

LA SINFONÍA

--Camilo Rojas—

En un artículo anterior, publicado también en “Archivos Mario Arrubla”, hablé de varios términos musicales con diferentes significados, o cuyo significado ha cambiado a través del tiempo. El de *Sinfonía* es otro de ellos. Hoy entendemos por ‘sinfonía’ una composición musical para orquesta en varios movimientos o secciones, generalmente cuatro, cuyo contenido musical se organiza de acuerdo con ciertas normas específicas que ayudan a unificar, no sólo cada movimiento, sino la sinfonía como un todo. Sin embargo, en la antigua Grecia, el término ‘sinfonía’ se refería tanto a un grupo de notas que suenan juntas y producen un sonido armonioso, como a un grupo instrumental. En la Edad Media, ‘sinfonía’ era el nombre de varios instrumentos diferentes, pero a partir del siglo XVI, empezó a referirse a un grupo musical tanto vocal como instrumental. Andrea y Giovanni Gabrieli, dos destacados compositores de *Symphoniae Sacrae* para grupos mixtos de voces e instrumentos con textos litúrgicos, y Claudio Monteverdi, quien incluyó en su ópera *Orfeo* catorce trozos orquestales llamados “sinfonías”, constituyen ejemplos de dicha época.

Barroco y Período Clásico

En el Barroco, la sinfonía a la cual nos venimos refiriendo evolucionó hacia una pieza instrumental utilizada como introducción a algunas

obras teatrales, a manera de oberturas. Existían dos clases: la obertura francesa y la obertura italiana; ambas constaban de tres secciones. La secuencia de la *obertura italiana*, llamada también *sinfonía italiana*, era rápido-lento-rápido, en tanto que la *obertura francesa* seguía la secuencia lento-rápido-lento. Gradualmente, más o menos en 1730, la sinfonía italiana se fue independizando de la ópera y de otras producciones teatrales, para convertirse en una pieza independiente de concierto, y así dejar de ser la pieza instrumental que precedía a una ópera. Con ello, la estructura de esta sinfonía, allegro-andante-allegro, se convirtió en la estructura inicial de la sinfonía instrumental e independiente de comienzos del período clásico. Un poco más tarde, el esquema de tres movimientos incluyó el *minueto* como un cuarto movimiento; sin embargo, conservó la textura y el sonido del trio sonata: el *basso continuo*, la importancia de los instrumentos de cuerda, las largas melodías, el contrapunto y un solo estado afectivo.

La arquitectura monotemática, un tema, un afecto, característica del período barroco, fue dando paso al dualismo temático y afectivo, propios de la sinfonía del Barroco tardío y de los comienzos del período clásico. Alrededor de 1742, Johann Stamitz desarrolló un estilo “motivo-temático” que dio cabida al espíritu dualista de la época, en el cual los temas son ideas agrupadas en períodos y compuestas de diversos motivos, lo cual estableció una característica fundamental y definitiva para la estructura de la sinfonía de la época, tal como el naciente dualismo de los temas, el cual se convirtió en el criterio estético-estilístico predominante. Stamitz convirtió en una práctica común la inclusión de un segundo tema que, junto a la adición de un cuarto movimiento, definió la estructura de la sinfonía. La forma estaba

dominada por el concepto de *sonata*, una obra en cuatro movimientos: rápido, lento, rápido, más rápido. Este esquema no es más que la evolución de la *sinfonía italiana* a la cual, como ya dijimos, se le sumó el minueto, una danza que tomó el lugar del tercer movimiento. Posteriormente, el minueto no se consideró apropiado como parte de una sinfonía y, en consecuencia, los compositores poco a poco lo fueron extendiendo y transformando, apartándose del minueto como danza, y convirtiéndolo en un movimiento más adecuado para el ideal sinfónico. Además, paulatinamente se agregó una introducción al primer movimiento, y con ella, éste adquirió dos características:

- Dos secciones: introducción y allegro.
- Introducción lenta, corta y sin tema definido, una transición al movimiento propiamente dicho.

La inclusión de la introducción no se convirtió inmediatamente en una práctica común. Sólo cuatro de las últimas siete sinfonías de Wolfgang Amadeus Mozart tienen introducción: la Sinfonía No. 36, *Linz*, la Sinfonía No. 37, la Sinfonía No. 38, *Praga* y la Sinfonía No. 39. Es curioso que en sus dos últimas sinfonías, la No. 40 y la No. 41, *Júpiter*, las más famosas, Mozart no hubiera incluido una introducción. Todavía más diciente de las siete sinfonías mencionadas: la única introducción compuesta realmente por Mozart fue la introducción a la Sinfonía No. 37. Las demás fueron compuestas por Michael Haydn (Dover Publications). Observemos como ejemplo de la genialidad de Mozart que esas siete sinfonías fueron compuestas por él en el corto lapso de seis años: la No. 35 en 1782 y la *Júpiter* en 1788.

Según mencioné anteriormente, las formas características de finales del Barroco y principios del período clásico, las de una idea y una tonalidad, dieron paso a la complejidad dualística y formal de la sinfonía. Los compositores adoptaron la forma de *allegro de sonata* que se convirtió en la forma crucial del primer movimiento de toda sinfonía, dado su carácter dualístico ya anotado, de tonalidades, de armonías y de melodías contrastantes. La sección de desarrollo, (el *allegro de sonata* consta de exposición, desarrollo y re-exposición), es el centro de gravedad de la sinfonía y es la sección donde los compositores despliegan todo su poder creativo. Aproximadamente en 1770 se fijó el plan arquitectónico de una sinfonía:

- Primer movimiento, *allegro*, compuesto de acuerdo con la estructura del *allegro de sonata*.
- Segundo movimiento, *lento*, generalmente variaciones o seccional binario, esto es, dos secciones, o menos frecuente *allegro de sonata*.
- Tercer movimiento, minuetto y trio.
- Cuarto movimiento, más rápido que el primero, un rondó, un *allegro de sonata* o un tema con variaciones.

Más o menos en 1773 Mozart adjudicó tanta importancia al último movimiento como al primero, y con ello logró un movimiento “serio”, generalmente en forma de *allegro de sonata*, lo cual no había sido la práctica común. La emancipación del último movimiento ofreció dualidades temáticas y dramáticas y se convirtió en un triunfante desenlace de los conflictos existentes en movimientos anteriores.

Además de estas transformaciones y evoluciones tanto estructurales como de contenido, que son definitorias de la sinfonía, tuvo lugar otra transformación muy importante en la constitución de la orquesta sinfónica. A comienzos del siglo XVIII hubo una gran demanda de música para orquesta. Las cortes institucionalizaron grupos instrumentales e integraron a su servicio compositores, produciendo un efecto doble. En primer lugar, a medida que las orquestas mejoraban en calidad, aumentaba la demanda de obras para orquesta; en segundo lugar, la calidad y la complejidad de esta producción sinfónica exigía el desarrollo, la evolución y el mejoramiento de las orquestas de la época. En 1756, Johann Stamitz creó en Mannheim una orquesta de tal calidad y tamaño que fue el modelo de las orquestas en Europa. La orquesta de Mannheim constaba de 30 instrumentos de cuerda, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 4 trompas, y trompetas y timbales. Esta configuración orquestal pasó a ser el modelo de las orquestas sinfónicas del período clásico y de gran parte del período romántico. La proliferación de orquestas y el aumento de la producción de obras orquestales generaron, como efecto secundario, el nacimiento de la industria editorial musical.

Haydn es el compositor de sinfonías y de cuartetos de cuerda por antonomasia. Se le considera el “padre de la sinfonía”, y el “fundador del cuarteto de cuerdas”, aseveraciones históricamente falsas, según lo hemos visto en lo referente a la sinfonía. La enorme contribución de Haydn a ambos géneros consistió en condensar todos los principios formativos anteriores y “crear un estilo de lógica convincente y de validez perdurable” (Lang). Sus contribuciones ayudaron a establecer la forma sinfónica:

- Definición del marco armónico y tonal, base de la forma clásica.
- Papel dramático de la tonalidad y de las relaciones que establece.
- Desarrollo de la capacidad expresiva de los instrumentos.
- Establecimiento del contraste entre tonalidades mayores y menores.
- Modulaciones a tonalidades lejanas.
- Balance entre contrapunto y homofonía.

Kretzchmar afirmó que la contribución estilística de Haydn ha sido “uno de los más grandes impulsos en el camino de la historia de las artes”.

