

La “técnica de la cigarra”: la construcción periódica y motivica de los temas de Berlioz.¹

Jean-Pierre Bartoli

Melodía y forma

En su prefacio al célebre ensayo de Hanslick, *De lo bello en la música*, Jean-Jacques Nattiez nos recuerda lo que emparenta al crítico y especialista en estética alemán con Wagner, quien fuera sin embargo su adversario: “Desde la introducción [de su ensayo], Hanslick acuerda una gran importancia a la melodía; insiste sobre su equilibrio y simetría, cuyas inflexiones y comportamientos integran su concepto de forma. Reencontraremos esta idea, más tarde, en Wagner (no se excluye, por lo demás, que lo haya tomado de aquel al que denigraba tan violentamente): ‘Por forma de la música, debemos sin ninguna duda entender la melodía; su evolución particular llenó la historia de nuestra música, así como su necesidad decidió la evolución del drama lírico hacia la ópera intentada por los italianos’ ” (Wagner, *Oeuvre en prose*, X).²

70|71

Por supuesto, el término “forma” no designa solamente la organización en el tiempo de los episodios constitutivos de una obra musical, sino más bien aquello por lo cual el acto creador deviene obra. En el curso de su demostración, cuando Hanslick describe en pocas palabras el proceso de germinación de la creación musical en un compositor, habla prioritariamente de la melodía. El impulso creador es esencialmente melódico:

“Las ideas que expone el compositor son ante todo puramente musicales. Una bella melodía se presenta a su imaginación; ella no debe ser otra cosa que ella misma.”³

¹ Este artículo ha sido extraído de un libro que publicará L'Harmattan en París, sobre la obra sinfónica de Berlioz. Apareció en *Musurgia*, vol. IV, N° 2, 1997, pp. 59-76. Se publica aquí gracias a la amable autorización de su autor y de la editorial ESKA.

² Jean-Jacques Nattiez, en Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, p. 17. Las referencias bibliográficas se encuentran al final del artículo.

³ *Ibidem*, p. 74

Hay aquí un pensamiento homogéneo que pretende presidir tanto las micro como las macro estructuras: el pensamiento melódico, en su estatuto regulador del movimiento creador, regula igualmente la construcción de las frases musicales breves y la gran forma. El análisis de los materiales melódicos a escala reducida (que conciernen, por ejemplo, a lo que llamamos temas, frase musical, estructuras fraseológicas y periódicas) y su puesta en serie devienen, por ende, más significativas: ellas deben indicar los elementos esenciales y ofrecer las hipótesis pertinentes para el estudio de las grandes formas.

En verdad, pareciera que la convicción de una primacía de la melodía por sobre los otros parámetros hubiera sido compartida por la mayoría de los músicos del siglo XIX. Es así, en todo caso, para Hector Berlioz. Cuando acaba sus *Mémoires*, redacta uno de los escasos textos en los que habla abiertamente de su propio estilo. La melodía es entonces el primer punto que trata. Considera que su arte está basado esencialmente sobre esta dimensión del discurso musical. Es la melodía y su desarrollo quienes determinan el flujo musical y, finalmente, la forma. Ésta es la resultante de un pensamiento melódico:

“Es fácil convencerse de que, incluso sin limitarse a tomar una melodía muy corta como tema de una pieza, como lo hicieran a menudo los grandes maestros, tengo siempre cuidado en poner un verdadero lujo melódico en mis composiciones. Se puede perfectamente discutir el valor de estas melodías, su distinción, su novedad, su encanto; no es a mí a quien incumbe apreciarlas: negar su existencia es, lo sostengo, mala fe o ineptitud. Lo que ocurre es que, como estas melodías son con frecuencia de gran dimensión, los espíritus infantiles, de vista corta, no distinguen claramente su forma; o bien porque enlazadas con otras melodías secundarias que para esos mismos espíritus infantiles, velan sus contornos; o porque esas mismas melodías son tan diferentes de las pequeñas tonterías llamadas melodías por el bajo pueblo musical, que éste no puede decidirse a dar el mismo nombre a las unas y a las otras.”⁴

Berlioz no hace aquí ninguna distinción entre los diferentes géneros musicales que abordó a lo largo de su carrera. Lo que dice concierne tanto a su música de ópera como a su música sinfónica. Ahora bien, en los dos casos,

⁴Berlioz, Héctor: *Mémoires*, II, pp. 327-28.

habla tanto de “melodía” como de “tema”. En sus artículos sobre las sinfonías de Beethoven, no duda en utilizar el término “canto”. En realidad, Berlioz parece emplear los términos “ideas”, “frase”, “melodía”, “tema”, etc., como sinónimos bastante poco diferenciados en el plano de su construcción. Según mi conocimiento, no ha dado nunca definiciones precisas de estas palabras. Debemos, sin embargo, deducir que por “tema” se sobreentiende un material melódico susceptible de ser retrabajado, ornamentado, desarrollado: es lo que la primera frase del texto precedentemente citado expresa muy claramente. Así, en el comentario sobre el movimiento lento de la Quinta Sinfonía de Beethoven que figura en *A travers chants*, distinguía en los primeros compases un “tema” que sufría múltiples transformaciones y una “frase” que permanece sin cambios a lo largo del movimiento.⁵

En ese post-scriptum, Berlioz precisa de entrada que pone un cuidado particular en elaborar las melodías interesantes. Esto significa para él componer melodías desarrolladas e imprevistas (algunas líneas después, en ese mismo texto, Berlioz pondera el lado “imprevisto” de su estilo). Admiramos, de paso, su lucidez. Él sabe lo que lo separa de los “maestros”. Se asombra de la brevedad y de la decepcionante simplicidad de los temas de la generación que lo precedió. Parece no apreciar lo que resulta, en los mejores casos, de un formidable esfuerzo de reflexión sobre los materiales temáticos. Berlioz está más atraído por la expansión lírica que por la concentración expresiva clásica. Permanece asimismo perplejo ante el aspecto anodino del tema principal del primer movimiento de la primera sinfonía de Beethoven.⁶ Aun reteniendo la lección, le opone un “lujo” en la constitución de sus melodías y de sus temas, complaciéndose en adjuntarle a veces ideas anexas (“secundarias”) que hacen más ardua la percepción formal.

