ZOOM

**DAVID D. BOYDEN: AN INTRODUCTION TO MUSIC. Capítulo 19. The Program Symphony: BERLIOZ.(Traducción de Jaime Donoso A.)**

Usando el término “programa” en su sentido más amplio, hubo sinfonías programáticas antes de Héctor Berlioz (1803-1869), pero el programa era relativamente incidental. En las sinfonías de Berlioz, la situación cambia pues el programa en sí mismo invade la percepción del auditor. Berlioz inserta en la sinfonía un conjunto de caracteres (personajes) y aunque uno podría no estar siempre consciente de ellos, Berlioz insiste en que así debe ser, particularmente en la Sinfonía Fantástica (1829). En esta obra, la primera de sus sinfonías, Berlioz espera que su audiencia comparta la desesperación de su amor desgraciado hacia la actriz shakespeariana Harriet Smithson. La compulsión autobiográfica era algo nuevo en la música y con Berlioz esto toma una forma extrema. La ironía es que una buena cantidad de la propuesta musical de la Sinfonía Fantástica puede oírse y comprenderse perfectamente sin su contenido programático, y además, parte de la música ya había sido compuesta antes de esta sinfonía. Desde luego, la Sinfonía Fantástica no es una sinfonía clásica, pero exceptuando el quinto movimiento y momentos específicos como la caída del hacha del verdugo en el cuarto, podría pasar sin dificultad como una sinfonía romántica hecha por un joven extremadamente talentoso que no se hacía grandes problemas con cosas como revertir el orden de los temas en una recapitulación si eso le servía para sus intenciones. El tema asociado con la amada, la idée fixe, tenía especial valor psicológico para Berlioz, especialmente por sus transformaciones, que conducen a la caricatura de la amada en el último movimiento, situación que como Berlioz perfectamente comprendía, no habría sido del total agrado de ella. Pero puesto que el tema es usado como parte del material temático y es estructuralmente necesario para el desarrollo musical, un público, aunque no conociera el programa, podía comprender el tema como un recurso puramente musical, empleado y transformado de la misma manera como después lo iba a hacer Liszt. El programa explica varias cosas que podrían no estar tan claras sin él: notablemente, la presencia de un vals brillante, que representa el Baile, en el segundo movimiento y que sustituye al habitual Scherzo; el final del cuarto movimiento con la caída del hacha; y, especialmente, el significado del quinto y último movimiento. Entre otras cosas, la presencia en este movimiento del Dies irae, melodía muy estrechamente asociada a la Misa de Requiem, podría no ser comprensible sin el programa.

La Sinfonía Fantástica causó furor. Era algo nuevo, la esencia de la fantasía romántica. Tenía genuinas cualidades musicales e incluso los más virulentos detractores de Berlioz – y había muchos – admitieron que la orquestación era una exhibición de genio. En todo caso, fuera de su orquestación, la originalidad de la obra tuvo poco impacto en la historia de la sinfonía, y le dio a Berlioz una reputación de “salvaje”, lo que era cierto en el compositor de 26 años. Posteriormente, Berlioz se volcó hacia posturas más conservadoras y fue perfectamente capaz de componer bajo seudónimo, La Infancia de Cristo, en estilo clásico. Berlioz compuso otras tres “sinfonías”, cada una de carácter completamente individual: Haroldo en Italia (1834), Romeo y Julieta (con coros, 1839) y la Sinfonía Fúnebre y Triunfal (para banda militar, coro y cuerdas; 1840). Haroldo en Italia, fue encargo de Paganini, aunque jamás la tocó. Esta composición muestra el progreso que se podría esperar en un plazo de 5 años en un compositor tan dotado como Berlioz. Es una obra menos espectacular que la Sinfonía Fantástica, pero es mejor musicalmente. Toda la vinculación anterior con episodios autobiográficos en la Fantástica, ha desaparecido. Hay un título general y otro en cada movimiento, pero en realidad son cuatro movimientos convencionales que, en términos amplios, corresponden a la sinfonía usual: 1 Haroldo en las montañas. Escenas de melancolía, felicidad y alegría (Adagio, Allegro).2 Marcha de los peregrinos que cantan la oración vespertina (Allegretto)3 Serenata de un montañés de los Abruzzi para su amada (Allegro assai, Allegretto). Toma el lugar del Scherzo. 4 Orgía de los bandidos. Remembranzas de las escenas pasadas.