En el siglo XVIII, la sinfonía se convirtió en el medio por excelencia de la producción de música orquestal. Haydn y Mozart heredaron la *sinfonía* de estilo italiano y la transformaron en el medio más adecuado para expresar inspiraciones profundas y personales, y en el medio más importante y representativo de su producción musical. Mozart es considerado el compositor que llevó la sinfonía a alturas insuperables en múltiples aspectos, hasta el advenimiento de Ludwig van Beethoven.

El desarrollo musical de Mozart como compositor de sinfonías fue condicionado por el *estilo galante*, por la tradición italiana, y por un estilo alemán con gran énfasis en el desarrollo y los elementos contrapuntísticos. El *estilo galante* se caracteriza por la claridad y la sencillez armónica y melódica en contraste con las complejidades del barroco tardío. El estilo alemán se refiere al uso y aplicación de elementos musicales sofisticados técnica y estructuralmente. Las

últimas sinfonías de Mozart presentan nuevas y grandes habilidades en el desarrollo y en la instrumentación, y también empiezan a aparecer motivos unificadores entre sus movimientos.

La Sinfonía No. 40 ocupa un lugar especial en el desarrollo de la *sinfonía* puesto que presenta cromatismo y disonancias, anticipando procedimientos del siglo XIX. La sinfonía *Júpiter*, No. 41, es la más larga y compleja de sus sinfonías, en algunos momentos es jovial y celebratoria, y en otros, seria y afectiva, indicando lo que sería la sinfonía romántica que pronto aparecerá con Beethoven. Esta sinfonía es en do mayor, tonalidad que se asocia con afectos alegres y optimistas, en contraste con la tonalidad de do menor, que se asocia con el pesimismo, los golpes del destino y la tragedia, tal cual lo experimentamos con la Quinta Sinfonía de Beethoven. Aunque hay muchos aspectos distintivos que hacen de la Sinfonía No. 41 una obra muy especial, el más sobresaliente de ellos, y que la aparta de toda la producción sinfónica hasta ese momento, es la fantástica fuga a cinco partes del último movimiento, y la maestría y genialidad que demuestra Mozart en su tratamiento. Lang considera esta sinfonía “un majestuoso monumento de arquitectura musical y maestría contrapuntística”.

Antes de considerar a Beethoven, la lógica continuación en la evolución definitiva de la sinfonía, quiero mencionar otra clase de obras de la época que también tuvieron una presencia importante en la producción de música instrumental y orquestal. Me refiero a la *Sinfonía Concertante*, nombre que, como suele suceder en la terminología musical, se presta a malentendidos. A pesar de su nombre, la sinfonía concertante no es una sinfonía en el sentido estricto de la palabra. Esta

pieza sinfónica está relacionada con el *concerto grosso* del período Barroco, en el cual hay un contraste entre un grupo pequeño de solistas: *concertino*, y la orquesta: *ripieno*. En el caso de la sinfonía concertante, los solistas, que pueden ser dos o más, adquieren un papel importantísimo y relegan la orquesta a un segundo plano. Los solistas toman ciertamente el papel más destacado y la orquesta les sirve de acompañamiento. Esta característica la acerca más al concierto para uno o varios instrumentos y orquesta del siglo XIX, que al concierto grosso, o más aún, a la sinfonía clásica coetánea. La sinfonía concertante dio paso de esta manera a conciertos para varios instrumentos, los cuales no se identificaban ya como *sinfonía concertante*, sino que se normalizó llamarlas de acuerdo con los instrumentos solistas. Por ejemplo, *El Triple Concierto para Violín, Cello y Piano* de Beethoven, o el *Doble Concierto para Violín y Cello* de Brahms. La *Sinfonía Concertante para Violín y Viola* de Mozart, que las precede, hoy es más conocida como *Doble Concierto para Violín y Viola*.

La Transformación Beethoveniana

Mozart ejerció una gran influencia en Beethoven, como se evidencia principalmente en sus obras tempranas. La Primera y la Segunda sinfonías son la continuación lógica de la herencia sinfónica mozartiana, pero en su Sinfonía No. 3, *Heroica*, Beethoven da muestras de su individualidad, de su independencia creativa y de su rompimiento con la tradición clásica. Si bien Haydn y Mozart balancearon la metodología dualística en sus sinfonías, Beethoven transformó este principio en un gran drama emocional con temperamentos conflictivos, y transformó la

unidad sinfónica con contrastantes modos emocionales, con drama, con extensión armónica y con resoluciones heroicas. Con Beethoven, la sinfonía dejó de ser música de entretenimiento y se transformó en un medio monumental para expresar emociones internas y personales. La intensidad, la emoción subjetiva, la individualidad y la profunda expresión personal, hicieron de Beethoven el compositor que abrió las puertas al romanticismo. Otros aportes beethovenianos al desarrollo de la sinfonía incluyen introducciones más largas, desarrollos más complejos, la aparición de las *codas*, que en muchos casos se parecen más a un segundo desarrollo. El estilo melódico abarca dos melodías contrastantes que establecen el espíritu dualista definitivo de todo primer movimiento. Estos aportes a la evolución y al desarrollo de la sinfonía crearon conflictos insuperables que no permitieron retroceder a la forma de comienzos del período clásico cuando se empezó a establecer la *sinfonía* tal cual la conocemos ahora.

Generalmente las sinfonías de Beethoven se catalogan en dos grupos. De un lado están la No. 1, la No. 2, la No. 4 y la No. 8, descritas como obras ligeras, sin pretensiones emocionales y clásicas en su construcción. De otro lado están la No. 3, *Heroica*, la No. 5, la No. 7 y la No. 9, *Coral*, consideradas románticas, dramáticas, emocionales y subjetivas, cuya construcción arquitectónica se desvía de los cánones clásicos. De otro lado, por características especiales, la Sinfonía No. 6, *Pastoral*, es definida de otra manera.

Beethoven dedicó su Sinfonía No. 3, *Heroica*, a Napoleón Bonaparte, “en memoria de un gran hombre”, dado que él lo consideraba un símbolo de su ideología de justicia social, pero cuando Bonaparte se

declaró Emperador, Beethoven se sintió traicionado y borró, furioso, la dedicatoria. Esta sinfonía, sublime e impactante, es digna de los más grandes y merecidos elogios. Felix Weingartner la describió:

“Y entonces ocurrió un milagro. Una gran personalidad en el mundo político, el Primer Cónsul de la República Francesa, inspiró al joven músico. [Beethoven] Sintió el llamado a celebrar sus hazañas en un gran poema sinfónico, y –como Atenea surgió una vez de la cabeza de Zeus– la *Sinfonía Heroica* irrumpió de la cabeza de Beethoven. [...] Entonces Beethoven nos muestra, inmediatamente en el primer movimiento, al héroe mismo en sus luchas y en la gloria total de la victoria. [...] En el segundo movimiento suena el majestuoso lamento por su muerte. En el tercero [...] se ofrece un cuadro de la raza humana. En el último movimiento, la humanidad se reúne desde todos los confines de la tierra”.

Weingartner continúa en términos más objetivos afirmando que el último movimiento, gracias a su atrevimiento y trabajo polifónico, hace que la fuga final de la sinfonía *Júpiter* de Mozart parezca un juego de niños.

La Quinta Sinfonía es la quintaesencia del ideal sinfónico. Es el ejemplo más convincente de la construcción y organización estructural a base de motivos que unifican el todo sinfónico. Esta sinfonía es elemental en toda su fuerza afectiva y es profundamente personal. El ideal motivo-temático se resuelve de una manera grandiosa con un motivo sumamente simple y elocuente: cuatro notas y un solo motivo rítmico,

conocido como “el destino llamando a la puerta”. Aunque este epíteto no la identifica como una sinfonía con programa, da indicios de su contenido emocional y afectivo: una lucha interna, un enfrentamiento a los demonios personales, una batalla de la cual el compositor sale victorioso, redimido en el último movimiento, que algunos comentaristas llaman “la canción del triunfo”.

El espíritu romántico aparece ya en esta sinfonía, no tanto en cuanto movimiento artístico o período histórico, sino en cuanto al espíritu afectivo e individual –que empieza a delinear la transición hacia el período romántico– que impregna toda la obra al conceder un lugar prominente a la expresión de tragedias personales. Desde el punto de vista musical, Beethoven da un paso más hacia la evolución de la sinfonía, alejándola del esquema clásico: aumentó el tamaño de la orquesta en el último movimiento; al tercer movimiento, comúnmente un scherzo, le confiere un sentido diferente al asociado con éste. Scherzo quiere decir juego, pero en la *Quinta* este movimiento es serio e inquieto, y no tiene ninguna relación con el scherzo típico de las sinfonías clásicas. (En sus últimas sinfonías, Mozart ya apuntaba hacia esa dirección). La *Heroica*, la *Quinta*, la *Séptima* y la *Novena* sinfonías cristalizaron el concepto de expresión afectiva individual y de contradicciones personales representadas en temas contrastantes y en armonías que generan tensiones; este concepto, que ha permanecido más o menos intacto, marcó a las sinfonías mencionadas como las más influyentes en la historia del género.

