

# Programa

## Director

Sergiu Comissiona

**Director Titular**  
Sergiu Comissiona

**ALEXANDER BORODIN**  
(1833-1887)

**Danzas poloprianas de  
«El Príncipe Igor»**

Coro de RTVE

**SOPHIE LECLERC**  
(1964)

**Syzygies**

Estreno mundial de la obra ganadora del  
Premio de Composición Reina Sofía 1990  
de la Fundación Ferrer Salat

**HECTOR BERLIOZ**  
(1803-1869)

**Sinfonía fantástica  
(Episodio de la vida de un artista)**

*Ensueños-Pasiones  
Un baile  
Escena en el campo  
Marcha al suplicio  
Sueño de una noche de aquelarre*

Con el patrocinio de



IBERDROLA

## Alexander Borodin

### Danzas polopsianas de «El Príncipe Igor»

«*El Príncipe Igor*», de Alexander Borodin, forma parte de la media docena de obras líricas clave que Rusia produjo el siglo pasado. Entre este grupo habría que incluir las dos obras inmortales de Mussorgsky (Boris Godunov y la *Khovantchina*), a Glínsk, el precursor y, según gustos, alguna de las óperas mágicas de Rimsky o alguna de las refinadas de Chaikovsky.

No deja de ser llamativo que la mitad o más de esta producción sea debida al grupo de los «cinco» y, sobre todo, que las más destacadas (las dos de Mussorgsky y la de Borodin), hayan sido sugeridas por el mismo hombre: Stasov, crítico, amigo y asesor literario del grupo. Si las dos producciones musorskianas situaban en la vieja Rusia los conflictos desgarradores que sacuden periódicamente a esta sociedad, el *Príncipe Igor* se sitúa en el origen mismo de su historia y de su conflicto constante entre oriente y occidente.

*El Príncipe Igor*, en efecto, está basado en la canción de gesta

del siglo XII que cuenta el enfrentamiento de Igor y las fuerzas polopsianas, pueblos tártaros que hacían presión sobre Rusia desde el oriente. Igor, Príncipe de Nevgorod-Syevversk, había batallado contra los polopsianos con éxito en su afán de abrir la ruta que va desde el golfo de Riga hasta la desembocadura del Don, en el Mar Negro. Sin embargo, fue su única derrota, en 1185, la que dio origen al gran poema épico: «*Cantar de la hueste de Igor*».

El descubrimiento del manuscrito, a finales del siglo XVIII, fue un cierto revulsivo para el incipiente movimiento romántico en Rusia, del que Pushkin no dejaría de hacerse eco. Cuando Borodin acepta hacerse cargo de esta historia, siguiendo la sugerión de Stasov, tendría que reconstruir todo un libreto a partir de las fuentes y de los arquetipos más antiguos de la nación rusa. El argumento diseñado a tal fin haría hincapié en los elementos arcaizantes y en la potencia colorística del choque oriente-occidente; las *Danzas*

*polopsianas*, del segundo acto, son, en este sentido, uno de los grandes momentos de la ópera.

El argumento, en pocas palabras, cuenta la campaña del Príncipe Igor que se prepara a salir pese a los malos augurios, dejando tras de sí a un cuñado conspirador y de dudoso carácter. Igor pierde la batalla y cae preso junto con su hijo, Wladimir. No obstante, los polopsianos, impresionados por su valor, los tratan como a huéspedes y les dedican grandes festejos (es el momento de las Danzas polopsianas). Finalmente, Wladimir se enamora de la hija de Khan Kontchak y se casa con ella, mientras que Igor consigue escaparse y reunirse con sus tropas para preparar la defensa de sus huestes frente al ataque polopsiano.

