

El Scherzo

Por José Luis García del Busto

En su idioma original, el italiano, scherzo significa juego, broma o diversión. Naturalmente, no deduciremos de ello que todos los scherzos* son páginas rientes, pero sí es norma que el scherzo, cuando lo hay, constituya el movimiento menos denso o grave de la composición en la que se inserta. En los últimos números estamos estudiando el género sonatístico y, por lo tanto, mientras no se diga lo contrario debe entenderse que hablamos del scherzo como movimiento de sonata o de sinfonía clásico-románticas o más bien románticas y posrománticas, como inmediatamente veremos.

El término scherzo aparece en la historia de la música con anterioridad a estos períodos que acabamos de mencionar. Así, por ejemplo, en el siglo XVII se compusieron colecciones de Scherzos vocales (corales) tan importantes como son los Scherzi musicali de Claudio Monteverdi. Más aún, podemos encontrar colecciones de Scherzi sacri cuyo título, tomado literalmente (Bromas sagradas) encierra gruesa contradicción. En estos casos, el término scherzo denota más bien fantasía, forma libre. En la música moderna no es del todo raro encontrar el término scherzo utilizado como género y, en consecuencia, aplicado a composiciones íntegras, no a una parte o movimiento: así, El aprendiz de brujo de Paul Dukas es un scherzo sinfónico y muchos otros autores han compuesto scherzos individualizados, como Bax, Bartók, Stravinski... hasta llegar a nuestra música más reciente (Scherzo sinfónico de Seco de Arpe, 1994). Estos scherzos pueden acogerse a la forma del scherzo de sonata o no, pero, de cualquier manera, no son el objeto de nuestra atención hoy y aquí.

El scherzo sonatístico -ya lo dijimos en alguna anterior colaboración- responde al mismo esquema formal que el minuetto. Sería, pues, un esquema del tipo A-B-A, tripartito (o ternario) y simétrico (o cíclico), en el que tanto la sección primera o principal (A) como la segunda o central (B) proponen sucesivamente dos temas y se abrochan con la recurrencia al primero de ellos, esto es, su "microforma" respondería al esquema a-b-a. Como se ve, cada parte reproduce la estructura del todo. La sección principal (A) es el scherzo propiamente dicho o sección de scherzo, mientras que la sección central contrastante (B) se denomina trío o sección de trío.

Así pues, minuetto y scherzo ¿se confunden? No. El continente puede confundirse, pero no así el contenido. Se diferencian muy claramente en el carácter. Como ya vimos, el minuetto es una danza salonesca, galante, de compás y aire muy determinados, fijos, reconocibles. Cuando Haydn propone scherzos en lugar de minuettos en algunos de sus sonatas, cuartetos y sinfonías, no está variando la forma

FORMAS MUSICALES

ni la funcionalidad contextual de ese movimiento, sino simplemente indicando que no se trata del convencional paso de danza en el galante compás de 3/4. Sin embargo, como sucede con tantos otros conceptos de la música “moderna”, el scherzo adquiere su definitiva, renovada y vigorosa personalidad en la música de Beethoven.

Si el genial compositor no sólo aceptó de buen grado sino que necesitaba la función “relajante”, la distensión que el minuetto suponía en el contexto sonatístico, situado entre dos movimientos -generalmente el segundo y el cuarto- de alta densidad expresiva o dramática, pronto sintió que el tufillo salonesco, el aire danzable, las reminiscencias galantes chocaban con la línea expresiva de su música. De este modo, mantuvo la funcionalidad y la forma, pero cambió el carácter de este trozo de música sustituyendo la suave cadencia del minuetto por un flujo energético, dinámico, que con frecuencia renuncia al compás de 3/4 y que, en todo caso, pulveriza cualquier referencia a danza de la vieja suite o del cercano salón. Para Beethoven, el paso del minuetto al scherzo es un paso en orden a la práctica de música con mayor sentido trascendente, humanista, dramático o, dicho desde la perspectiva contraria, un paso en su camino de alejarse de la concepción de la música como divertimento palaciego o burgués. A propósito de esto, resulta apasionante observar la evolución de estos “terceros movimientos” en la obra de Beethoven, el paso de los minuettos de su primera época a los scherzos de la segunda; la evolución de éstos hacia culminaciones de expresión dramática como la que constituye, por ejemplo, el formidable Scherzo de la Novena Sinfonía (por cierto, situado aquí como segundo movimiento, no tercero); el recurso al minuetto en obras de madurez que quieren ser un deliberado recuerdo, irónico o nostálgico, del pasado (así el Tempo di minuetto de la Octava Sinfonía)...