Dos conclusiones se imponen: en primer lugar, Berlioz nos prescribe no comportarnos como uno de esos “espíritus infantiles”. Debemos entonces tomar distancia frente a los detalles de la partitura para percibir los temas y las diversas formas melódicas a gran escala, en toda su entidad. La segunda conclusión es aún más importante: Berlioz no retoma por su cuenta el ideal clásico de la concentración temática de la que los vieneses se convirtieron rápidamente en jefes de fila y que hace de una célula temática el germen de un movimiento entero.

⁵ Berlioz, Héctor: *A travers chants*, p. 52.

⁶ *Ibidem*, p. 37.

Por añadidura, considera que toda melodía es susceptible de devenir un tema propicio para desarrollos sinfónicos (y esto se verifica en la experimentación). Utiliza, como material temático, tanto estructuras que comportan células germinativas fácilmente fragmentables, cuanto melodías enteras difíciles de descomponer en elementos motivicos. Incluso quizás él no perciba grandes diferencias entre estas categorías. Así, adoptando por el momento un punto de vista que intenta dar cuenta de la dimensión poética, no creo que sea oportuno distinguir en Berlioz las nociones de temas y de melodías “no temáticas”. Es por esto que hablaré aquí tanto de materiales “melódicos” como “temáticos”, y emplearé en este artículo indistintamente los términos “temas” y “melodías”.

Periodicidad y cuadratura

La cuadratura era una tendencia natural para los músicos europeos de la época de Haydn, Mozart y Beethoven. Para ellos, nada era más evidente que establecer confortablemente una periodicidad regular y simétrica sobre ese módulo de cuatro unidades que pueden subdividirse en partes iguales. Sin embargo, las excepciones no son menos frecuentes, por no decir muy habituales, en particular en los géneros eruditos (como la sonata o la sinfonía, pero más aún en el cuarteto de cuerdas, por ejemplo). Generalmente, son el fruto de un esfuerzo, o más bien de una búsqueda particular del compositor en la intención de ofrecer a sus temas un relieve rítmico que despierte la atención y suscite el interés del espectador.⁷

No es raro, por otra parte, que después de la exposición de un tema no “cuadrado”, el compositor vuelva rápidamente a la cuadratura en forma de compensación o de equilibrio (ver por ejemplo las Sonatas de Mozart K. 332, y K. 570, I, para los primeros y segundos temas en la tónica –el primero no cuadrado y el segundo sí–; ver también la Primera Sinfonía de Beethoven donde el primer tema del allegro del primer movimiento perturba voluntariamente la cuadratura, pero donde el motivo secundario que le sigue es estrictamente cuadrado). Se encuentra, asimismo, con bastante frecuencia esta oposición entre el rechazo de una cuadratura simétrica y su adopción a efectos de oponer mejor un tema principal a uno de los materiales temáticos cuando aparece una tonalidad secundaria (por ejemplo, en el grupo

⁷ Ver Rosen, Charles: “Variations sur le principe de la carrure”, en *Analyse musicale*, N° 29, nov. 1992, pp. 96-106

temático en dominante de una forma sonata); es el caso de las sonatas K. 279, I; K. 283, I y sobre todo II; K. 284, I; K.285, I y III; K. 309, III; K. 311, I; K. 333, I; K. 457, II; K. 576, I de Mozart. Esto se encuentra también en Beethoven en las sinfonías N° 1, II; 2, I; 4, IV; 7, II y IV; 9, III. Se encuentra, en fin, frecuentemente la misma oposición para separar un minuet o un scherzo de su trío (por ejemplo, en los cinco scherzi de los seis cuartetos del opus 33 de Haydn;⁸ es también el caso de los dos minuets que figuran en las sonatas de Mozart, así como en las sinfonías tercera y séptima de Beethoven.⁹

Después de todo, para los músicos vieneses y contemporáneos, la periodicidad simétrica era un dato natural del discurso musical que los tentaba, precisamente por esta razón, a contradecir. Es lo que los mejores de entre ellos hicieron con una finura incomparable y es, sin duda, uno de los rasgos estilísticos que los ha distinguido de los compositores menos inspirados de su época. No es seguro que haya sido lo mismo para Berlioz, dado que lo impar y lo asimétrico parecen correr naturalmente de su pluma. Ahora bien, él se ha expresado sobre esta cuestión para rechazar las ideas difundidas habitualmente en la enseñanza académica sobre la necesaria regularidad de los períodos melódicos:

“La mayoría de los aficionados y de los artistas no reconoce todavía las melodías regularmente ritmadas más que en aquellas cuyas frases son lo que ellos llaman cuadradas, es decir, formadas por cuatro u ocho compases y que terminan sobre un tiempo fuerte. Parecen ignorar que la verdadera cuadratura es simplemente la simetría y que la frase, cuyo primer miembro se compone de tres o cinco compases, es regular a causa del miembro correspondiente que la termina, dándole una totalidad de seis compases o de diez. No se quiere reconocer igualmente que lo impar, o si queremos, la irregularidad de contornos rítmicos es precisamente a veces lo que le da su fuerza y su vivacidad de expresión.”¹⁰

⁸ Ver Bartoli, Jean-Pierre: “Une introduction a l’analyse des *Quatuors* op. 33 de Haydn”, en *Préparations aux épreuves d’analyse musicale*, p. 6.

