

La *Sinfonía fantástica* de Berlioz

Presentación

La primera sinfonía de Hector Berlioz, conocida como *Sinfonía fantástica*, es un ejemplo brillante de la sinfonía romántica, heredera de la clásica pero con numerosas innovaciones en la forma, la instrumentación, la armonía... y principalmente en la *significación* del género. Antes de Beethoven, el prestigio de un compositor se asentaba sobre su capacidad para componer óperas; pero a partir de él el género prestigioso será la sinfonía, no solo por su influencia sino porque es el género que mejor se adapta al pensamiento musical romántico, que se asienta sobre la capacidad expresiva de la música instrumental, superior a la de la palabra.

Esta capacidad significativa se asentará sobre dos conceptos fundamentales, y aparentemente opuestos, de la música romántica: el de la *música absoluta*, que no necesita de ninguna explicación ni adición de textos que aclaren su sentido; y el de la *música programática*, que defiende la capacidad de la música para contar historias o exponer emociones, pero que se apoya en un «programa» que normalmente debe ser expresado con palabras. En este último sentido, la primera sinfonía de Berlioz inaugura el subgénero de la «sinfonía programática», que luego continuarán otros músicos, entre los que destaca Franz Liszt. La música programática se desarrollará principalmente en un género más libre, el *poema sinfónico*, creado por Liszt y que cultivarán casi todos los compositores del segundo Romanticismo, entre ellos Chaikovski, Saint-Saëns, Mussorgski o, ya en el Posromanticismo, Richard Strauss.

Hector Berlioz es el principal compositor del primer Romanticismo francés. Nació en 1803, cuatro años después que Franz Schubert. Su familia lo envió a París a estudiar Medicina y él dejó la carrera para dedicarse a la música. Fue un gran renovador de la orquesta, causando tanto admiración como rechazo, en un momento en que el público se dividía entre los defensores de las novedades románticas y los que preferían la moderación del Clasicismo.

La sinfonía

Berlioz estrenó su primera sinfonía en diciembre de 1830, en París, unos días antes de cumplir 27 años. La sinfonía llevaba un título: *Episodio de la vida de un artista*, y se rotulaba como «sinfonía fantástica en cinco partes». El título mostraba ya su carácter programático; y aunque el adjetivo «fantástica» indicaba en principio que la sinfonía no se ajustaba estrictamente a la forma clásica del género, con el tiempo acabó sustituyendo al título original y la obra se conoce como *Sinfonía fantástica*.

Además del título, Berlioz añadió a la sinfonía un programa: un texto escrito en el que explica el significado de la obra, que, efectivamente, narra un episodio de la vida de un artista, con bastante carga autobiográfica. Esto hace de esta sinfonía el primer ejemplo importante de sinfonía programática.

Al mismo tiempo, la sinfonía se encuadra en lo que se ha llamado «sinfonía cíclica»; con esto se quiere indicar que se utiliza el mismo material melódico en diferentes movimientos. En

este caso, como veremos, es un tema principal el que aparece con carácter diferente en todos los movimientos.

Berlioz y Beethoven

El modelo más directo de Berlioz al componer esta sinfonía es Beethoven. El músico alemán había muerto en 1827, cuando el francés empezaba la composición de esta obra. La última sinfonía de Beethoven, la novena, se oiría en París por primera vez tres meses después del estreno de la primera de Berlioz, en marzo de 1831. En ella, Beethoven utiliza ya el recurso «cíclico», todavía de forma muy tenue, al incluir en el último movimiento fragmentos de los tres anteriores.

La sinfonía de Berlioz tiene muchas más similitudes con la sexta de Beethoven (la «Pastoral»). Entre otras, ambas tienen cinco movimientos (en lugar de los cuatro habituales); el movimiento lento ocupa la posición central, mientras que el segundo es de carácter rítmico y dancístico (un *scherzo* en Beethoven, un vals en Berlioz). Pero, sobre todo, la sexta de Beethoven es ya casi programática: el compositor puso título a cada uno de los movimientos y explicó que no se trataba de describir escenas con la música sino de sugerir un carácter: esto es precisamente lo que pretende la música programática. Beethoven no redactó el programa de su sinfonía, pero los títulos lo hacen evidente.

La instrumentación

Una de las novedades que más llamó la atención del público en su estreno fue la variedad tímbrica de la sinfonía, debida a su instrumentación. Recordemos que la orquesta clásica tenía una sección de cuerda a cinco partes: violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos; una sección de madera a ocho: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes; una sección de metal que solía incluir dos trompetas y dos trompas, a las que ocasionalmente se añadían dos o tres trombones; y una sección de percusión que habitualmente solo incluía dos timbales y, ocasionalmente, caja, bombo y platos. En total, una orquesta de la época rondaba aproximadamente los cincuenta intérpretes.