A partir de Beethoven el scherzo se impone en las obras acogidas a la forma sonata y su carácter, su funcionalidad y su forma externa no suelen faltar en ninguna obra de estas características durante todo el siglo XIX y mientras se mantiene el apego a la forma sonata en el XX. Las variantes, que, por supuesto, las hay, suelen referirse al carácter, más que al esquema formal o a la funcionalidad en el seno de la macroforma sonatística. Así, son célebres -muy justamente célebres- los scherzos mendelssohnianos, páginas que, merced a una orquestación sutilísima, ingrátida, inmaterial, y a la vivacidad de sus temas, suponen deliciosos ejemplos de la música que los franceses llaman féérique (encantatoria, como de cuento de hadas), carácter al que coyunturalmente se apunta Berlioz en el Scherzo de su Romeo y Julieta. Otros scherzos optan por situarse en la vecindad de lo coreográfico: el de la Quinta Sinfonía de Chaikovski, por ejemplo, es un Vals que podría parecer extraído de cualquiera de sus ballets; el de la Sinfonía del Nuevo Mundo posee inequívocos caracteres de danza** , etc. Hasta cabría hablar de un modelo caracteriológico de scherzo vienés, definido por Schubert en su gran Sinfonía en Do mayor y explotado al final del romanticismo por Mahler y, sobre todo, por Bruckner: se caracterizaría por su proximidad al espíritu de la danza popular, campesina, sobre todo en los tríos que, invariablemente, evocan el Ländler, especie de vals rústico de la campiña germano-austriaca.

Sería necesaria luego una referencia a la progresiva expansión, a la dilatación que el formato del scherzo ha sufrido a lo largo de esta edad de oro de la sonata (de la sonata pianística, del cuarteto de cuerda y de la sinfonía, fundamentalmente). Desde la

FORMAS MUSICALES

prístina concisión del scherzo de cualquiera de los Cuartetos op. 33 de Haydn o el de la Sonata nº 10 en Sol mayor de Beethoven o el de la Sinfonía nº 6, D. 589 de Schubert, hasta los vastos frisos sinfónicos que son los mencionados scherzos de Bruckner hay un gran camino, con interesante paso intermedio en Schumann, que fue quien “patentó” el scherzo con dos tríos. Pero de este modelo schumanniano y de su evolución ulterior nos ocuparemos en la próxima entrega de esta serie nada dodecafónica.

Ahora vamos con un ejemplo concreto de scherzo que es modélico por su funcionalidad en el contexto de la obra toda y, desde luego, por su belleza y calidad. No tanto por su formato: no acudiríamos a este ejemplo de haber querido una página que siguiera con todo rigor el esquema formal arriba expuesto, pero será bueno no olvidar que en música -en arte, en general- se han hecho cosas muy grandes ateniéndose escrupulosamente a los cánones y cosas más grandes aún contraviniéndolos en mayor o menor medida. Se trata, en definitiva, del Scherzo del Cuarteto nº 8, en Mi menor, op. 59, nº 2 de Ludwig van Beethoven, cuya partitura reproducimos en estas páginas. Digamos, para comenzar, que este scherzo no fue explícitamente titulado así por Beethoven, aunque no cabe ninguna duda de que el Allegretto en cuestión lo es: tal hecho -scherzos no titulados explícitamente así- se da muchísimas veces en el repertorio. En segundo término, notemos cómo, siendo el scherzo el movimiento menos “grave” de la composición, por lo mismo es el movimiento donde tienen mejor cabida los “guiños”: así, el tributo al noble Rasumovski destinatario de la partitura, lo exterioriza agudamente Beethoven construyendo el trío sobre un tema ruso. Observemos ahora que este scherzo beethoveniano supone ya un paso en el camino hacia la ampliación de la forma que señalábamos en el párrafo anterior y, así, como en italiano se especifica al final de la partitura, el compositor prescribe que, tras cumplirse el proceso natural de la forma scherzo, se repita la sección de trío y se remate con una vuelta a la sección de scherzo, lo que casi duplica la extensión del movimiento, sin alterar la sustancia formal. El esquema final resultante sería: A-B-A-B-A.

Por último, refirámonos más concretamente a la partitura:

A. Sección de scherzo. En Mi menor. Primer tema (9 compases) cantado por el violín I y caracterizado tanto por los saltos interválicos como por la célula métrica “silencio de corchea-corchea-negra con puntillo-corchea”. Repetición literal de este primer tema.- Segundo tema. Bloque mucho más extenso y que, en rigor, no es tanto “segundo tema” como un desarrollo o expansión del primero que parte de invertir la célula melódica principal y prosigue tensionándola por diversos procedimientos. Repetición literal. El planteamiento de este segundo bloque, no como tema nuevo sino como explotación del primero, desaconseja una vuelta final a éste (pues, realmente, no nos habíamos ido).