⁹ Para el scherzo de la Tercera sinfonía hay en realidad una cuadratura subyacente en el tema principal pero está ocultada por una extensa y perturbadora anacrusa: en efecto, marcando a un tiempo por compás tenemos una anacrusa de 7 tiempos. Dicho de otra manera, hay que contar de 3 a 8 para los compases 1 a 6 antes de los ocho tiempos de la primera proposición (compás 7 a 14), etc.

¹⁰ Berlioz, Hécctor: *Cauchemars et passions*, textos reunidos y presentados por Gérard Condé, pp 125-26 (artículo del *Journal des débats*, 10 de noviembre de 1837).

Inspirándose en este texto y adaptando su punto de vista, es entonces posible distinguir sobre el plano temporal y fraseológico dos categorías de materiales:

a. las estructuras rítmicas regulares, es decir las secciones que se responden simétricamente y que respetan un equilibrio en sus proporciones temporales. Se trata de la “cuadratura” clásica a la cual se agregan todas las otras estructuras simétricas que se basan en las secciones que tienen un número igual de compases o de tiempos. Ellas son en realidad de dos tipos: las estructuras totalmente regulares de una punta a la otra y aquellas que tienen una base inicial regular seguida de una sección de ampliación o más bien de desarrollo que no es siempre regular.¹¹

b. las estructuras rítmicas irregulares, es decir todas aquellas que no pueden incluirse en la primera categoría.

El cuadro N°1 enumera las subcategorías que es posible entonces relevar en Berlioz

He establecido en otra parte un estudio sobre más de un centenar (107) de estructuras temáticas de la música instrumental de Berlioz, de todas las épocas.¹² Este conjunto contiene prácticamente la totalidad de las prin-

a	estructuras consideradas por Berlioz como regulares
a1	cuadraturas regulares de dos o cuatro secciones
a2	dos secciones cuadradas seguidas de una sección de desarrollo
a3	estructuras regulares no cuadradas
a4	estructuras regulares no cuadradas con número impar de secciones
b	estructuras consideradas por Berlioz como irregulares
b1	“falsas” estructuras regulares
b2	una sección no es igual a otras
b3	sección inicial cuadrada y secciones siguientes irregulares
b4	estructuras totalmente irregulares

Cuadro n°1

¹¹ Caso frecuente en las estructuras de tipo “frase” descritas por Schoenberg en los *Fondements de la composition musicale*. Estos finales de tema que no respetan siempre la cuadratura no ponen en tela de juicio la fuerte impresión dejada por la simetría inicial. A lo sumo podría decirse que esas estructuras son semi-regulares.

¹² Bartoli, Jean-Pierre: *L'oeuvre symphonique de Berlioz: forme et principes de développement*, Tesis de Doctorado, Universidad de París IV- Sorbona, 1991, Capítulo 6.

cipales ideas temáticas del compositor en el género instrumental. En el conjunto estudiado, más de una veintena (24) forma parte de la categoría a1, un número casi equivalente (20) forma parte de la categoría a2. Una quincena (14) de temas es regular y simétrica pero no cuadrada (a3). La categoría a4 de las estructuras regulares, pero con número impar de secciones, está representada por cuatro temas. Siete estructuras hubieran podido ser regulares pero fueron expresadas de modo deliberadamente irregular por Berlioz (b1). Finalmente, más de una treintena de estructuras (38) es absolutamente irregular (categorías b2 y siguientes).

Según los tratados de la época de Berlioz, la mayor parte de los cuales considera que sólo son regulares las estructuras que respetan la cuadratura, podemos contar aquí más de una cuarentena de formas regulares de las cuales solamente algo más de una veintena respeta la cuadratura de punta a punta, contra una sesentena de estructuras irregulares. Según las teorías del mismo Berlioz, las conclusiones son inversas, evidentemente, pero en proporciones infinitamente menos marcadas: una sesentena de estructuras deviene regular, y una buena cuarentena permanece irregular. La última cifra es considerable. ¿Qué otro compositor, nacido entre 1800 y 1810, consigue una proporción comparable? La única manera de responder a esta interrogación propiamente estilística es la de emprender la misma experimentación estadística sobre los contemporáneos. Vemos aquí la ilustración de la lentitud metodológica de las puestas en serie: para afirmar la operación de aislamiento de un corpus es preciso establecer contra-corpus, luego contra-corpus de contra-corpus, y así sucesivamente. Por lo tanto, dejaré por ahora mi cuestión en suspenso...

Por el momento, importa, primero, aprehender lo que empuja a Berlioz a preferir la irregularidad y, luego, definir cuál es el tipo de irregularidad más notable. La esencia del estilo, ¿no reside acaso en el desvío en relación con una norma, y el análisis del estilo no debe tratar de explicarlo e intentar comprenderlo? Hay que estudiar entonces los principios de funcionamiento de esta irregularidad métrica, y es a esto a lo que nos dedicaremos ahora.

Construcción motívica y periodicidad: el ejemplo de Beethoven

A fin de poder aprovechar un punto de comparación, parece oportuno recordar brevemente los principios usuales de construcción motívica del estilo vienés clásico. Para ello, podría retomarse, por ejemplo, lo escrito por Joseph Riepel o Heinrich Koch en la segunda mitad del siglo XVIII (a

efectos de mostrar cómo se podía pasar de una frase musical de 8 a 32 compases)¹³. Preferiremos retomar en el marco de este artículo el vocabulario analítico de Arnold Schoenberg, que hereda directamente de esta escuela a la vez didáctica y teórica y cuya modernidad es para nosotros más convincente. En sus *Fondements de la composition musicale*,¹⁴ Schoenberg subraya que el modelo didáctico de construcción del conjunto de un tema (una frase o un período) descansa en el desarrollo por variación de un número restringido de “formas motivicas” de base. Según el autor, desde la música de Haydn hasta la de Beethoven y sus contemporáneos, la práctica del desarrollo motivico es generalmente articulada en torno de la repetición de motivos de base iniciales, aliada a su transposición y a la variación melódica. Estos dos fenómenos son enriquecidos por tratamientos rítmicos (como la disminución, más raramente la aumentación) y por la sustitución de una unidad por valores más pequeños. Es por este tipo de desarrollo motivico que se construye, por ejemplo, el tema de la primera sonata de Beethoven, o el tercer movimiento del op. 22 (ver ejemplo 1)¹⁵.

