

**LA ESTÉTICA MUSICAL**

**DE HÉCTOR BERLIOZ**

**A TRAVÉS DE SUS TEXTOS**

**TESIS DOCTORAL**

**Director: TEÓFILO SANZ HERNÁNDEZ**  
**Autor: ENRIQUE GARCÍA REVILLA**

**Departamento de Filología**  
**Área de Filología Francesa**  
**Facultad de Humanidades y Educación**  
**Universidad de Burgos**  
**Marzo, 2012**



A mis abuelas y abuelos (*in memoriam*).

A mis padres, Mariano y Paloma.

A mis hermanos Mariano, Paloma, Teresa y Guillermo.

A mi suegra, a mi mujer y a los niños; Amelia, Teresa, Nicolás, Carlos y Enrique.



## *Agradecimientos*

Nunca podré agradecer del todo a Teo Sanz, que apareciese en mi vida en el momento preciso, aunque fuera casi por casualidad; que me indicase el camino hacia el tema más indicado para mi doctorado; y que, otorgándome libertad de acción, enderezase sabiamente en todo momento el rumbo de este trabajo. Nada hubiera sido posible sin él. Un amigo y hermano mayor.

A Monir Tayeb y Michel Austin, por su compromiso berlioziano, tan bien reflejado en la cantidad ingente de trabajo invertido en su página web [hberlioz.com](http://hberlioz.com). Por su hospitalidad y amabilidad. *Amitié*.

A Pilar Crespo, compañera del I.E.S. Comuneros, de Burgos (persona de acción, como Berlioz) que, contra la inercia general, a toda iniciativa responde con un enérgico *adelante*, y nunca con un *pero*.

A mi cuñado Ignacio, por sus ánimos, sobre todo en los primeros momentos de este doctorado.

A Herminio Suárez, por su asesoramiento en materia filosófica.

A Pedro Ojeda e Inés Praga, por sus amables y alentadores comentarios en el tribunal de mi Suficiencia Investigadora.

A Caja de Burgos, por su beca para la adquisición de bibliografía, al considerarme *Joven Excelente 2010*.

A todos mis profesores, desde la guardería. Algo de ellos queda siempre en cada alumno.

## ÍNDICE

Introducción.....	10
<b>1 <i>Mémoires</i>, episodios de la vida de un artista.....</b>	<b>22</b>
<i>Sobre Mémoires</i> .....	23
1.1 La cuestión autobiográfica.....	28
1.1.1 Una obra músico-literaria.....	28
1.1.2 El origen de la obra.....	29
1.1.3 El pacto autobiográfico. El modelo de discurso autobiográfico.....	33
1.1.4 El modelo de <i>Mémoires</i> .....	35
1.1.5 El Berlioz representado frente al Berlioz real.....	41
1.2 Estructura cronológica de la escritura de <i>Mémoires</i> .....	47
1.3 El apego a París.....	59
1.3.1 Los motivos de un artista para trasladarse a París.....	60
1.3.2 Estudiante de medicina.....	62
1.3.3 Alumno de Lesueur y Reicha.....	64
1.3.4 Los años del Premio de Roma.....	65
1.3.5 París, escenario de la <i>Sinfonía Fantástica</i> .....	68
1.3.6 Los levantamientos de 1830.....	73
1.3.7 La subsistencia en París.....	74
1.4 El humor, la ironía y la espontaneidad como rasgos del estilo de Berlioz.....	80
1.4.1 El humor como rasgo del estilo berlioziano.....	81
1.4.2 El empleo de la ironía como arma.....	83
1.4.3 La anécdota humorística.....	92
1.4.3.1 La anécdota: el vehículo ideal de expresión literaria.....	92
1.4.3.2 El humor como ingrediente esencial en la narración de la anécdota.....	93
1.4.3.3 El tono coloquial.....	96
1.4.3.4 La anécdota de juventud.....	97
1.4.3.5 Anécdotas de madurez.....	104
1.4.3.6 Humor descriptivo- Humor narrativo- Juegos de palabras- Humor absurdo.....	104
1.4.4 El paréntesis humorístico: la búsqueda de espontaneidad.....	119

1.5	La búsqueda de la expresión artística ideal: la superación de barreras formales.....	124
1.5.1	La libertad del artista romántico.....	125
1.5.2	Una personalidad radical; un plan de trabajo original.....	129
1.5.3	La búsqueda de la conveniencia formal.....	132
1.5.4	La expresividad de la forma.....	135
1.5.5	<i>Mémoires</i> , una amalgama de géneros literarios.....	140
1.5.5.1	<i>Mémoires</i> : novela.....	140
1.5.5.2	<i>Mémoires</i> : literatura de viajes.....	143
1.5.5.3	<i>Mémoires</i> : literatura epistolar.....	145
1.5.5.4	<i>Mémoires</i> : crítica musical, artículos periodísticos.....	148
1.6	Epílogo a <i>Mémoires</i> .....	151
2.	<b>El yo en <i>Les soirées de l'orchestre</i></b> .....	154
2.1	La orquesta de una ciudad civilizada.....	162
2.2	Hector Berlioz, un personaje de <i>Les Soirées</i> .....	161
2.2.1	Corsino.....	162
2.3	La vertebración de la obra a través de referencias autobiográficas..	168
2.3.1	Referencias autobiográficas en el ámbito de la música.....	170
2.3.1.1	Benvenuto Cellini y Alphonse Della Viola .....	170
2.3.1.2	El arpista ambulante.....	177
2.3.1.3	<i>Euphonia</i> , la quimera de Hector Berlioz.....	181
2.3.1.4.1	El Sur. Una predicción real.....	185
2.3.1.4.2	El Norte. El anhelo.....	193
2.3.2	Referencias autobiográficas no musicales.....	199
2.3.2.1	El tema de la venganza en <i>Soirées</i> y su origen autobiográfico .	201
3.	<b>Introducción a la estética musical berlioziana</b> .....	214
3.1	La figura del filósofo músico.....	215
3.2	La vocación literaria del compositor romántico.....	218
3.3	La música programática: consecuencia de la vocación literaria del compositor.....	223

3.3.1	Antecedentes: Kant.....	223
3.3.2	La indiferencia berlioziana respecto a las corrientes filosóficas.....	231
3.3.3	Música expresiva: unión de las artes temporales, música y poesía.....	234
<b>4</b>	<b>Crítica del materialismo musical: la degradación del arte.....</b>	<b>238</b>
4.1	El foco de degradación: Italia.....	243
4.2	El público: agente causante.....	254
4.3	La música como negocio: el motor de la degradación.....	271
<b>5</b>	<b>La creación musical.....</b>	<b>280</b>
5.1	La creación musical en el contexto romántico.....	278
5.2	La concepción berlioziana de creación musical.....	291
5.2.1	<i>La orquesta sinfónica: El instrumento berlioziano.....</i>	<i>303</i>
5.3	La expresividad como ideal del lenguaje musical.....	308
5.4	El procedimiento de la creación en Berlioz .....	313
<b>6</b>	<b>La percepción del arte musical.....</b>	<b>314</b>
6.1	Introducción: El pragmatismo, superación de las teorizaciones de los filósofos.....	318
6.2	Valoración del efecto: el concepto de <i>fluido musical</i> .....	323
6.3	El valor de la interpretación en el efecto.....	330
6.4	Convivencia pitagórico-aristoxénica: El efecto en función del conocimiento previo de la partitura.....	333
6.5	El proceso de audición musical: Sensación-Percepción-Efecto.....	337
6.6	Elitismo perceptivo.....	342
6.7	Lo bello en música.....	349

6.8	Berlioz escritor: proyección literaria de su estética musical.....	363
<b>7</b>	<b>La fidelidad a la voluntad del compositor.....</b>	<b>368</b>
7.1	La tradición italiana.....	369
7.1.1	Notas de un diletante: Stendhal.....	372
7.1.2	<i>Horribles mutilations qu'ils appellent corrections et perfectionnements.....</i>	<i>377</i>
7.2	Concesiones.....	393
7.3	El respeto fenomenológico a la obra .....	405
<b>8</b>	<b>Consideraciones sobre la acústica de salas.....</b>	<b>413</b>
8.1	Introducción a la consideración de la acústica de salas.....	414
8.2	La influencia del lugar en el proceso de producción-recepción.....	416
8.2.1	En la creación.....	416
8.2.2	En la interpretación.....	417
8.2.3	En la percepción.....	420
8.3	Consideraciones variadas sobre acústica.....	424
8.3.1	Arquitectura gigantesca y estilo monumental (arquitectónico).....	424
8.3.2	El unísono como recurso acústico: el principio de <i>multiplicidad de sonidos</i> .....	425
	Conclusiones.....	428
	Post scriptum.....	448
	Bibliografía.....	452

## ***Introducción***

LIFE'S BUT A WALKING SHADOW, ETC.

La vie n'est qu'une ombre qui passe; un pauvre comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite sur le théâtre, et qu'après on n'entend plus; c'est un conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui n'a aucun sens.

SHAKESPEARE, *Macbeth*.

*Reproducción de la página segunda de la primera edición de Mémoires (1870)  
perteneciente a nuestra propia colección*

Hector Berlioz es indudablemente uno de los artistas más originales y completos del Romanticismo. Su legado artístico no se acaba en su producción musical sino que comprende una doble vertiente musical y literaria. Evidentemente, debido a su importancia como compositor, esta faceta de Berlioz como escritor ocupa un lugar secundario respecto a la primera. No obstante, la prosa berlioziana posee valor literario en sí como para poder considerar a su autor como un verdadero integrante del Romanticismo literario francés. Por añadidura, sus escritos ofrecen una cantidad ingente de información imprescindible para la comprensión integral de sus ideas musicales, expresadas en sus partituras. Por tanto, destacamos la existencia de dos vías de estudio, una *vía teórica* y una *vía empírica*. La primera, está constituida por el conjunto de sus escritos, y a través de ella, ofrece sus testimonios autobiográficos, sus teorías estéticas y la base teórica sobre la que edifica su producción musical. Esta base teórica constituye una condición indispensable para afrontar la *vía empírica* de investigación, que consiste en el estudio directo de sus obras musicales.

**La presente Tesis doctoral pretende ofrecer un análisis de esta *vía teórica* que hasta la actualidad no ha sido llevado a cabo en la Universidad española ni en el ámbito hispanohablante.** En cierto modo, este desconocimiento de la faceta literaria del compositor tiene sentido ante la ausencia de traducciones al español de sus obras en prosa<sup>#</sup>. No obstante, no pretendemos ignorar los numerosos estudios berliozianos realizados por eminentes figuras, fundamentalmente en los marcos anglosajón y francés, que constituyen una verdadera base y punto de partida para nuestras investigaciones, sino ofrecer un nuevo punto de vista que contemple la proyección, a través de dicha *vía teórica*, de todo un sistema estético de la música. Frente al vacío casi absoluto de estudios berliozianos en el seno de la institución universitaria española, una cantidad creciente de brillantes académicos británicos, franceses y norteamericanos, llevan recogiendo desde comienzos del siglo XX un número siempre en aumento de datos necesarios para un conocimiento del hombre y de la obra. No obstante, no es posible encontrar en ellos un apartado específico que permita incluir al autor entre los filósofos de la música, junto a los Kant, Wackenroder, Hegel, Schopenhauer o Wagner. Por su parte, los manuales de estética de la música, hasta la fecha, tampoco contemplan el pensamiento berlioziano. En ellos el nombre del compositor únicamente es citado de forma transversal, mas en ningún caso como poseedor de unas ideas filosófico-musicales que verdaderamente merecen un lugar en la filosofía romántica. Por ello pretendemos ampliar el panorama de la estética musical en el Romanticismo con una figura músico-literaria como la de Berlioz, que se desmarca de los demás filósofos de la música en el carácter pragmático de sus ideas. **El objetivo principal de esta Tesis doctoral consiste en la sistematización del pensamiento berlioziano, de tal modo que podamos ofrecer un material que aún no ha sido elaborado en el campo de la historia de la estética musical como disciplina.** El motivo de este desconocimiento de su faceta filosófica se encuentra en la ausencia de un afán de sistematización, por parte del propio compositor, de sus propias opiniones estéticas: Berlioz no construye un sistema filosófico de manera consciente, sino que deja caer sus ideas de forma dispersa en sus escritos críticos y literarios. De este modo no es posible advertir la existencia de un pensamiento estético global si no es a través de un proceso minucioso de estudio y análisis de dichos textos,

---

<sup>#</sup> Las traducciones existentes, (sólo realizadas en los casos de *Mémoires* y *Grotesques de la musique*) no fueron reeditadas y en la actualidad se encuentran descatalogadas. Únicamente pueden encontrarse en anticuarios y librerías de ocasión.

motivo por el cual, el paso previo al estudio del Berlioz filósofo lo constituye el análisis del Berlioz escritor.

Cuando en la actualidad se pronuncia el nombre de Hector Berlioz, es verdaderamente poco probable que se esté aludiendo a su faceta literaria. Berlioz es bien conocido en el mundo como compositor y su sombra se proyecta como la de un titán sobre la historia de la música del Romanticismo. Gracias a una formación esencialmente autodidacta, provocó una revolución en el concepto de orquesta que Beethoven y Rossini habían heredado del Clasicismo. Su orquestación presenta tal modernidad y heterodoxia, que con frecuencia no fue comprendida por sus contemporáneos. A su imaginación desbordante debemos los conceptos de *música programática* y de *leitmotiv* musical. Sin duda, cuando Gautier realiza su célebre declaración a propósito de Berlioz, Hugo y Delacroix como la *Trinidad* del arte, estaba haciendo referencia a su faceta como músico y no como escritor.

No obstante, mientras que la producción musical de Berlioz supone uno de los pilares del Romanticismo europeo, su obra en prosa es apenas reconocida como literatura. Evidentemente, la relevancia de su aportación al arte musical es tal, que la figura del compositor ha eclipsado de forma casi absoluta al escritor. Además, en virtud del contenido esencialmente musical de todos y cada uno de sus escritos, éstos han sido clasificados bajo la etiqueta de “literatura especializada”, es decir, destinada a una fracción minoritaria del público lector.