La viola solista (de ahí el encargo de Paganini) que representa a Haroldo, está tratada como un obbligato, y el tema de Haroldo – una de las melodías más bellas de Berlioz – actúa como la idée fixe, que permanece sin cambios sustanciales a lo largo de toda la obra. Esta composición es perfectamente comprensible sin ningún programa, pero ciertos detalles en ella se explican con los títulos. El esquema dinámico de la Marcha de los Peregrinos, adquiere un nuevo significado en vistas del título. Comienza muy suavemente, se hace más fuerte gradualmente y luego muere, todo obviamente calculado en relación al paso de los peregrinos que se acercan y se alejan. Otros detalles aparecen inspirados no por el programa sino por procedimientos beethovenianos, particularmente en el último movimiento, en que la recolección de los temas de los movimientos anteriores recuerda lo que Beethoven hace en el último movimiento de la Novena Sinfonía. Sin embargo, el último movimiento es el más aparatoso y el menos interesante musicalmente.

Romeo y Julieta (1839), está lleno de música maravillosa – por ejemplo, la Escena de Amor (favorita del autor) – y el Scherzo de la Reina Mab, pero no es realmente una sinfonía. Más bien se trata de una “cantata dramática con un corazón sinfónico”. Sin embargo, Berlioz insistió en que se trataba de una “sinfonía dramática con coros, solos, y un prólogo coral recitativo, compuesta según la tragedia de Shakespeare”. En todo caso, Berlioz no escribió después otra “sinfonía dramática” y es significativo que su próxima obra, inspirada en la literatura, fuera descrita como una “leyenda dramática” (La Condenación de Fausto). Posteriormente, los esfuerzos dramáticos de Berlioz se volcaron hacia la ópera (Los Troyanos, 1856-9; Beatriz y Benedicto, 1860-2).

La importancia del elemento literario en las obras de Berlioz ha sido exagerada, pero no hay dudas de que su imaginación era muy estimulada por situaciones literarias, y particularmente por la posibilidad de inyectar elementos dramáticos propios de la ópera en la música instrumental. Las sinfonías de Berlioz fueron fenómenos relativamente aislados. Por ejemplo, las sinfonías Fausto (1854-7) y Dante (1855-6), ambas de Liszt, más bien fueron una extensión de los procedimientos propios que Liszt había desarrollado en sus poemas sinfónicos. En ese sentido, quizás si el único verdadero sucesor de Berlioz fue Gustav Mahler.

Berlioz siempre fue una figura altamente controvertida. Pero hay un consenso general al menos en un punto: él fue el padre de la orquestación moderna. Berlioz imaginaba, y a menudo lograba, efectos colosales y combinaciones nunca antes realizadas y era tan capaz de obtener logros extraordinarios con cuatro instrumentos como con cuatrocientos. Esto era posible por su gran conocimiento de ellos, por su sentido intuitivo del equilibrio, registro y color. Antes de él, ningún compositor había anotado con más cuidado en la partitura todo lo requerido, incluyendo el número exacto de los ejecutantes. En su “Tratado de instrumentación moderna y orquestación” (1844), Berlioz describe la orquesta ideal: 242 cuerdas, de las cuales cuatro tocan una octava por debajo del contrabajo; 30 pianos, 30 arpas, todos los vientos duplicados, triplicados y cuadruplicados, y una enorme cantidad de instrumentos de percusión. Aunque Berlioz nunca dispuso de una orquesta con estas características, su ideal no era tan descabellado como parece. Berlioz creía, y con razón, que un verdadero pppp (pianissimo casi inaudible) en las cuerdas, de bello sonido y perfecta afinación sólo podía lograrse con un gran número de ejecutantes que hiciera posible suprimir todas las posibles imperfecciones individuales. Con grandes recursos orquestales, Berlioz producía impresionantes efectos; por ejemplo, el uso de 8 pares de timbales que tocan acordes para la armonía básica en el Tuba Mirum de su Requiem. También usó los recursos tradicionales de maneras imaginativas: subdivisiones de las cuerdas, brillantes usos de los efectos pizziccato, ponticello, col legno y de las sordinas. Usó tanto los colores puros como las mixturas. Amaba los efectos antifonales de grandes masas de sonido, como los coros de bronces en el Requiem. En la orquesta más convencional, contrastaba un coro orquestal con otro, especialmente para repetir en eco la misma frase pero con diferente color.