Se observará aquí que la cuadratura es estrictamente respetada. Lo mismo ocurre en una gran cantidad (¿la mayoría?) de los temas de la misma época. Pero a veces, el desarrollo motivico puede llevar fácilmente a su propio cuestionamiento. Así, el célebre primer tema de la Sinfonía N° 40 en sol menor, K. 550, de Mozart, hubiera podido perfectamente permanecer cuadrado (c. 2-17) sin el alargamiento de la fórmula cadencial sobre el motivo de base (c. 18-20).¹⁶ Existen sin duda otros ejemplos, más audaces aún, en Mozart, orfebre en la materia rítmica, pero hay también en Beethoven ciertos casos muy representativos y más radicales que el citado precedentemente, en particular en la Sinfonía N° 5. Allí, los dos temas principales del *Finale* se estructuran en secciones cada vez más amplias: 4+8 (i.e. 4+4) + 10 (i.e. 4+2+4) en el primero, y 4+4+10 en el segundo. En los dos

¹³ Koch, Heinrich: *Versuch einer Anleitung zur composition*, 1796, III, p. 226. Citado en Ratner, Leonard: *Classic Music, Expression, Form and Style*, o también Lester, Joel: *Compositional Theory in the Eighteenth Century*.

¹⁴ Schoenberg, Arnold: *Fondements de la composition musicale*. Traducido por Dennis Collins, París, 1987.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84 y p.28. El ejemplo presentado aquí figura en la p. 22

¹⁶ Existe, sin embargo, una discreta “imparidad” en este tema, pues es necesario contar el compás 1 como anacrusa. Nótese que en lo que sigue (c.21), Mozart reinterpreta esta vez el compás inicial del tema (es decir, lo que es presentado por primera vez en el c. 2) como una anacrusa a causa de un nuevo movimiento armónico...

casos, es el desarrollo de los motivos constitutivos lo que provoca este fenómeno de amplificación de la frase y que aniquila toda simetría. Así ocurre también en los temas principales del tercer movimiento y en los dos temas del segundo. El primer tema del *Andante con moto* merece atención: después del enunciado de ocho compases cuya subdivisión está sujeta a diferentes interpretaciones,¹⁷ Beethoven agrega un comentario sobre los compases finales de 2, luego 5+3+4 compases, lo que hace en total una frase perfectamente asimétrica de 22 compases.¹⁸

En todos los casos, es la repetición motívica, con o sin variación, la responsable de esta expansión rítmica. El tema principal del primer movimiento de la Sexta Sinfonía lleva al extremo, no sin humor, el principio de extensión a efecto de formar una subdivisión 4+4+4+16 (siendo la última sección unitaria)...

Además, en el primer tema del movimiento lento de la Quinta, la construcción motívica de los ocho primeros compases iniciales es particularmente libre aunque minuciosamente sujeta a las células constitutivas del primer compás. Este desarrollo llega a reducirse a la variación de su inciso como por una depuración progresiva. Esta libertad en el seno del marco estricto de ocho compases resulta de un desarrollo motívico liberado de obligaciones métricas internas. Condiciona el ritmo de la frase musical y puede entonces ser el origen de la irregularidad (ver ejemplo 2).

Parece que a medida que Beethoven avanza en su creación, intenta cada vez más liberarse de la periodicidad cuadrada. En el *Adagio cantabile* de la Novena Sinfonía, por ejemplo, la repetición de las últimas notas de cada frase de los violines por las maderas asegura una soldadura rítmica sutil a fin de crear un efecto de tiempo suspendido –efecto acentuado por la superposición¹⁹ entre las cuerdas y las maderas que suprime los silencios de respiración entre las frases—. Si retiramos la intervención de las maderas, se escucha una cuadratura regular de cuatro compases con excepción de

¹⁷ En su *Cours de composition musicale*, vol. 1, p. 41, Vincent D'Indy se niega a subdividirlo, considerando el conjunto como una “frase” hecha de un solo “período”.

¹⁸ La transición sobre el segundo tema que le sigue está compuesta de dos elementos asimétricos: 4+5. Este tema aparece entonces en *Do*, con la periodicidad: 4+13.

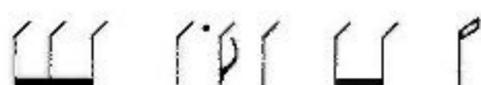
¹⁹ *Tuilage* en el original. El término se refiere al modo en que las tejas se cubren parcialmente unas a otras para formar el tejado. La imagen ha sido utilizada por Pierre Boulez para indicar este tipo de encañamiento de estructuras musicales. [N.d.T]

un solo segmento de dos compases que es él mismo el eco del comienzo de la segunda frase. Además, es más delicado aprehender la construcción motívica de ese tema que la del ejemplo de la Quinta Sinfonía recién citado. El ejemplo 3 propone una interpretación donde se constata que la red de motivos constitutivos (motivo de cuarta que recorre toda la sinfonía, movimiento de tercera y motivos rítmicos con puntillo) es a la vez más flexible, más variada y diversificada, pero, sobre todo, está a medias disimulada detrás de las figuraciones de superficie (ver ejemplo 3).

