

# La innovación del aparato orquestal en la “Sinfonía Fantástica” de H. Berlioz

T. M. M. PABLO GONZÁLEZ MARTÍNEZ



Tercer concurso  
de escritura  
FAMUS 2015

## Instrumentación y orquestación

En las épocas previas al Barroco no puede hablarse de una concepción de un ensamble estándar que reuniera a las diferentes familias de instrumentos para, en conjunto y acorde a sus posibilidades, reunir las gamas expresivas con las que un compositor contaba. Recuérdese que el autor musical escribía su música sin considerar como prioridad los instrumentos que la reproducirían ya que la interpretación se llevaría a cabo con cualquier combinación instrumental que estuviera disponible en el momento de la ejecución. Lo mismo podía ser una flauta como un violín o un oboe a grosso modo. Es Claudio Monteverdi quien, con su fábula en música “Orfeo” en 1607, por primera vez escribe específicamente para qué instrumentos corresponde cada parte según la idea que cada uno podía llegar a representar por sus cualidades intrínsecas. Éste fue el primer inicio formal del pensamiento orquestal. Debe citarse a su vez a Johann Sebastian Bach quien legó por medio de sus “Conciertos de Brandenburgo” una serie de seis experimentos de combinaciones orquestales únicas en su época. Por desgracia, así como en general la obra de Bach, no fueron conocidos en vida del compositor, incluso es probable que ni él mismo en vida haya podido escucharlos ser interpretados. Así pues, quedan como una excepción brillante durante la época del bajo continuo. No es sino hasta el siglo XVIII aproximadamente que puede decirse que los compositores aprendieron en sí a instrumentar.

En el inicio del periodo Clásico se dan una serie de acontecimientos que fundamentan a un pensamiento orquestal básico. En primer lugar, es en la transición del Barroco al Clásico donde nacen los primeros tratados de técnica instrumental: tratado de flauta de Johann Joachim Quantz, tratado de violín de Geminiani y Leopold Mozart, tratado de instrumentos de tecla de Carel Philip Emanuel Bach entre otros. En segundo lugar, el nacimiento, durante el Clasicismo, del Conservatorio en 1795, donde se reunía en una sola institución la esencia de la enseñanza musical, además de ser el lugar de convergencia por excelencia de las diferentes familias de instrumentos. Por último nace el cuarteto de cuerdas, base de la forma sinfónica. Es a través de la estética del cuarteto de cuerdas

Para entender los avances en el tratamiento orquestal presentes en la “Sinfonía Fantástica” del compositor francés Héctor Berlioz es necesario tener una visión histórica de la evolución de la instrumentación. Ya que los experimentos con las posibilidades orquestales llevadas a cabo durante el periodo Clásico y, particularmente, el Romántico se cristalizaron en recursos que hoy son parte del repertorio expresivo de todo gran ensamble sinfónico una comprensión de su gradual desarrollo es fundamental. Como contextualización previa se iniciará dando una breve exposición de la evolución del uso del aparato orquestal desde el Barroco hasta el primer tercio del siglo XIX mencionando sólo los aportes más sobresalientes evitando, por motivos de límites de extensión, agotar el tema. Se procederá después a abordar la propia “Sinfonía Fantástica” para finalizar con una síntesis de las ideas expuestas.



donde los clásicos como Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y el mismo Ludwig van Beethoven dieron forma a sus grandes creaciones. Pues el cuarteto de cuerda frotada es el medio idóneo para dar a expresar la idea musical de la manera más clara, musicalmente natural y directa. El timbre tan parecido de esta familia instrumental daba lugar a una preponderancia del elemento musical por encima del color, irrefutable herencia del pensamiento polifónico perfectamente acorde al pensamiento clásico vienés. Estos recursos de la música de cámara fueron la causa que impulsó a los compositores a demandar cada vez más a los ensambles orquestales. Es en la unión de la instrumentación junto al color de las diferentes combinaciones sumado a un cuerpo instrumental definido lo que da pleno sentido al más desarrollado concepto de orquestación en sí.

