricos contemporáneos—Heinrich Christoph Koch y otros— pero descuidada desde el siglo XIX frente a otros aspectos como los contrastes temáticos o las relaciones motivicas.

Por supuesto, estos objetivos cadenciales están estrechamente unidos al esquema tonal de la forma sonata que, como es bien sabido, plantea un conflicto tonal en la exposición que será resuelto en la recapitulación. Aunque no puede decirse que esta teoría de la sonata trate tal asunto de manera especialmente original, sí resulta destacable, como siempre, la profundidad con que lo hace y los interesantes matices que aporta en el análisis de cada caso en concreto.

La trascendencia otorgada a los objetivos cadenciales y al plan tonal no significa que se desatienda la importancia de los temas. Muy al contrario, “la teoría de la sonata incentiva una atención detallada a las connotaciones afectivas, tópicas y gestuales de los temas” en su contexto, sin que ello implique privilegiar la presentación temática sobre el proceso armónico; más bien, “considera a los dos como socios equitativos operando juntos” (13-14). Más novedosa parece la especial relevancia concedida al concepto de “rotación”, definido como “la tendencia compositiva a disponer una sucesión ordenada de unidades musicales (o módulos)” (14); si bien resulta obvio que la recapitulación realiza una nueva “rotación” de la sucesión de unidades musicales establecida en la exposición, la aplicación de este concepto al desarrollo—que a menudo comienza con una nueva presentación del tema principal en otra tonalidad—suscita algunas sugerentes observaciones. El concepto también es útil para comparar los distintos tipos de formas de sonata entre sí y con las formas binarias y *ritornello* típicas del Barroco.

En definitiva, *A Sonata Theory Handbook* es un libro absolutamente recomendable, en especial para quienes no han leído el mucho más extenso *Elements of Sonata Theory*. Es cierto que la teoría de la sonata no está exenta de defectos, como han puesto de manifiesto sus detractores<sup>4</sup>; su peculiar retórica, rayana a veces en lo pretencioso, y el frecuente uso de neologismos, con tintes de jerga pseudo-científica por momentos, pueden chocar al lector neófito. Pero la vasta información que proporciona sobre las opciones más habituales en las formas de sonata, la utilidad de los conceptos que maneja—algunos de los cuales, como “cesura media” o “exposición continua”, resultan ya imprescindibles— y la profundidad e ingeniosidad de sus análisis, proporcionan unas herramientas muy eficaces para estudiar las obras clásicas y, en manos de Hepokoski, confluyen felizmente para alcanzar con éxito su objetivo: “reconocer y escuchar nuevamente sus sorpresas, sus inusuales idas y vueltas, sus golpes atrevidos, sus movimientos audaces—y también, de la misma manera, expresar el placer de experimentar sus hábiles maneras de modelar las normalidades genéricas—” (1).



## Referencias bibliográficas

- Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press.
- . 2013. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Nueva York: Oxford University Press.

<sup>4</sup> Véase principalmente la devastadora crítica que hace Wingfield 2008 en su reseña de *Elements of Sonata Theory*.

- 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.
- Wingfield, Paul. 2008. "Beyond 'norms and deformations': Towards a theory of sonata form as reception theory". *Music Analysis* 27 (1): 137-177. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2008.00283.x>

 Cristóbal L. García Gallardo

Conservatorio Superior de Música de Málaga, España

[cristobal15@gmail.com](mailto:cristobal15@gmail.com)

Esta reseña está publicada en acceso abierto bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.