La Novena Sinfonía es importante por múltiples aspectos que son ejemplo del rompimiento total con las normas sinfónicas inherentes del período clásico:

- Requiere el mayor número de instrumentos de todas las sinfonías de la época: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, contrafagot, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, además de un arsenal –para la época– de instrumentos de percusión: timbales, bombo, triángulo y platillos.
- Dura un poco más de una hora. Es la sinfonía más extensa compuesta hasta entonces; su primer movimiento es casi tan largo como cualquier sinfonía completa de los años anteriores.
- Incluye en el último movimiento cuatro solistas: soprano, alto, tenor y bajo, y un coro a cuatro voces, que canta el poema *Oda a la Alegría* de Friedrich von Schiller.
- Expande el *scherzo* a dimensiones no vistas antes, y se asemeja más a un *allegro de sonata*.
- Cambia el orden de los movimientos. El *scherzo*, que normalmente es el tercer movimiento de una sinfonía, es ubicado como segundo movimiento, antes del movimiento lento.
- Divide el último movimiento en diez secciones, de las cuales la primera, *presto*, está subdividida en seis secciones más.
- Da un papel importante a los timbales.
- Aparecen en el último movimiento temas de los movimientos anteriores, recurso técnico anticipado en la Quinta.

La *Oda a la Alegría* es en un himno universal a la paz. En 1972, el Concilio De Europa la adoptó como su himno oficial; lo mismo hizo la

Unión Europea en 1985. Además, se ha interpretado, por lo menos, en dos ocasiones históricas por razones muy diferentes. Leonard Bernstein la incluyó en un concierto en Berlín Oriental en la navidad de 1989 para celebrar la caída del muro de Berlín, y para tal ocasión se tomó la libertad de cambiar “Freude”, Alegría, por “Freiheit”, Libertad. Mucho antes en otro concierto público, celebratorio históricamente, aunque por motivos bien distintos y con diferentes resultados, Wilhelm Furtwängler dirigió la Novena Sinfonía con la Orquesta Filarmónica de Berlín en 1942 para celebrar el cumpleaños de Adolf Hitler.

Aunque esta sinfonía es aceptada y admirada universalmente, existen sorprendentes opiniones respecto al último movimiento. Se le atribuye a Giuseppe Verdi esta crítica sobre el manejo beethoveniano de las voces: “La sinfonía es maravillosa en sus tres primeros movimientos, pero muy mala en el último. Nadie sobrepasará la sublimidad del primer movimiento, pero no sería tarea difícil escribir tan mal para las voces como en el último movimiento”. El director de orquesta Gustav Leonhardt, refiriéndose al *Finale*, dijo simplemente que “La *Oda a la Alegría* es una banalidad, y el texto es completamente pueril!”. Roger Norrington, otro director de orquesta, dijo: “y allí, en el *Finale* hay un pedo”, describiendo así la intervención del contrafagot, los dos fagotes y el bombo en un momento preciso del último movimiento, y aclarando que están tocando en la tonalidad equivocada, con el ritmo equivocado, y en el *tempo* equivocado, y que “es un momento patético que llega después de que el coro ha invocado una visión gloriosa de Dios con la música más poderosamente reveladora de la sinfonía”.

Beethoven desarrolló la sinfonía a niveles tan altos y sofisticados que los compositores posteriores se sintieron en apuros, y la sinfonía misma cayó en “peligro de muerte”. El desarrollo emocional, dramático, lleno de contrastes, de dualidad afectiva, unido a la ampliación de la órbita armónica, conforman dos principios que llevaron la sinfonía a alturas impensables para la época, paradójicamente amenazaron su existencia. La gigantesca influencia que Beethoven ejerció en el mundo musical creó tal crisis que compositores contemporáneos y posteriores quedaron atónitos y perdidos, no sabiendo cómo continuar después de su legado sinfónico ni encontrar soluciones adecuadas. Ballantine cita a Beethoven quejándose de la incapacidad de los compositores de su época: “¡Dos principios! Mil músicos no comprenden esto”. Richard Wagner afirmó que la sinfonía había muerto, lo cual había abierto una puerta al drama musical; y, refiriéndose a la Novena, dijo que la última sinfonía ya había sido escrita. Franz Schubert admitió que tenía “un problema” que lo llevó a preguntarse “¿Qué más se puede hacer?”. Robert Schumann, quien además de pianista y compositor era crítico musical, escribió en 1839: “[...] el término ‘sinfonía’ podría convertirse pronto en una cosa del pasado”, y concluyó que la forma sinfónica se había agotado. Aunque Wagner fue excesivo en su aseveración de que la sinfonía había muerto, aseveración más drástica que la de Schumann, lo cierto es que el legado sinfónico beethoveniano fue de tal índole que los compositores que le sucedieron no sabían enteramente cómo continuar el proceso creativo, y aquellos que compusieron sinfonías, siguiendo el modelo beethoveniano, fueron tildados de compositores conservadores y anticuados. Aun así, esto no fue ningún impedimento para el caudal de sinfonías compuestas durante el período romántico. En vista de tales dificultades planteadas por el genio creativo de

Beethoven, se estableció el mito de que nueve era el máximo número de sinfonías que un compositor podía escribir. Schoenberg, por ejemplo, sentenció: “Aquel que quiera componer más [de nueve sinfonías] debe morir” —ello con referencia a Gustav Mahler, quien dejó inconclusa su Sinfonía No. 10, tal como le sucedió al mismo Beethoven.

Después de Beethoven

Luego de la muerte de Beethoven, con las puertas abiertas al romanticismo, en la producción sinfónica se ampliaron las fuerzas instrumentales, se experimentó con la creación de nuevos timbres y con el uso diferente de los instrumentos de la orquesta; el contrapunto disminuyó, la expresión lírica y el uso de disonancias aumentó; la expresividad melódica desarrolló más libertad armónica, y, quizás más importante, la sinfonía tomó dos rumbos diferentes. Algunos compositores —Brahms, Schubert, Schumann, Mendelssohn, entre otros— trataron de mantener el concepto tradicional adoptando como modelo las primeras sinfonías de Beethoven, mientras que otros, como Berlioz y Liszt, basaron sus sinfonías en el aspecto más expresivo de la producción sinfónica beethoveniana. Entre los compositores del primer grupo en este desarrollo sinfónico, alineados en la tradición beethoveniana, está Brahms, quien es considerado como el compositor de música para orquesta más importante de la época. Brahms se adhirió a la tradición clásica, rechazó el exceso emocional y el concepto de música programática y, al igual que los compositores mencionados anteriormente, tomó de Beethoven el principio de generar conflictos

con los temas, es decir, crear contrastes dramáticos entre el primer grupo de melodías y el segundo, lo cual define el gran principio dualístico fundamental en la sinfonía clásica.

Weingartner consideraba a Brahms como un maestro de la forma, y contaba la Sinfonía No. 2 como una de las mejores sinfonías compuestas después de Beethoven; esta afirmación concuerda con el concepto que Brahms tenía de sí mismo cuando decía que se consideraba el último compositor clásico. Brahms, además, continuó la exploración armónica, el uso de disonancias y el cromatismo, presentes en Berlioz y Liszt. Su inmersión total en el estilo clásico condujo a varios comentaristas a considerar su Sinfonía No. 1 como la Sinfonía No. 10 de Beethoven, destacando de esta manera la influencia de éste. Las soluciones al “problema” generado por la música de Beethoven –tales como la tendencia clásica, denominada música absoluta, y el exceso afectivo y las obras basadas en obras literarias, denominada música programática– se personalizaron en el conflicto entre Brahms y Wagner.