#### *Orquestación. Francia y Alemania*

Puede decirse sin lugar a duda que los orígenes de la orquesta sinfónica se encuentran en los cuartetos de Haydn, Mozart y las fugas de J. S. Bach. Indudablemente el magistral contrapunto del legendario compositor alemán fue decisivo para la concepción del desarrollo armónico y estructural del periodo siguiente -a pesar de las joyas que son sus “Brandenburgos”, el desconocimiento general de su obra durante su vida limitó su alcance e influencia además que su orquestación obedece más a una naturaleza polifónica-. Con todo, debe usarse con cierta reserva el concepto “sinfónico” dentro del Clasicismo ya que, en general, las sinfonías de esta época pueden definirse como “cuartetos de cuerda orquestados”. Notoriamente la carga está en las cuerdas, los alientos sólo hacen apariciones en calidad secundaria como un contraste a las cuerdas y las percusiones, las más de las veces, se reducen sólo a uno o dos instrumentos diferentes como el timbal o el platillo y casi exclusivamente en los momentos climáticos para incrementar el impacto. No obstante ya Carl Czerny apuntaba que no se podía escribir de la misma manera para un cuarteto de cuerdas que para un “cuarteto orquestado de cuerdas”. Ya era entonces notorio el diferente tratamiento y la cualidad de las ideas que por uno u otro medio podían ser transmitidas al oyente.

Hablando propiamente ya de escuelas de orquestación es en esta época cuando se dan a conocer las dos grandes tendencias de música sinfónica: la francesa y la alemana. En Alemania se defiende la claridad de las ideas, la sustancia musical, la polifonía: es la cuna de la orquestación sinfónica con Beethoven, Franz Schubert, Carl Maria von Weber y, tiempo después, Richard Wagner. En Francia la disposición es otra, de carácter más homofónico, se busca más el color, las diferentes combinaciones del timbre y los efectos para resaltar el drama. Téngase en mente que en Francia desde el Barroco la importancia del drama era un principio básico de la ópera. Esta tendencia, tanto defendida o atacada, fue la razón del nacimiento de la ópera cómica. Y cómica o seria, al final, es la orquestación eminentemente dramática y llena de efectos la que identifica al pensamiento francés.

En los compositores alemanes se manifiesta la base del desarrollo estructural musical. Haydn libera de la tendencia del contrapunto vocal y empieza a manejar los instrumentos de una manera más adecuada según sus características individuales dando a



la orquesta una forma estable, vital y de libre tratamiento temático. Aunque se le considera padre de la orquestación, los alientos, por otro lado, solo son usados como relleno armónico para reforzar el tutti. Christoph Willibald von Gluck, aunque con menos recursos que Haydn o George Friedrich Haendel, fue pionero de una instrumentación más acorde a los contenidos del drama. Mozart logró exitosamente por vez primera la unión del estilo polifónico del pensamiento alemán con el estilo homofónico y fuertemente dramático en sus óperas. Los alientos ya se empiezan a liberar de convencionalismos y el clarinete se une a las filas de las maderas. Beethoven, a pesar de ser el gran sinfonista y ejemplo máximo para las siguientes generaciones, salvo en sus sinfonías 5, 6 y 9 usó prácticamente la misma orquesta que Mozart. Sus innovaciones en este campo correspondieron más a la mayor independencia de partes y codependencia entre las diferentes familias. Maestro de la estructura y expresión, fue pionero en claramente empezar a utilizar la forma en servicio del contenido. Las cuerdas fueron tratadas de una manera libre, los alientos madera descubrieron sus posibilidades y los timbales muestran su capacidad siendo afinados en otros intervalos. La orquesta, en general, en el Clásico estaba ya definida, el Romanticismo solamente agregó el corno inglés, el clarinete bajo, la actual tuba y el arpa.

Los operistas franceses muestran una faceta completamente diferente, más tímbrica y de impacto dramático por medio de efectos. Como antecedentes de Berlioz deben mencionarse a los siguientes: Leuseur -maestro de Berlioz en el Conservatorio- por su uso de grandes masas orquestales y el uso de la arpa en la orquesta; Halevy por el uso de metales en mayores cantidades, introducción de los recién creados saxofones y el uso en sus obras de la banda militar; Meyerbeer por ser uno de los grandes pintores dramáticos de la orquesta así como por su uso de instrumentos poco usuales como el arpa, el corno inglés, el clarinete bajo y hasta arcaicos como la viola de amor. A su vez también llegó a emplear a la banda militar en sus obras. Sin importar lo conciso de esta sistematización -donde, sin lugar a dudas, hay más nombres que podrían justamente agregarse- se puede apreciar cómo esta escuela de orquestación con las aportaciones y propuestas de cada compositor independientemente de su talla artística estaba preparando el camino que culminaría en la figura de Berlioz.