La composición del *Príncipe Igor* ocupó a Borodin durante dieciocho años y quedó inacabada tras su muerte. Sin duda, lo extremadamente ocasional de su dedicación a la composición explica este fenómeno. No se trata tan solo de sus ocupaciones como químico y médico (en efecto). Mendeleiev lamentaba que su brillante alumno de química perdiera el tiempo con la música, tanto como sus amigos músicos lo contrario). Parece, si seguimos las opiniones de Rimski Korsakov, que un

carácter desordenado, derivado de una bondad extrema, y una dedicación a los demás que prácticamente rompía los límites de su intimidad personal, impedían a Borodin una concentración mínima: «Nunca había dedicado a la música gran atención y, cuando se lo reprochaban, decía que la química le gustaba tanto como la música. Pero no era la ciencia lo que le apartaba de ella. Tomó parte activa en la creación de cursos de medicina y se ocupó de diversas sociedades que ayudaban y protegían a la juventud... Empezaron a robarle muchas horas las veladas que celebraban tales sociedades... Raras veces lo encontraba en su laboratorio y casi nunca componiendo música, siempre acababa de salir para asistir a una reunión o regresaba de otra. Se pasaba el día haciendo diligencias, escribiendo cartas de negocios o examinando libros de contabilidad... Conociendo su bondad y complacencia, los estudiantes de medicina y toda la juventud que concurría a las escuelas le abrumaban con imposibles peticiones que él procuraba satisfacer con abnegación. Su casa, poco práctica, que se asemejaba a un pasillo, no le permitía encerrarse ni decir que había salido. Todo el mundo entraba en su casa a cualquier hora... Le hacían perder tiempo exponiéndole estúpidamente un

asunto sin importancia o charlando durante horas. Siempre tenía prisa y jamás lograba dar fin a una cosa u otra».

En este contexto, la composición del *Príncipe Igor* avanzaba penosamente. Así, cuando Rimski se hace cargo de los conciertos de la Escuela Musical Gratuita, se empeña en ofrecer fragmentos de esta ópera y consigue presentar en la temporada 1878-79 las *Danzas polopsianas* y el coro final. El concierto, que incluía fragmentos de *Boris Godunov*, resultó un notable éxito y posiblemente animó a su autor a un nuevo asalto a la partitura, en todo caso Rimski es claro en este sentido: «... sin los conciertos de la Escuela Musical Gratuita tal vez jamás se hubiera estrenado el *Príncipe Igor*».

Pese a este impulso, el tiempo pasa y el año 1887 Borodin fallece repentinamente. Tenía 44 años y su *Príncipe Igor* estaba sin acabar. Como en el caso de Mussorgsky, la escena se repite: Rimski y Stasov se precipitan a la casa del fallecido para evitar que el desorden dé al traste con los manuscritos y, poco tiempo más tarde, Rimski, ayudado por su alumno y ya brillante colega, Glazunov, se hacen cargo de la finalización de la obra.

En la división de funciones,

Glazunov se hizo cargo de la reconstrucción de la obertura que Borodin había compuesto y tocado numerosas veces a sus amigos pero que, siguiendo su costumbre, no se había tomado la molestia de escribir. Glazunov trabajaría, pues, sobre el recuerdo de esas interpretaciones. También tuvo a su cargo la reconstrucción del tercer acto, pero éste tenía tan poco material original que se ha hecho general la costumbre de suprimirlo. Rimski, por su parte, se hizo cargo de completar el primero, segundo y cuarto actos.

Frente a esta labor de equipo la polémica no ha dejado de situarse casi en los mismos términos que con el caso de Mussorgsky. ¿Es lícita esta intervención? Es cierto que en un primer momento completar estas obras era una condición indispensable para darlas a conocer, pero, con la distancia, ¿es necesario mantener toda la argamasa de Rimski que une los fragmentos de Borodin? Si la polémica aún está viva es debido a que los rusos siguen prefiriendo una obra completa con un 60 o 70 por 100 de Borodin original (ya se hace una concesión suprimiendo el tercer acto de Glazunov); el control de las ediciones y la comodidad de los teatros de ópera hacen el resto. La tendencia occidental, y en esto la crítica francesa insiste, preferiría una obra fragmentaria

con un cien por cien de Borodin. Después de todo, lo fragmentario se ha convertido en un valor y, casi, una característica de marca de la música rusa de ese período.