La segunda opción abrió el camino a la música programática, conocida comúnmente como *poema sinfónico*. El nacimiento de este género se remonta a la Sinfonía No. 6, *Pastoral*, pero si queremos ser un poco más liberales en los antecedentes, tendríamos que viajar hacia un pasado más lejano y mencionar por ejemplo *Las Cuatro Estaciones*, de Vivaldi, y *Don Quijote* de Georg Philipp Telemann, compositores del período barroco. La Sinfonía *Pastoral* no es exactamente un poema sinfónico. Un poema sinfónico ‘representa’ un acontecimiento extra-musical, y Beethoven mismo nos dice que en la *Pastoral* no tenía

ninguna intención de componer música que ‘representara’ la vida campestre, sino que ‘expresara’ sentimientos asociados con ella. Desde ese punto de vista, el cuarto movimiento, “Relámpagos. Tormenta”, es el que más se acerca a este criterio representativo de un acontecimiento extramusical. Existen muchos ejemplos en el repertorio sinfónico similares al caso de Beethoven: las sinfonías *Linz*, *Praga*, *Júpiter*, de Mozart; las *Sinfonías de Londres*, *Sinfonía de los Adioses*, de Haydn; *Sinfonía de la Reforma*, *Sinfonía Italiana* y *Sinfonía Escocesa*, de Felix Mendelssohn. Estos nombres, aunque puedan ser justificados, son arbitrarios, y de ninguna manera fueron los compositores quienes se los asignaron a sí mismos. Dado que los compositores no tuvieron ninguna intención de representar una idea extramusical, es difícil considerar estas sinfonías como sinfonías con programa.

La naturaleza expresiva del romanticismo y el entusiasmo e interés por la literatura de los compositores románticos dieron lugar a la idea de que se podía describir con sonidos lo que no podía describirse con palabras, intensificando con ello el conflicto entre música absoluta y música programática. Este conflicto surgió enteramente después de Beethoven, a quien Wagner consideró como el instigador, gracias al profundo contenido emocional de sus últimas obras. Entre los compositores de música programática encontramos a Hector Berlioz, cuyas sinfonías rompen con la tradición de forma y contenido de la sinfonía clásica del siglo XIX. Sus sinfonías son altamente expresivas y están directamente ligadas a ideas extra musicales, por ejemplo, *Harold en Italia*, basada en un poema de Lord Byron, o *Romeo y Julieta*, descrita por Berlioz como una “sinfonía dramática”.

Berlioz se sintió profundamente impresionado por las sinfonías de Beethoven; sin embargo, su opus de ninguna manera es una continuación automática de los logros beethovenianos. Hay una obra decisiva suya que marcó una pauta importante en este nuevo desarrollo de la sinfonía. En 1830, Berlioz compuso la *Sinfonía Fantástica – Episodios en la vida de un artista en cinco partes*, la cual no sigue la forma tradicional de la sinfonía clásica, dado que tiene cinco movimientos en vez de los cuatro tradicionales. El primer movimiento, sin embargo, es un *allegro de sonata*, que, como vimos, es esencial a la estructura y la definición de la sinfonía clásica. La *Sinfonía Fantástica* es considerada una sinfonía con programa en razón de que sus cinco movimientos ilustran episodios extramusicales: el primero, ‘Sueños y pasiones’; el segundo, ‘Un baile’; el tercero, ‘Escenas en el campo’; el cuarto, ‘Marcha al cadalso’ y, el quinto, ‘Sueños de una noche de aquelarre’. Se debe entender que la sinfonía con programa como tal ilustra un texto literario, y la música, como reflejo sonoro del texto, se escribe posteriormente basada en el mismo texto. En el caso de la *Sinfonía Fantástica*, Berlioz introdujo el programa literario cuando la sinfonía ya estaba bastante adelantada en su composición. Más tarde, ya convencido del valor musical de la obra sin necesidad de justificaciones literarias, decidió retirar definitivamente el programa. Dado que el programa extra musical fue posterior a la música, y que Berlioz determinó que éste no era necesario, es válido preguntarse si la *Sinfonía Fantástica* es en realidad una sinfonía con programa. La contribución más significativa de Berlioz en esta etapa del desarrollo de la sinfonía fue la unificación estructural del todo sinfónico con la *idée fixe* (idea fija), tal cual la utilizó en la *Sinfonía Fantástica* y en *Harold en*

Italia. En la primera de ellas, por ejemplo, la “idea fija” aparece en todos los movimientos, creando una unidad cíclica.

El *poema sinfónico*, la más alta manifestación de la música programática, es una obra orquestal inspirada por ideas extra musicales, generalmente obras literarias, con la intención de representarlas musicalmente, de contar con música la historia narrada en el poema o en la novela. Este género consta de un solo movimiento, contrario a la arquitectura básica de los cuatro movimientos de una sinfonía. Franz Liszt, considerado el inventor del poema sinfónico, desarrolló esta idea como respuesta a lo que él denominó el “fracaso de los sinfonistas posbeethovenianos”, y como solución al problema planteado por el legado de Beethoven. Liszt, además, continuó la idea de Berlioz de que una sinfonía debía ser expresiva y también narrar o describir acontecimientos o ideas no musicales; sin embargo, abandonó la idea de escribir sinfonías en varios movimientos. Compuso, en cambio, sinfonías de un solo movimiento que se conocen como *poemas sinfónicos*. El aporte musical básico de Liszt consistió en tomar una idea musical y transformarla en motivos y melodías relacionadas entre sí, que le servían, de una parte, para contar la historia que quería narrar, y de otra, como medio para unificar las diferentes secciones que conforman el poema sinfónico.

Berlioz y Liszt se convirtieron en figuras importantes entre los compositores progresistas del siglo XIX. La producción sinfónica del primero y el tratamiento de melodías del segundo fueron el germen del *Drama Musical*, desarrollado en la ópera wagneriana. Richard Wagner se fue convirtiendo poco a poco en el líder de un nuevo estilo alemán

representado en sus óperas de gran contenido dramático y expresivo, armonías arriesgadas y estilo más subjetivo y personal. La *idée fixe* de Berlioz y la transformación de los temas propios de Liszt dieron paso al *leitmotiv*, que es la representación musical de un personaje o un acontecimiento.

Richard Strauss es el más grande compositor de música programática, es decir, de poemas sinfónicos. Su habilidad y destreza para describir musicalmente héroes (*Don Juan, Till Eulenspiegel, Don Quijote*), ideas abstractas (*Muerte y Transfiguración*), lugares (*Sinfonía Alpina*) y eventos familiares (*Vida de Héroe, Sinfonía Doméstica*), considerados por muchos como autobiográficos, lo convierten en el máximo exponente de este género. Strauss heredó el poema sinfónico de Liszt, y lo perfeccionó de tal manera que generó una nueva encrucijada musical similar a la creada por Beethoven años atrás. En realidad, surgieron exitosos compositores de poemas sinfónicos después de Strauss, de la misma manera que hubo sinfonistas después de Beethoven, pero ninguno de los sucesores de Strauss superó la altura y calidad de sus poemas sinfónicos. Otros compositores de poemas sinfónicos dignos de mención son Jean Sibelius (*El Cisne de Tuonela y Tapiola*, inspirados en el *Kalevala*, la famosa compilación de poemas épicos basados en la mitología finlandesa), Bedrich Smetana (*Ma Vlast –Mi Tierra–*, una colección de poemas sinfónicos de los cuales el más popular es *Moldavia*), Nikolai Rimsky-Korsakov (*Scheherezada*, basado en *Las Mil y Una Noches*), y Modest Mussorgsky (*Cuadros en una Exposición*, conocido sobre todo por la orquestación de Maurice Ravel).

La gran mayoría de la producción musical de Strauss está conformada por poemas sinfónicos que, como en el caso de Liszt, son de un solo movimiento construido en varias secciones, que se suceden sin interrupción; sin embargo, estas secciones no pueden considerarse como movimientos tal cual los definimos en una sinfonía. Al comienzo de su carrera sus composiciones eran conservadoras y seguían la tradición beethoveniana. Así como Beethoven dijo sobre *La Pastoral* que no representaba la vida campestre, sino que expresaba sentimientos asociados con ella, Strauss dijo sobre su poema sinfónico *De Italia, Fantasía Sinfónica* –una de sus obras juveniles compuesta después de un viaje a Italia– que con esta obra quería expresar su reacción a las ciudades que visitó y no necesariamente describirlas. Strauss posteriormente desarrolló un lenguaje y un estilo propios que lo convirtieron en el compositor alemán más importante después de Wagner. A pesar de sus logros e innovaciones en armonía, orquestación y tratamiento de los instrumentos, Strauss se adhirió a las formas clásicas y sus poemas sinfónicos se conforman a formas tales como allegro de sonata, rondó y tema con variaciones.