Fuera del ámbito francófono, únicamente aquellos músicos que, al mismo tiempo, poseen una afición a la lectura, han constituido el grupo potencial de lectores del Berlioz escritor. En la actualidad, sólo un porcentaje muy reducido de este subconjunto, conoce su obra literaria.

Berlioz fue un hijo de su revolucionaria época. Desde su infancia idealizó la imagen de sus dioses particulares, Gluck, Spontini, Beethoven y Weber. El Olimpo berlioziano, empero, no poseía una naturaleza exclusivamente musical, sino que abarcaba un espectro artístico general. Por este motivo, también lo habitaban moradores literarios, venerados por él en la misma medida: Virgilio, Shakespeare, Walter Scott, La Fontaine, Byron...

Su formación como escritor se desarrolló desde su juventud a través de diferentes publicaciones de la prensa parisina. Cuando se le propuso hacerse cargo de una sección de crítica musical, Berlioz consideró la posibilidad de universalizar su credo estético:

*L'idée d'une arme pareille mise entre mes mains pour défendre le beau, et pour attaquer ce que je trouvais le contraire du beau, commença aussitôt à me sourire.<sup>1</sup>*

Así pues, vemos que su primera intención no fue la de crear literatura sino la de defender su propio ideal estético, además de la de procurarse unos beneficios pecuniarios que resultaron absolutamente indispensables en los tres decenios posteriores. Con todo, su trabajo como escritor de *feuilletons* en la prensa supuso siempre una dolorosa carga.

*La composition musicale est pour moi une fonction naturelle, un bonheur; écrire de la prose est un travail.<sup>2</sup>*

A pesar de estas palabras, tomadas de sus *Mémoires*, podemos hoy afirmar que Berlioz se sentía profundamente escritor, mas no escritor de *feuilletons*, sino de verdadera literatura. Escribió seis obras mayores, además de una vasta producción de artículos de crítica para la prensa y de correspondencia. Una de estas obras es un célebre tratado de orquestación, esencial como fuente de estudio para los alumnos de composición. Escribió su *Voyage musicale en Allemagne et en Italie* (1844), *Les soirées de l'orchestre* (1852), *Les grotesques de la musique* (1859), *À travers chants* (1862) y finalmente sus *Mémoires*, redactadas a lo largo de dieciocho años y publicadas póstumamente (1870). A esta lista debemos añadir los libretos que él mismo compuso para sus óperas con la intención de fusionar música y literatura en un arte nuevo dotado de una mayor capacidad expresiva.

---

<sup>1</sup> BERLIOZ: *Mémoires*; Michel Lévy frères, Paris, 1870. p. 77.

<sup>2</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 78.

La figura del compositor que es capaz de expresarse en prosa con corrección y una cierta fluidez no constituye *rara avis* en una época como el Romanticismo. Un considerable número de autores de primera línea en cuanto a la programación actual de sus obras en concierto, encontró particularmente en el género epistolar un medio de comunicación ideal para tentar sus cualidades literarias. Según Hugh Macdonald, *entre los grandes compositores de su época, no pocos encontraron una segunda vocación como escritores. Entre ellos destacan Schumann y Wagner. Los escritos de Berlioz son mucho más importantes que los de Schumann, mucho más legibles que los de Wagner y mucho más divertidos que los de ambos.* Su estilo muestra un sentido del humor en ocasiones irreprimible, aunque el tenor general del escrito fuese de tipo dramático. Es preciso leer sus obras para descubrir, tras el semblante serio y el ceño fruncido con el que es siempre representado, un hombre extremadamente agudo y chistoso, al que podríamos calificar de “bromista patológico”. Verdaderamente se complacía en la escritura humorística. Podemos afirmar que tenía necesidad del humor, especialmente de la ironía, para alcanzar con éxito la expresión literaria y solía aprovechar cualquier ocasión para introducir una brizna de humor, generalmente en forma de anécdota.

Además de la omnipresencia de la música en todos sus textos y su formidable sentido del humor, el tercer trazo característico de la escritura literaria de Hector Berlioz es el de la implicación autobiográfica en absolutamente todas sus páginas escritas.

Quien se enfrenta a la lectura de una de sus obras descubre que el autor no es un simple narrador, sino un testigo ocular de los hechos. De este modo, suele presentar todo aquello que escribe como verídico. Contar con la complicidad del lector era para él verdaderamente importante. La vida de Berlioz fue una lucha constante contra la incomprensión de las instituciones y del público parisino. Por este motivo, tenía necesidad de dejar a la posteridad un testimonio de su propia defensa en el caso *Paris versus Berlioz*.

En Berlioz, la presencia del *yo* (en diferentes grados) es evidente en toda su producción artística, tanto en la literatura como en la música. Citaremos como prueba

el detalle más célebre como es el componente autobiográfico de su *Sinfonía Fantástica*, cuyo subtítulo es *Episodio de la vida de un artista*.

No obstante, encontramos incluso más interesante una característica tan romántica como la invasión del arte en su personalidad y en su vida. Podríamos decir que vida y obra se mezclan hasta el punto de que en ocasiones, él mismo no era capaz de diferenciar el mundo real de su mundo artístico. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el hecho de que su enamoramiento de la actriz irlandesa Harriet Smithson, se produjo bajo el influjo de sus representaciones shakespearianas en el Odeon parisino como Julieta, Ofelia o Desdémona. Berlioz personifica a la perfección esta idea romántica de fusión física y espiritual entre música y literatura, del mismo modo que entre vida y arte o entre amor y música

*Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique ? C'est un grand problème. Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci : l'amour ne peut pas donner un idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme.*

La figura de Hector Berlioz representa, *a priori*, el caso del filósofo sin producción filosófica. Su falta de interés en la disciplina de aquellos a quienes calificaba de “multiplicadores de máximas” se debía, en parte, a su carácter pragmático. Monir Tayeb y Michel Austin, propietarios de la *infinita* página web [hberlioz.com](http://hberlioz.com), remarcaban en una reciente conversación en presencia de David Cairns la personalidad del compositor como la de un hombre eminentemente práctico. El pensamiento como disciplina, al no ser susceptible de una aplicación práctica inmediata y tampoco servir como creación de un tipo de belleza artística expresiva, nunca se encontrará entre sus prioridades de estudio, ni siquiera entre sus lecturas. Así pues, las ideas estéticas de Berlioz no van a verse expuestas de forma clara y ordenada en una obra de corte filosófico, sino que se encuentran desperdigadas por toda su producción literaria. Evidentemente, el estilo autobiográfico que preside todos y cada uno de sus escritos le permite introducir las propias ideas estéticas en cada ocasión. Consiguientemente la presente Tesis doctoral tendrá en todo momento como base documental fundamental las fuentes directas berliozianas, los fragmentos textuales recopilados y puestos en

interrelación, a través de los cuales realizamos la reconstrucción del sistema estético del autor.

Una personalidad literaria forjada en el seno de la crítica musical se centra fundamentalmente en la escritura sobre temas musicales. Como acabamos de apuntar, estudiaremos como rasgos personales de estilo el empleo constante de un fino sentido del humor y una punzante ironía. El resultado de todo ello es el de unas obras de marcado carácter autobiográfico, que giran en torno a la música. En ellas deja caer, como salpicaduras dispersas, sus numerosas y variadas opiniones estéticas sobre el arte, de una manera frecuentemente irónica.

Realizaremos un examen preliminar de su estilo literario a través de un estudio monográfico de su obra más ambiciosa, *Mémoires*, y de su implicación autobiográfica con un análisis de *Les Soirées de l'orchestre*. De este modo facilitaremos el acercamiento al análisis estético de sus obras literarias para así alcanzar el objetivo principal de esta Tesis doctoral, consistente en la elaboración de un sistema estético berlioziano a partir de sus textos. Conviene insistir en que una amplia parte del trabajo deberá llevarse a cabo sobre las fuentes directas berliozianas, que con toda lógica, desplazarán en importancia a otras fuentes bibliográficas referenciales.

A diferencia de los filósofos que tratan la estética musical hasta Kant y Hegel, que incluían en su pensamiento la música como apartado residual, en Berlioz la música es el centro de su sistema filosófico. Con todo, la diferencia fundamental que encontramos entre Berlioz y aquéllos, estriba en ese carácter práctico al que hemos hecho referencia. Mientras que la línea filosófica general muestra, desde el barroco, teorizaciones basadas en la percepción musical, la estética berlioziana comprende todos los ámbitos de la música como proceso completo de comunicación. Consiguientemente hay en él una estética de la *creación musical*, de la *interpretación*, de la *percepción* e incluso del medio físico en el que tiene lugar el fenómeno musical (*acústica de salas*). La diferencia con aquéllos radica en su carácter empírico, pues se trata de una teoría que cobra sentido no en sí misma, sino en la aplicación práctica que encuentra a través de la composición musical del propio autor.

El centro de su pensamiento estético lo constituye su ideal de la *Música expresiva*. Este ideal es fruto de la unión de su sensibilidad literaria con la musical. Para él, el poder expresivo de música y de poesía se ve potenciado en la fusión de ambos. En dicha unión, del mismo modo que en la *Gesamtkunstwerk* wagneriana (“obra de arte total”), el peso específico de la música resulta indiscutiblemente superior al de la poesía, a pesar de que la intención poética posea relevancia primordial. En este sentido es evidente que una brillante producción musical unida a una puesta en escena deficiente y a una incorrecta dicción por parte de los cantantes, resultará igualmente exitosa, mientras que, por el contrario, una *vis dramática* notable no es capaz de compensar una parte musical abiertamente mediocre.

En torno a la aplicación práctica de la idea de *Música expresiva*, la originalidad más remarcable la constituye la concepción de una unión músico-literaria en la que la parte textual se encuentra implícita: la música programática. Si bien no se trata de una invención berlioziana, pues existen ejemplos en épocas anteriores que pueden considerarse antecedentes, sí es preciso destacar al compositor, en el contexto romántico, como el primero en establecer el género como tal con la referencia a un programa al que el público tiene acceso. La evocación literaria, a través del empleo de títulos expresivos, constituye un elemento fundamental en la poética musical de Berlioz. En el caso de la música programática, dicha evocación se produce, en términos de Gérard Genette, *in absentia* del texto\*. En las obras de programa berliozianas, el conocimiento previo de las claves autobiográficas que ofrece el autor en sus escritos se erige como *conditio sine quae non* para un entendimiento integral de la obra, tanto desde el punto de vista de la interpretación como de la percepción. Desde estas páginas defendemos la idea de que la implicación autobiográfica es tal, que el espectador puede reconocer si un director que se enfrenta a *Harold*, a la *Sinfonía Fantástica* o a *Romeo y Julieta* ha estudiado los escritos del compositor. La cantidad de detalles que a un director de orquesta pueden pasar desapercibidos si desconoce la personalidad del autor, pueden indicar con claridad que nunca leyó sus *Mémoires*, por ejemplo, aunque domine la parte técnica de la partitura. Si bien, de cara a una interpretación, siempre es deseable conocer la biografía de un compositor y las condiciones en que una de sus obras fue creada, puede no resultar esto imprescindible

---

\* GENETTE, Gérard: *Romances sans paroles*. Revue des sciences humaines ; Tome LXXVI, n° 205, janvier-mars, 1987. pp. 113-120.

para una ejecución coherente (Mozart, Haydn, Rossini, etc.). En el caso de Berlioz, como en el de un puñado de compositores (Tchaikovsky parece el caso más evidente), el conocimiento de su personalidad a través de su obra literaria es absolutamente fundamental para una interpretación adecuada. No obstante, no pretendemos caer en la creencia hiperbólica, de esencia diletante, de que cada obra (musical o literaria) *es* la vida misma berlioziana y que el compositor muestra su alma desnuda en ella. Queremos aclarar desde el comienzo mismo de este estudio que no se produce en cada libreto o programa una proyección real y literal de los *episodios de la vida del artista*. A pesar de que podemos reconocer la implicación autobiográfica en casi todas sus partituras y escritos, el *yo* representado no coincide en su totalidad con el *yo* real. Podemos hablar de una presencia variable en cantidad en cada obra. Ni siquiera su obra autobiográfica por excelencia, *Mémoires*, es una verdadera autobiografía. Tanto en música como en literatura hemos de tomar en consideración la clave del pacto autobiográfico que establece en dicha obra: « *Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire* ». Consiguientemente, con una libertad absoluta, el compositor introducirá su *yo* en cada folio o partitura, pero sin atenerse a reglas o prejuicios. En la presente Tesis no nos detendremos a estudiar a fondo dicho grado de implicación, sino que tomaremos la evidencia del estilo autobiográfico, fundamentalmente en sus escritos literarios, como base para el estudio de su estética musical.