#### *Berlioz y la "Sinfonía Fantástica"*

Hector Berlioz tiene el mérito de ser considerado no sólo fundador sino también el más radical exponente de las ideas del Nuevo Movimiento encabezado por él, Liszt y, posteriormente, Wagner. La diferencia entre la música entendida por Berlioz y la representada por los principios de Schumann era que el compositor alemán, fiel a su herencia, preponderaba la música absoluta no encadenada a la palabra. Berlioz, representante de la música programática defendía la idea de la música capaz de describir imágenes que puedan ser traducidas en conceptos y palabras definidos. Aunque no tuvo éxito como operista, de sus contemporáneos compositores de melodrama aprehendió los diversos recursos orquestales y, así, se dedicó a expresar ideas dramáticas por medio de la orquesta. Como compositor francés de música programática su objetivo principal era el color, el timbre por encima inclusive de la idea musical.

La "Sinfonía Fantástica" se dice fue pensada en cinco movimientos haciendo honor a la "Sinfonía Pastoral" de Beethoven y, a su vez, por su naturaleza programática. En su primer movimiento no presenta ningún instrumento nuevo salvo la corneta, acaso prediciendo el uso en un movimiento posterior de los instrumentos de una banda militar. Especial mención amerita el constante uso de la sordina en la cuerda y el matiz pianísimo pedido a los metales al final del movimiento. El color producido por los metales en los pasajes pianísimos fue uno de los efectos que Berlioz descubrió de esta sección. En el segundo movimiento tenemos de nuevo la corneta y la sorpresiva introducción no de una sino de dos arpas. Recuérdese que hasta esos años el arpa no era un instrumento de uso orquestal. No sólo es de las primeras veces que aparecen en una obra orquestal sino que también lo son por su relevancia para el ambiente del movimiento.



También pide el uso de un clarinete afinado en La mayor. Considérese que son las maderas quienes más cambios muestran en su timbre al cambiar su transposición, otro elemento de color instrumental a considerar. Cabe resaltar que el glissando es una técnica frecuentemente pedida a la cuerda durante el transcurso de este movimiento, una vez más resaltando el carácter romántico presente.

En cuanto a forma, este movimiento es un vals, una danza en origen rústica que empezaba a transformarse y estilizarse hasta llegar a convertirse en la danza de pareja por definición hasta la fecha. Algo nunca antes visto que una forma tan criticada como lo sería el vals por la cercanía tan íntima de la pareja fuera motivo de un movimiento sinfónico. El tercer movimiento está escrito en Fa mayor, tonalidad que directamente referencia a la "Pastoral" de Beethoven. Aquí se pide que el oboe esté situado fuera de escena para regresar tiempo después, un efecto escénico difícilmente hallado entonces y actualmente. No sólo afecta acústicamente dónde esté situado el instrumentista sino que la misma función dramática que le fue asignada es llevada a cabo por medio de esa teatralización de la ubicación del intérprete. Se agrega ahora el corno inglés, instrumento romántico que funge en este caso como el segundo oboe con un rol en primer plano. Resalta particularmente el uso de cuatro fagotes -el doble que en el primer movimiento- y de dos timbales con dos timbalistas en cada uno. La fusión del timbre de la flauta con la viola, el número de percusionistas, los dos tipos diferentes de baquetas pedidas y el rol protagónico de la percusión en este movimiento reafirman el pensamiento innovador detrás del uso de los instrumentos desde el periodo anterior. La combinación del fagot con el violoncelo enunciando el motivo contrastante a la mitad del movimiento, acompañado de un trémolo muy marcado por la cuerda, cabalmente ilustran el cambio de pensamiento enunciado en el programa descrito por Berlioz, donde el hombre aún en la paz de la naturaleza busca el conflicto tarde o temprano.

El cuarto movimiento presenta una banda militar con la orquesta, es decir: tarola, bombo, platillos, cornetas, trompeta, trombones y dos tubas. Teniendo en cuenta que este movimiento trata sobre una marcha hacia el cadalso parece lógica la inclusión de tan peculiar ensamble instrumental. Particularmente en este movimiento el uso de la percusión es minucioso en detalles: una vez más se pide dos tipos de baqueta y que al inicio de la partitura los timbales se toquen con sordina para quitarla cerca de las secciones finales. Originalmente en lugar de la tuba se pidió su antecesor, el oficleido. En ediciones posteriores el compositor exigió la tuba en su lugar. Y en buena parte se debe a Berlioz que la tuba haya sucedido al oficleido en las orquestas sinfónicas. Sobre la cuerda finalmente debe remarcarse el efecto tímbrico producido por tocar en una sola cuerda pasajes que podrían tocarse, por otro lado, en varias cuerdas con menor dificultad. Y no es coincidencia que la cuerda sobre la que se haya pedido este recurso fuera la cuerda Sol, la más grave del violín. Es el Romanticismo quien inauguraría esta tradición de tocar pasajes en cierta cuerda o incluso piezas enteras en la cuerda grave del instrumento.