Un rasgo especial en las partituras de Berlioz es el gran número de unísonos, octavas (o incluso duplicación en varias octavas), en parte por el balance y en parte por los efectos de color y espacialidad. Difícilmente se encuentra, en el vasto panorama histórico-musical, un compositor tan incomprendido o tan vilipendiado como Berlioz. Tal vez no podía ser de otra manera. Un artista sensible, lleno de contradicciones, fulgurante de apariencia y de personalidad, era una mina de oro para el ambiente snob y la prensa amarilla de la época. Poco convencional, consciente de sus dotes, maledicente y llevando una vida llena de extravagantes episodios, Berlioz, en sí mismo, daba pábulo a todas las leyendas que se tejían en torno a él. En realidad, estaba más dotado que cualquier compositor francés de su siglo. Resulta difícil entender la severa crítica que se ejerció contra él por su pretendida carencia de sentido melódico e imperfecto tratamiento de la armonía. Es cierto que a veces sus melodías son algo vulgares o manidas, pero basta escuchar el tema de Haroldo o especialmente la maravillosa melodía de la canción El espectro de la rosa, acompañada con orquesta, para darse cuenta de sus naturales capacidades melódicas. Todos reconocen sus habilidades con la orquesta, pero no captan que su armonía estaba concebida en relación a los instrumentos, a la conducción de voces y a los colores de la orquesta. Aunque ocasionalmente las armonías son poco variadas o banales, nadie puede aceptar el cargo de que son “incorrectas”. La debilidad más notable de Berlioz es el carácter demasiado seccional que tiene su música, acentuado por los repentinos y violentos contrastes de carácter, básicamente inspirados por el origen dramático o literario de sus obras. La sensibilidad literaria de Berlioz y su amor por la gran literatura, eran consustanciales a su personalidad. Él mismo tenía talento literario; incluso, es uno de los pocos grandes músicos que igualmente podría haber sido un gran escritor. Sus escritos de crítica musical son penetrantes y, al mismo tiempo, con una expresión literaria de gran estilo. En realidad, hasta hoy nadie ha escrito mejor crítica sobre la música de Berlioz que Berlioz mismo.

El siguiente párrafo se encuentra en sus Memorias de 1870, obra del más grande interés musical y literario. El pasaje es citado tanto por su interés intrínseco como por su calidad literaria, lo que se revela incluso en una traducción: “Jamás he soñado con hacer música sin melodía, como muchos en Francia se empeñan en afirmar estúpidamente ... Las características que prevalecen en mi música son la expresión apasionada, el intenso ardor, la animación rítmica y los giros inesperados. Cuando digo expresión apasionada, quiero significar una expresión decidida a reforzar el significado interno de su sujeto, incluso cuando el sujeto es lo contrario de la pasión, y cuando el sentimiento a expresar es gentil y tierno o aun, profundamente calmo. Esta es la clase de expresión que ha sido descubierta en La Infancia de Cristo, la Escena del Cielo en La Condenación de Fausto y el Sanctus en el Requiem. A propósito del Requiem, mencionaré una clase de ideas que soy casi el único compositor moderno que las ha tratado. Me refiero a las composiciones enormes que algunos críticos han llamado música arquitectónica o monumental ... Los problemas musicales que he tratado de resolver en esas obras ... son excepcionales y requieren de métodos excepcionales. En el Requiem, por ejemplo, empleo cuatro diferentes orquestas de bronces, respondiéndose a ciertas distancias y rodeando a la orquesta principal y al coro. En el Te Deum, el órgano en un extremo de la iglesia responde a la orquesta y a los dos coros situados en el otro extremo, mientras que un tercer y gran coro representa la masa del pueblo que toma parte de tiempo en tiempo en un vasto concierto sagrado. Pero es más bien la forma de las piezas, lo vasto de su estilo y concepción y lo deliberado de ciertas progresiones cuya meta no es percibida de inmediato, lo que da a estas obras su extraña y gigantesca fisonomía y su aspecto colosal. El resultado de esta inmensidad formal es que o se pierde completamente la deriva del total o se sucumbe bajo el peso de una tremenda emoción ... Mis obras “arquitectónicas” son la Sinfonía Fúnebre y Triunfal, para dos orquestas y coro; el Te Deum , del cual la sección Judex Crederis, es sin duda mi más monumental creación; la cantata para dos coros L’Imperiale...,y sobre todo, el Requiem. En cuanto a aquellas de mis composiciones concebidas en dimensiones normales, y que no requieren de medios excepcionales de ejecución, es justamente su fuego interior, su expresión y su originalidad rítmica lo que ha resultado más molesto para los críticos, dada la clase de ejecución que esas obras demandan. Para interpretarlas correctamente, los ejecutantes, y especialmente el director, deberían sentir como yo siento. Ellas requieren de una combinación de precisión extrema y de verba irresistible, vehemencia regulada, una actitud tierna y ensoñada, y una morbidez casi melancólica, elementos sin los cuales los rasgos principales de mis personajes son alterados o desaparecen completamente. Si Ud. me pregunta cuál de todas mis obras prefiero, mi respuesta es la de muchos artistas: la escena de amor de Romeo y Julieta.

(Toda la cita entre comillas está tomada de las Memorias de Berlioz. Edición en inglés: New York, Alfred Knopf, 1932).