El punto de vista berlioziano sobre el arte permanece firme a lo largo de toda su carrera. Nunca cae en contradicciones en su defensa de la superioridad de la *música expresiva*. Se trata, para él, de una forma suprema de expresión artística. Mientras que no muestra un mínimo interés por las artes plásticas, las artes temporales le merecen la máxima consideración. La existencia fenomenológica de la música supone un desarrollo en el tiempo durante el cual la obra se encuentra ligada a la propia vida. Consiguientemente, la identificación en un segmento temporal de arte y vida constituye (cuando el arte es verdadero) la experiencia estética suprema. Esta capacidad del arte para emocionar constituye, para Berlioz, el fin del arte. No obstante, no se trata de la emoción puramente sensorial, pues cualquier tipo de música puede mover los instintos de algún tipo de público. La verdadera emoción berlioziana se diferencia de la que describe Stendhal en la preeminencia de un sentimiento artístico por encima de otras consideraciones como la admiración por el virtuosismo. De este

modo, para Berlioz sólo existe música cuando un oyente dotado de verdadera capacidad de juicio es conmovido durante una interpretación:

*MÚSICA, arte de emocionar mediante una combinación de sonidos a las personas inteligentes dotadas de órganos capacitados y ejercitados.*<sup>3</sup>

Mediante esta definición de música, expuesta en *À travers chants*, Berlioz sintetiza la esencia de su pensamiento. Que la música sea “arte de emocionar” implica que para que se produzca su existencia, en primer lugar, un oído humano debe percibir el desarrollo temporal del fenómeno musical. Sin embargo, hemos apuntado que si por añadidura no se produce emoción en el oyente, tampoco existirá música, sino otro tipo de muestra sonora basada en la combinación de sonidos. Aún así, para él no basta con la emoción que pueda producir la percepción de una obra. En una corriente de pensamiento de tipo sensualista-hedonista, el fin de la música es el deleite de los sentidos. La emoción musical que Stendhal describe es susceptible de ser enmarcada en una corriente estética de tipo *aristoxénico* o *dionisiaco*, en el sentido de que el criterio supremo de juicio musical es el oído, la propia percepción de la música. Berlioz habla continuamente del *efecto* de la música como el resultado psicológico que se produce por la percepción en condiciones óptimas de música expresiva. Veremos su lado aristoxénico en la importancia que concede a dicho efecto. No obstante, al implicar en su definición a la preparación y la inteligencia, está unificando la corriente anterior con la tradicionalmente opuesta, la *pitagórica* o *apolínea*. Si bien la percepción posee importancia fundamental para lograr la emoción, ésta sólo será la auténtica si la razón impone su criterio de juicio. De este modo, cuando el entendimiento es capaz de reconocer, comprender y asimilar los procesos musicales y poéticos que tienen lugar en el desarrollo de una obra, la percepción produce el grado más alto, el único auténtico, de emoción musical. Un concepto original berlioziano es el de un tipo de energía que sólo algunas obras poseen y que únicamente podrá ser transmitido si se dan unas condiciones específicas en cuanto a la interpretación y al medio acústico en que tiene lugar. Se trata del concepto de *fluido musical*. Podríamos definirlo como la energía que conecta la cadena creador-obra-intérprete-medio

---

<sup>3</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, Michel Lévy frères, 1862, p. 1.

acústico-oyente y que enciende en el oyente (también en los intérpretes) la emoción musical.

Quedará establecida entonces una diferenciación básica entre dos tipos de música: la expresiva (poco frecuente y destinada a un público minoritario) y el resto. En base a esta dicotomía establece lo que denominaremos su *Crítica del materialismo musical*, en la que discrimina el arte corrompido, que tuvo su origen en los usos operísticos importados de Italia y estudia los factores que condujeron a dicha degradación.

Realizaremos un análisis de dicha crítica, indicando los antecedentes, consideraciones geográficas de la degradación del arte y los agentes implicados en el materialismo. Posee Berlioz un fuerte espíritu crítico, ejercitado desde su posición de crítico musical. Mediante sus artículos se erige en personalidad hostil hacia un tipo de práctica artística degenerada, basada en el cultivo del pastiche operístico, del vodevil y de los géneros cuya calidad artística ínfima guardaban proporción inversa a los ingresos que generaban.

Se convierte asimismo en sus *feuilletons* en paladín del derecho del compositor a que su obra no sea mutilada, variada u ornamentada, lo que constituye su tema obsesivo de denuncia. Los teatros líricos continuaban en el siglo XIX rendidos ante los divos, que ornamentaban las obras según su capricho. El empleo de *arie di baule* constituía una de las costumbres más apreciadas por el público, tal como describe Stendhal con gran belleza en sus ensayos prenovelísticos. Se trata de los usos musicales practicados en los teatros italianos desde la época de los castrati. En este sentido, estudiaremos cómo la defensa de Berlioz se dirige no sólo hacia las obras maestras, sino hacia cualquier tipo de creación, independientemente de que su calidad artística sea sublime o ínfima. Se trata una estética del respeto a la voluntad del compositor, que antecede a la corriente interpretativa historicista de la actualidad. Para él la obra musical es el producto acabado de un proceso de composición, y como tal, Berlioz reconoce en ella su derecho natural a la integridad. Esta obsesión, le lleva a introducir una referencia explícita a la mutilación de partituras en el libreto de una de sus obras, *Lélio ou le retour a la vie*, en el que un actor monologuista expresa varias de las opiniones artísticas del autor. En este sentido comprobaremos cómo el

pragmatismo berlioziano es el resultado de la coherencia con que busca en toda ocasión una aplicación práctica de cada una de sus ideas.

Si bien no se puede hablar de una vocación filosófica en Berlioz, sus ideas estéticas son claras. Así pues, a lo largo de esta Tesis doctoral ofreceremos una respuesta a la cuestión: ¿existe un sistema filosófico berlioziano? El compositor, con toda seguridad, respondería con una rotunda negativa. Posiblemente indicaría que sus ideas no pertenecen al ámbito de la filosofía sino al del sentido común (al que apela en numerosas ocasiones) y a la defensa del arte verdadero en la sociedad. Trataremos, por tanto, no sólo de demostrar que, efectivamente, existe la variante de un Berlioz filósofo, del mismo modo que existe un Berlioz compositor y escritor, sino también de recoger, organizar y sistematizar su pensamiento musical. De esta manera, en adelante podrá ser estudiado como el eslabón que faltaba en la historia de la estética musical y que viene a unir las figuras de Kant y Hegel con las de Schopenhauer y Wagner.

***CAPÍTULO 1.  
MÉMOIRES, DE HECTOR BERLIOZ:***



***EPISODIOS DE LA VIDA DE UN  
ARTISTA***

## *Sobre Mémoires*

Mientras que la producción musical de Hector Berlioz supone en la historia de la música uno de los pilares del romanticismo europeo, su obra en prosa apenas es reconocida como literatura. El carácter esencialmente musical de todos y cada uno de sus escritos provocó que éstos fuesen encasillados, prácticamente desde el momento de su publicación, bajo la etiqueta de “literatura especializada”, es decir, destinada a una fracción minoritaria del conjunto de lectores. Sólo aquellos músicos con cierta afición a la lectura han constituido el grupo de potenciales lectores del Berlioz escritor y, dentro de este subconjunto, tan sólo un porcentaje ínfimo conoce en la actualidad su obra literaria.

No obstante, los estudiosos de la literatura romántica francesa coinciden en que la pluma de Berlioz muestra un grado de exquisitez en su manejo del lenguaje suficientemente digno como para que dicho autor sea considerado como uno más entre los grandes escritores franceses de mediados del siglo XIX.

Berlioz inaugura la corriente autobiográfica musical a la que van a intentar adscribirse tantos músicos románticos. La figura del compositor que también es capaz de expresarse en prosa con cierta fortuna va a ser, desde este momento, relativamente frecuente hasta bien entrado el siglo XX. Pensemos en Schumann, Wagner, Tchaikovsky, Mahler, Schönberg, Stravinsky... Personas cultas todas ellas, algunas de las cuales podrán ser consideradas escritores *de facto* y *de iure*, y no sólo como simples aficionados o prosistas circunstanciales.

Las lecturas de Virgilio, Cervantes y Walter Scott encendieron el fuego de la literatura en el joven compositor, que comenzó a escribir en la edad adolescente sus primeros ensayos literarios. Desde entonces nunca se mostró impasible ante la llamada de la escritura, independientemente de su vocación natural de compositor. Por ello, tras una vida sumamente complicada en lo profesional y más aún en lo personal, decide

lanzarse a la empresa autobiográfica como una necesidad de justificación ante los ataques sufridos por crítica y público parisinos, así como ante el ninguneo continuo de las instituciones. El resultado es una obra escrita con concisión, en un estilo sencillo y alejado del recargamiento sentimental característico de las novelas de la época. Hace de la ironía un recurso de ataque eficaz, y del sentido del humor un medio para ganar la complicidad y empatía del lector. Evidentemente él será quien decida los episodios de su vida que va a contar y con qué ropajes literarios va a proceder a adornarlos, con el fin de transformar la experiencia de una vida, en arte escrito.

*Mémoires* es el resultado de la fusión entre la realidad y el arte: El autor, por un lado, plasma su vida en una obra literaria y por otro, ve cómo la literatura tiende a invadir el terreno de la realidad: Berlioz no contrae matrimonio con Harriet Smithson, la actriz, sino con Ofelia, Desdémona y Julieta. Asimismo se trata de uno de los exponentes literarios más claros de unión de música y literatura. La vida del autor y la música son los dos motivos conductores en torno a los cuales se desarrolla toda la obra. Este sentimiento de difuminación de fronteras entre arte y realidad o entre literatura y música también invade la estructura formal de su toda su producción artística. Sus obras no son encasillables en los patrones formales vigentes en la época. Se trata de formas únicas cuya expresividad ha sido lograda en base a la originalidad en su proceso creativo. Así pues, ni su autobiografía puede ser catalogada como tal, aunque en términos generales se aproxime bastante, ni sus sinfonías son verdaderas sinfonías. La libertad guía al artista hacia sus propios ideales músico-literarios.

La lectura de *Mémoires* se convierte en un placer literario y musical, al mismo tiempo que en una magnífica y fidedigna fuente de información sobre el estado del arte en París y en Europa. Todo un coro de personajes que entran, deambulan, salen y vuelven a aparecer en el escenario narrativo, dejan un magnífico fresco que ilustra, mejor que ningún manual, las intrigas, las envidias, los triunfos y fracasos de los compositores, la torpeza de las administraciones, la naturaleza extraordinariamente musical de algunos pueblos europeos ...

De las ediciones de *Mémoires* que se han realizado hasta la fecha, hay dos que se erigen en hitos de inevitable referencia. Por un lado la de Pierre Citron y por otro la traducción al inglés de David Cairns, ambas de 1969, con reediciones de 1991 y 2002

respectivamente. Los dos autores incluyen su propia cronología e introducción. Gracias a Cairns, el mundo anglosajón puede acercarse a la obra berlioziana con toda la fidelidad que permite una traducción de cuidada rigurosidad. No obstante, una confrontación de ambas versiones permite apreciar detalles que varían el matiz de expresión original. Sólo indicaremos un ejemplo que llama poderosamente la atención: En la presentación de Camille Moke, Cairns introduce por propia iniciativa un curioso matiz indicado como “talento para otras cosas”:

*These musical skirmishes were not my only source of excitement. The German Composer and pianist H-----, (...), had become passionately attached to a young lady who is today our most celebrated virtuoso by reason of her musical and other talents.*<sup>4</sup>

Y he aquí el párrafo original:

*Ces entreprises musicales n'étaient pas pour moi les seules causes de fébriles agitations. Une jeune personne, celle aujourd'hui de nos virtuoses la plus célèbre par son talent et ses aventures, avait inspiré une véritable passion au pianiste-compositeur allemand H----- (...).*<sup>5</sup>

Parece evidente que Cairns introduce a propósito dicho matiz con el fin de enfatizar el carácter irónico de la obra, porque no hay duda de que podía haber encontrado una traducción más precisa y menos susceptible de ambigüedad para la expresión *ses aventures*. No se trata de la única variación del sentido original del texto, y se aprecia que, en general, tiende a coloquializar el discurso. Sin embargo no es éste el lugar para una enumeración de este tipo de desajustes, cuya relevancia, por otro lado, no es más que anecdótica. Sin duda se trata de un espléndido trabajo que, además, ofrece una serie

---

<sup>4</sup> BERLIOZ, Hector; CAIRNS, David : *The Memoirs of Hector Berlioz*; Edited and translated by David Cairns. Everyman's Library, Alfred A. Knopf (Ed.) New York, 1969. p. 106.

<sup>5</sup> BERLIOZ, Hector: *Mémoires*. Chronologie et introduction par Pierre Citron. Garnier-Flammarion. Paris, 1969. vol. I, p. 173.

de apéndices con información extraordinaria, que la convierten en obra de referencia para todo estudioso de Berlioz.

Por su parte, la lengua española espera aún una traducción anotada tanto de *Mémoires* como de las demás obras literarias berliozianas, que pueda considerarse a la altura de las anteriores.

***MÉMOIRES, EPISODIOS DE LA VIDA DE UN ARTISTA***

*Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup.*

Berlioz

## 1. 1 La cuestión autobiográfica en *Mémoires*

### 1.1.1 *Una obra músico-literaria*

La simbiosis artística entre música y literatura puede manifestarse de dos formas diferentes. La primera, la más común, es la de obra musical en que la palabra contiene la clave esencial para dotarla de significado. El agente creador de este tipo de manifestación artística es ante todo un compositor que, no obstante, pudiera mostrar también cualidades literarias. Al conocimiento de estas obras se accede a través de conciertos o grabaciones y están concebidas para el disfrute del melómano más que del lector<sup>6</sup>. El segundo tipo, mucho menos fácil de encontrar en la oferta cultural global (a pesar del auge que experimenta hoy día), responde a la literatura que habla sobre música. El peso de la letra es considerablemente mayor que el de la música, cuya referencialidad, por otro lado, le permite en ocasiones constituirse como protagonista de la obra.<sup>7</sup> En este caso la creación emerge de la pluma de un escritor, muy probablemente melómano, y está destinado a lectores que pueden atesorar afición por la música o conocimientos musicales en diferentes grados. A este segundo tipo pertenece *Mémoires*.

*Mémoires*, de Héctor Berlioz, no sólo es la obra autobiográfica de un compositor francés. Es el resultado de la aventura literaria emprendida por un hombre romántico, para quien la música es el más alto grado de elevación del alma hacia la verdad. Para Berlioz, el arte está por encima de todo: de las personas y de los aplausos. Concede a éste tal importancia que, bien aplomado sobre su atalaya, el arte sólo vislumbra, a su misma altura, una única cualidad humana: el amor, del que el autor hace el segundo pilar de sus memorias. Por este motivo, esta obra está concebida desde el punto de vista musical. En realidad los miles de páginas literarias escritas por Berlioz, incluyendo gran parte de su correspondencia, tienen a la música como motivo principal. La música es la verdadera protagonista, de tal modo que el fin artístico que se pretende alcanzar surge de la configuración literaria de datos musicales.

---

<sup>6</sup> Lo más normal es que el oyente tienda al deleite auditivo por medio de la música más que por la lectura del libreto o programa de una obra, por lo que podríamos afirmar que, en este tipo de manifestación, la música ejerce la primacía frente a la palabra, en contra de algunas corrientes filosóficas del pasado.

<sup>7</sup> En este apartado no incluiríamos las obras con finalidad científica, sino literaria, es decir, quedarían excluidos los tratados sobre las diversas disciplinas de estudio de la música.