El interés de Strauss por la literatura jugó un papel importante en la elección de los temas para sus poemas sinfónicos: *Macbeth*, basado en Shakespeare, *Don Juan*, en un poema de Lenau, *Don Quijote*, en Miguel de Cervantes, *Así Habló Zaratustra*, en Nietzsche y *Till Eulenspiegel*, en una leyenda medieval alemana. En *Don Quijote, Variaciones Fantásticas sobre un tema de personajes caballerescos. Introducción, Tema con Variaciones y Final*, conocido simplemente como *Don Quijote*, Strauss asigna melodías individuales e instrumentos específicos al personaje Don Quijote, representado por el cello, y a Sancho Panza, por la viola, la

tuba tenor y el clarinete bajo. Cada variación describe una aventura, y la más lograda, en mi opinión, es la Variación #2 en la cual describe el encuentro con un rebaño de ovejas cuyos balidos son “pintados” musicalmente con un efecto audaz y sin precedentes: los instrumentos de cobre emplean una técnica llamada “flutter tongue”, (*frulato* en español, de *frullato* en italiano) que se produce haciendo vibrar la lengua rápidamente, como si se pronunciara la /rr/ para producir este sonido característico. Además, la armonización en esta variación es tan disonante y novedosa que resultó escandalosa para la época.

Como sucede frecuentemente, hay compositores y críticos musicales que tienen opiniones adversas sobre otros compositores y sobre sus obras, tal como lo vimos anteriormente con ejemplos referidos a la *Novena* de Beethoven. Los poemas sinfónicos de Strauss no se libran de ello; para Aaron Copland, estas obras son “la manifestación final de un mundo moribundo”, e Igor Stravinsky decía que “su substancia musical es banal y pobre, así que no le pueden interesar a ningún músico de hoy en día”.

Siempre me ha parecido curiosa la relación que se establece entre los poemas sinfónicos y el público. Anteriormente, en las notas al programa de un concierto se acostumbraba incluir el programa, en sentido propiamente musical, es decir la conexión literaria o extramusical asociada con el poema sinfónico, a fin de que el público pudiera seguir la narración musical, y también entender y disfrutar más la obra. Más tarde esta práctica se discontinuó, dejando que el espectador se las arreglara solo en la comprensión y el disfrute del poema sinfónico. La curiosidad es esta: si un espectador no está familiarizado con Don

Quijote, por ejemplo, y no sabe de la batalla contra los molinos de viento, o del episodio con las ovejas, esa ignorancia ¿le limitaría el goce de las variaciones de *Don Quijote*, el poema sinfónico de Strauss? Yo digo que no; el goce es enteramente musical, aunque conocer la historia puede aumentar el disfrute. Toda experiencia del espectador es válida y cualquier percepción subjetiva es una respuesta legítima a lo que la música quiere expresar. Además, si el espectador es incapaz de determinar lo que un poema sinfónico quiere representar o ilustrar, esto no quiere decir que el poema sinfónico haya fracasado ni que esa ignorancia vaya en detrimento del goce musical.

Hacia el Siglo XX

La complejidad y riqueza del mundo cultural de finales del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX en Viena –y en otras capitales culturales europeas, como Berlín y París– dificultan la narración del desarrollo de la sinfonía de que nos ocupamos en este artículo. Los compositores empezaron a interesarse más por la filosofía y por la literatura, con el resultado de que las ideas filosóficas o de apreciación literaria se “colaron” en su producción musical; simultáneamente, muchos filósofos expresaron ideas sobre arte y estética que trataban de explicar el papel de la música como expresión de sentimientos y de relaciones del hombre con el mundo que lo rodea.

En estas discusiones participaron músicos, críticos musicales y filósofos, y se perpetuó la dicotomía entre la música absoluta y la música programática. Liszt y Wagner postularon que la música era incapaz de

comunicar ideas específicas. Wagner determinó que había que unir música y drama, cosa que hizo desarrollando su “obra de arte total”. Nietzsche afirmaba que la música era una soberana absoluta y que, por ende, no necesitaba ni ideas ni conceptos, en tanto que Mahler se preguntaba por qué la música tenía que ser explicada con palabras.

Richard Strauss y Gustav Mahler representan la decadencia del romanticismo sinfónico. Strauss siguió el camino del poema sinfónico y de la música programática, mientras que Mahler amplió el alcance de la sinfonía, manteniendo la tradición sinfónica de Beethoven y de Brahms. Mahler, al igual que Strauss, tenía una aguda inclinación intelectual y, como tal, era un gran lector de filosofía, de literatura, y hasta de ciencias. Schopenhauer y Wagner ejercieron gran influencia sobre Mahler, quien admiraba en particular los escritos teóricos de Wagner, a pesar de ser éste un antisemita. Las obras de Mahler son respuestas musicales a preguntas metafísicas sobre la vida, sobre Dios y sobre la muerte. Su marcado interés filosófico-literario lo condujo a seleccionar cuidadosamente los poemas que utilizó en varias de sus sinfonías y en sus ciclos de canciones. Bruno Walter lo consideraba “un romántico verdadero” dadas sus ideas metafísicas sobre la alegría y la tristeza, y sobre Dios y la naturaleza. De acuerdo con su interés por la filosofía, y refiriéndose al primer movimiento de esta su segunda sinfonía, *Resurrección*, Mahler se preguntaba “¿Para qué vivir?”. En esta segunda sinfonía, Mahler incluye solistas y coro siguiendo el ejemplo de Beethoven en su Sinfonía *Coral*, pero contrario a Beethoven, la preocupación aquí es metafísica y la sinfonía encarna una inquietud existencial.

Elizabeth y Joseph Kahn proveen una descripción del origen de esta sinfonía. Según ellos, el abuelo del compositor, Carl María von Weber, le encargó a Mahler que terminara la ópera cómica que él –von Weber– había dejado inconclusa. Después del estreno exitoso, “Mahler tuvo una visión alucinatoria de sí mismo en su ataúd rodeado de flores”. Esta visión lo inspiró a componer lo que se convertiría en el primer movimiento de la Segunda Sinfonía, movimiento que en ese entonces tituló *Rito Funerario*. En ese momento Mahler no sabía si considerar este *Rito Funerario* un poema sinfónico independiente o un movimiento de una sinfonía. La historia nos demuestra que se decidió por la segunda opción, y el nombre, *Rito Funerario*, desapareció, más no así el fuerte contenido emocional. Algunos comentaristas describen la sinfonía *Resurrección* en términos que reflejan la preocupación existencial de Mahler. Afirman que el primer movimiento representa tanto un funeral como una pregunta existencial: “¿Hay vida después de la muerte?”; agregan además que el segundo movimiento evoca tiempos felices; el tercero, describe la vida como una actividad sin sentido; el cuarto, representa un deseo de liberación de una vida carente de significado y el quinto representa la “ferviente esperanza de una renovación eterna y trascendente”.

Mahler proveyó de tres diferentes programas a esta sinfonía que posteriormente descartó, y afirmó que si su música necesitaba explicaciones era porque había fracasado como compositor. La preocupación de representar conceptos e ideas extramusicales o, al menos, de expresar musicalmente sus reacciones a ideas, además de su interés por la forma sinfónica, ubican a Mahler en un punto medio entre música programática y música absoluta. Mahler representa un conflicto

de lealtades entre ópera y sinfonía; Lang afirma de él que era “un lírico atascado en la inmensidad épica de la sinfonía”. Las sinfonías, y especialmente los ciclos de canciones, tienen una ligera conexión con la ópera; gracias a la influencia wagneriana, sin embargo, su música es la idea en sí misma libre de contenidos programáticos pero cargada de emociones y afectos que no pasan desapercibidos por el público.

Mahler hace uso de cierta teatralidad en algunas de sus obras. En la sinfonía *Resurrección*, como parte de la orquestación, requiere un grupo de instrumentos fuera del escenario con “direcciones escénicas” precisas, especificando que este grupo debe estar “muy lejos” durante la primera intervención, y sólo “lejos” para la segunda. Beethoven ya había usado este recurso en el segundo acto de su ópera *Fidelio* en el que la fanfarria de la trompeta, aislada de la orquesta, señala la llegada del ministro. Este recurso, completamente operático, es una leve indicación de la preocupación de Mahler por ilustrar musicalmente ideas y conceptos, lo cual no lo convierte de ninguna manera en un compositor de sinfonías con programa.