FORMAS MUSICALES



B. Sección de trío. A partir del compás 58. En Mi mayor (a este paso del modo menor al mayor, sin abandonar el tono de Mi, es a lo que alude la indicación Maggiore que vemos en la partitura). Explotación de un único tema, el “tema ruso” que, en su ser, es expuesto sucesivamente por viola, violín II, violonchelo y violín I, siempre sobre un lecho de tresillos que igualmente pasa de un instrumento a otro. Nótese que no es un tema cualquiera, sino el hermoso canto triunfal del pueblo ruso que recoge Rimski-Korsakof en alguna de sus óperas y que, sobre todo, es el canto del coro en la deslumbrante Escena de la Coronación del Boris de Mussorgski. El tema ruso es rematado por una amplia coda. Tras ella, como reza la indicación en italiano, se vuelve al minore -es decir, a la sección de scherzo en Mi menor- pero sin hacer las repeticiones, luego de nuevo al trío y, por fin, una vez más el scherzo.



Una vez explicado el Minuetto y el Scherzo de la forma sonata, y visto éste como evolución, en los comienzos del Romanticismo, del contenido de aquél, conservando su mismo esquema formal, en esta entrega vamos a analizar, tomando como apoyo algún ejemplo concreto, cómo el Scherzo, conforme avanza el período romántico, se amplifica y, sobre todo, se independiza de sus ancestros: por decirlo de otro modo, se personaliza con fuerza, olvidando progresivamente su origen emparentado con una danza dieciochesca de salón.



Fig. 3. Comienzo del Trío I.

En primer término subrayemos el hecho de que el Scherzo, siendo como es el movimiento de carácter más leve de la forma sonata, suele eludir los procesos de desarrollo, característicos de la música más densa y ambiciosa. Ello, durante el clasicismo y el primer romanticismo -Haydn, Mozart, parte de Beethoven, parte de Schubert, Mendelssohn- se traduce inmediatamente en concisión, en brevedad, lo cual no impide, ni muchísimo menos, que la personalidad musical de cada autor aflore e incluso se imponga en este tipo de movimientos con la mayor contundencia: es el caso de Félix Mendelssohn, cuyo modelo de Scherzo es inconfundible, inimitable, literalmente singular. A él nos referimos en el primer artículo dedicado a esta forma musical recordando el calificativo francés *féérique**** como el que mejor explica el peculiar carácter de los scherzos mendelssohnianos: música alada, ingrávida, de cristalino flujo, uno de cuyos prototipos está en el Scherzo de El sueño de una noche de verano (véase Fig. 1). El compás de 3/8 y el tempo *Allegro vivace* procuran esa inmaterialidad, lo que acentúa Mendelssohn con la profusión de notas picadas, trinos estratégicamente situados y gráciles movimientos en terceras. Son características que, como vemos, no se refieren a la forma sino al carácter, no al continente sino al contenido.

Compárese éste o cualquier otro scherzo de Mendelssohn con el incontenible fatum vertido por Beethoven en el scherzo, por ejemplo, de su Sinfonía nº 7 y tendremos una prueba contundente de algo obvio: los moldes facilitan la comunicación, el entendimiento, pero, a la postre, los compositores realmente importantes dicen con ellos lo que tienen que decir, lo propio, siempre personal y distinto.

Mejor aún veremos esto comparando el citado Scherzo de El sueño de una noche de verano de Mendelssohn con el de la Segunda Sinfonía, en Do mayor, op. 61 de Schumann que a continuación vamos a comentar, toda vez que hablamos de dos obras coetáneas (El sueño... se estrenó en 1843 y la Sinfonía en Do data de 1845-46), de dos compositores amigos y entre los cuales reinaba admiración mutua y auténtica sintonía artístico-musical. En efecto, la concisión, arma esencial de la inspiración mendelssohniana, no convenía tanto a la de Schumann, necesitado de expandir la forma en función del contenido que consideraba adecuado para los scherzos de sus sonatas y sinfonías.

