

Figura 5. Exvoto de terracota de la "Diosa Madre", hallado en el santuario de "La Serreta".

Las *Elegías* de Tibulo y la forma de sonata clásica*

SUSANA SARFSON GLEIZER

El propósito de este trabajo es mostrar una cierta analogía estructural entre las elegías de Albio Tibulo, poeta romano del siglo I, y la forma de sonata clásica.

Si bien nunca afirmaríamos una intencionalidad de los compositores clásicos en introducir una estructura propia de la poesía latina en el campo musical, es interesante observar que esta analogía estructural puede señalar una continuidad de pensamiento. Estas formas de organización de material artístico, cuya semejanza se mostrará en este escrito, pone en evidencia una continuidad cultural innegable.

Al considerar que este estudio puede llegar a interesar tanto a quienes se ocupan de la literatura –*tal vez poco informados acerca de la morfología musical*– como a músicos –*no especializados en poesía latina*– hemos decidido preceder el análisis propiamente dicho con una síntesis teórica referida, en primer término, a la forma sonata y después, a la elegía latina.

Como modelo de análisis de la estructura de la elegía se ha tomado la **Elegía I, 10** de Albio Tibulo.

Tal vez llame la atención la escasa bibliografía consultada. Ciertamente, salvo las notas de la edición de la obra de Albio Tibulo, no hemos hallado ninguna fuente o fragmento crítico que se refiriera al asunto del que aquí se trata, esto es, la analogía estructural de la forma sonata y la **Elegía I, 10**.

(*) Este trabajo ha sido expuesto en el X Simposio e Estudios Clásicos, Asociación Argentina de Estudios Clásicos, en la ciudad de Salta, (Argentina) en septiembre de 1988.

TIBULO Y LA FORMA SONATA.

En las notas de la edición de las *Elegías* hecha por la Universidad Autónoma de México, los párrafos que se transcriben nos chocaron de tal forma que la necesidad de aclararlos indujo a realizar este análisis:

“(Max Ponchont) ha llegado a escribir que (las elegías de Tibulo) son verdaderas sinfonías. (...) Más ingenioso, Bayet habla del uso de “variaciones” musicales. (...)”

Acaso Max Ponchont ha sobrevalorado la intención estructural de Tibulo, que a mí me parece más rapsódica que sinfónica.”

El anotador, Tarsicio Herrera Zapién, nombra tres formas musicales diferentes, que de acuerdo con la interpretación de Ponchont, la de Bayet y la suya propia se relacionarían estructuralmente con la elegía tibuliana. Por esto pasaremos a explicar en qué consisten estas formas diferentes entre sí:

Variaciones: “Sobre la base de un tema, es decir, de una composición breve, clara y concisa, se pueden elaborar nuevos organismos, transformando todos los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de dicho tema.”

Rapsodia: Es una forma libre, cuasi improvisatoria.

Sinfonía: Es una obra musical de forma sonata, destinada a ser interpretada por una orquesta.

Creemos, en cambio, que la estructura de la Elegía I,10 resulta análoga a la forma sonata.

LA FORMA DE SONATA CLÁSICA

Entre las formas instrumentales, la sonata es una de las más recientes y complejas. Hasta el siglo XVIII no se consolidó como tal, si bien desde el siglo XVI, por lo menos existieron obras con ese nombre. Justamente, es en las obras de Phillip Emmanuel Bach en donde se puede decir que se hallan los elementos de la sonata clásica perfectamente estructurados. Recordemos que Phillip Emmanuel era hijo de Johann Sebastian Bach, que compartió, en muchos pasajes de su vida, las tareas de índole específicamente musical con el hecho de desempeñarse como maestro de latín.

Expondremos, a continuación, la estructura de la forma sonata, según el criterio de Julio Bas.

La sonata es la más importante entre las formas musicales académicas, su rasgo esencial es la oposición de dos temas contrastantes.

"En la mayoría de los casos, el tema I es de carácter bizarro, decidido (...) mientras que el tema II es melodioso, cantable."

Además de ser **bitemática**, la sonata es **tripartita**. Sus partes son:

1. Exposición: Momento en que se presentan los temas, en forma muy clara. Primero se escucha el tema A, que tiene una expresión relativamente simple. A continuación, el puente, fase de transición entre las tonalidades de los dos temas, cumple la función de enlazar ambos temas tonalmente y en cuanto a su contenido temático (vb). Con respecto a la extensión, el puente suele ser decididamente más breve que A.

El tema B "es el elemento fundamentalmente contrastante con el primer tema. Debe, por consiguiente, ser de opuesto carácter, pero de correspondiente eficacia, vitalidad, claridad."