p dolce

f p

Ejemplo 2: Beethoven, Sinfonía N° 5, II,
análisis motívico de los ocho primeros compases del primer tema



Ejemplo 3: Beethoven, Sinfonía N° 9, III, primer tema, análisis motivico

Demorarse así en las sinfonías de Beethoven es significativo, puesto que ellas se contaban entre las obras que más gustaban a Berlioz y cuya influencia fue considerable en la elaboración de su estilo (en particular la Quinta, la Sexta y la Novena que acaban de ser mencionadas). La síntesis sobre la periodicidad en los temas del compositor francés presentada más arriba revela que prefería construir sus estructuras melódicas y temáticas a partir de secciones regulares en primera posición para alargar las secciones siguientes. El peso emotivo y estructural es en estas condiciones llevado por las últimas secciones que comprenden en general repeticiones motivicas insistentes con variantes. Esta manera de proceder se nota en particular en la categoría b3 que resulta ser la categoría más importante en cantidad de estructuras irregulares: una buena cantidad de esos temas suena como particularmente berliozianos (cualquiera sea el tempo), mientras que es precisamente el caso de los tres ejemplos examinados hace un instante, y que provienen de las sinfonías de Beethoven... ¿Está entonces permitido suponer una influencia manifiesta del maestro germano sobre su colega menor?

Construcción motivica y periodicidad en Berlioz

Muy pocos temas de Berlioz están contruidos estrictamente a partir de un solo núcleo motivico generador, procedimiento éste que es, desde el punto de vista de numerosos comentadores –entre los que se cuentan Schoenberg, Reti o Rosen–, un principio extendido en la tradición vienesa. Estructuras como la del tema principal de la Quinta Sinfonía de

Beethoven²⁰ (o de la Tercera) –o como aquella, más tardía, de la Cuarta Sinfonía de Brahms, en la que el intervalo de tercera sirve de armazón al conjunto del primer tema– son excepciones notorias en Berlioz a tal punto que esos temas no parecen pertenecerle particularmente: el tema secundario de los *Francs-Juges* (basado en un solo motivo rítmico) podría ser firmado por Rossini; el tema secundario de *Rob-Roy*, que Berlioz reutilizará con mayor fineza en *Harold*, agregándole motivos anexos, podría pertenecer a Weber; el fugato inicial de *Roméo*, que se concentra en un sujeto constituido por un motivo (más rítmico que melódico), no es tampoco típicamente berlioziano. En fin, si en la “*Marche des pelerins*” de *Harold en Italie*, Berlioz recurre a ese monomotivismo de una manera muy lancinante, es en una perspectiva distinta: la de imitar un estilo encantatorio litúrgico bien alejado del estilo sinfónico clásico.

Más usuales son los temas contruidos sobre dos motivos, o más generalmente dos proposiciones opuestas. Berlioz se adapta aquí a las normas de la época. Es, a menudo, el modo de construcción de los temas de tipo “período” como lo diría Schoenberg²¹ o de toda estructura que comporta un antecedente y un consecuente simétricos (del tipo *ab/ab'* o *ab/ac* etc.), pertenecientes a la categoría *a1* y frecuentemente a la *a3* mencionadas al comienzo de este artículo.

No obstante, en la elaboración de sus temas más personales y más irregulares, Berlioz utiliza los motivos generadores con mayor originalidad. Esta originalidad puede describirse en términos de libertad: libertades tomadas con el/los motivo/s generador/es que se ve/n deformado/s por distintos medios, tanto melódicos como rítmicos. Las variantes motivicas descansan, en efecto, en afinidades difíciles de aprehender: la relación que establecen entonces con el modelo inicial es tenue y parece casi irracional. Así, el segundo tema de la introducción de la obertura *Benvenuto Cellini* (que aparece en el compás 42) comienza con dos formas motivicas que parecen muy alejadas y que sin embargo son muy próximas en un nivel subyacente (ver ejemplo 4, segundo pentagrama). Los compases siguientes retoman la figura rítmica del segundo compás y luego parecen evadirse en una larga cantilena de la cual el desarrollo motivico

²⁰ Tema de Beethoven que es por otra parte perfectamente cuadrado. Léase sobre esto el análisis de Heinrich Schenker en *Der Tonwille*, I (1921), p. 27 y siguientes.

²¹ En los *Fondements de la composition musicale*.

de tipo vienés parece, en una primera audición, excluido. Sin embargo, la curva melódica de los compases 10 a 11 y sobre todo de 12 a 14 recuerda la curva más extensa de los compases 5 a 10 (en el ejemplo 4, tercer pentagrama: curvas delimitadas por ligaduras). De manera más difusa todavía, la sección final (compases 15 a 17 y 18 a 23) podría recordar los compases iniciales del tema. Con todo, es dificultoso proveer una prueba absolutamente tangible, de no ser la reexposición de los intervalos de quinta y de cuarta (cuarto pentagrama del ejemplo), de un posible recuerdo del motivo subyacente de los compases iniciales (segundo pentagrama), o aun de una línea descendente subyacente para los compases 18 a 23 (si la sol fa# mi, luego do si la sol, inspirándose de la línea re do si la sol fa# de los cuatro primeros compases; estas líneas descendentes están indicadas sin ligaduras en el segundo pentagrama del ejemplo 4)

The musical score consists of seven staves of music in G major. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc. poco* marking. The second staff shows a simple descending line. The third staff features a long note with a slur. The fourth staff shows a descending line. The fifth staff includes *dimin.* and *cresc.* markings. The sixth staff shows a simple descending line. The seventh staff features a melodic line with a slur.