La obra fue finalmente estrenada en 1890, tres años después de la muerte de su autor, con un enorme éxito. Borodin había escrito: «*El Príncipe Igor* es esencialmente una ópera nacional que no puede ofrecer interés real más que a nosotros, los rusos». Sin embargo, esta ópera no tardó mucho en abrirse camino fuera de su país, actuando siempre como punta de lanza las *Danzas polopsianas*. Así, en 1909, los Ballets rusos de

Diaghilev presentaban estas Danzas en París con una magnífica coreografía de Folin.

Las *Danzas polopsianas* han gozado, desde entonces, de una gran popularidad hasta el punto de que muchos aficionados que las conocen bien no han oído una sola nota del resto de la ópera. Las Danzas están dotadas de un lirismo y una fuerza plástica extraordinarias, la inspiración es siempre pura y ese oriente imaginado, que Borodin nunca conoció, adquiere aquí una plasmación musical que nunca se ha vuelto a superar aunque ¡ay! los epígonos del realismo socialista lo hayan intentado frecuentemente.

## Sophie Leclerc

### Syzygies

La octava edición del Premio Reina Sofía de Composición nos ha reservado una grata sorpresa al descubrirnos el trabajo de una joven compositora francesa: Sophie Leclerc.

Que un premio tan prestigioso como este sea concedido a una primera obra orquestal invita a pensar sobre el extraordinario nivel alcanzado por la composición francesa reciente. Sin embargo, conviene no engañarse sobre el equívoco título de «escuela francesa», tan comprometido de utilizar. Así, entre la notoria influencia de Boulez o de los denominados «compositores espirituales», lo más válido de la joven generación sigue residiendo en el apartado de los independientes. Sophie Leclerc es un buen ejemplo de ello y así, no es extraño oírla citar al británico Ferneyhough, al alemán Stockhausen o, incluso, ciertos aspectos del portugués Nunes como sus principales preferencias compositivas. Y es que, en definitiva, la verdadera fuerza de París sigue siendo su

carácter de encrucijada, de cruce de caminos, más allá de tal o cual reinado temporal.

*Syzygies* es una pieza que revela notables cualidades. Su primera característica es una gran homogeneidad. Se trata de una obra de un solo movimiento, de una duración no muy larga (en torno a los diez minutos), sin cortes o censuras perceptibles y en la que los acontecimientos musicales evolucionan a partir de sutiles desarrollos que se encadenan en una especie de continuo de gran elasticidad. Uno de los motores que dinamizan este tejido continuo se encuentra en una inteligente utilización de cambios sobre todos los controles del tiempo. Sin recurrir a gestos difíciles (más bien al contrario), Sophie Leclerc mantiene en estado de cambio constante la pulsación rítmica, el tempo y las medidas del compás. Se trata de cambios graduales en los que prima la identidad de unidades internas. La pulsación, por ejemplo, combina grupos rítmicos de 2 a 8 unidades o sus múltiplos; los compases,

por su parte, cambian sólo entre las unidades simples de 2, 3 y 4; en cuanto a los "tempi" es frecuente que los cambios mantengan la identidad de un grupo rítmico base o que se deslicen progresivamente como en el gran «rallentando» que domina el centro de la obra.

La verdadera sustancia musical se apoya especialmente en la frecuencia de los cambios, en el ritmo con el que se articulan los acontecimientos creando un auténtico tiempo fluctuante, inestable y compacto a la vez. El primer tercio de la obra, por ejemplo, se articula sobre los siguientes "tempi": negra igual a 60-52-78-60-78-52-60. Hay aquí un movimiento reflejo que, no obstante, no responde a simetrías formales apriorísticas; de hecho, los bloques no son iguales en ningún momento, lo que motiva los cambios en el movimiento melódico o el conflicto tímbrico.

Los módulos melódicos también se articulan a partir de unidades simples: movimientos cromáticos, diatónicos, arpegiados, así como aglomerados o acordes de cuatro o más sonidos. A veces lo que guía la vida de la frase es la dirección melódica, otras el aliento melismático, otras, en fin, los acordes o grupos que generan minúsculas pero verdaderas variaciones.

El apartado tímbrico también

contribuye a articular este flujo de transformaciones. Son característicos, por ejemplo, los momentos de negra igual a 60 que, salvo en el arranque de la obra, se corresponden con momentos de solos instrumentales, instantes en los que la materia se adelgaza, y que viajan por los extremos del espacio ocupado por la orquesta en función de la redistribución instrumental que propone Sophie Leclerc, especialmente en los grupos de madera y metal que se dividen en tres grupos distintos dejando para el resto de las familias instrumentales la distribución tradicional.