Ambos temas, además de estar en relación de oposición recíproca, deben observar cierta ligazón que les permita constituir una unidad. Según el mismo Bas menciona,

"Beethoven denominaba (al tema I) "principio opositor" o "Widerstrebend" y al otro "principio implorante" o "bittend"."

Ahora bien, al final de cada período puede darse la existencia de pequeñas codas, facultativas, cuya función es reafirmar su tono y cerrar el fragmento.

Es decir, la estructura esquemática de la exposición es: **A - puente - B**.

2. Desarrollo: Es una elaboración sobre elementos de los temas expuestos (A y B), y sobre los motivos del puente y de las pequeñas codas. El desarrollo tiende a acentuar la oposición -presentada en la exposición- dirigida hacia la reexposición. Se toman elementos de la exposición, se los fragmenta, modifica y/o amplía, se los reduce, imita, superpone, etc.

"Así como la exposición equivale en la música al momento en el lenguaje hablado en que se explican abiertamente los pensamientos y sentimientos, (...) el desarrollo temático es el complejo de raciocinios, deducciones, confrontaciones, antítesis con que a partir de las premisas (temas) se llega a las consecuencias, es decir, a la reexposición."

1. Por la paz brilla el azado y el azadón, en cambio las tristes armas del soldado cruel las cubre de moho en las sombras.

El desarrollo también puede tener una coda.

3. Reexposición: Esencialmente, es el retorno de los tres períodos de la exposición: tema A -puente- tema B.

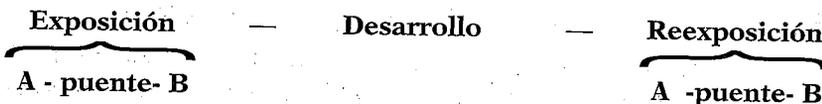
Sin embargo, la mayoría de los compositores clásicos utiliza al reexponer alguno de estos procedimientos:

- a. Abreviar los episodios;
- b. sustituir los episodios expuestos por otros nuevos, sobre los mismos temas y motivos;
- c. variar, adornar y/o reavivar los episodios:

" (...) a menudo colócase en el grave la parte anteriormente ubicada en el agudo, o bien alternan los instrumentos que ejecutan determinado tema."², o bien se modifica el acompañamiento. A veces la reexposición variada se enriquece con "imitaciones a manera de estrechos, por ejemplo, la Sinfonía XVI, "Oxford" de Haydn."³. Recordamos aquí que el estrecho o "stretto" se produce cuando las entradas de los temas se aproximan, o bien cuando se combinan entradas del sujeto y de la respuesta.

La reexposición suele finalizar con una coda.

Esquema general de la forma sonata clásica:



ELEGÍA LATINA: GENERALIDADES

La elegía es una forma lírica nacida en Grecia y más tarde adaptada en Roma. El fundamento de la poesía grecolatina no era la rima sino el ritmo; cada especie poética se relacionaba con fórmulas rítmicas deter-

2. Quien llevara uvas ↔ La Paz,... el vino he encerrado en la uva.
 la casa del abuelo ↔ Vasija paterna.
 Corona de espigas } ↔ Por la paz brilla el azado y el azadón.
 panal puro }

3. Por la vasija paterna brindara vino el hijo.

minadas. En las lenguas griega y latina existía el concepto de cantidad: algunas sílabas eran largas (—) y otras, breves (v v). El lector músico puede darse una idea del significado de esto si piensa las sílabas largas como negras (♩), -por ejemplo- y las sílabas breves como corcheas (♪).

Las elegías se componían con **dísticos elegíacos**. Cada dístico era un par de versos conformado de la siguiente manera:

- el primer verso era un hexámetro dactílico;
- el segundo verso era un pentámetro.

Un **hexámetro** es un verso que consta de seis pies, cada uno de los cuales es un dactilo. A su vez, dactilo es un pie formado por una sílaba larga (—) y dos sílabas breves (v v). Eventualmente, el dactilo podía ser reemplazado por un anapesto, pie constituido por dos sílabas largas (— —).

Así, el **ritmo del hexámetro** es:

— vv | — vv | — // vv | — vv | — vv | — v

Se observará que:

- a. El último pie puede carecer de la última sílaba breve (cataléctico);
- b. Existe una cesura (//): equivale a una pausa o respiración.