Los compositores de esta época se tomaron libertades en el tratamiento del *allegro de sonata* (característico del primer movimiento de la sinfonía clásica), rompiendo límites entre las secciones de desarrollo y las otras secciones del movimiento. Un cambio de largo alcance lo constituyó la abolición del dualismo presente en el primer movimiento. Los dos grupos temáticos no son conflictivos sino complementarios, son mutaciones y variaciones del tema principal, más que temas contrastantes. La recapitulación, sección completamente lógica en la

estructura de la sinfonía, presentó problemas a los sinfonistas del siglo XX. Este problema fue consecuencia del contenido simbólico y programático de la música de finales del siglo XIX. La solución que encontraron se dio gracias a la inclinación a romper las formas ortodoxas con el fin de satisfacer sus necesidades personales y musicales: la recapitulación no daba cabida a expresar lógicamente el simbolismo presente en el resto del movimiento. Además, el scherzo se ajustó al principio de forma de sonata, extendiéndose en duración y complejidad, y alejándose del tradicional scherzo y trio de la sinfonía clásica.

Las sinfonías de Mahler requieren orquestas inmensas para su ejecución, continuando la idea beethoveniana de aumentar la orquesta, tal cual lo hizo en la *Quinta*, y mucho más sobresaliente en la *Novena*. Me tomo la libertad de mostrarles la abrumadora lista de instrumentos requeridos en la Sinfonía No. 2, *Resurrección*: 4 flautas, que alternan con 4 piccolos, 4 oboes, dos de los cuales alternan con el corno inglés, 5 clarinetes, 1 clarinete bajo, 3 fagots, 1 contrafagot, 10 trompas (4 fuera del escenario), 8 a 10 trompetas (de 4 a 6 fuera del escenario), 4 trombones, 1 tuba, 7 timbales, de los cuales uno está fuera del escenario, 2 pares de platillos, 3 triángulos (uno fuera del escenario), 1 redoblante –más de uno si es posible–, 1 marimba, 3 campanas, 2 bombos, 2 gongs, 2 arpas, un órgano, violines (divididos en primeros y segundos, como sucede en todas las orquestas), violas, cellos, contrabajos, soprano y alto solistas, coro a cuatro partes. El número de instrumentos de cuerda es indeterminado y varía de orquesta a orquesta; en el caso de esta sinfonía, deben ser suficientes para balancear la sección de cuerdas con la sección de vientos y de percusión. En el caso

de la Sinfonía No. 8, conocida como *Sinfonía de los Mil*, el ejército instrumental, más solistas y coro, es de proporciones épicas. Un movimiento de una de sus sinfonías dura tanto como una sinfonía entera de Beethoven, excepto la *Novena*.

Hacia finales del siglo XIX, la sinfonía era un género en peligro de extinción. Los compositores no escribían sinfonías, frecuentemente se mantenían alejados del género, o escribían obras a las que llamaban “sinfonías”, pero usando el término muy libremente; dichas obras no se adherían a la forma y ni al concepto sinfónico tal como lo entendemos actualmente. Arnold Schoenberg compuso dos *Sinfonías da Cámara* que, como su nombre lo indica, requieren un grupo pequeño de instrumentos. La primera sigue el esquema clásico de cuatro movimientos condensados en uno solo. La segunda tiene dos movimientos; cada sinfonía dura aproximadamente veinte minutos. Anton Webern compuso una *Sinfonía* para un grupo de cámara en dos movimientos, con una duración total de un poco más de nueve minutos. (Compárese con la Quinta Sinfonía de Mahler, que dura aproximadamente ochenta minutos). Benjamin Britten compuso cuatro obras que clasificó como sinfonías, pero sólo una de ellas, la *Sinfonía Sencilla*, se ajusta a la tradicional forma clásica. Igor Stravinsky también escribió varias obras que denominó sinfonías, pero éstas tampoco tienen la arquitectura sinfónica clásica. Claude Debussy, Maurice Ravel y Alban Berg, entre otros, no compusieron sinfonías; algunos comentaristas atribuyen este hecho a su inhabilidad para enfrentarse a este medio, a pesar de sus maravillosas obras orquestales.

Malaventuras de la Música

Aún más importante que estas evoluciones técnicas de la sinfonía son los excesos ideológicos que afectaron no sólo al mundo político y social, sino también al mundo artístico, incluida la música. El ineludible desarrollo y transformación en la historia de la sinfonía nos lleva por caminos dolorosos y vergonzosos. El poema sinfónico y la sinfonía iban de la mano de la literatura y de la filosofía, y la preocupación artística adquiría matices evocativos y existenciales, pero este idealismo romántico se convirtió en obligaciones y presiones ideológicas y propagandísticas, victimizando a muchos compositores en dos frentes simultáneos. Joseph Goebles, el ministro de propaganda del Partido Nacional Socialista Alemán, Nazi, se atribuyó el poder de aprobar, censurar y desterrar a compositores y músicos en general. Las víctimas eran sobre todo músicos con ascendencia judía, quienes se vieron obligados a buscar refugio emigrando a otros países (muchos no lo lograron). De acuerdo a Goebles, el compositor no judío Paul Hindemith no promovía en su música el ideal Nazi. Mahler fue víctima del antisemitismo rampante en Alemania, lo mismo que Schoenberg y muchos otros compositores. Goebles le exigió a Wilhem Furtwangler, en ese entonces director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, que despidiera a todos los miembros de la orquesta que fueran judíos. Con el fin de proteger a los músicos, Furtwangler le aseguró a Goebles que, si procedía a cumplir esa orden, la orquesta desaparecería. Goebles se retractó porque la Filarmónica de Berlín era el buque insignia de la música y del poderío cultural alemán. Wagner fue adoptado como líder de la música Nazi, y Cosima Wagner (hija ilegítima de Franz Liszt y

Marie d'Agout, y viuda de Richard Wagner), puso la música del compositor al servicio del racista nacionalismo alemán.

El caso de Strauss es un poco más complicado. Bruno Walter afirmaba que Strauss era “responsable de colaborar con los poderosos [Partido Nacional Socialista Nazi] en un mundo que no entendía”, y opinaba que la posición de Strauss era la de un oportunista que se adhería a las convenciones sociales. Continuaba diciendo que Strauss daba discursos antisemitas a interlocutores antisemitas porque era lo que se esperaba de él. Strauss, en su momento, desmintió esas acusaciones, pero su ingenuidad en materia política y su deseo de promover su propia música y de paso ayudar a otros compositores, mejorando el pago por derechos de autor, por ejemplo, lo acercaban a las autoridades y lo convirtieron en partidario de muchas decisiones oficiales.

El segundo frente, causante de mayores estragos, se desarrolló en la Unión Soviética, donde las purgas estalinistas se extendieron al arte y la música, tal como sucedió en la Alemania Nazi, con la diferencia de que eran más agresivas, más sanguinarias, mortales e indiscriminadas. Estas purgas artísticas se oficializaron al establecerse la política del Realismo Socialista dictada por Andrei Zhdanov, con la ayuda de Máximo Gorky, durante el Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. En general, el realismo socialista introducido bajo Stalin afirma que el valor de las obras literarias y artísticas en todas sus manifestaciones depende de que exalten los logros de la revolución comunista y el desarrollo de la Unión Soviética, y postula que toda expresión artística debe ser positiva, sencilla, ser comprendida por las masas y satisfacer al pueblo y a sus líderes –en primer lugar a los líderes, obviamente. Fueron

innumerables las víctimas de las purgas de artistas e intelectuales, muchos de los cuales se vieron obligados a buscar asilo para no sufrir encarcelamiento, tortura y muerte.

Es difícil dejar de mencionar el alcance y efecto que tuvo la política dictatorial soviética en toda una generación de compositores rusos. El caso más sobresaliente, más dramático y más representativo fue el de Dimitri Shostakovich. Compuso quince sinfonías, superando así la “maldición” beethoveniana de que era imposible componer más de nueve sinfonías. Shostakovich puso a muchas de ellas nombres con connotaciones políticas: la Sinfonía No. 2 fue originalmente un poema sinfónico, *Octubre*, compuesta para celebrar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre. La musicóloga soviética Marina Sabinina la describe de esta manera: “Primero hay un tenebroso caos que simboliza el ignorante pasado de la clase obrera. Después, el despertar de la protesta y la madurez de la conciencia revolucionaria, y finalmente, la glorificación de la victoria de octubre”. Estrictamente hablando, esta sinfonía, (¿poema sinfónico?) no describe escenas como lo pretende Sabinina, sino que expresa sentimientos sobre un momento particular de la historia rusa. La Sinfonía No. 3 lleva el título de *Primero de mayo*; el compositor explica que con ella “expresa el espíritu de la reconstrucción pacífica”. Shostakovich dedicó la Sinfonía No. 7, *Leningrado*, a esa ciudad, dado su sufrimiento a manos de los Nazis y a la heroica resistencia civil y militar contra los invasores alemanes. La Sinfonía No. 11 fue denominada *El año 1905*. La Sinfonía No. 12 es llamada *El año 1917*, y la No. 13, *Babi Yar*, emplea textos del poeta Yevgeny Yevtushenko sobre las masacre judías de 1941 en Rusia por parte de los invasores nazis. Dadas algunas amenazas de censura

sobre el texto, Nikita Kruschev intervino y exigió un nuevo texto, afirmando que los soviéticos que no eran judíos también habían sufrido a manos de los nazis. En vista de todo este bagaje político-ideológico, cualquier discusión de los aspectos técnico-musicales de las sinfonías de Shostakovich pareciera quedar relegada a un segundo plano.