La perfecta imbricación de los elementos musicales nos invita a pensar en la idea de fluido y, en efecto, esta es una de las ideas clave de la obra: *Syzygies* es una expresión griega con varios sentidos; de ellos Sophie Leclerc ha retenido el que designa la alineación precisa de la Tierra y la Luna en el momento crítico en que se provoca el movimiento de las mareas. Se trata, sin duda, de una metáfora muy ajustada a esta pieza dominada por las turbulencias internas y por la agitación de fuerzas de una materia aparentemente continua.

Otros de los aspectos a subrayar, entre los logros de Sophie Leclerc, es la fina intuición que le ha llevado a construir con elementos de

base sencillos que hacen que todo el acento se ponga en la realización, la factura del trabajo de elaboración. Esto libera la obra casi por completo de referencias, lo que queda es, a lo sumo, algún aroma de la estirpe más noble: por breves momentos (a veces sólo perceptibles en los trazos de la escritura) se puede pensar en

Alban Berg, en el primer Stravinsky, en el Stockhausen de *Gruppen*... Pero ningún préstamo comprometido hipoteca esta obra plena de personalidad. *Syzygies*, en suma, revela un talento que el Premio Reina Sofía, primero, y el público madrileño, ahora, pueden sentirse orgullosos de descubrir.

# Hector Berlioz

## Sinfonía fantástica

¿Puede seguir hablándose aún de un caso Berlioz? Pocos compositores han encajado los ataques de este campeón del romanticismo francés. Existe, de hecho, una «irritación-Berlioz» que, acaso, se atenúa ante las mejores páginas de su música, pero que parece formar parte de su proyecto compositivo general. Se le ha llegado a mostrar, incluso, como un farsante o poco menos: «Sus conocimientos técnicos eran escasos y precarios. El joven Berlioz, que no sabía tocar una sola nota en el piano, no suplía tales lagunas con la lectura de los grandes maestros. Apenas escuchó o vio dos óperas de Gluck, algunas sinfonías de Beethoven, de las que sólo tuvo en cuenta los efectos, y las óperas de Weber desfiguradas al ponerse en la escena francesa... De todo esto resultó que desde sus comienzos tuvo Berlioz la ambición, y sobre todo, la pretensión, a la vez atrevida e ingenua, de inventar o de volver a crear toda la música... Pero entre el nivel bastante bajo de sus medios y lo elevado de sus propósitos y

ambiciones se abría un abismo que no siempre logrará franquear y que nunca llenará» (Jean Chantavoine).

Lo que más llama la atención en este tipo de juicios es que a ningún compositor con permanencia en la historia de la música se le ha negado la capacidad de una forma tan desproporcionada. ¿Bastará un detalle para defender su figura?: La composición de la *Sinfonía fantástica* a los 27 años no puede ser la obra de un músico con tales carencias.

Para la generación de Berlioz la tarea se planteaba en estos términos: sacar consecuencias del seísmo provocado por las Sinfonías de Beethoven: «Después de haber escuchado a ese tremendo gigante, sé hasta qué punto eso es el arte musical, se trata de tomarlo en ese punto y empujarlo más lejos... No, más lejos es imposible, él ha alcanzado los límites del arte, pero lo más lejos posible en otra dirección». (Carta de Berlioz a su amigo Edouard Rocher en 1829). Beethoven había alcanzado,

también, los límites de la forma y una dirección diferente implicaba, de hecho, su disolución a través de las nuevas ideas y del espíritu de la época y este, recordemoslo, estaba impregnado de literatura.

La *Sinfonía fantástica* inaugura una tendencia literaria, la música de programa. Pocos intentos han sido peor comprendidos que éste. Es cierto, por supuesto, que esta disolución de la forma no generaba en sí misma una disciplina sobre la que construir una evolución. Sin embargo, tiene algo de curiosamente moderna la idea de ofrecer una metáfora a la comprensión de una forma libre. También es justo señalar que no hay nada peor que fijar una fórmula una vez que se ha emprendido el camino de la libertad formal. Cuando la metáfora literaria se convirtió en fórmula (música de programa versus poema sinfónico), el resultado se manifestó como una suerte de contaminación artística y sería necesaria mucha tensión espiritual (Mahler, por ejemplo) para salir bien librado.