Berlioz utiliza una instrumentación diferente en cada uno de los movimientos de la sinfonía, pero en general más amplia y más variada. El primer movimiento tiene las cinco partes habituales de cuerda y las ocho de madera; la sección de metal es amplia, con cuatro trompas, dos trompetas y dos cornetas; la percusión incluye solo dos timbales. Lo más curioso es que el autor indica el número mínimo de intérpretes en la sección de cuerda, que suma al menos sesenta; esto supondría que el total de la orquesta alcanzaría los 77 músicos.

En el segundo movimiento desaparecen timbales, trompetas, cornetas y fagotes; pero aparecen dos arpas, instrumentos que eran más utilizados entonces para la música doméstica que para la orquesta.

En el tercero reaparecen los fagotes, que ahora son cuatro, y un corno inglés sustituye al segundo oboe; las trompas son también cuatro, e igualmente los timbales, que deben ser interpretados por cuatro timbaleros.

En el cuarto, las secciones de cuerda y madera son las habituales; el metal incluye cuatro trompas, dos trompetas, dos cornetas, tres trombones y dos oficleidos (un instrumento de reciente invención, que más tarde sería sustituido por la tuba); en la percusión hay tres timbales (con tres timbaleros), tambor, bombo y platos.

El quinto y último movimiento es el que presenta una instrumentación más densa: la sección de cuerda se divide en diez partes (violines I en tres, violines II en tres, violas en dos, violonchelos y contrabajos); la madera son también diez: flautín, flauta, dos oboes, requinto, clarinete y cuatro fagotes; el metal, trece: cuatro trompas, dos trompetas, dos cornetas, tres trombones y dos oficleidos; y en la percusión, dos timbales, bombo, platos y dos campanas. En total, hay 39 partes en la partitura; y el número de intérpretes podía alcanzar los noventa.

El programa

La principal característica de esta sinfonía, y lo que le ha dado fama después de casi doscientos años, es su carácter programático. Como ya se ha dicho, la sinfonía tiene un título literario: *Episodio de la vida de un artista*. Berlioz redacta también el programa, que comienza con una justificación sobre la necesidad del mismo:

El compositor se ha propuesto desarrollar, *en lo que tienen de musical*, diferentes situaciones de la vida de un artista. El plan del drama instrumental, privado del auxilio de la palabra, necesita exponerse previamente. El programa siguiente debe pues ser considerado como el texto hablado de una ópera, útil para conducir las piezas de música cuyo carácter y expresión motiva.

Es decir, puesto que no hay diálogos como en la ópera, el programa debe servir para entender el desarrollo del *drama* que expone la sinfonía. Tras esta justificación, el programa se divide en las cinco «partes» (movimientos) en que se divide la sinfonía.

Como se ha dicho ya, el programa tiene un cierto carácter autobiográfico. En la época de la composición, Berlioz estaba apasionadamente enamorado de una actriz inglesa, Harriet Smithson, a la que había visto interpretando el papel de Ofelia en *Hamlet*; tras enviarle varias cartas sin respuesta, compuso la sinfonía con la idea de impresionarla; y en principio lo consiguió, pues se casaron en 1833, después de luchar con la oposición de los padres de ambos. Pero la relación fue degradándose y terminaron por separarse unos años después.

Ensueños. Pasiones

Este título caracteriza el contenido del primer movimiento, con una introducción lenta, en *Largo* (los ensueños) a la que sigue un *Allegro agitato e appassionato assai* (las pasiones). El programa continúa:

El autor supone que un joven músico, afectado por esa enfermedad moral que un célebre escritor llama *el vacío de las pasiones*, ve por primera vez a una mujer que reúne todos los encantos del ser ideal que sueña su imaginación, y se prenda perdidamente de ella. Por una singular extravagancia, la imagen querida solo se presenta al espíritu del artista unida a una *idea musical*, en la que encuentra cierto carácter apasionado, pero noble y tímido como el que él presta al objeto amado.

Al más puro estilo romántico, el artista se enamora del *exterior* de la mujer, pero la dota de la personalidad que él desea: apasionada, pero noble y tímida. Y como es un músico, en lugar de obsesionarse con la imagen visual de ella, se obsesiona con su imagen musical: este será el motivo melódico principal, la «idea fija» que reaparecerá en todos los movimientos.

Este reflejo melódico y su modelo lo persiguen sin cesar como una doble *idea fija*. Esta es la razón de la aparición constante, en todas las piezas de la sinfonía, de la melodía que comienza el primer *allegro*. El paso de este estado de ensoñación melancólica, interrumpida por accesos de alegría sin motivo, al de una pasión delirante, con sus movimientos de furor, de celos, sus vueltas a la ternura, sus lágrimas, etc., es el tema de la primera pieza.

Aquí está planteado ya el carácter cíclico de la sinfonía: la idea fija aparecerá constantemente «en todas las piezas de la sinfonía».