### 1.1.2 El origen de la obra

Se trata del testamento escrito de una personalidad coherente con su inclinación artística, que nunca traicionó la sinceridad de su producción para lograr un éxito en vida. Por este motivo la biografía musical de Berlioz puede resumirse como la lucha del artista incomprendido frente a la sociedad en que le tocó vivir. A pesar de su vitalidad, *Mémoires* es una obra con un claro tono pesimista. La obra comienza con un demoledor *épigraphe* traducido de Shakespeare que no termina de alcanzar su significado pleno hasta que el lector llega al punto final del libro:

“*LIFE’S BUT A WALKING SHADOW,*

*La vie n’est qu’une ombre qui passe; un pauvre comédien qui, pendant son heure, se pavane et s’agite sur le théâtre. Et qu’après on n’entend plus; c’est un conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui n’a aucun sens.*

SHAKESPEARE, *Macbeth*”<sup>8</sup>

En el prefacio el autor deja entrever la línea general que va a seguir su discurso en relación a su sentimiento de desolación ante la paupérrima salud musical de su país y su poca fe en los estamentos culturales:

*(...) l’art musical, qui depuis si longtemps partout se traînait mourant, est bien mort à cette heure; on va l’ensevelir, ou plutôt le jeter à la voirie.*<sup>9</sup>

Desde este comienzo se intuye un Hector Berlioz como personaje autobiográfico que va a entrar en conflicto con los demás actores de su propia obra teatral. Su discurso comienza en el marco de los movimientos revolucionarios de 1848, fecha en que contaba con cuarenta y cinco años de edad y se encontraba en plenas facultades como compositor. Siente en ese momento la necesidad de ofrecer al mundo una autojustificación ante la opinión generada sobre él en su sociedad:

---

<sup>8</sup> BERLIOZ, Hector: *Mémoires*, Flammarion. Paris, 1969 Ed. Pierre Citron

<sup>9</sup> BERLIOZ : *Op. cit.* Préface

*On a imprimé, et on imprime encore de temps en temps à mon sujet des notices biographiques si pleines d'inexactitudes et d'erreurs, que l'idée m'est enfin venue d'écrire moi-même ce qui, dans ma vie laborieuse et agitée, me paraît susceptible de quelque intérêt pour les amis de l'art.*<sup>10</sup>

Debido a la consideración que el autor tenía de su tiempo y su país (envuelto en el mencionado proceso revolucionario en que Berlioz sólo veía un obstáculo más para el difícil progreso del arte) como no suficientemente maduros para comprender su música, se lanza a la empresa autobiográfica tanto para redimirse ante sus coetáneos, su público, como para dejar un mensaje a la posteridad: su propia visión de los fracasos y triunfos personales. Y como su intención al escribir gira en torno a sus vivencias musicales, el resultado es un libro esencialmente musical. Considera al lector “su público”. Lo que él estima que interesa al público es la obra, o incluso tal vez el músico, pero no el hombre, al menos *a priori*, ya que a través del espectáculo musical que constituyen estas *Mémoires*, la hábil pluma de Berlioz consigue que el lector simpatice en seguida con el héroe del libro como ser humano.

*Le public s'inquiète peu, je n'en saurais douter, de ce que je puis avoir fait, senti ou pensé. Mais un petit nombre d'artistes et d'amateurs de musique s'étant montrés pourtant curieux de le savoir, encore vaut-il mieux leur dire le vrai que de leur laisser croire le faux.*<sup>11</sup>

Desde casi tres cuartos de siglo antes de que comenzara a escribirse *Mémoires*, los escritores contaban ya con el modelo de la autobiografía como potente arma de presentación ante los potenciales lectores de toda época. Apunta Philippe Lejeune: « *Il n'y a aucun doute sur la date précise de la naissance de l'autobiographie en France, et même en Europe: c'est l'année 1782 avec la publication des six premiers livres des Confessions de Rousseau* »<sup>12</sup> No parece un hecho casual, por tanto, el que la primera cita del libro, en la primera página del prefacio, haga referencia al ginebrino:

---

<sup>10</sup> BERLIOZ : *Op. cit.* Préface

<sup>11</sup> BERLIOZ : *Ibid.*

<sup>12</sup> LEJEUNE, Philippe: *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 38

*Je n'ai pas la moindre velléité non plus de me présenter devant Dieu mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes, ni d'écrire des confessions. Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire; et si le lecteur me refuse son absolution, il faudra qu'il soit d'une sévérité peu orthodoxe, car je n'avouerai que les péchés véniels.*<sup>13</sup>

Mucho más parece haber tenido en cuenta Berlioz las monumentales *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, que acababan de ser publicadas, en tanto que se trata de un modelo que presenta a un autor-protagonista de unos hechos, contextualizado en medio de su tiempo y espacio concretos.

Berlioz es consciente de su status de artista romántico, de haber superado la época de Rousseau. Por ello declara abiertamente la falta de rigor con que emprenderá la narración no de su vida, (pues no es su intención autobiografiarse), sino de los hechos vivenciales que va a escoger cuidadosamente para elaborar con ellos una equilibrada guirnalda, muestra selecta de *un todo*, pero de ninguna manera *el todo*. Esta sinceridad en la apuesta por la no verosimilitud le confiere un halo de modernidad al estilo del héroe clásico atemporal, de un Odiseo que siempre cuenta con la indulgencia del lector cuando en algún momento falta a la verdad. El Berlioz escritor, más que convertirse en narrador de su vida, va a ser un cronista encargado de mostrar al mundo las desventuras de un artista en su afán por desenvolverse en una época y un lugar nada favorables al arte. En la lectura de *Mémoires* el lector tiende a no desconfiar de la palabra del cronista, puesto que se le considera más un testigo histórico no único de los hechos que un autobiógrafo.

Así pues, uno se enfrenta a la crónica de la vida artística y musical de la ciudad de las luces a lo largo de varias décadas del siglo romántico<sup>14</sup>, desde el punto de vista del escritor a quien la Historia de la Música ha colocado como el máximo representante del romanticismo musical francés. Del hecho de que el personaje protagonista coincida con el escritor puede derivar la lógica subjetividad en la narración de quien posee la potestad elegir el grado de verosimilitud que desee plasmar en su escritura, pero de la misma

---

<sup>13</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. I p. 39

<sup>14</sup> HARNONCOURT, Nikolaus: *La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios.* Paidós, Madrid, 2010. p. 11: *Cuando hablamos de siglo romántico nos referimos al período comprendido entre el último decenio del siglo XVIII y los primeros años del siglo XX.*

manera, implica un testimonio más directo, y en cierto modo, una crónica más veraz: En la mayor parte de los episodios de *Mémoires*, Berlioz es un personaje más entre los numerosos que asisten a cada escena, hecho éste que implica a otras personas como testigos de aquello que el autor va a contar. Por este motivo, la verosimilitud de lo narrado sólo podrá ponerse en duda en aquellos capítulos en que no aparezca el nombre de terceras personas (testigos que podrían desmentir lo dicho por Berlioz).

Cualquier estudio de corte estructuralista se habrá de encontrar necesariamente con la dificultad de una referencialidad omnipresente. El análisis textual de la obra va a estar siempre dominado por la atenta vigilancia del escritor, a quien hay que tener en cuenta tanto como protagonista como testigo histórico de los hechos. De tal modo que la confrontación con datos extratextuales será de forma inevitable un recurso necesario y un complemento sustancial en el estudio, pues la sociedad, los personajes, los lugares y situaciones, en gran parte del libro, no sólo son creíbles, sino que están históricamente documentados. La tónica general de *Mémoires* va a ser la de un escenario y un decorado verídicos en los que evolucionan personajes reales caracterizados con unos ropajes cuya veracidad se sitúa en algún lugar del largo camino que se extiende entre la verdad y la ficción.

A pesar de todo, el libro es perfectamente susceptible de ser leído en clave de ficción, como si fuera una novela (incluso en las crónicas de sus viajes por Alemania y Rusia, en que domina la crítica musical), simplemente obviando el carácter histórico del autor. *Mémoires* es un libro musical en el que el contenido gravita alrededor del astro superior que es la música. Cuando un lector que desconozca por completo la figura de Berlioz y su obra musical realiza una lectura de dicha obra, al carecer de todo referente, todo lo allí escrito será ficción para él, sin que por ello la obra pierda su valor literario. Sin embargo, al perder esa referencialidad, el grado de conocimiento del autor y de la obra al que se llega es muy inferior al que accede alguien con nociones de música.

Como afirma Francisco Javier Hernández: *“Por lo que se refiere a la escritura autobiográfica es craso el error de perspectiva que supone interpretarla desde un punto*

*exclusivamente textual, sin querer caer en la cuenta de que más que en cualquier otra forma literaria hay en ella un referente obligado, imposible de olvidar.»<sup>15</sup>*

La misma crítica cruel lanzada por Georges Gusdorf a Philippe Lejeune nos sería aplicable si no fuésemos capaces de reconocer una esencia vital tras esos ropajes que el escritor considera necesarios para conseguir el equilibrio que convierte en literaria a este conjunto de recuerdos: «*docteur en déconstruction des autobiographies, signifiants sans signifiés*»<sup>16</sup>.

### 1.1.3 El pacto autobiográfico<sup>17</sup>. El modelo de discurso autobiográfico.

*Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire.*

*(Mémoires)*

Todo escritor de autobiografía ha de contar con la habilidad suficiente para convertir un compendio de recuerdos en una obra literaria capaz de captar la atención del lector y provocar su interés. Con el fin de que dicho lector consiga la paciencia necesaria para avanzar a través de páginas y páginas que versan sobre la vida de otro, procurará el autobiógrafo *captar su benevolencia*, ganar su simpatía desde el comienzo de la obra. En *Mémoires*, como es habitual en las primeras páginas de los escritos autobiográficos, el autor se dirige directamente al receptor exponiendo las condiciones bajo las cuales va a proceder a relatar sus memorias. Es decir, la incógnita sobre el grado de implicación de Berlioz en desnudar recuerdos íntimos o vivencias personales queda despejada una vez que se ha leído el comienzo de la obra y por ello el lector sabe lo que tiene que esperar de la narración. Como ya hemos dicho, Berlioz escribe una obra dirigida a artistas y músicos, con el fin de que unas memorias musicales despierten la curiosidad de aquéllos que sientan atracción por el arte y por el estado musical de la sociedad francesa que le tocó vivir. No pretende mostrar rasgos íntimos de su personalidad ni

---

<sup>15</sup> HERNANDEZ RODRÍGUEZ, F.J.: *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1993. p. 37.

<sup>16</sup> GUSDORF, Georges: *Lignes de vie*, T. I: *Les écritures de moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991, pp. 57 y 88

<sup>17</sup> LEJEUNE, P.: *Op. cit.* p. 65. Citado por Francisco Javier Hernández: *Op. cit.* p.17

reflexiones profundas que desnuden su alma ante el lector. Deja bien claro que sólo hablará de aquello que él crea conveniente, siempre girando en torno al tema musical.

Cada escritor autobiográfico decide cómo adornar su escritura o cómo potenciar el atractivo de su narración. El problema común en todo escrito sobre el *yo* reside en encontrar el equilibrio entre los datos empíricos y aquellos elementos que resultan necesarios para hilvanar un relato coherente, pero que hacen alejarse al texto de la objetividad. Si estos últimos aparecen con gran profusión puede ocurrir que un relato de gran calidad literaria invada continuamente el terreno de la ficción, desvirtuando así el valor testimonial de la autobiografía. Si por el contrario uno quiere solamente contar datos reales, encontrará muy difícil la tarea de convertir lo que no es más que una sucesión cronológica en una obra de calidad literaria.

¿Hasta qué punto calidad artística y ritmo novelado en *Mémoires* han sido alcanzados en detrimento de una sacrificada verosimilitud histórica de los episodios narrados?

Ya existió un debate sobre la credibilidad de *Mémoires*, con diversas corrientes de opinión generadas en varias direcciones. David Cairns<sup>18</sup>, en la introducción a su magnífica edición inglesa de la obra (1969) trata el tema con la intención de establecer su propia opinión como una verdad definitiva que habrá de erigirse como referencia en adelante. Su posición temporal en la historia le permite juzgar *a posteriori* las opiniones vertidas por otros estudiosos, superando todas ellas con una visión más completa y contrastada. Su aval lo constituye el peso de su *auctoritas*, el enorme respeto que su nombre infunde en los círculos de estudio berliozianos. De hecho está considerado como la una de las máximas autoridades en el tema a nivel mundial, ventaja ésta que le permite presentar su visión apasionada de la figura de Berlioz bajo un prisma ineludible de rigor y científicidad.

Cairns, para alivio del lector neutral o acrítico que en su lectura de la obra se identifica, o al menos simpatiza, con el autor, concede a éste el beneplácito de la verosimilitud, considerando *Mémoires* un libro esencialmente creíble. Para él todos los elementos hiperbólicos adoptan un cometido literario, concebidos para matizar un relato

---

<sup>18</sup> CAIRNS, David: *The Memoirs of Hector Berlioz*; Everyman's Library, Alfred A. Knopf (Ed.) New York, 1969

o simplemente destacar algún aspecto de la narración. En su opinión, dichos matices no llegan a desvirtuar la esencia del contenido. Una fuente extremadamente útil para contrastar los diversos episodios a cuyo relato se entrega Berlioz la constituye su extensísima correspondencia, cuya compilación, todavía en curso, alcanza ya el octavo volumen. Gracias a su *Correspondance Générale* es posible documentar personajes y situaciones de cuya historicidad se duda razonablemente tras la lectura de *Mémoires*.