En la *Sinfonía fantástica* la cuestión del programa literario es aún un experimento. Los antecedentes de una música que se plantea describir otras fuerzas que no sean las de su construcción formal, se encuentran en varias direcciones: Hay una fuente

directa en la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven (el tercer movimiento de la Fantástica, «Escena en el campo», sería una respuesta a la Pastoral recién escuchada), hay, desde luego, música descriptiva en todas las direcciones a lo largo del siglo XVIII y no sólo proveniente del mundo de la ópera. Lo que era nuevo era su inclusión en el ámbito sinfónico.

Hay, por otra parte, algunos aspectos sucios en el programa de la Fantástica, especialmente el ajuste de cuentas con su desdénosa amante, la actriz shakespeariana Harriett Smithson. Las ligeras, pero importantes, modificaciones al programa que Berlioz realizó a lo largo de las primeras interpretaciones muestran bien a las claras lo que quería que se entendiera en virtud de las vicisitudes de esta relación. Por último, cuando el Berlioz maduro vio su obra sólidamente apreciada y su apasionada relación amorosa bien lejos, el programa dejó de tener utilidad.

La *Sinfonía fantástica* se estrenó el 5 de diciembre de 1830, en el Conservatorio de París, precedida de una campaña de prensa en el *Fígaro*, donde escribía Berlioz. Este había hecho imprimir su programa en papel rosa y lo había distribuido advirtiendo de la conveniencia de leerlo antes de

la escucha. El programa completo decía así:

Episodio de la vida de un artista. *Sinfonía fantástica en cinco partes*. (Berlioz no diría movimientos).

Programa: El compositor ha tenido por objetivo desarrollar, *en lo que ellas tienen de musical*, (en cursiva en el original de Berlioz), diferentes situaciones de la vida de un artista. El plan del drama instrumental, privado del auxilio de la palabra, tiene necesidad de ser expuesto anteriormente. El programa siguiente debe ser considerado, pues, como el texto hablado de una ópera, sirviendo para conducir las partes de la música, de las cuales motiva el carácter y la expresión.

Ensueños-Pasiones (Primera parte): El autor supone que un joven músico, afectado por esa enfermedad moral que un escritor célebre llama la vaguedad de las pasiones, ve por primera vez una mujer que reúne todos los encantos del ser ideal con el que soñaba su imaginación y se enamora perdidamente de ella. Por una rareza singular, la imagen amada no se presenta nunca al espíritu del artista más que ligada a un pensamiento musical en el cual él encuentra un cierto carácter apasionado, pero noble y tímido como el que presta al objeto amado.

Este reflejo melódico con su modelo le persigue sin cesar como una doble «idea fija». Tal es la razón de la aparición constante, en todos los fragmentos de la sinfonía, de la melodía con la que comienza el primer Allegro. El paso de este estado de ensueño melancólico, interrumpido por algunos accesos de alegría sin motivo, al de una pasión delirante, con sus movimientos de furor, de celos, sus retornos de ternura, sus lágrimas, etc., es el tema del primer fragmento.

Un Baile (Segunda parte): El artista está situado en las circunstancias más diversas de la vida, en medio del *tumulto de una fiesta*, en la apacible contemplación de las bellezas de la naturaleza; pero por todas partes, en la ciudad, en el campo, la imagen amada viene a presentársele y a infundirle la confusión en su alma.

Escena en el Campo (Tercera parte): Encontrándose una tarde en el campo, escucha a lo lejos a dos pastores que dialogan a través de una melodía pastoril; este dúo pastoril, el lugar de la escena, el ligero murmullo de los árboles dulcemente agitados por el viento, algunos motivos de esperanza que ha concebido hace poco, todo contribuye a llevarle a su corazón una calma

desacostumbrada y a darle a sus ideas un color más radiante. Reflexiona sobre su aislamiento; espera dejar de estar solo pronto... ¡Pero si ella le engaña!... Esta mezcla de esperanza y de temor, estas ideas de felicidad enturbiadas por algunos negros presentimientos, forman el tema del Adagio. Al final, uno de los pastores retoma la melodía pastoril; el otro ya no le responde... Ruido lejano del trueno... Soledad... Silencio...