Un baile

El segundo movimiento, que cumple la función del *Scherzo* clásico, es un vals, baile que estaba de moda entonces entre la alta sociedad europea. El programa nos dice lo siguiente:

El artista se encuentra en las más diversas circunstancias de la vida, en medio *del tumulto de una fiesta*, en la apacible contemplación de las bellezas de la naturaleza; pero en todas partes, en la ciudad, en el campo, la imagen querida se le presenta y arroja turbación sobre su alma.

En este caso es en «el tumulto de una fiesta» donde aparece fugazmente la imagen de ella: el vals se interrumpe para dar paso a la idea fija, esta vez en el ritmo del vals; en seguida desaparece y el baile continúa.

Escena en el campo

El movimiento central, muy extenso, es un *Adagio*. Aunque en principio es plácido y de carácter pastoral, pronto se vuelve tenebroso de acuerdo con las indicaciones del programa:

Encontrándose una tarde en el campo, escucha a lo lejos a dos pastores entonando en diálogo un canto popular; este dúo pastoril, el lugar de la escena, el leve murmullo de los árboles agitados dulcemente por el viento, ciertos motivos de esperanza que ha concebido hace poco, todo contribuye a prestar a su corazón una calma desacostumbrada y a dar a sus ideas un color más risueño. Reflexiona sobre su aislamiento; espera no estar ya solo pronto... ¡Pero y si ella le engañara!... Esta mezcla de esperanza y temor, estas ideas de felicidad turbadas por negros presentimientos, forman el tema del *adagio*. Al final, uno de los pastores retoma el canto popular; el otro no responde ya... Ruido lejano de tormenta... Soledad... Silencio...

Los dos pastores del comienzo son el corno inglés y el oboe (que está fuera de escena). La música discurre plácidamente hasta que en la obsesionada mente del protagonista aparecen los celos, que causan «negros presentimientos» (encarnados por violonchelos y contrabajos). La idea fija, en las maderas, intenta abrirse paso, pero acaba disolviéndose entre esos negros presagios, que dominarán el pensamiento del artista. Cuando reaparece el canto del corno inglés, el oboe no responde; los celos se acentúan, mientras los cuatro timbales hacen sonar el «ruido lejano de tormenta» y el *pianissimo* final sugiere la soledad y el silencio.

Marcha al suplicio

Este cuarto movimiento, en ritmo de marcha y tempo *Allegretto non troppo*, nos introduce en las pesadillas del protagonista:

Tras adquirir la certeza de que aquella que adora no solamente no responde a su amor, sino que es incapaz de comprenderlo, y que, además, es indigna de él, el artista se envenena con opio. La dosis del narcótico, demasiado débil para darle la muerte, lo hunde en un sueño acompañado de horribles visiones. Sueña que ha matado a aquella que ama, que es condenado y conducido al suplicio, y asiste a *su propia ejecución*. El cortejo avanza a los sonos de una marcha ya sombría y salvaje, ya brillante y solemne, en la que un ruido sordo de pasos graves sucede sin transición a los estallidos más sonoros. Al final de la marcha, los cuatro primeros compases de la *idea fija* reaparecen como un último pensamiento de amor interrumpido por el golpe fatal.

La música, efectivamente, alterna lo «sombrió y salvaje» con lo «brillante y solemne», de forma grotesca en ocasiones. La idea fija no aparece casi en todo el movimiento: pero al final, cuando el artista se sueña en la guillotina a punto de caer la cuchilla, reaparece ella: es el «último pensamiento de amor», interrumpido bruscamente al caer la hoja.

Sueño de una noche de aquelarre

El ambiente de pesadilla se acentúa en este último movimiento.

Se ve en un aquelarre, en medio de una tropa horrible de sombras, de brujas, de monstruos de toda especie, reunidos para sus funerales. Ruidos extraños, gemidos, estallidos de risa, gritos lejanos a los que otros gritos parecen responder. La melodía amada reaparece una vez más, pero ha perdido su carácter de nobleza y timidez; ya no es más que un aire de danza innoble, trivial y grotesco: es *ella* que viene al aquelarre... Rugidos de alegría a su llegada... Ella se une a la orgía diabólica... Campanadas fúnebres, parodia burlesca del *Dies irae*, *ronda del aquelarre*. La ronde del aquelarre y el *Dies irae* unidos.

La densa (y original) instrumentación de este movimiento nos sitúa en ese ambiente infernal «de sombras, de brujas, de monstruos». En medio de estos sonidos diabólicos reaparece la idea fija, pero transformada también en algo diabólico: ella es la reina de las brujas en el aquelarre. Y junto a los sonos demoníacos, las campanas que doblan en el funeral y el *Dies irae*, la secuencia de la misa de difuntos, unido todo ello en un final frenético.