Cualquier lector no iniciado no puede más que dudar de la verosimilitud del hilo argumental que adquiere mayor relevancia al final del libro y con cuyo sabor de boca se concluye la lectura. Se trata de la historia de desamor en torno a la figura de Estelle Duboef. Y si se duda de ello es simplemente porque resulta del todo inverosímil que una persona retome, entrando en su tercera edad, tras el poso sedimentado por dos matrimonios, un hijo y la vivencia de toda una vida el recuerdo de su amor preadolescente, que asegura no haber olvidado nunca. El tópico está retomado con tal protagonismo al final de la obra que produce un desenlace de fuerte carga emocional y gran efecto para *Mémoires*, a la manera aristotélica de una novela, enmarcando el resto del libro, que de esta manera comienza y finaliza con el mismo tema. Si todo lo que allí se cuenta no estuviera perfectamente documentado en su correspondencia, su testamento y otros escritos, la reacción natural es la de la duda. Lo mismo ocurre con otros episodios que retan la voluntad de credibilidad del lector, como la desinteresada y generosa donación pecuniaria de Paganini, que le permitió abandonar el sufrimiento de malgastar su tiempo en la escritura periodística de crítica musical para poder dedicarse exclusivamente a la composición durante unos meses. Y de esta manera podríamos catalogar una larga serie de episodios como “poco creíbles”.

#### **1.1.4 El modelo de *Mémoires***

Ya hemos apuntado que desde la fecha de publicación de *Les Confessions* de Rousseau los escritores tienen una nueva forma literaria a su disposición, en la que el yo se configura como autor y protagonista de unos hechos supuestamente verosímiles, si bien como apunta Francisco Javier Hernández<sup>19</sup>, el origen de la narración en primera

---

<sup>19</sup> HERNÁNDEZ, F.J.: *op. cit.* p. 20

persona puede encontrarse en algunos tipos de literatura de corte ensayístico o en otras corrientes en las que se enmarcan la novela picaresca española o el *roman d'apprentissage*. Philippe Lejeune señala a Rousseau no como inventor del género, pero sí como la primera personalidad que deja establecida la norma con un modelo: “Rousseau n’a donc pas “inventé” le genre: mais il en a réalisé d’un seul coup presque toutes les virtualités”<sup>20</sup>. De hecho, tampoco es Rousseau el primer escritor-compositor que redacta su propia vida. En 1718, en la plenitud del período barroco, el joven Georg Philip Telemann, había completado ya su autobiografía a los treinta y siete años. Sin embargo, es necesario admitir que precisamente el momento en que *Les Confessions* se instala en la literatura europea como referente de la escritura autobiográfica, marca el comienzo de una prolífica sucesión en la publicación de autobiografías de personajes de todo tipo enmarcable en la corriente de reconocimiento y exaltación del yo que se dan en la época romántica.

También en estas décadas comienza a publicarse una serie de biografías de compositores. La mente del público romántico, ávido de personajes heroicos, siente una irresistible atracción por la figura de músicos cuya fama casi alcanza la categoría de leyenda. Por ello, conscientes de la potencial relevancia literaria de estos artistas, algunos escritores se afanan en anotar sus biografías. En 1825, por ejemplo, el diplomático de origen danés Nikolaus Nissen comienza a solicitar asesoramiento a su esposa Constance, cuyo apellido de primeras nupcias era Mozart, para la biografía que estaba escribiendo sobre el compositor salzburgoés. Dicho volumen no vio la luz hasta 1828, dos años después del fallecimiento de Nissen, plagado de correcciones y apostillas introducidas por Constance con el fin de establecer una determinada imagen de sí misma y eliminar datos inconvenientes. El resultado fue una obra absolutamente falta de rigor y de nulo interés literario<sup>21</sup>. Es la misma época que vio el resurgimiento de Palestrina y Bach y en la que Stendhal escribe sus *Vies de Mozart, Haydn et Metastase* (1815) y la *Vie de Rossini* (1823), así como su *Vie de Henry Brulard* (1835)

Volviendo a Rousseau, no es *Confessions*, como tampoco puede serlo ninguna otra obra autobiográfica, un modelo acabado para aquel que desee escribir sobre la propia vida. Si bien se puede establecer una diferenciación entre distintos tipos de discurso

---

<sup>20</sup> LEJEUNE, P.:*op. cit.* p. 65. Citado por Francisco Javier Hernández : *Op. cit.* p.17

<sup>21</sup> HILDESHEIMER, Wolfgang: *Mozart*; Ediciones Destino, Barcelona, 2005. p. 281.

autobiográfico, resulta del todo imposible realizar una clasificación taxativa que defina apriorísticamente los límites cerrados de los mismos.

Así pues se acepta de manera generalizada la existencia de los subgéneros autobiografía, memorias y diario íntimo, como manifestaciones del discurso literario sobre el yo. La diferenciación se produce en base a dos baremos, a saber, el grado de plasmación de lo íntimo y la distancia temporal entre vida y escritura. Mientras autobiografía y memorias reviven una serie de recuerdos acumulados durante toda una vida (o al menos durante unos años), el diario refleja, en su sucesión de capítulos, la inmediatez de los hechos recientemente experimentados. Por su parte, la divergencia desde sus aspectos comunes entre autobiografía y memorias se debe a que en la primera predomina el relato de la intimidad, *la confesión*, y sin embargo en la segunda se presenta al protagonista como personaje en medio de unos hechos históricos.

El hecho de que Berlioz escogiera el modelo “memorias” para enfrentarse literariamente a su espacio autobiográfico implica un conocimiento en él de los distintos tipos de escritura señalados para poder enmarcar su personaje. Se trata del modelo en que más cómodo se va a ver para contar « *ce qu’il me plaira de dire* ». Como hemos señalado, su intención no es tanto la de narrar con mayor o menor rigor la propia vida, sino la de recoger unos recuerdos en los que él mismo destaca con luz focal en medio del desarrollo de las peripecias musicales que se dan cita en París. Por ello parece que el citado modelo es el que mejor se ajusta a su capricho músico-literario. De hecho, el principal *leitmotiv* de la obra no es la figura del compositor, sino el drama de la incomprensión del artista frente al poder institucional de la ciudad de las luces. *Mémoires* cobra sentido en la intención del escritor por ofrecer su propia versión de lo que ha sido su vida musical. Para ello es necesaria una descripción profusa de un paisaje embravecido y hostil en el cual la figura del héroe aparece apenas como un esbozo de figura humana, acaso con mínimos detalles, a la manera de la pintura romántica de Caspar David Friedrich.

Resulta evidente, como se ha señalado, que el autor no descubre su intimidad directamente indicando de manera expresa datos y sentimientos personales que pudieran convertir su obra en un fiel reflejo del contenido de su alma. De esta manera parece

claro que su obra está titulada con propiedad *Mémoires* en vez de *Autobiographie*<sup>22</sup>. Sin embargo, la forma en que el héroe evoluciona en su escenario y se relaciona con el resto de personajes permite al lector sacar una serie de conclusiones sobre la personalidad del autor. El hecho de que esas conclusiones coincidan con lo que fue la realidad ya entra en otro debate. El caso es que es el propio Berlioz quien se vale de su ingenio literario para crearse una identidad, un carácter y acercarse a ofrecer, sin declararlo de forma explícita, una imagen de su yo interno.

La conclusión que todo lector puede extraer al finalizar la lectura es la de haberse acercado al protagonista mucho más que cualquiera de los personajes que le conocieron personalmente. El lector accede a su personalidad a través de sus opiniones, sus reacciones y su forma de expresarse en diversos registros y situaciones; por las conversaciones mantenidas con personajes variados y por la multitud de situaciones vividas en diferentes escenarios sociales y culturales.

De alguna manera existe una conexión de esta indirecta *confession* de personalidad con un tipo de relato psicoanalítico, tal como señala Francisco Javier Hernández<sup>23</sup>, por el carácter liberador de la escritura. Béatrice Didier subraya la doble afirmación que realiza Berlioz en el hecho de redactar sus memorias: una primera autoafirmación como hombre, que como hemos dicho se produce de manera implícita, y otra como artista, igualmente importante, frente al entorno social en el que no se encuentra aceptado y del que duda que algún día tenga a bien en incluirle en su Historia de la Música: «*L'affirmation de l'identité, si fondamentale – et souvent si difficile – dans l'autobiographie, prend un double aspect lorsqu'il s'agit d'une vie d'artiste : affirmer son identité d'homme, affirmer son identité de créateur, les deux affirmations étant indissociables.*»<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Berlioz no tenía claro qué modelo iba a seguir cuando comenzó la redacción de *Mémoires* en 1848. En la última línea del capítulo IV, reconoce que la tarea a la que se enfrenta es a la escritura de su autobiografía, no de sus memorias: «*Continuons mon auto-biographie. Je n'ai rien de mieux à faire.*» Sin embargo, cuando reconoce que el final de la obra está cerca y echa un vistazo atrás al trabajo realizado, afirma con toda naturalidad haber escrito “sus memorias”: «*J'ai hâte d'en finir avec ces mémoires, leur rédaction m'ennuie et me fatigue presque autant que celle d'un feuilleton*»: BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 305

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ, F. J.: *op. cit.* p. 87

<sup>24</sup> DIDIER, Béatrice et al.: *Berlioz écrivain*. Ministère des affaires étrangères, adpf. Paris, 2001. *Les mémoires: Berlioz et l'écriture de soi*.

A pesar de la idoneidad del encasillamiento en el subgénero *memorias*, vemos que no puede producirse en el mismo un establecimiento de fronteras bien marcadas, precisamente por ese « *Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire* » ¿Quién va a ordenar al autor que se ciña a un esquema o que cuente las cosas de determinada manera? Berlioz, como estudiaremos en el capítulo V del presente trabajo de investigación, va a invadir en *Mémoires* el terreno de diversos géneros literarios según le convenga en su relato, sin la preocupación de salirse del molde de una forma preestablecida. En su obra no sólo conviven elementos propios del diario íntimo y de la autobiografía, sino que también encontramos páginas de género epistolar, literatura de viajes, crítica musical, fragmentos novelescos, breves diálogos de carácter teatral...

En este sentido se puede constatar una inquietud artística inconformista e iconoclasta. Nuestro autor, de la misma manera que el Beethoven de la última época, a quien idolatra y cuya música ejerce un magisterio evidente en el desarrollo de su estilo, compone su música consciente de que las formas clásicas se le quedan pequeñas y que necesita ampliarlas según se lo pida su intuición musical. Gran parte de su producción musical resulta por este motivo de dificultosa catalogación en los géneros existentes, situándose en ocasiones a mitad de camino entre la sinfonía y el concierto, entre la ópera y el oratorio o entre la música vocal y la instrumental. A partir de la década de 1840 lo característico de su producción es su carácter monumental. Suele requerir unos efectivos multitudinarios entre orquesta y masa coral, además de solistas, en proporciones nunca antes vistas en París, que exceden generalmente el número de músicos en nómina de cualquier agrupación estable de la época. Por ello cada interpretación supone toda una aventura para encontrar músicos, instrumentos, en ocasiones un director competente, una sala de proporciones adecuadas, publicidad para que asista el público suficiente para no generar pérdidas económicas y, principalmente, un desembolso más que considerable para pagar a la ingente cantidad de material humano implicada en dicha empresa.

Constatamos, por tanto, que la dificultad que entraña la catalogación en un molde de la obra berlioziana encuentra su paralelo en su creación musical. Se trata de la manifestación de una personalidad de extraordinaria originalidad que, situado en su contexto romántico, concibe el arte desde una perspectiva extremadamente personal superando cualquier apego a estilos anteriores. Las bases de su propio estilo, tanto en lo

musical como en lo literario responden perfectamente al ideal decimonónico de libertad y sentimiento por encima de cualquier tipo de normativa artística.

A modo de ejemplo podríamos citar cómo Berlioz apenas otorga importancia en sus *Mémoires* a algunos elementos recurrentes de toda autobiografía en detrimento de ofrecer datos musicales de su vida. En un par de capítulos parece haber zanjado su infancia, siendo sus primeras impresiones surgidas de una audición musical lo único que parece querer contar. No cita ninguna travesura, ni siquiera a sus amigos. Tampoco se exhibe ofreciendo recuerdos de algún familiar hacia quien sintiera un afecto especial. Pasa por encima, por tanto de un capítulo esencial en todo escrito autobiográfico. Si bien, para la gran mayoría de escritores, la infancia puede determinar ciertos aspectos de su personalidad y es fundamental para encontrar el arraigo de la propia identidad, a Berlioz no le preocupa este tema en absoluto. En su *pacto autobiográfico*<sup>25</sup> establecido con el lector en el prefacio ha dejado claras sus intenciones al escribir esta obra. Recordamos una vez más el « *Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire* », que implica un alma libre en esencia con el interés muy claro de escribir sobre los recuerdos musicales de su vida.

A pesar de ello no todo es heterodoxia en el arte Berlioziano. En *Mémoires* también hay espacio para los tópicos de toda autobiografía: Un lugar especial en su etapa preadolescente (El jardín de Meylan, al pie del Saint-Eynard), una lectura de los clásicos que le marcó profundamente (Eneida), su formación en las letras y artes (primero con su padre como profesor y más tarde en París) o un primer amor (su “Stella Montis”), son algunos de los lugares comunes que no puede evitar citar y cuya relevancia no es secundaria en modo alguno en la vertebración del relato.

---

<sup>25</sup> *Le Pacte autobiographique* es la segunda obra (1975) de Philippe Lejeune en la que trata el acuerdo que generalmente propone cada escritor de autobiografía al comienzo de su obra.

### 1.1.5 El Berlioz representado frente al Berlioz real

Como hemos apuntado antes, *Mémoires* es un libro básicamente creíble en el que aquello que denominamos “ropajes ficcionales” adquiere una finalidad fundamentalmente literaria y no altera la esencia verosímil de cada capítulo. Sin embargo del estudio psicoanalítico resultante de la lectura de la obra puede extraerse alguna conclusión sobre cómo incide el disfraz literario en la caracterización que escoge el autor para crear la personalidad del protagonista.

Cada vez que Berlioz refleja alguna conversación en la que él mismo participa, la escena suele repetir el mismo esquema: Un Berlioz comedido y cabal, de pocas palabras, medurado en sus opiniones y que nunca levanta la voz aunque lo haga su interlocutor con gran desesperación, sale victorioso de la discusión o del debate. El lector automáticamente apuesta por él en dicha conversación porque reconoce sin ningún género de dudas que la razón le asiste. Berlioz solamente escribe aquello que le interesa, seguramente sin mentir, pero con la intención de presentarse cargado de cordura y prudencia. El lector, máxime si se encuentra informado sobre la fidelidad general a la realidad que sigue Berlioz en *Mémoires*, podría perfectamente señalarle como paladín de la medida en su comportamiento social.