El pentámetro está formado por cinco pies dactilos. La denominación más correcta es la de hexámetro doblemente cataléctico. Su configuración rítmica es:

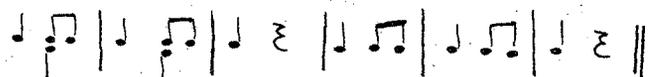
— vv | — vv | — // — vv | — vv | —

Sintetizando, el **ritmo de la elegía** es el del dístico elegíaco:

— vv | — vv | — // vv | — vv | — vv | — v
 — vv | — vv | — // — vv | — vv | —

Tratando de hacer una analogía con la grafía musical tradicional, podríamos escribir el dístico elegíaco como sigue:

Hexámetro: 

Pentámetro: 

Las *Elegías* de Tibulo están compuestas en dísticos elegíacos, metro que favorece la expresión de una idea completa en cada par de versos. En cuanto a la *Elegía* que es objeto de este estudio, su tema general es el canto de las costumbres campestres que deviene en un himno a la paz. Este poema plantea dos temas contrastantes, enunciados con relativa sencillez pero con un vocabulario que los carga de sentido.

El primer tema que se expone se relaciona con la guerra y con sus instrumentos. Lo llamaremos "tema A" en las estructuras que se presenten más adelante.

El segundo tema se refiere a la paz y, como extensión, a la vida del campo, entrelazada con el culto a los dioses Lares. Lo llamaremos "tema B".

A su vez, en el tema A se advierte que, en el cuarto dístico, aparece:

- a. Un subtema relacionado con la guerra: el oro como fuente de degradación:

"Divitis hoc vitium est auri..." (v.7)

(Este es un vicio del oro suntuoso)

Esta idea se corresponde claramente con la presentada en la *Elegía* I,1:

"Divitias alius fulvo sibi congerat auro" (v.1)

(Que otro amontone para sí el oro suntuoso).

- b. El tema de la guerra comienza a enlazarse con el de la vida idílica en el campo:

"... nec bella fuerunt / faginus astabat cum scyphus ante dapes." (v. 7 y 8).

(... pues no hubo guerras / cuando se alzó una copa de haya frente a los platos.)

Es decir, entendemos que es una transición entre los motivos del tema A y los del tema B, por lo tanto, un puente.

En los versos 11 a 14 se presenta una primera persona hacia la que convergen los elementos presentados y que, a su vez, comprende una

estructura interna de tipo binario negativo(*) puesto que en los versos 11 y 12 hay una referencia hacia el deseo de haber vivido en un pasado sereno (irrealidad) evocado por la palabra TUNC que encabeza el sexto dístico, mientras que en los versos 13 y 14 se muestra un presente conflictivo (realidad), que carga semánticamente a NUNC, que inicia el séptimo dístico.

Así, pues, estos dos dísticos de estructura paralela en parte, que afirman la tensión provocada por el primer tema, responderían a la coda del tema A.

En el verso 15 comienza el segundo tema, B, relacionado con el antiguo culto de los Lares en el campo. Esta invocación inicia el tema de la Paz, claramente opuesto al tema A. Este tema B presenta motivos que aparecerán con nitidez en la reexposición y que se tratarán en su análisis.

También el tema B consta de una coda, en los versos 27 y 28. Ahora bien, al comparar estos versos finales del segundo tema, su coda, con el fragmento que identificamos como coda de A, surge a la vista una similitud: la presencia de la primera persona:

"hanc pura cum veste sequar myrtoque canistra / vincta geram, myrto vincius et ipse caput." (v. 27 y 28)

(" lo seguiré con ropas puras y llevaré una cesta ceñida de mirto y yo mismo la frente ceñida con mirto.")

Por lo tanto, en el verso 28 termina la sección análoga a la exposición de la forma sonata.

El **desarrollo** se inicia con un elemento del tema A:

"... alius sit fortis in armis" (v.29)

(que otro sea fuerte con las armas)

Un razonamiento lógico lleva a la mención de la consecuencia de la guerra: la convocatoria de la Muerte, causada por una enajenación:

"Quis furor est atram bellis arcessere Mortem?" (v.33)

El terreno de la muerte es el Hades y como tal aparece opuesto al terreno de la vida, el campo fértil:

"no seges est infra, non vinea culta" (v. 35)

(Abajo no hay siega, ni viña fértil)

Es decir, es una elaboración desprendida del tema de la paz (tema B).

(*) Según la morfología musical, una estructura (frase, semifrase, período, etc) es binaria negativa cuando está formada por dos partes de extensión proporcional, opuestas entre sí.

Nuevamente se puede identificar una "coda" en relación explícita con la primera persona que comprende los versos 42 y 43:

"sic ego sim" (v. 43)

(Así sea yo)

Notamos en esta sección (versos 29 al 44) elementos evidentemente en coincidencia con la Elegía I, 1 en los que no nos detendremos por no ser el tema del presente estudio.

En el vigésimo tercer dístico comienza la tercera parte del poema, análoga a la reexposición de la sonata. Los temas se reexponen en orden invertido, respondiendo a la forma de reexposición variada, con entradas en estrechos.