Marcha al Suplicio (Cuarta parte): Habiendo adquirido la certidumbre de que no solamente la que adora no responde a su amor, sino que es incapaz de comprenderle, y que, además, es indigna de él, el artista se envenena con opio. La dosis de narcótico, demasiado débil para darle la muerte, le sumerge en un sueño acompañado de las visiones más espantosas. Sueña que ha matado a aquella que ama, que es condenado, conducido al suplicio y que asiste a su propia ejecución. El cortejo avanza al son de una marcha unas veces sombría y feroz y otras brillante y solemne, en la cual un ruido sordo de pasos graves sucede sin transición a los fragores más ruidosos. 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.

Sueño de una Noche de Aquejarre (Quinta parte): Se imagina en el aqellarre, en medio de una tropa espantosa 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 aún, pero ha perdido su carácter de nobleza y de timidez: ya no es más que un aire de danza innoble, trivial y grotesco: es ella que viene al aqellarre... Rugiendo de alegría a su llegada... Ella se mezcla a la orgía diabólica... Tañido fúnebre, parodia burlesca del *Dies irae*, ronda del aqellarre. La ronda del aqellarre y el *Dies irae* juntos.

Este programa que Berlioz hace leer a sus espectadores es, en principio, una idea literaria que intenta guiar la escucha. Sin embargo, esconde las verdaderas referencias literarias que dominaban al joven Berlioz. Hay en el retrato del joven artista de la sinfonía ecos de Rousseau, Chateaubriand o Saint-Pierre, pero, sobre todo, Shakespeare y Goethe. De este último, no obstante, la influencia estaba aún diluida, Berlioz había hecho un año antes de la Fantástica una primera aproximación a *Fausto* (Ocho escenas de *Fausto*), pero aún no había madurado suficientemente su lectura, pasarián diecisiete años hasta

su «*Damnation de Faust*». Hay, también, múltiples referencias más; Berlioz, de hecho, estaba sumergido por la lectura; es interesante destacar el universo de E. T. A. Hoffmann del que, posiblemente, deriva el título de «Fantástica», y otras lecturas que parecen trasunto de algunos fragmentos de la obra. Así, por ejemplo, el «*Dernier jour d'un Condamné*», de Victor Hugo, que estaría en el origen de la Marcha al suplicio, como han mostrado los estudios de Laster y Holoman.

El programa de la sinfonía, aparte de un cierto exhibicionismo autobiográfico, no dice a los espectadores, en fin, más que la obra tiene cinco partes de un carácter determinado y que una «idea fija» circula por todos ellos. El resto es una invitación a oír la obra como, de hecho, él oía las sinfonías de Beethoven, sólo que en esta ocasión el héroe era él.

Pero, entonces, ¿cuál es la forma de la obra? La *Fantástica* tiene mucho de sinfonía. Sus movimientos están en la misma órbita de los de la sinfonía clásica: un primer tiempo Allegro con introducción lenta y un difuso carácter dual, un segundo tiempo, Vals, bastante próximo al espíritu de un scherzo, un tercer tiempo Lento y un final dividido para la ocasión en dos movimientos, los únicos que, por su temática

e influencias literarias merecen el apelativo de «fantásticos». La principal innovación formal estaría en la famosa «idea fija» que avanzaría la idea del «leitmotiv» y de los movimientos cílicos como los de Cesar Franck.

Sin embargo, esto es mucho decir: la «idea fija» de la *Fantástica* no crea la forma ni está sometida a verdaderas transformaciones sinfónicas, se limita a sobrevolar la sinfonía variando en función de la idea dramática, pero los movimientos, desde un punto de vista abstracto, no son afectados para nada por el sobrevuelo de la «idea fija». Entonces ¿cómo se puede hablar de forma libre en una obra tan próxima a los esquemas fijos de la sinfonía? Llegamos aquí a uno de esos equívocos típicamente berliozianos. En efecto, Berlioz vende como revolucionarios una serie de procedimientos llenos de contradicciones, cuando no de trampas, mientras que su verdadero carácter innovador se oculta en la sutileza o en la confusión de su temperamento agitado.