Por último, el quinto movimiento presenta otra afinación en los timbales -como también lo hizo en otros movimientos- las mencionadas cornetas, las tubas, bombo y campanas tubulares. Merece particular mención la fusión del timbre de los trombones con los cornos, y el fagot con la tuba y las campanas para enfatizar el carácter religioso de la sección del Dies Irae gregoriano. Difícilmente de otra manera se hubiera conseguido el mismo efecto. La superposición del tema de la danza de las brujas con la melodía gregoriana



de la misa de difuntos es ya un anticipo de lo que sería el recurso de la bitonalidad. Vuelve otra vez el uso dramático del instrumentista fuera de escena, en este caso, las campanas. Además cabe mencionar la división de los violines primeros y segundos en tres grupos cada uno, recurso ya mencionado en su célebre “Tratado de orquestación”. De todos los movimientos de la sinfonía es éste el que más abunda en efectos como el “col legno” en la cuerda, la sordina ya en la percusión o en los alientos, el tipo de baqueta de los percusionistas, el intérprete fuera de escena, etc.

*Resumen*

H. Berlioz, llamado “el padre de la música programática”, representa la unión del estilo sinfónico -encabezado por los alemanes que desarrollaron y perfeccionaron la forma sinfónica y la instrumentación- y el dramático, defendido por los operistas franceses que llevaron a cabo la evolución de los recursos tímbrico-dramáticos de la orquesta. En sus antecesores vemos ya el experimento de instrumentos y efectos que, con él, se convirtieron en norma. La influencia y herencia de la ópera francesa es, por lo tanto, innegable. Probablemente no haya habido otro orquestador más atrevido que él y su música refleja perfectamente su personalidad desde lo grandioso hasta lo excéntrico y exagerado -como el número de metales y percusión que llega a pedir en su Réquiem. Algunas de sus ideas expuestas en sus escritos rayan en lo impracticable. A pesar de ser fuertemente criticado en vida tanto por sus exigencias a la orquesta, su manera de dirigir y su proceder, en cuanto al desarrollo del material musical se refiere es considerado el compositor francés más grande de su siglo. En su “Sinfonía Fantástica” estrenada en 1830 se encuentra la esencia de lo que sería el poema sinfónico en manos de Liszt y Strauss. El mismo subtítulo de esta sinfonía, “Episodios en la vida de un artista” delata la naturaleza detrás de la génesis de la obra.

El compositor deposita en una forma tradicional amoldada para tal propósito una parte de sí mismo para mostrarla al público, característica propia del Romanticismo. Asimismo, debe tenerse en cuenta que la cuestionable ingestión de opio que dio la pauta para la creación de esta obra es un caso excepcional en la historia hablando del proceso creativo musical. Sería incorrecto tomar como ejemplo a seguir el consumo de alucinógenos como fuente de inspiración. Recuérdese que Berlioz no tenía como objetivo el efecto de la droga para componer, fue simplemente una brillante serendipia. Su “Tratado de orquestación” es un antes y un después en el desarrollo orquestal de la cultura occidental. Fue el primero que abierta y detalladamente explicó y profundizó en las capacidades de cada uno de los instrumentos de la orquesta y las características que cada uno podía evocar tanto en solo como en grupo. Ahondó tanto en técnica como en la función expresiva que cada instrumento podía evocar por sus propias características y en efectos dramáticos, tímbricos, acústicos, etc. En fin, lo que debe hacerse, lo que puede hacerse y lo que no debe hacerse con una orquesta. Su legado tanto teórico como musical fue una fuente de inspiración y educación para la siguiente generación que culminaría con Wagner, Mahler y Strauss y continúa vigente para la referencia, estudio y deleite hasta la fecha de conocedores, estudiantes y profesionales de la música dejando abiertas posibilidades que aún hoy esperan ser exploradas.