FORMAS MUSICALES

Para Mendelssohn, el scherzo fue una especie de leve y bellissimo intermedio; Robert Schumann, en cambio, necesitó dar más “cuerpo” a este movimiento para equilibrar mejor la densidad sonoro-expresiva de las obras en las que se insertaba. De este modo, dio con el modelo de scherzo con dos tríos, una manera de expandir el molde del scherzo y dotarlo de mayor contenido, no sólo en duración sino en contrastes. Anticipemos que, como suele suceder con los “inventos”, el de Schumann no lo fue en sentido estricto o radical, pues el scherzo o, mejor dicho, su origen o antecesor, el minuetto había ensayado ya la fórmula de los dos tríos. En efecto, en el período barroco se encuentran minuettos o incluso bourrées con dos tríos; más tarde, un Minuetto con dos tríos propone, por ejemplo, Haydn en su Sinfonía en Si bemol mayor, nº 51, o Mozart en su bellissimo y trascendente Quinteto con clarinete en La mayor, K. 581, así como en los minuettos de varias Serenatas y Divertimentos. Pero, entrados en la “nueva era” del Romanticismo, y emancipado el scherzo sonatístico de los caracteres que esta forma de música instrumental había tenido en sus orígenes, sí cabe hablar de Schumann como introductor del scherzo con dos tríos: lo hace ya en la Sinfonía nº 1, op. 38, “Primavera”, pero vamos a repasar el modelo de la Segunda.

Como podemos ver en la Fig. 2 (arriba), el scherzo schumanniano no hace esfuerzo ninguno por disimular su admiración por el modelo de Mendelssohn: la figuración en semicorcheas, y el juego dialogante, complementario, entre cuerdas y vientos tal delatan en la sección primera (A). Pero justo es señalar, también, un claro matiz diferencial: Schumann opta por el compás de 2/4, más “contundente” y menos evocador de la danza. Observamos a continuación, en este Scherzo de la Segunda Sinfonía de Schumann cómo el segundo tema, a partir del compás décimo tercero y con punto culminante en el *f* del compás nº 35, no se aleja del espíritu temático y expresivo del primero sino que, antes al contrario, se proyecta como una extensión o desarrollo implícito de aquél. En el compás 98 (Fig. 3) se inicia el primer Trío (sección B), presidido por el contraste motivico: se mantiene el compás binario, pero hacen aparición los tresillos procurando una acentuación frásística ternaria: este elemento, así como la sucesión de terceras en las maderas y las notas picadas, se diría que aluden con más fuerza al modelo mendelssohniano.



FORMAS MUSICALES

Tras la vuelta ortodoxa a la sección A, la de scherzo propiamente dicho, la música, en lugar de derivar hacia una coda terminal desemboca (compás 224, Fig. 4) en un segundo Trío (sección C) de perfil y carácter perfectamente diferenciados de los del primero: se trata de un fragmento contrapuntístico, a modo de fugato sobre dos motivos principales, uno de aspecto bien cuadrado, en negras, y otro en corcheas, en staccato o picadas. El Trío II cede su plaza a la sección A a partir del compás 284, y ésta reaparece pronto definitivamente en su ser (compás 299, Fig. 5) para conducir al categórico final del movimiento.



Fig. 5. Vuelta a la sección A en el Scherzo de la "Sinfonía nº 2" de Schumann.

Habida cuenta de la tendencia a la dilatación de la forma sonata que se observa en toda la música instrumental del Romanticismo, hasta culminar en el gigantismo de las sinfonías de Mahler y Bruckner, se podría haber esperado que el modelo schumanniano de scherzo con dos tríos cuajara más, fuera más imitado, pero lo cierto es que el agrandamiento de la forma scherzo fue llevado a cabo de maneras distintas.

Tres son las vías fundamentales: una la que acabamos de ver (A-B-A-C-A); otra, la que analizamos en el artículo anterior tomando un Cuarteto de Beethoven y que consistía en repetir la sección de trío, con lo cual la de scherzo aparece tres y no dos veces (A-B-A-B-A); y la tercera consistiría en una simple dilatación de cada una de las secciones y de los elementos que la integran. Un prototipo de este último caso lo tenemos en los amplísimos scherzos de las Sinfonías de Anton Bruckner. Su esquema es el más simple: A-B-A, a su vez con el esquema a-b-a tanto para la sección de scherzo (A) como para la del trío (B), pero la longitud de los temas y su recreación dilata considerablemente esos moldes clásicos.

*El término scherzo es de uso universal y, consecuentemente, nosotros lo hemos castellanizado: utilizaremos, pues, nuestro plural scherzos, y no scherzi.

** No voy tan allá como los comentaristas que ven en esta página música de las danzas tribales de los pieles rojas americanos...

*** Tal término carece, en mi opinión, de traducción exacta al castellano. Ni "maravilloso" ni "mágico" contienen con plenitud el significado "como de cuento de hadas" que interesa aquí. Por otra parte, "hadado" posee más bien el sentido de "fatal". En fin, o inventamos "hádico" o nos conformamos, como mejor aproximación, con "encantatorio".