Los verdaderos logros de Berlioz hay que buscarlos en la lucha por crear una especie de prosa sinfónica, una prosa difícil, además, y frecuentemente provocadora. La «idea fija» de la sinfonía es un buen ejemplo en el plano

melódico: se trata de un tema nada menos que de 40 compases en su primera intervención (todo un desafío al principio de la economía de medios). La irregularidad y la vehemencia con la que la melodía se desenvuelve nos retratan al verdadero Berlioz y nos explica, también, porqué esta técnica, este modo de ser, no puede ofrecer los mismos logros en el plano armónico ni el del equilibrio de las secciones; para llegar a tal ósmosis haría falta todo un Wagner y no sin dificultades.

Al margen de las polémicas que siempre han acompañado a la figura de Berlioz, la *Sinfonía fantástica* ha sido su única obra sin problemas. Con o sin programa (generalmente sin él) la obra alcanzó pronto popularidad y respeto, y, en los períodos difíciles, ha sido la obra que ha salvado su reputación. Si la unidad formal no es fácilmente demostrable, ésta existe y posee una fuerza extraordinaria, es la prueba de que la prosa musical berlioziana era un intento serio, y coronado por el éxito, de alcanzar un nuevo estadio de la construcción musical. De ahí la necesidad primera de ayudar la escucha con guías literarias.

Algunos críticos, no obstante, han puesto en duda la unidad de una obra en la que numerosos fragmentos están recogidos por Berlioz de obras

anteriores. Así, la melodía con la que comienza la obra está tomada de una canción que escribió a los doce años dedicada a su primer amor, la primera parte de la «idea fija» está sacada de una cantata presentada al Premio de Roma, o la totalidad de la Marcha al suplicio que corresponde con la «Marche des Gardes» de la ópera incompleta «*Les Francs-Juges*». Alguna que otra mentira en sus «Memorias» caldeó más el ambiente, como cuando declara que la Marcha al suplicio la compuso en una noche, cuando lo único que compuso en una noche fueron los cuatro compases del retorno de la «idea fija».

Nada ha podido, no obstante, restar prestigio a esta obra de fuerza innegable. «Muy lejos de ser un rapsodia romántica, cuya unidad se halla en un comentario literario pasado de moda..., es una de las obras que cuenta con una de las disciplinas más firmes de principios del siglo XIX» (dirá Wilfrid Mellers). Quedaría por mencionar el único punto sobre el que el prestigio de Berlioz siempre se ha mantenido intacto: la orquestación. En efecto, el padre de la orquesta moderna crea, en esta sinfonía, tal cantidad de recursos que mencionarlos sería un inventario: los metales se enriquecen (él es el primero en usar la tuba), los instrumentos complementarios de la madera

asumen roles hasta entonces impensados (el famoso solo de corno inglés, en diálogo con el oboe, al principio y a lo largo del tercer movimiento; la discutida, pero brillante, intervención del pequeño clarinete en la grotesca reaparición de la «idea fija» en el último movimiento), la percusión, por su parte, se convierte con él en el «cuarto poder» de la orquesta, en cuanto a la cuerda, cómo no recordar esos avanzadísimos «col legno» del final. En resumen, Berlioz construye con la orquesta.

Reescuchar a Berlioz. Quizás ha llegado definitivamente la

hora de descubrirle sólo a partir de su música, lejos de los estúpidos juicios del tipo «estaba mal preparado técnicamente». No obstante los problemas de su obra subsistirán ya que, al decir de Pierre Boulez: «se deben a una incomprensión fundamental: (los músicos) no admiten el gesto autobiográfico, rechazan la ósmosis del teatro al concierto. La obra de Berlioz es, desde este punto de vista, un 'país sin fronteras'; ésta sigue siendo, probablemente, su más irreductible novedad».

Jorge Fernández Guerra