Ejemplo 4: Berlioz,
Obertura de *Benvenuto Cellini*, análisis del
tema de la introducción lenta, c. 42

La comparación con el tema del adagio de la Novena de Beethoven es interesante, ya que su fluidez y su carácter vocal los acercan. Sin embargo, a excepción de los cuatro compases iniciales, la cuadratura no ha servido ciertamente aquí como trama de partida, mientras que era fácil encontrar la armazón en Beethoven (ver más arriba el ejemplo 3). Más aún, vemos aparecer afinidades melódicas “de contorno” que no se justifican más que a condición de aceptar relaciones interválicas menos exactas. Es, en fin, la gran diversidad de valores rítmicos utilizados por Berlioz lo que contrasta. En este plano, el tema de Berlioz es netamente menos unitario que el de Beethoven.

La aparición progresiva de un desarrollo rítmico

La norma, digamos “vienesas”, consiste muy frecuentemente en centrar el desarrollo de las formas motívicas a partir del inciso inicial de la estructura temática. Es casi siempre el caso en los ejemplos beethovenianos citados precedentemente: el (o los) motivos(s) desarrollado(s) aparece(n) desde el primer o segundo compás, y en todos los casos durante la primera

proposición.²² Pero si el tema de la Novena respeta esta regla, deja por otra parte aparecer progresivamente un motivo rítmico de dos (o tres) corcheas seguidas de una negra con puntillo, de una corchea y una negra que no estaban presentes en el comienzo. Aparece solamente en el noveno compás y termina por suplantar el del compás 2 que le ha dado, sin embargo, nacimiento. Al final, se repite de una manera casi lancinante: no lo escuchamos más que a él (ver ejemplo 3)...

En este fenómeno, se esboza una manera poco habitual de tratar la construcción de un tema en el repertorio sinfónico. La melodía progresa de manera lineal como si el compositor fuera guiado por la prosodia de un texto al que pone música. Cada sección parece engendrar la siguiente (en el tema de la Novena, el papel de eco de las maderas acentúa este efecto, visto que interviene un poco a la manera de un instrumento acompañante). En todo ello y en esta manera de subrayar la cadencia final y su preparación por un clímax expresivo que emplea el desarrollo motivico (uniendo repetición y variante), hay evidentemente una imitación del estilo vocal.²³ No olvidemos que este movimiento se intitula *adagio cantabile*...

He aquí un punto más que acerca a Berlioz a su predecesor. Numerosos temas del compositor francés tienen un carácter vocal, más aun teniendo en cuenta que él prefiere particularmente la puesta en evidencia progresiva y la explotación de un motivo que no figura en el inciso inicial. Puede decirse inclusive que es éste un estilema por el cual, al utilizarlo con tal frecuencia, Berlioz se singulariza claramente de la generación precedente: lo que en Beethoven era una experiencia, un efecto rebuscado, un esfuerzo de innovación en el marco del estilo sinfónico, se ha convertido en norma personal en Berlioz.²⁴

El tema de la "idea fija" en la *Symphonie Fantastique*, tal como aparece en el primer movimiento, no desarrolla su inciso inicial –muy pregnante sin embargo por su estructura rítmica y melódica–, sino más bien el intervalo

²² El primer tema del final de la Quinta Sinfonía es en este sentido una excepción.

²³ Es la construcción habitual de una estrofa vocal la de avanzar hacia un clímax expresivo poco antes de la cadencia final. Ver, como modelo típico –y magnífico– en este sentido, el lied *An die Musik* de Schubert.

²⁴ Sin embargo, pareciera que en su último período de producción, Beethoven fue a menudo tentado por la intrusión del estilo vocal más libre en el repertorio instrumental (ver, por ejemplo, sus sonatas a partir del op. 101, pero también los últimos cuartetos).

de medio tono ascendente que le sigue y el descenso conjunto de cinco notas que se encadenan (ver ejemplo 5). En *Romantic Generation*, Charles Rosen reprocha a Edward T. Cone su análisis rítmico y demuestra que ese tema está, en realidad, construido sobre una regularidad rítmica cuadrada subyacente. El desplazamiento de las frases en relación con los tiempos fuertes y los tiempos débiles lo oculta. Alcanza con cantar este tema marcándolo invariablemente en cuatro tiempos (un tiempo por compás) para

The image displays a musical score for the first theme of the Allegro in the first movement of Berlioz's *Symphonie fantastique*. The score is written on ten staves of music. The first staff shows the initial five-note motif with dynamics *< poco sf >*. The second staff continues the motif with *sf*. The third staff is marked *< dolce >*. The fourth staff is marked *cresc poco a poco*. The fifth staff is marked *animez* and *cresc.*. The sixth staff is marked *animez*, *sf*, *dim.*, *p poco f > p*, *retenu*, and *a tempo*. The seventh staff is marked *sf > p*. The eighth staff is marked *un peu retenu*. The ninth staff is marked *< sf >*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 5: Berlioz *Symphonie fantastique*, I, primer tema del Allegro (Idea fija), análisis motívico

comprender lo que quiere decir Rosen. Ello no impide, sin embargo, que ese sentimiento de regularidad pueda ser perfectamente aniquilado si los intérpretes eligen acentuar según la curva melódica y no según una métrica invariable en cuatro tiempos. No habiendo escrito Berlioz ningún acento en su partitura, es igualmente lícito.²⁵ Por otra parte, este tema no es realmente cuadrado. Encadena frases de longitud desigual [8+7+ (4+4+4+5)+8]. En realidad, los dos análisis son exactos: lo que Berlioz cultiva aquí es una ligera e inquietante ambigüedad y sobre todo –como lo resalta justamente Rosen– una suerte de rubato melódico cuyos valores rítmicos están anotados en la partitura (ver ejemplo 5).