Así, se presenta primero el tema B, la Paz, con la mención de elementos que le pertenecen: el campo (*Pax arva colat* = La paz fecunde el campo), los bueyes (*Pax... ducit...boves* = la paz conduce los bueyes), vides (*vetes*= vides). En la reexposición, el tema B comprende los versos 45 a 50; sin embargo, en los versos 49 y 50 aparece una entrada temática de A, entrelazada de manera que diríamos contrapuntística:

"Pace bidens vomerque nitent, at tristia duri / militis in tenebris occupat arma situs." (v. 49 y 50).

(Por la paz brilla el arado y el azadón, en cambio las tristes armas del soldado cruel las cubre de moho en las sombras.)

Cuando se compara la exposición y la reexposición del tema B, se advierte un nítido **paralelismo de los motivos** que lo comprenden:

EXPOSICIÓN	REEXPOSICIÓN
<i>Quis livaberat uva</i> (v.21) (Quien llevara uvas)	<i>Pax ... sucos condidit uvae</i> (v.47) (La Paz, ... el vino ha encerrado en la uva).
<i>sedes avi</i> (v.18) (la casa del abuelo)	<i>testa paterna</i> (v.48) (vasija paterna)
<i>spicea certa</i> (v.21) (corona de espigas) <i>purum favum</i> (v.24) (panal puro)	<i>Pace bidens vomerque nitent</i> (v.49) (Por la paz brillan el arado y el azadón)

A partir de uno de los elementos nacidos en la paz, el vino,

"... *funderet ut nato testa paterna merum;*" (v.48)

(por la vasija paterna brindara vino al hijo)

se desprende un enlace o puente hacia la reexposición variada del tema de la guerra (A) pero ahora enlazado con B: las riñas de Venus, constituyen un pasaje donde ambos temas aparecen en estrecho. La consecuencia de estas entradas temáticas entrelazadas es un aumento de tensión que desemboca en el dístico final, análogo a la coda de la sonata, con el predominio de uno de los temas: el B.

Volvemos a indicar aquí que todas las "codas" de este poema coinciden con la presencia de una primera persona que desea la reafirmación de la Paz y sus connotaciones de vida: el campo, la religión antigua y su culto ingenuo relacionado con la Naturaleza.

En síntesis, hemos hallado que la **Elegía I, 10** es análoga, en cuanto a su estructura interna, con la forma sonata. Esquemáticamente:

EXPOSICIÓN: Tema A: versos 1 a 14
Puente: versos 7 a 10
Coda: 10 a 14
Tema B: versos 15 a 28
Coda: 27 y 28

DESARROLLO: versos 29 a 44
Tema B: 29
Tema A: 29 y 30
Tema B: 31
Tema A: 32 (oposición)
Tema A: 33 a 38
Tema B: 29 a 44
Coda: 43 y 44.

REEXPOSICIÓN: Tema B: 45 al 50 (predominantemente)
Puente: 49 al 52
Tema A: 53 al 60 (predominantemente)
A +B: 61 al 66
Coda final: 67 y 68.

CONCLUSIÓN

Una comparación atenta de la estructura interna de la **Elegía I, 10** de Albio Tibulo y de la forma sonata - modelo estructural por excelencia del período clásico de la Historia de la Música- nos pone en evidencia cierta

analogía formal. Esto nos conduce hacia un interrogante: ¿existe relación causal en esta similitud? Sin duda, no podríamos afirmarlo. Sin embargo, tampoco nos atrevemos a negarlo, puesto que los compositores que consolidaron la forma sonata poseían una formación humanística clásica. Recordemos que Johann Sebastian Bach fue maestro de latín, que su hijo compuso algunas de las primeras obras que presentan con claridad la forma sonata, y que uno de los más significativos difusores de esta estructura, Wolfgang Amadeus Mozart, fue discípulo de Phillip Emmanuel Bach.

Sin embargo, la analogía formal entre la **Elegía I,10** de Tibulo y la sonata nos muestra una continuidad de pensamiento digna de tomarse en consideración.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

BAS, JULIO: *Tratado de la forma musical*, Ricordi, Buenos Aires, 1983. (Citas: 4; 5; 6; 7; 8; 9)*

TIBULO, *Elegías*. Introducción y notas de Tarsicio Herrera Zapién, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1976. (Citas: 1; 2; 3; texto de las elegías).

* Seguimos la explicación esquematizada de la forma de sonata presentada por Julio Bas por ser una de las más extendidas y adecuarse perfectamente al propósito de este artículo, sin que ello signifique, por supuesto, minusvaloración o rechazo hacia análisis e interpretaciones de esta importantísima forma musical ofrecidos por investigadores tan relevantes como William S. Newman, Charles Rosen, etc.