El lenguaje osado y atrevido de su música puso a Shostakovich en la mira de las autoridades, que lo vigilaban para asegurarse de que no rompiera las reglamentaciones oficiales y no sucumbiera a la tentación del formalismo. Infortunadamente, Dimitri Shostakovich ya había sido atacado en 1936 precisamente bajo el cargo de formalismo, como también por el lenguaje avanzado e incomprensible de su ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, escrita en 1932. La Sinfonía No. 4, compuesta entre 1935 y 1936, llevó a la crisis las relaciones de Shostakovich con las autoridades. Éstas no sólo le “rogaron” retirarla del programa del concierto en el que iba a ser estrenada, sino que le “sugirieron” que se disculpara y que se arrepintiera públicamente; Shostakovich acató “el ruego y la sugerencia”, leyendo una carta que las autoridades ya habían escrito con anterioridad para este fin.

La Sinfonía No. 4 es moderna, dramática y osada, “el credo de mi trabajo creativo”, nos dice el compositor. Es una sinfonía que viaja en *morendo* hacia un final pesimista –inaceptable según el credo del Realismo Socialista–, en un mundo en el que se exige ser positivo y optimista a toda costa. Para Zhdanov, esa sinfonía representaba imágenes y sentimientos extraños al realismo socialista, era “tensa, neurótica y demasiado moderna e incomprensible para el pueblo”. El resultado musical del “arrepentimiento” obligado, mencionado antes,

fue la Sinfonía No. 5, compuesta en 1937, aceptada como un acto de contrición por parte de Shostakovich, quien la consideraba como “la respuesta de un artista soviético a una crítica justa”. Por ironía y por sarcasmo, o simplemente por necesidad de supervivencia, el compositor nos ofrece esta lastimosa explicación: “El tema de mi sinfonía es la estabilización de una personalidad. En el centro de la composición – concebida líricamente de principio a fin– veo a un hombre con sus experiencias. El *Finale* resuelve en optimismo y alegría de vivir los tensos impulsos trágicos de los movimientos anteriores”.

El sarcasmo y la ironía de Shostakovich están presentes frecuentemente en su música, incluidas sus sinfonías; por ende, no hay que tomar literalmente las explicaciones ajenas a la música que parecieran adular al régimen soviético. Como afirma Taruskin en su artículo *Shostakovich and us* (Shostakovich y nosotros), algunas veces las intenciones del compositor son irrelevantes al significado de sus obras, y enfatiza que cada sinfonía puede tener varias interpretaciones por parte del público, y en el caso de Shostakovich, hasta por parte de las autoridades, independientemente de las intenciones del compositor. Toda esta situación le creó al compositor un dilema casi imposible de resolver: ¿componer para servir al público?, ¿para expresar sus necesidades personales?, ¿para satisfacer las demandas y exigencias de las autoridades soviéticas? La comprensión e interpretación de su música depende de cómo respondamos estas preguntas, y en un ámbito más general, como anota Kramer, vale preguntarse si un compositor se comunica a través de su música o si sus ideas están presentes o representadas en ella, así mismo si el espectador escucha verdaderamente lo que el compositor “dijo” en su composición.

En la Sinfonía No. 5, como en muchas de sus sinfonías, Shostakovich sigue la estructura de cuatro movimientos de la sinfonía clásica. El primer movimiento, *Moderato*, consta de introducción, exposición, desarrollo, re-exposición y coda, es decir, el típico Allegro de sonata. El segundo movimiento es un *Allegretto* que cumple las funciones estructurales de un minueto y trio del pasado. Este segundo movimiento es una fiesta popular en una plaza de pueblo: despreocupado, feliz, celebratorio, optimista y fácil de entender, tal cual lo exigen las autoridades soviéticas. Precedido por un movimiento dramático con afectos y efectos trágicos, dicho movimiento puede ser interpretado como una victoria o como una inmensa ironía que falsifica la felicidad y el orgullo de los logros comunistas. El tercer movimiento, *Largo*, es desolado y melancólico. El cuarto, *Allegro non troppo*, como era de esperarse, y siguiendo la política cultural soviética y la necesidad de Shostakovich de redimirse ante las autoridades, es un movimiento victorioso lleno de un optimismo apoteósico.

La supervivencia de la Sinfonía No. 7 parece una secuencia de escenas suprimidas de la película *Casablanca*. Cuenta M. T. Anderson en su libro *Symphony for the City of the Dead* (Sinfonía para la ciudad de los muertos): Dos agentes, uno americano y otro soviético, se encuentran, y el agente soviético le pasa al agente americano una caja de madera que contiene un microfilm de treinta metros de largo cuyo contenido son sólo “puntos y rayas, jeroglíficos y símbolos indescifrables”. El microfilm salió de Rusia y pasó a Teherán; de allí atravesó el desierto del Medio Oriente y del Norte de África hasta El Cairo. Desde aquí voló a Brasil, y luego a los Estados Unidos (¿La Florida?), donde habría de

embarcarse hasta New York. Pero el agente americano que transportaba la caja la perdió en un descuido. Afortunadamente, fue capaz de rescatarla tan accidentalmente como la había perdido. El microfilm contenía 252 páginas de música y unas pocas palabras en italiano, instrucciones para su ejecución, y, en la primera página, una inscripción en ruso: “Dedicada a la ciudad de Leningrado”. De allí que se le conozca como la Sinfonía *Leningrado*.

La Sinfonía *Leningrado* tiene una duración mahleriana –aproximadamente 80 minutos– y tiene un arsenal instrumental igualmente comparable. Es considerada por muchos como la composición más conocida de Shostakovich, e independientemente de su valor musical, probablemente se admira y se respeta más por su significado político. Aunque naturalmente ha sido interpretada como prueba de que la Alemania nazi no podía derrotar a Rusia, el compositor le confiaba en privado a un amigo que los nazis no eran los únicos enemigos. Al mismo tiempo, y para no caer en desgracia ante las autoridades soviéticas, afirmaba que “en el *Finale* quiero describir un futuro hermoso en el que el enemigo habrá sido derrotado”. Claro que habría que preguntarse cuál es el enemigo que Shostakovich tenía en mente. Continuando con la idea de que es más importante hablar de las sinfonías de Shostakovich desde un punto de vista ideológico y extramusical que analizarlas técnicamente, Harold Sheldon nos dice en su edición de esta sinfonía que “en contenido, la *Séptima* presenta un contraste entre dos mundos: un mundo de nobles aspiraciones y un mundo de un barbarismo destructivo. En términos de la guerra, los dos mundos representan las ideologías enfrentadas de democracia y fascismo”.

La sinfonía se ajusta al esquema de cuatro movimientos de la sinfonía clásica. El primer movimiento, *Allegretto*, es en forma de sonata y nos ofrece varios temas los cuales, contrario a la naturaleza dualística y contrastante del clasicismo, son variaciones y modificaciones de un motivo presente a lo largo del movimiento, que adquieren diversos significados afectivos. El aspecto más sobresaliente de este movimiento es la sección central en la que el redoblante introduce un extendido *ostinato* sobre el cual varios instrumentos y grupos de instrumentos presentan la misma melodía en un crescendo diabólico (es imposible no pensar en *Bolero* de Maurice Ravel). Shostakovich, en toda su grandeza irónica, se mofa de las autoridades cuando cita en este movimiento melodías de *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, la ópera que precisamente lo llevó caer en desgracia ante las autoridades soviéticas.

Muchos consideran la sinfonía *Leningrado* “grandiosa” y también la obra más importante del compositor soviético; sin embargo, otros la consideran “banal” y sin gran valor musical, dado que para ellos el interés de tal obra radica en el significado político. El crítico y compositor americano Virgil Thomson opina que esta sinfonía “parece haber sido escrita por un lerdo con poco talento musical”, y que es la composición que “pudo haber descalificado a Shostakovich como un compositor serio”.

Posmodernismo

La situación musical en otros confines de la tierra y en algunos centros culturales era de naturaleza completamente diferente, opuesta en

realidad a la aniquilante situación de los músicos y artistas soviéticos. Ideas de ruptura y renovación estaban presentes, motivando e inspirando a compositores que tuvieron mejor fortuna que Shostakovich.