El tema principal del tercer movimiento de la misma sinfonía desarrolla un motivo que no es tampoco de lo más pregnante al comienzo, como lo muestra el ejemplo 6. Estos temas están lejos de ser excepcionales en Berlioz. En un momento dado del transcurso melódico –imprevisible– toma al vuelo una célula, a veces anodina, que trata como motivo temático y de la cual llega a revelar el potencial insospechado por medio de múltiples variaciones y repeticiones. Así se inicia un importante proceso de expansión de la frase musical. Los temas se dirigen entonces inexorablemente hacia un clímax expresivo a modo de punto de llegada de la forma temática.

El deseo de analizar una por una esas numerosas estructuras temáticas y melódicas en expansión es grande, pero el lugar falta aquí. Nos contentaremos con algunos otros ejemplos representativos. En el tema central del adagio de *Roméo et Juliette*, Berlioz hubiera podido componer una frase inicial cuadrada, especialmente permaneciendo en fa# menor. En lugar de ello, eligió una primera sección de seis compases (o siete si no se considera la primera nota como anacrusa) con una desinencia ligera e imprevista, sin duda motivada por la modulación a la mayor conducida, de manera inhabitual, por un movimiento plagal (ver ejemplo 7). Podría esperarse un consecuente de igual longitud. En su lugar, Berlioz prefiere acortar la desinencia melódica (cinco compases) mientras que ha alargado, sin embargo, los valores rítmicos en el centro, en una suerte de ralentando escrito “en todas las notas” (tercer compás del consecuente) para, finalmente, agregar tres nuevos compases de repetición del motivo final! Aquí termina el tema propiamente dicho, pero Berlioz agrega una codetta de desarrollo

²⁵ Rosen, Charles: *Romantic Generation*, pp. 547-549. Al elegir la reproducción de la transcripción de Liszt como ejemplo musical, el autor no se refiere a los signos de interpretación del compositor.

que insiste exclusivamente sobre esos mismos motivos de fin de frase y no sobre los del comienzo. La melodía parece no querer terminar, el compositor parece dejarla a pesar suyo (nótese el segundo “ritenuto escrito” en el último compás)...

pp
4 comp. < sf

4 comp.

6 comp. cresc. poco a poco

sf

sf

dim.

p

Ejemplo 6: Berlioz, *Symphonie fantastique*, III, tema principal

6 comp. *espr.*

fatt: *p* i iv III V VI III³

8 comp. LA: IV I

LA: I V I

Final del tema
propriamente dicho

En la misma sinfonía, el sujeto de fuga del “Convoi funèbre de Juliette” insiste muy claramente en el desarrollo de una forma motívica final cromática y plañidera (ver ejemplo 8). Este sujeto de ritmo muy asimétrico se despliega con indiferencia hacia el compás escrito de cuatro tiempos.

Podrían multiplicarse los ejemplos del mismo tipo (el tema del “Bal” de Roméo et Juliette, el de la introducción lenta de la obertura del Corsaire, el equivalente en la obertura Béatrice et Bénédict, los temas principales del final de Harold en Italie, etc.) Concluiremos sobre el tema principal del

Ejemplo 8: Berlioz, *Roméo et Juliette*, “Convoi funèbre de Juliette”, sujeto del fugado

primer movimiento de la *Symphonie funèbre et triomphale*. Está construido principalmente sobre un motivo rítmico con puntillo –típico de la marcha fúnebre– presentado desde el segundo compás, pero el desarrollo motivico se afirma progresivamente en torno de un derivado cuyos contornos se precisan entre los compases 9 y 11. Berlioz dedica el resto de su tema a una secuencia sobre este motivo que conduce a un clímax expresivo muy marcado (ver ejemplo 9, que no necesita de una presentación de tipo paradigmático para ser elocuente). Julian Rushton ha explicado perfectamente el proceso que genera el dinamismo de este tema:²⁶ si Berlioz lo hubiera deseado, habría podido concluir su tema permaneciendo en la b, en el octavo compás. En cambio, el consecuente se interrumpe sobre una séptima disminuida que requiere imperativamente una continuación. El compás 9 no retoma el compás 1 sino el 3, y la primera anacrusa aparece al final del décimo compás sobre un ritmo que estaba reservado hasta aquí a los segundos tiempos. Es esta anacrusa la que arroja el considerable desarrollo motivico final. El tema, que podría contar sólo con ocho compases, cuenta con 20 (subdivididos en 4+4+2+10).

92 | 93

Ejemplo 9: Berlioz
Symphonie funèbre et triomphale,
I, primer tema

²⁶ Rushton, Julian: *The Music Language of Berlioz*, pp. 145-146

La narratividad inherente de los temas de Berlioz y la "técnica de la cigarra"

La confrontación de estos ejemplos muestra que la mayor parte de los desarrollos motivicos situados al final de esas pequeñas formas reduce poco a poco el motivo hasta llegar a unas pocas notas más allá de las cuales desaparece (el tema citado del movimiento lento de la Quinta Sinfonía de Beethoven presenta un caso similar). En el procedimiento secuencial reside entonces un principio de reducción progresiva de los motivos que contribuye a una rítmica irregular: los acentos son cada vez más numerosos y apretados. Aniquilan la regularidad periódica y contradicen la métrica supuesta por la indicación de compás. Contribuyen considerablemente a la intensificación del discurso musical: las indicaciones agógicas que acompañan este movimiento (en particular el *crescendo poco a poco*) son a menudo idénticas de un tema a otro. La tensión aumenta a medida que el tema se despliega.