Sin embargo esta imagen que el autor ofrece de sí mismo choca frontalmente con la que uno se forja inconscientemente a lo largo de las páginas, consistente en la de un hombre con evidentes desequilibrios, cuyas excentricidades traspasan en ocasiones el límite de la locura. Como veremos a continuación, una vez que se ha leído lo escrito por él mismo sobre algunos comportamientos y reacciones que protagoniza a lo largo de su vida, tenemos motivos para dudar de la personalidad tan comprensiva y tolerante con que se ha querido representar. Y además podríamos añadir que si el autor es capaz de reconocer algunos episodios de su vida en que la irracionalidad se apodera de su actitud, no creo que nos equivoquemos al opinar que debió protagonizar otras muchas situaciones del mismo tenor de las que no ha querido dejar constancia, bien por no tener conexión con ninguna de las líneas argumentales de *Mémoires*, bien por pudor, o bien porque simplemente no lo consideró oportuno o interesante para el lector.

En el relato de su primer encuentro con Cherubini, encontramos un primer ejemplo de su autorretrato como conversador comedido. Si bien, la educación del Berlioz personaje es exquisita («*Monsieur, je ne connaissais pas votre défense, une autre fois je m'y conformerai*»)<sup>26</sup>, no puede evitar retratarse como un firme defensor de aquello en lo que cree, por ello su franqueza dialéctica le conduce directamente a la confrontación: «*Monsieur! mon nom vous sera peut-être connu quelque jour, mais pour aujourd'hui... vous ne le saurez pas!*»<sup>27</sup>. El presente capítulo se concibe como una primera aparición en escena del mencionado Cherubini. Éste, desde su puesto de director del conservatorio de París, va constituirse como uno de los personajes antipáticos del libro. La animosidad de Berlioz hacia su persona y hacia su estilo musical es evidente desde la primera caracterización ridícula y grotesca del personaje: «*Ah ! ah ! ah ! ah ! c'est vous, —dit-il enfin, avec son accent italien que sa fureur rendait plus comique, —c'est vous qui entrez par la porte, qué, qué, qué zé ne veux pas qu'on passe!*»<sup>28</sup>.

La relación entre ambos compositores personifica la lucha del arte nuevo de Berlioz contra el arte ya desfasado, cuyos representantes, fósiles de otro tiempo, ostentan el poder de las instituciones. Por ello, cualquier enfrentamiento entre ellos parece destinado al fracaso, pues como toda rémora no sólo entorpece el avance del estilo musical personal de Berlioz, sino que además se resiste a desaparecer. En el capítulo XVIII reproduce el autor otra conversación con Cherubini en la que, además de reexponer todos los datos ya indicados que caracterizan sus debates, añade su particular derecho a pronunciar siempre la última palabra, hecho que determina el juicio del lector, a quien entonces no pueden quedarle dudas sobre quién llevaba razón. Ante el requerimiento de Berlioz para conseguir los permisos burocráticos necesarios para llevar a cabo un concierto en el hall del conservatorio, el viejo director responde con una negativa tras otra que el hábil compositor esquivo con brillante dialéctica. Finalmente, tras un arrebato social en el que introduce una rebuscada denuncia (expuesta con sutil suavidad) de la precariedad de los contratos de los trabajadores del conservatorio, es capaz de dejar a Cherubini con la preocupación de verse desacreditado por una instancia superior. Dice el joven Berlioz:

---

<sup>26</sup> BERLIOZ, H.: *Op. cit.* vol I, p. 80

<sup>27</sup> BERLIOZ, H.: *Íbid.*

<sup>28</sup> BERLIOZ, H.: *Íbid.*

« —Monsieur; ces pauvres gens qui vous inspirent tant de pitié sont enchantés (...), de trouver une occasion de gagner de l'argent, et vous leur feriez tort en la leur enlevant.

— Zé né veut pas, zé né veut pas! et zé vais écrire au surintendant (M. de La Rochefoucault) pour qu'il vous retire son autorisation. )

— Vous êtes bien bon, monsieur; mais ne manquera pas à sa parole. Je vais, d'ailleurs, lui écrire aussi de mon côté, en lui envoyant la reproduction exacte de la conversation que j'ai l'honneur d'avoir en ce moment avec vous. Il pourra ainsi apprécier vos raisons et les miennes. »<sup>29</sup>

Un lector cualquiera de *Mémoires* no tendría reparo alguno en creer en esa reflexiva capacidad dialéctica de Berlioz si él mismo no nos hubiera mostrado su otra cara, que es lo que nos hace dudar sobre la veracidad del personaje representado. Por ejemplo, el joven Berlioz que asiste con frecuencia a la ópera, tal como encontramos en el capítulo XV, es tan fanático admirador de algunos compositores como Gluck o Spontini como pedante ante sus compañeros, a los que hace estudiar la partitura. Muestra un carácter exaltado que le hace proferir gritos desde su butaca en medio de las representaciones si no estaba de acuerdo con cualquier aspecto de las mismas: « *Il n'y a pas de cymbales là-dedans; qui donc se permet de corriger Gluck ?* » « *Les trombones ne sont pas partis! C'est insupportable!* »<sup>30</sup>. En una ocasión llega a originar un disturbio en la sala que acaba con la invasión del escenario y destrozos en algunos instrumentos. Cuando se da cuenta de que el asunto ha llegado demasiado lejos, Berlioz se quiere deshacer de toda responsabilidad a la vez que mostrar que su carácter no es irracional, sino que entiende que sus arrebatos tienen lugar porque indiscutiblemente le asiste la razón:

*Eh bien! eh bien! et le solo de violon, dis-je assez haut pour être entendu ?*  
— *C'est vrai, reprit un homme du public, il semble qu'on veuille le passer. — Baillot! Baillot! le solo de violon!* » *En ce moment le parterre prend feu, et, ce qui ne s'était jamais vu à l'Opéra, la salle entière réclame à grands cris l'accomplissement des promesses de l'affiche. La toile tombe au milieu de ce brouhaha. Le bruit redouble. Les musiciens, voyant la fureur du parterre,*

---

<sup>29</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p.130

<sup>30</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p.109

*s'empresment de quitter la place. De rage alors chacun saute dans l'orchestre, on lance à droite et à gauche les chaises des concertants; on renverse les pupitres; on crève la peau des timbales; j'avais beau crier : « Messieurs, messieurs, que faites-vous donc! Briser les instruments!... Quelle barbarie! Vous ne voyez donc pas que c'est la contre-basse du père Chénié, un instrument admirable, qui a un son d'enfer! » On ne m'écoutait plus et les mutins ne se retirèrent qu'après avoir culbuté tout l'orchestre et cassé je ne sais combien de banquettes et d'instruments.<sup>31</sup>*

Con todo, estas muestras de comportamiento exaltado no son más que gamberradas juveniles al lado de otros episodios en los que muestra perturbaciones serias en su personalidad. Imaginemos qué pudo pensar el desafortunado cochero que le conducía de Genova hacia Niza, ante el inesperado y terrorífico grito del músico, que no había pronunciado ni una sola palabra desde que partió de Roma<sup>32</sup>. Cualquier cosa que aquél imaginase sobre su taciturno pasajero no podía superar lo grotesco de sus verdaderos pensamientos<sup>33</sup>. Por añadir un solo ejemplo más, podemos citar el relato de la desesperación producida por su obligación de escribir crítica musical (capítulo LIII), que le lleva al borde del suicidio.<sup>34</sup>

Podemos, por tanto, concluir que existen suficientes indicios para sospechar que el carácter del protagonista ha sido maquillado y que Berlioz intenta mostrar un perfil social y personal de sí mismo muy favorecido. Ante este conflicto de compatibilidad entre las dos caras del Berlioz representado y, puesto que no hay motivos para dudar de los episodios que muestran su lado dionisiaco (porque suelen estar documentados en su correspondencia), lo más lógico es dirigir la sospecha del uso de los mencionados ropajes literarios a su caracterización apolínea.

---

<sup>31</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 111

<sup>32</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 208

<sup>33</sup> Se trata de los planes de asesinato de la que había sido su prometida hasta ese momento, Camille Moke, del futuro marido de ésta y de su madre, además del postrero suicidio, en el capítulo citado dentro de sus viajes por Italia.

<sup>34</sup> Sus pensamientos oscuros se desvanecieron con la irrupción en la habitación de su hijo Louis, de seis años, quien solicitaba el perdón de su padre por alguna nimiedad que había ocurrido por la mañana. Este episodio parece que encierra un mensaje para que, en un futuro fuese leído por Louis. Es extraño que hasta este momento no le hubiese mencionado en el libro. En nuestra opinión, para no realizar confesión de sus sentimientos por él en *Mémoires*, traicionando así su intención anotada en el prefacio de no confesarse sentimentalmente sino de escribir unas memorias musicales, Berlioz sólo le deja esta reflexión: ¿salvó su vida al llamar a su puerta?

Por otro lado, cabe la posibilidad de que todo ocurriera en la realidad de manera bastante similar a lo que se cuenta, es decir, que aun existiendo el citado tamiz intencionado del escritor, su efecto fuese mínimo. De ser así, si diéramos por verídicas todas las situaciones descritas en *Mémoires*, y las dos caras mostradas de su personalidad fuesen igualmente verídicas, se abriría el interrogante que exponemos a continuación. ¿Cómo es posible que en una misma persona tengan cabida, por un lado un aspecto absolutamente cabal, a la altura del más democrático y tolerante dialogador del siglo XXI, y por otro esos comportamientos propios de una mente enfermiza?

La búsqueda de una explicación a las evidentes contradicciones en la personalidad del autor podría inducir a sospechar en él un cierto desequilibrio psíquico. En otras palabras, se podría pensar que esos cambios, que no son propios de una persona juiciosa, son clínicamente susceptibles del rango de trastornos. Pero ésta sería una hipótesis demasiado simplista. Partiendo del hecho de que *Mémoires* no es ni una autobiografía ni el relato exhaustivo de la vida de Berlioz, existe una probabilidad de que los episodios referidos sí hayan tenido lugar, a pesar de haber sido convenientemente matizados por ese maquillaje literario. Se puede apuntar, a su favor, que, puesto que el autor quiere concentrar en un solo libro una serie de episodios significativos de toda una vida, es evidente que se incluirá reacciones de todo tipo por parte del protagonista que, por su importancia merecen ser mencionadas. Estos episodios estarán marcados por los diversos estados de ánimo que Berlioz experimentó en momentos de su vida separados por la distancia temporal de años o incluso décadas, que, sin embargo, en el libro cohabitan concentrados en unas pocas páginas. Además, no es necesario recordar que, como en la vida de cualquier artista romántico, hay espacio tanto para etapas de tranquilidad como de sentimientos exaltados. De esta forma todas las experiencias podrían ser ciertas, pero no serían más que unos pocos datos que forman parte de un todo que el autor no está dispuesto a exponer en su integridad. Y recordemos que Berlioz contará sólo « *ce qu'il me plaira de dire* ».

No obstante, como es posible que las dos hipótesis expuestas aquí no sean más que dos extremos o vicios (en términos aristotélicos), probablemente lo más acertado siempre será guardar un prudente *in medio virtus* y deducir que el Berlioz verdadero

debió fluctuar de manera amplia entre Apolo y Dionisos y que empleó a discreción su habilidad literaria para potenciar el atractivo de su obra.

Una vez recorrido el camino lagunoso en busca del conocimiento de la psique berlioziana a través de *Mémoires*, se puede concluir que es posible acercarse al conocimiento de la personalidad de este artista, a pesar del ropaje literario con que cubre su escritura autobiográfica. La impresión general es la de un personaje de no fácil trato social, cuyo fuerte carácter le hacía entrar en conflicto con personas e instituciones. Era fácilmente exaltable y, cuando sus sentimientos, por cualquier motivo, saltaban a flor de piel, se convertía en un ser capaz de atravesar con suma soltura la frontera de la irracionalidad. Como todo romántico, hombre de fuertes sentimientos, exalta el amor, el arte y la amistad de forma apasionada e incondicional.