El siglo XX repudió muchos de los elementos apreciados durante el romanticismo. Del espíritu de experimentación y del afán absoluto de romper con el pasado en la segunda mitad del siglo, la música *moderna* dio nacimiento a fenómenos como la *Avant-garde*, la música electrónica, la música aleatoria y el minimalismo, movimientos estéticos que abandonaron la sinfonía como forma o principio unificador del discurso musical y se alejaron igualmente de la armonía tonal, buscando nuevas sonoridades y formas de anotarlas. Más tarde, de este modernismo derivó la música *posmoderna*, un concepto musical muy impreciso que desafía a teóricos y a comentaristas que no saben si definir el posmodernismo como un período histórico o un movimiento estético.

Kramer provee una lista de características que en su opinión ayudan a definir el posmodernismo en la música. Dice, por ejemplo, que el posmodernismo es irónico, que incluye citas o referencias a otros compositores, que es eclético y que no confía en las oposiciones binarias y dualísticas del pasado. De esta manera la música se libera de estructuras unificadoras presentes en períodos anteriores y abandona la sinfonía, el gran principio unificador de la música occidental. Para los compositores catalogados como posmodernos, escribir sinfonías es una aparente contradicción; sin embargo, algunos compositores escribieron sinfonías durante este período. Tal son los casos de William Bolcom, Pawel Szymansky, Henryk Górecki.

Todos los compositores entendieron que hay otras formas viables de organizar la música; la tonalidad no desaparece, pero tampoco se da por sentada, ni como elemento unificador ni como elemento organizacional; sin embargo, representa un regreso al pasado, contrario a los principios del modernismo. En lugar de componer sinfonías, rondós o temas con variaciones, los compositores escribieron música con títulos irónicos y humorísticos como *Jackie O* de Michael Daugherty (haciendo referencia a Jackelyn Onasis), *Ludwig van*, de Maurice Kagel (cuya música no fue compuesta por él), *Fruta prohibida* de John Zorn, *(No) una noche de verano*, de Alfred Schnittke (con referencia a *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn), *Sobre la transmigración de las almas*, de John Adams, *Einstein en la playa*, de Philip Glass, o –mi título favorito–, *Obertura del Holandés Errante tocada a primera vista por una orquesta de concierto de segunda categoría en una villa a las 7:00 de la mañana*, de Paul Hindemith.

Puesto que es difícil, si no imposible, determinar claramente una transición del modernismo al posmodernismo, muchos compositores, normalmente clasificados como modernos, lindan con el posmodernismo y su música podría ser considerada desde ambos puntos de vista. Algunos de ellos, además de continuar exploraciones tímbricas y sonoras e inclusive de inventar nuevas formas de anotar estos sonidos nuevos, hicieron un “retorno” al pasado y su lenguaje adquirió matices consonantes y armónicos sin referencia a la tonalidad, acogiendo la sinfonía en términos muy libres alejados de aquellas características que definen la sinfonía clásica y romántica.

Algunos ejemplos: *Turangalila* fue la única sinfonía que compuso el francés Oliver Messiaen (1908-1992), escrita para piano solo, ondas Martenot y orquesta. A pesar de su modernidad y extravagancia al incluir un instrumento electrónico (las ondas Martenot), es una sinfonía tradicional en el sentido de que tiene referencias tonales y temáticas sin seguir necesariamente los conceptos clásicos de la armonía funcional. El polaco Krzysztof Penderecki (1933) compuso ocho sinfonías; sin embargo, es más conocido por *Los demonios de Loudun* (basada en el libro del mismo título, de Aldous Huxley) y *Trenodia por las víctimas de Hiroshima*. La sinfonía número siete, *Siete puertas de Jerusalén*, como su nombre lo indica, tiene siete movimientos y fue concebida como un oratorio. El *Poema sinfónico para cien metrónomos* del rumano György Ligeti (1923-2006) no tiene nada que ver con lo que normalmente entendemos como “sinfonía” ni como “poema sinfónico”. El norteamericano Philip Glass (1937) compuso ocho sinfonías y el igualmente norteamericano John Adams (1947) escribió *Doctor Atomic Symphony* (Sinfonía del Doctor Atómico). Como mencioné anteriormente, ninguno de estos ejemplos se ajusta a la forma de la sinfonía establecida en el período Clásico.

Dentro del ámbito estrictamente posmoderno, Henryk Górecki y Arvo Pärt son los compositores más reconocidos del posmodernismo, aunque no ciertamente los únicos. El polaco Henryk Górecki (1933-2010) escribió cuatro sinfonías de las cuales la No. 3, *Symfonia pieśni żałosnych*, conocida en inglés como *Symphony of Sorrowful Songs*, título considerado una “traducción aproximada” –traducida al español como “Sinfonía de las canciones tristes”, “Sinfonía de las canciones dolientes”, o “Sinfonía de las lamentaciones”– produjo un impacto

inesperado y sin antecedentes. Su contenido es altamente emocional, lleno de una quietud contemplativa que invita a orar, tal vez llorar sea más exacto. Comienza en un *pianississimo* inaudible, imposible de escuchar en una grabación de disco compacto, porque cuando escuchas la primera nota ya han transcurrido más de treinta segundos de la sinfonía. La sinfonía es para soprano y orquesta y consta de tres “canciones dolientes”, cada una de las cuales es un movimiento: el primer movimiento es una canción popular polaca en la cual una madre llora la muerte de su hijo en la guerra, el segundo es un lamento del siglo XV proveniente del Monasterio de la Santa Cruz, y el tercero, una oración “inscrita en la pared 3 de la celda No. 3, en el sótano del “palacio”, cuartel general de la Gestapo in Zakopane; abajo está la firma de Helena Wanda Blazusiakóna y las palabras: *18 años, prisionera desde el 26 de septiembre de 1944*” (Jacobson).

Desde sus comienzos el movimiento lento de la *sinfonía* ha sido el vehículo para expresar dolor y angustia; en él los compositores dan un vuelco emocional. A ese movimiento se asocia todo sentimiento asociado con la tristeza, el desamparo o el desespero. En la sinfonía de Gorecki, la No. 3, los tres movimientos son indicados *Lento*, la indicación precisa para comunicar sin lugar a dudas las lamentaciones, la tristeza y el dolor de los textos. La música es tan emotiva como los textos. La sonoridad, elocuente en su dolor e intensificada por la soprano, es naturalmente consonante y diáfana; las perturbaciones emocionales inherentes a las disonancias son dejadas de lado.

La Orquesta Filarmónica de Los Ángeles le encargó al estoniano Arvo Pärt (1935) una sinfonía, cuyo resultado fue la Sinfonía No. 4, *Los*

Ángeles. Tal como la Sinfonía No. 3 de Gorecki, la sinfonía de Pärt, *Los Ángeles*, también consta de tres movimientos: el primero, Con sublimità (con sublimidad), el segundo, Affannoso (jadeante, laborioso), y el tercero, Deciso (decidido, con decisión). Dicha sinfonía es emotiva y emplea un lenguaje consonante y tonal. Ha sido descrita como “de otro mundo” e “inquietantemente hermosa”. El primer movimiento sigue la forma A-B-A¹, es decir, tres secciones, en las que la sección B no es contrastante como en las sinfonías de períodos anteriores, sino que presenta grados de diferencia que, aunque la conectan a la sección anterior, igualmente la distancian. La última sección, A¹, es semejante a la primera sección A. Hay que anotar que estas tres secciones no representan el esquema característico de exposición-desarrollo-re exposición de la sinfonía clásica.

La ‘sinfonía’, como forma, es un ente viviente en continuo desarrollo y evolución. Hoy en día no se puede predecir qué rumbo va a tomar y no siempre se dispone de partituras o grabaciones para estudiarlas. Esto hace que su estudio sea difícil y, por consiguiente, la última sección de este artículo podría parecer incompleta y fragmentada. Se puede especular que la sinfonía está retornando al pasado. Como vimos en los dos ejemplos anteriores, la consonancia y el contenido armónico acercan la sinfonía a los períodos Clásico y Romántico, aunque el concepto armónico está lejos de ser la armonía funcional de aquellas épocas. Creo que es válido, incluso, pensar que el concepto de *sinfonía*, tomado tan libremente en esta época posmodernista, es similar al concepto antiguo de los griegos para quienes ‘sinfonía’ se refería a un sonido armonioso y a un grupo instrumental, sin ninguna referencia a la forma que denominamos *la sinfonía*. ∩