Hay allí un dinamismo propiamente dramático (o más generalmente discursivo) que hace de cada uno de esos temas una suerte de narración lineal, de drama abreviado. Luego de la exposición de una situación de partida, el discurso musical progresa inexorablemente a partir de la aparición de un elemento nuevo hacia un punto culminante (que puede ser trágico como en la *Symphonie funèbre* o por el contrario extático como en el tema de *Benvenuto Cellini* citado al comienzo del artículo), el cual desemboca muy rápidamente en la conclusión. Podría sintetizarse este estilema formal mediante el esquema discursivo siguiente, al cual pueden fácilmente agregarse las categorías conceptuales provenientes del análisis de la tragedia antigua:

- 1-exposición de los primeros elementos temáticos (situación inicial, prólogo);
- 2-aparición de un nuevo elemento motivico (peripecia);
- 3-intensificación por el desarrollo motivico sobre este nuevo elemento (nudo, desis);
- 4-clímax (principal acontecimiento patético, pathos);
- 5-resolución (desenlace, lysis)

Muchos de los temas de sus obras sinfónicas son así auténticas formas cerradas ya fuertemente cargadas de un importante peso expresivo que contienen toda una dramaturgia interna. Gracias a ello, sus temas más personales, sus melodías más originales, poseen un valor narrativo innega-

ble que hacen probablemente de él un innovador en la materia. Ciertamente, adaptar la escritura melódica vocal al repertorio sinfónico ha sido estimulado por el ejemplo de Beethoven, pero Berlioz ha llevado aun más lejos la experiencia: Beethoven reservaba esas experiencias a momentos precisos –como los movimientos lentos que, desde el barroco, se complacen en evocar el estilo vocal–, mientras que Berlioz generaliza su empleo en todas las partes de las formas sinfónicas. De este modo, consigue un andamiaje de estructuras melódicas de una sorprendente libertad motivica y rítmica para su época.

Sin embargo, al actuar así, vuelve la espalda –quizás inconscientemente– a la tradición sinfónica austroalemana: ciertamente, tanto de un lado como del otro, el desarrollo de las formas motivicas es requerido para la construcción de los temas. Pero mientras que los seguidores de la tradición vienesa no agotan inmediatamente los recursos del desarrollo motivico en favor del resto del movimiento (en particular, en el marco de la forma sonata, en favor del desarrollo central y de la reexposición), Berlioz se expande inmediatamente y hace entrar en el seno mismo de sus temas un trabajo motivico y temático que pertenece tradicionalmente a los desarrollos ulteriores. Es por ello que los temas de las obras sinfónicas de Berlioz adoptan el aspecto de estrofas de música vocal. Es también por ello que reutiliza tan frecuentemente melodías de origen vocal a manera de temas sinfónicos.²⁷ Pero, al recurrir en sinfonías y oberturas a estructuras temáticas que no pertenecen al “estilo sinfónico”, él restringe voluntariamente las posibilidades ulteriores de desarrollo. Mientras que los vieneses, sus contemporáneos y sucesores guardan astutamente sus municiones, Berlioz no duda en agotar, una vez encontradas, las formas motivicas de sus ideas temáticas. Después de haber escuchado temas que son pequeñas formas autónomas que contienen ya sus desarrollos, todo parece haber sido dicho. Pensamos en la fábula de La Fontaine sobre la cigarra y la hormiga... Después de haber practicado lo que llamaría de buen grado la “técnica de la cigarra”, es decir, después de haber cantado espontánea, libre y generosamente “todo el verano”, Berlioz se enfrenta a la necesidad de dar nuevo impulso al discurso: ¿de qué manera lo hace? Pero sobre todo, ¿cómo procede más tarde, cuando llega “el invierno”, lo que en el seno de las formas

²⁷ A título de ejemplo, los temas citados más arriba de la *Symphonie Fantastique* tienen un origen vocal acreditado.

sinfónicas, está reservado a las secciones de desarrollo temático? ¿Cómo sale de la trampa que él mismo se tendió?

Colocando en estos términos la problemática de la forma sinfónica en Berlioz, comprendemos que estaba condenado a innovar en la materia, y es lo que hizo de manera tan brillante. Pero debemos detenernos aquí, pues eso ya es otra historia....

Traducción de Omar Corrado

Bibliografía

Bartoli, Jean-Pierre

L'oeuvre symphonique de Berlioz: forme et principes de développement,

Tesis de Doctorado, Universidad de Paris-IV Sorbona, 1991, 2 vol.

Bartoli, Jean-Pierre

"Une introduction à l'analyse des Quatuors op. 33 de Haydn", en Préparation aux épreuves d'analyse musicale, Paris, Eska, 1994, pp. 67-88.

Berlioz, Hécator

A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques, Paris, Gründ, 1970.

Berlioz, Hécator

Cauchemars et passions, textes réunis et présentés para Gérard Condé, Paris, J. Cl. Lattès, 1981 (para el extracto de un artículo del Journal des Débats, nov/10/ 1837).

Berlioz, Hécator

Mémoires, chronologie et introduction par Pierre Citron, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 2 vol.

Hanslick, Edouard

Du beau dans la musique, essai de réforme de l'esthétique musicale, traducción del alemán de Charles Bannelier revisada y completada por Georges Pucher, precedida de una "Introduction à l'esthétique de Hanslick" de Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1986.

Indy, Vincent d'

Cours de composition musicale, Paris, Durand, 1903-1950, 3 vol. (rédigés para A. Sérieyx et, pour le troisième vol., par G. de Lioncourt).

Lester, Joel

Compositional Theory in the Eighteenth Century, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Ratner, Leonard G.

Classic Music, Expression, Form and Style, New York, Schirmer Books, 1980.

Reti, Rudolph

The Thematic Process in Music, New York, Macmillan Company, 1951.

Rosen, Charles

Romantic Generation, London, Harper Collins, 1996. • "Variations sur le principe de la carrure", en Analyse musicale, 29, nov. 1992, pp. 96-106.

Rushton, Julian

The Musical Language of Berlioz, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Schenker, Heinrich

The Tonwille, Wien, Universal Edition, 1921, vol 1.

Schoenberg, Arnold

Fondements de la composition musicale. Traduit de l'américain par Dennis Collins. Paris, J. Cl. Lattès, 1987.