## ***1.2 Estructura cronológica de la redacción de Mémoires***

*Déjà un livre que j'ai publié il y a plusieurs années, et dont l'édition est épuisée, contenait, avec des nouvelles et des fragments de critique musicale, le récit d'une partie de mes voyages. De bienveillants esprits ont souhaité quelquefois me voir remanier et compléter ces notes sans ordre.*

Berlioz

## 1.2 Estructura cronológica de la escritura de *Mémoires*

La estructura de *Mémoires* no responde al esquema cronológico de una novela, en la que el autor hila su discurso de principio a fin, de forma más o menos continua y sin una separación temporal considerable entre sus diferentes partes. La obra que hoy consideramos como un todo indivisible es en realidad el resultado de la yuxtaposición de un conjunto de escritos convenientemente insertados en un núcleo literario autobiográfico fundamental. Antes de comenzar la redacción de sus memorias, Berlioz ya había realizado algunos escritos en primera persona, los relativos a sus viajes por Italia y Alemania, publicados en 1844 y 1847 respectivamente. Posteriormente, entre los años 1848 y 1854, escribe el grueso del libro y se afana en insertar las crónicas de dichos viajes en el lugar que les corresponde cronológicamente, prestando especial cuidado a la homogeneización del estilo literario y a no producir asperezas en los nexos de unión de los escritos añadidos. El final del libro fue escrito en una época de profundo pesimismo vital para el escritor quien, al no sentirse con el grado de energía necesario para continuar escribiendo, tarea especialmente gravosa para él<sup>35</sup>, decide poner punto final sin que el libro haya alcanzado ningún desenlace. De esta abrupta manera firma Berlioz en 1854 el fin de su obra a la que añadirá un post-scriptum, que él mismo firma en 1858 y un relativamente extenso postfacio en 1864. Gracias a estos últimos añadidos,

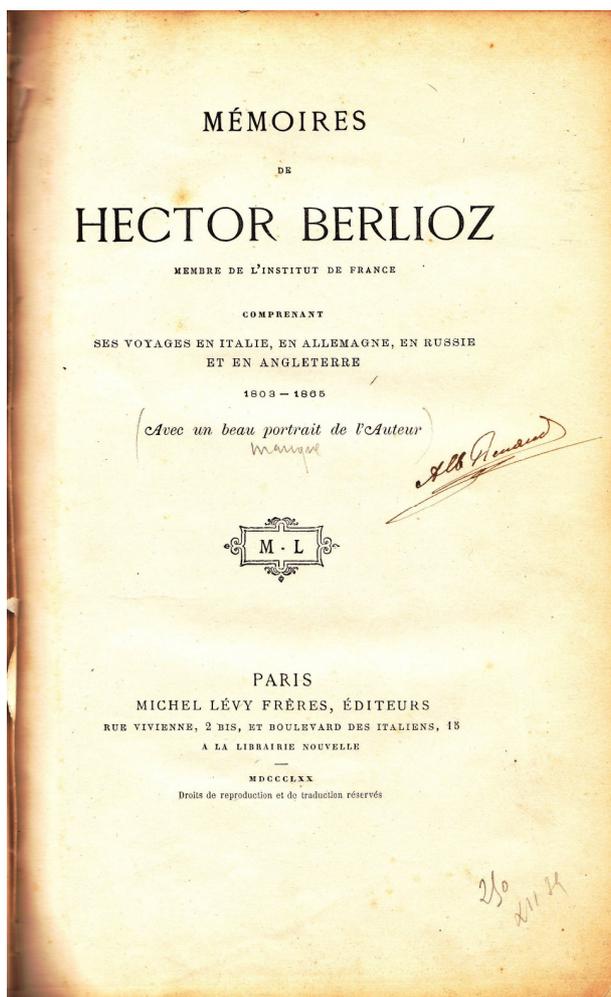
---

<sup>35</sup> A pesar de haber escrito en su vida miles de páginas entre correspondencia, crítica y obra literaria, con verdadero éxito, Berlioz nunca se consideró escritor. Sin embargo la calidad de su obra literaria es indiscutible y por ello hoy tendemos a obviar esta autoapreciación o, al menos, a relegarla a sus páginas escritas como *feuilletonist*, a las que se entregaba de mala gana, sólo como fuente del sustento diario. En el capítulo XXI ilustra la dificultad que entrañaba para él la escritura de prosa, frente a la desenvoltura con que se enfrentaba al papel pautado:

« Si je parle de ma paresse, c'est qu'elle a toujours été grande pour écrire de la prose. J'ai passé bien des nuits à composer mes partitions, le travail même assez fatigant de l'instrumentation me tient quelquefois huit heures consécutives immobile à ma table sans que l'envie me prenne seulement de changer de posture; et ce n'est pas sans effort que je me décide à commencer une page de prose, et dès la dixième ligne (à de très-rares exceptions près) je me lève, je marche dans ma chambre, je regarde dans la rue, j'ouvre le premier livre qui me tombe sous la main, je cherche enfin tous les moyens de combattre l'ennui et la fatigue qui me gagnent rapidement. Il faut que je me reprenne à huit ou dix fois pour mener à fin un feuilleton du Journal des Débats. Je mets ordinairement deux jours à l'écrire, lors même que le sujet à traiter me plaît, me divertit ou m'exalte vivement. Et que de ratures! Quel barbouillage! Il faut voir ma première copie.....

*La composition musicale est pour moi une fonction naturelle, un bonheur; écrire de la prose est un travail* ». BERLIOZ : *Op. cit.* p. 142

que actúan como cierre o desenlace, *Mémoires* se configura como una novela y adquiere su sentido como obra literaria.



Portada de la página inicial de la primera edición (1870) perteneciente a nuestra propia colección.

En realidad, cuando Berlioz emprende la redacción de sus memorias en 1848, ya tenía escritas la mitad de las páginas que la obra le iba a ocupar en total. La publicación de *Voyage musical en Italie et en Allemagne* (1844) comprendía los capítulos cuya trama argumental se desarrolla en suelo italiano, desde el XXXII hasta el XLIII, indicados en el libro con el título específico de “*Voyages en Italie*”, y las diez cartas del “*Premier voyage en Allemagne*” que siguen al capítulo LI. Pero además, dicha publicación incluía los capítulos XV, XXII, XXIII y XXX, en los que se narra los prolegómenos de su primera salida al extranjero con los diferentes intentos por ganar el Premio de Roma.

Los diferentes capítulos del viaje por Italia habían sido publicados con anterioridad y por separado entre junio de 1833 y septiembre de 1835 en *L'Europe littéraire, Rénovateur, Gazette musicale, Journal des débats* y *Revue européenne*. El texto original sufrió varias adaptaciones por parte del autor, para ser trasladado del contexto de artículos de prensa para el que fue creado al de una sola obra como *Voyage musicale en Italia et Allemagne* y, posteriormente, a otra de la magnitud y características de *Mémoires*.

Las diez cartas sobre sus viajes por Alemania, *Voyage musicale en Allemagne*, las publicó el que ya era su periódico habitual, el *Journal des débats* en 1843, los días 13, 20 y 28 de agosto, 3, 12 y 23 de septiembre, 8 y 21 de octubre y 8 de noviembre, así como el 9 de enero de 1844<sup>36</sup>. Teniendo en cuenta que Berlioz debió finalizar su viaje en junio de 1843<sup>37</sup>, desconocemos si dichas cartas fueron redactadas de forma escalonada, según las iba publicando el *Débats*, o si las había escrito todas previamente. Lo más probable, sobre todo si nos fiamos de la palabra del autor<sup>38</sup>, es que emprendiera su redacción en París, nada más finalizar el viaje, con la intención de publicar la primera inmediatamente e ir enviando periódicamente las demás a la prensa. El género epistolar, del que Berlioz hacía uso frecuente, parecía el vehículo más apropiado para la publicación en prensa de esta serie de escritos.

El material de esta serie epistolar no es original en su totalidad. El autor había ido escribiendo en suelo germano tanto crítica, como correspondencia con algunas anécdotas en las que sus conciertos constituían el tema central. Todo ello forma un conjunto de escritos cuya traducción al alemán apareció en diversos medios. El compositor recogió buena parte de estos escritos en sus cartas para mostrar al público parisino detalles sobre la vida musical en las principales ciudades alemanas. A esta conclusión puede llegar fácilmente el investigador berlioziano a través de una lectura atenta: El propio Berlioz introduce en su última carta un paréntesis humorístico en el que se dirige al Kapellmeister Guhr, de Frankfurt, a quien había caricaturizado en la

---

<sup>36</sup> CAIRNS, David: *The Memoirs of Hector Berlioz*; Everyman's Library, Alfred A. Knopf (Ed.) New York, 1969. El autor ofrece en las pp: 672 y 673 una recopilación de las fuentes recogidas por Berlioz como material para la elaboración de sus *Mémoires*.

<sup>37</sup> Berlioz comete un error en la transcripción de estas cartas para *Mémoires*: Titula el capítulo *Voyages en Allemagne I, 1841-42*, cuando en realidad el viaje tuvo lugar entre el 17 de septiembre de 1842 y finales de mayo de 1843.

<sup>38</sup> El comienzo de la primera carta dice así: « *Oui, mon cher Morel, me voilà revenu de ce long voyage en Allemagne* ». BERLIOZ : *Op. cit.* vol. II, p. 51

primera de dichas misivas. Esta carta había sido publicada en un periódico de la ciudad del Maine, motivo que provocó cierto malestar en Guhr. Al conocer el compositor la inquietud del Kapellmeister, le ofrece una explicación en la última de las cartas. Lo cual implica que ambas cartas (o al menos la primera) fueron escritas en un principio para los medios de prensa alemanes. Esta referencia deja el camino abierto para un trabajo de recopilación de metafuentes dentro de *Correspondance Générale* y *Critique Musicale*.

Tras el primer viaje a Alemania, Berlioz inserta en *Mémoires* dos nuevos capítulos autobiográficos (LII y LIII) en los que resume el tenor general del libro sobre la dificultad para organizar conciertos que contribuyesen a popularizar su obra en París. Estos dos capítulos, que hacen referencia a hechos acaecidos durante su estancia en París en el período comprendido entre ambos viajes (junio de 1843 y octubre de 1845), dan paso, sin quebrar la continuidad narrativa, al “*Deuxième voyage en Allemagne: l’Autriche, la Bohême et la Hongrie*”, compuesto bajo la forma de serie epistolar con seis capítulos.

Desentrañar la fecha de redacción de estos capítulos puede llevar a establecer una datación errónea: Berlioz, con el fin de ilustrar el sufrimiento que le producía escribir crítica, introduce un episodio que no tuvo lugar en estos años. Se trata del impulso al suicidio al que le llevó la desesperación (cap. LIII). Indica que la edad de su hijo Louis, nacido en 1834, era de seis años y después añade: «*Il y a quinze ans de cela!...*», es decir, en 1840 (Con un margen de error de un año, Berlioz se encontraría escribiendo esto en 1855). Este capítulo, como hemos dicho, narra acontecimientos que ocurrieron entre los años 1843 y 1845. Si fuese cierto que este episodio del suicidio ocurrió entre estos años, la datación de la escritura, sumando quince, nos llevaría hasta los años 1858 y 1860, fechas imposibles puesto que *Mémoires* ya había sido completada, a excepción de los postfacios. El episodio del intento de suicidio responde por tanto a una ilustración de su situación personal ante la práctica de la crítica musical, pero se encuentra fuera del contexto temporal que en realidad le corresponde.

En cuanto al segundo viaje por Alemania, que tuvo lugar entre octubre de 1845 y mayo de 1846, Berlioz lo sitúa temporalmente de la misma manera que otros muchos capítulos, es decir, sin ofrecer una datación concreta de los hechos en cuestión, sino simplemente dejándolos caer en un segmento temporal lógico y aproximado, con

escuetas indicaciones de orientación: « *Quelques mois plus tard, j'allai pour la première fois parcourir l'Allemagne du Sud* »<sup>39</sup>.

A pesar de que Berlioz indica en este mismo párrafo que las seis cartas fueron remitidas a Humbert Ferrand para el *Journal des débats*, esta serie epistolar fue publicada tanto en el *Débats* como en la *Revue et Gazette musicale* entre 1847 y 1848. El primero de ellos sólo publicó las tres primeras (24 de agosto, 5 de septiembre y 19 de octubre de 1847), dirigidas a Ferrand, mientras que la segunda publicó las tres restantes (23 y 30 de julio de 1848 y 6, 20 y 27 de agosto de 1848) dirigidas a Ferdinand Friedland<sup>40</sup>, además de las tres primeras (3 y 19 de octubre de 1847 y 7 de noviembre de 1847). Sorprende, por tanto, que en *Mémoires* suprimiese Berlioz el nombre de este último como remitente para sustituirlo por el de Ferrand. La única explicación posible es que el autor considerase suficientemente bien pagado a Friedland con la obsequiosa inclusión de su nombre en su obra autobiográfica dentro del un epígrafe del capítulo LIV titulado “*Bonté de mes amis*”, y decidiera entonces dirigir la totalidad de las cartas a Ferrand, el personaje cuya amistad atesoró con fidelidad toda la vida<sup>41</sup>.

La inclusión de estas cartas en *Mémoires* no produce sensación de ruptura con los capítulos precedentes. Ello es debido a que el estado en que estas cartas aparecen en *Mémoires* no es el mismo en que fueron publicadas en la prensa. Berlioz adecuó el texto buscando la continuidad. Así pues, como acabamos de apuntar, había finalizado el anterior capítulo, de la siguiente manera: «*Quelques mois plus tard, j'allai pour la première fois parcourir l'Allemagne du Sud, c'est-à-dire l'Autriche, la Hongrie et la Bohême. Voici le récit que je fis de ce voyage à mon ami Humbert Ferrand dans le Journal des Débats*». Con el fin de allanar el camino al lector respecto al cambio de estilo y al salto temporal, la primera de las cartas comienza situando el punto de vista de aquél retrospectivamente, sin esfuerzo y de forma natural: «*Je reviens encore*

---

<sup>39</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II p. 182

<sup>40</sup> Ferdinand Friedland era un empresario alemán asentado en Praga, donde poseía una compañía de gas. En diciembre de 1846 ayudó económicamente a un Berlioz arruinado y deprimido por la gélida acogida de *La damnation de Faust*: «... un jeune Allemand, M. Friedland, que j'avais connu à Prague, à mon dernier voyage en Bohême, m'avance douze cents francs». BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 250.

<sup>41</sup> La importancia indudable de Ferrand en la vida de Berlioz no requiere explicación. He aquí la presentación que de él ofrece el compositor en *Mémoires*: «... je venais de me lier avec un jeune homme de cœur et d'esprit, que je suis heureux de compter parmi mes amis les plus chers, Humbert Ferrand; il avait écrit pour moi un poème de grand opéra, Les Francs-Juges». BERLIOZ : *Op. cit.* vol. I, p. 88.

*d'Allemagne, mon cher Humbert et à peine arrivé, j'éprouve le besoin de vous rendre compte de ce que j'y ai fait.»*<sup>42</sup>

Una vez señalado este detalle, podemos fijarnos en que las palabras «*Je reviens encore d'Allemagne*» responden, más que a la realidad, a una licencia literaria que Berlioz emplea, como hemos dicho, para limar asperezas en el nexa intercapitular. Si este viaje finalizó en mayo de 1846 y las cartas no comenzaron a ser publicadas hasta el mes de agosto del año siguiente, dichas palabras parecen no adecuarse a la verosimilitud histórica, a no ser que escribiera la carta y la publicación tardase todavía un año en llegar. La explicación a este perceptible desfase temporal la ofrece David Cairns: El diseño de las cartas comprendía en principio el casi inmediatamente posterior viaje a Rusia<sup>43</sup>. De esta manera todo cobra sentido. El año de desfase entre el fin del segundo viaje por Alemania y el comienzo de la publicación de su relato en el *Journal des Débats* lo ocupa el periplo ruso de Berlioz, que tuvo lugar entre febrero y agosto de 1847. El 24 de agosto de este año, Berlioz, que debía estar recién llegado de Riga, su última parada en aquel país, pudo recibir en su domicilio familiar<sup>44</sup> el *Débats* con el comienzo de la serie.

Lo que parece muy probable es que Berlioz regresara a París desde Letonia con parte del material ya escrito, y de ahí la premura con que salió la primera carta publicada en el *Débats*, tan sólo unos días después. Se puede pensar con toda lógica que, de haber tenido terminada la serie tras el segundo viaje a tierras germánicas, hubiera comenzado a enviarlas para ser publicadas.

En lo referente al mencionado viaje a Rusia, de 1847, al no haber sido apremiado Berlioz para publicar su crónica en la prensa y no dejar indicaciones sobre la datación de su escritura, no podemos asegurar la fecha en que decidió poner por escrito las vivencias de este interesante viaje. No obstante, podemos sospechar que debió existir algún motivo para no llevar a cabo el proyecto inicial de publicar dicha crónica en el

---

<sup>42</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 183

<sup>43</sup> “*The letters, which began appearing in August 1847, were originally designed to include the Russian journey*”. CAIRNS, David: *Op. cit.* p. 633:

<sup>44</sup> En esta fecha era el 41 de rue de Provence, el domicilio de Marie Recio. Muy posiblemente no era el mismo edificio que hoy muestra ese número, debido a la reestructuración que se llevó a cabo en 1862 con la creación de rue Lafayette, transversal a rue de Provence. Lo más probable, atendiendo a la numeración de los edificios adyacentes, es que dicho edificio ocupara un lugar en la intersección de ambas calles y que, por tanto, fuera derribado en su día, como tantos otros edificios.

*Débats*. El investigador berlioziano cae en la cuenta de que la fecha de comienzo de redacción de sus *Mémoires*, 21 de marzo de 1848, se encuentra muy cercana. Por ello tiene sentido sospechar que Berlioz realizara un recuento y puesta en orden de todo el material que había escrito en primera persona hasta la fecha y, dándose cuenta de que todo ello podría formar parte de una obra autobiográfica más extensa y con mayores posibilidades literarias, decidiera posponer la redacción de su viaje por Rusia, el cual sería en su momento convenientemente incluido en la obra cuya puesta por escrito estaba a punto de emprender. De todas formas, de lo que no hay duda es de que Berlioz llevaba casi todo el material de este viaje bien anotado, aunque no lo hubiese redactado en su forma literaria definitiva. Esto se deduce de la cantidad de datos precisos que ofrece (nombres, crítica musical...) de la misma manera que en los viajes a Alemania. Le hubiera resultado imposible rescatar de la memoria todos estos datos si hubiese querido escribirlos *ex nihil* unos años más tarde, al llegar el momento de redactar el capítulo LV de sus memorias, que es el que corresponde a este viaje.

El día 3 de noviembre de 1847, el todavía infatigable Berlioz parte hacia Londres, donde residirá durante ocho meses seguidos, hasta el revolucionario mes de julio de 1848. El estilo en que está redactada la crónica de este viaje es mucho más cercano al del grueso de *Mémoires* que al de los viajes a Alemania. No hay aquí apenas crítica de orquestas y conciertos ni la descripción minuciosa de personajes y personalidades que su pluma trazó de ciudades como Berlín o Praga. Para ser la ciudad en que más tiempo de su vida pasó (después de París), apenas ofrece unos pocos detalles y zanja tan intenso viaje en un solo capítulo (LVII)<sup>45</sup>. Por ello podemos concluir que redactó dicho capítulo durante la composición del grueso de la obra, inmediatamente después del capítulo anterior (sin contar, claro está, los referentes a los viajes).

Fue en Londres, el día del equinoccio de primavera de 1848, cuando comenzó *Mémoires*. No tenemos respuesta a la cuestión sobre qué le hizo cambiar de opinión para dejar de escribir crónicas de sus viajes y comenzar una autobiografía, pero tiene sentido pensar que quiso aprovechar el material existente y aprovecharlo para emular a

---

<sup>45</sup> No desaprovechó Berlioz el potencial literario que le ofreció su experiencia londinense: Muchos de los detalles que obvió para *Mémoires* sobre este viaje, los ofrece en su obra *Les soirées de l'orchestre*, publicada en 1852.

Chateaubriand en un escrito que, como hemos apuntado en el primer capítulo de este trabajo de investigación, comenzó como autobiografía y finalizó como memorias.

La creación de *Mémoires* tiene lugar, por consiguiente entre los años 1848 y 1854. El día 18 de octubre de este año firma Berlioz el final del último capítulo (LIX), de una manera, como ya hemos dicho, demasiado repentina. El comienzo de dicho capítulo anticipa un final que ningún lector espera tan pronto: « *J'ai hâte d'en finir avec ces mémoires, leur rédaction m'ennuie et me fatigue presque autant que celle d'un feuilleton* ». <sup>46</sup>

Cuatro años más tarde, el 25 de mayo de 1858, añade el *Postscriptum*. Se trata de una nueva carta dirigida a un personaje anónimo que solicitó a Berlioz algunas notas para escribir una biografía sobre él. El compositor no sólo le remite esta misiva sino que incluye el manuscrito de *Mémoires* en su respuesta: « *Lettre adressée avec le manuscrit de mes mémoires à M. \_\_\_\_, qui me demandait des notes pour écrire ma biographie* ». En una nota aclaratoria a pie de página rinde cuentas a dicho escritor: « *Il s'est bien gardé d'en profiter : son livre est rempli de contes absurdes et d'extravagantes appréciations* ». <sup>47</sup>

La identidad de dicho destinatario no parece ser un secreto hoy en día. David Cairns añade a la citada nota el siguiente texto: « *Although Berlioz dates the letter 1858, it seems likely that the addressee is Eugène de Mirecourt, a hack biographer whose short life of him was published in 1856. Many of the anecdotes in the letter reappear in the book (often in garbled form); and we know, from a reference in a notebook preserved in the Musée Berlioz at La Côte Saint-André, that Berlioz supplied Mirecourt with notes* ». <sup>48</sup>

Ignoramos si, como apunta Cairns, el error en la datación se debe a Berlioz, que pudo transcribir mal la fecha de su carta en la revisión definitiva del libro para enviar a imprenta a comienzos de 1865, o a que dicha biografía de Mirecourt no se publicase en 1856 sino a partir de 1858.

---

<sup>46</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II, p. 305

<sup>47</sup> BERLIOZ: *Ibid.* p. 323

<sup>48</sup> CAIRNS, David: *Op. cit.* p. 519

De cualquier modo, lo importante de esta anécdota no lo constituye la posible imprecisión de las fechas sino el interés que la biografía de Berlioz suscitaba entre sus contemporáneos. Se puede comprobar, además, que la de Mirecourt no era la única biografía del artista. Esto se deduce de la conversación que, hacia el final del libro, Berlioz mantiene con Estelle:

— *Vous avez eu une vie bien agitée, monsieur Berlioz.*

— *Comment le savez-vous, madame ?*

— *J'ai lu votre biographie.*

— *Laquelle ?*

— *Un volume de Méry, je crois. Je l'ai acheté il y a quelques années.*

— *Oh! (...), cette compilation, ce mélange de fables et d'absurdités dont je devine maintenant l'auteur. J'aurai une véritable biographie, celle que j'ai faite moi-même<sup>49</sup>.*

Además, algunos capítulos de *Mémoires* habían sido publicados en fascículos en *Le Monde Illustré* desde 1858. El hecho de que antes de su fallecimiento hubiera ya en circulación varias biografías suyas permite un estudio sociológico puesto que da una idea tanto del interés que suscitaba este romántico personaje como del sentimiento, por parte de dicha sociedad, de pertenencia a una época nueva que busca un héroe con el que identificar sus ideales. La vida, el pensamiento y la lucha de dicho héroe son alimento intelectual y espiritual para una sociedad que es consciente de vivir en la época romántica.

Respecto al *postfacio*, Berlioz no indica expresamente la fecha de escritura de esta parte del libro, sino que lo hace de forma indirecta. Su primera línea hace una indicación aproximada: «*Il y a maintenant près de dix ans que j'ai terminé ces mémoires*». Por consiguiente, si hemos apuntado el 18 de octubre de 1854 como la fecha en que firmó el final de *Mémoires*, parece que quiere expresar que añade esta parte en 1864. Una segunda datación, en la primera línea del último párrafo, confirma la fecha exacta de composición del postfacio: «*Je suis dans ma soixante et unième année*». Como es conocido, su fecha de nacimiento fue 1803, por lo que se deduce que esta parte fue escrita e insertada al final de la obra en 1864.

---

<sup>49</sup> Este diálogo aparece en capítulo final titulado *Voyages en Dauphiné*. en BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 358. Méry es el poeta francés François-Joseph Méry, (1798-1865), coetáneo de Berlioz.

Si la obra hubiese terminado en este punto, es decir, si no hubiese añadido el capítulo definitivo de su *Voyage en Dauphiné*, el pesimismo sería el sentimiento predominante del libro y Berlioz sería recordado por el carácter depresivo con que se retrata en su autobiografía<sup>50</sup>. Sin embargo, los acontecimientos vividos los últimos cuatro meses de 1864 excitaron la condición de escritor de Berlioz, quien reconoció la oportunidad para coronar la obra de su vida con un final con el que conseguiría conducirla al estatus de novela, aumentando así el interés para un número muy superior de potenciales lectores. El autor, consciente de ello, se lanza a escribir el reencuentro con Estelle en la línea de la redención wagneriana por el amor, gracias a lo cual encuentra por fin la armonía y puede esperar la llegada de la muerte con un apacible sentimiento de resignada paz<sup>51</sup>. Se trata de un final relativamente feliz que, al estar directamente relacionado con los primeros capítulos, enmarca la obra y se establece como el desenlace de la misma. De esta manera, incluso después de su propia muerte, cuando la figura de Berlioz no despertare ya sentimientos de antipatía, envidia, adhesión o de cualquier otro tipo, el libro podría tener su propio interés implícito como obra puramente literaria.

El día de Año Nuevo de 1865 concluye Berlioz definitivamente sus *Mémoires*. La decisión con que envió a imprenta la obra, cuyos costes financiaría él mismo, parece indicadora del grado de satisfacción que había alcanzado con la inclusión del nuevo final. A pesar de una serie de correcciones que estuvo realizando durante la primavera de aquel año, las doscientas copias encargadas (cincuenta según otras fuentes), de la obra estuvieron listas en su despacho del conservatorio en el mes de julio.

La publicación póstuma de la primera edición tuvo lugar en 1870.

He aquí un cuadro con el esquema cronológico de *Mémoires*.

---

<sup>50</sup> La última frase del postfacio dice: « *et à toute heure je dis à la mort : « Quand tu voudras ! » Qu'attend-elle donc ? »*. BERLIOZ : *Op. cit. Postface*

<sup>51</sup> Compárese el final del postfacio con este nuevo final del día de Año Nuevo de 1865: “*Mais tâchons de ne plus songer à l'art... Stella! Stella! je pourrai mourir maintenant sans amertume et sans colère.* » BERLIOZ : *Op. cit.* vol. II p. 375.

<b>Fecha de la escritura</b>	<b>Fecha de la publicación</b>	<b>Fragmento de <i>Mémoires</i></b>
1833-1835	En prensa: Junio de 1833-Septiembre de 1835. En libro ( <i>Voyage musicale...</i> ): 1844	Caps. 15, 22, 23 y 30
1833-1835	En prensa: Junio de 1833-Septiembre de 1835. En libro ( <i>Voyage musicale...</i> ): 1844	<i>Voyages en Italie</i>
1843-1844	En prensa: Agosto de 1843-Enero de 1844. En libro ( <i>Voyage musicale...</i> ): 1844	<i>Premier voyage en Allemagne</i>
¿1845-1848?	En prensa : 1847-1848. En libro ( <i>Mémoires</i> ): 1865	<i>Deuxième voyage en Allemagne: l'Autriche, la Bohême et la Hongrie</i>
¿1847?	En <i>Mémoires</i> : 1865	<i>Voyage en Russie</i> (caps. 55-56)
1848-1854	En prensa, (Le Monde Illustré) sólo algunos capítulos: 1852. En <i>Mémoires</i> : 1865	Caps. 1-31 ; 44-51 ; 52-53 ; 54 ; 57-58-59)
1858	En <i>Mémoires</i> : 1865	<i>Postscriptum</i>
1864	En <i>Mémoires</i> : 1865	<i>Postfacio</i>
1864	En <i>Mémoires</i> : 1865	<i>Voyage en Dauphiné</i>

### ***1.3 El apego a París***

*On trouve à Paris des gens élégants,  
il peut y avoir en province des gens à caractère.*

*Sièyes*

(citado por Stendhal en *Le rouge et le noir*)

### 1.3 El apego a París

Según se avanza en la lectura de *Mémoires*, se va manifestando de forma cada vez más evidente la imposible relación del compositor con la ciudad de las luces. La incompatibilidad artística entre Berlioz y París se puede constatar en cada capítulo. Se produce un choque frontal y en ocasiones violento entre la personalidad del uno y el tradicionalismo de la otra. Por ello, el apego que mostró aquel por su ciudad parece, en no pocas ocasiones, un tanto irracional. Sin embargo, profesó a su ciudad de adopción una fidelidad que duró toda la vida a pesar de haber probado el éxito en otros países y de ser consciente de la proyección humana y artística que podría haber disfrutado fuera de Francia. La querencia del héroe a un medio hostil del que nunca quiso liberarse sólo es comprensible por los sentimientos forjados en el alma del artista a través de la impactante experiencia de la vida en la urbe parisina.

#### *1.3.1 Los motivos de un artista para trasladarse a París*

Mucho antes de que Berlioz conociera todos los sinsabores que la ciudad le tenía reservados, había decidido instalarse allí por el doble motivo que mueve a todos los jóvenes a trasladarse a una gran capital: en primer lugar, deseaba librarse del ambiente provinciano de La Côte Saint André, en su Isère natal, donde residió durante toda su infancia y su etapa de formación adolescente hasta los dieciocho años. En segundo término se encuentra el resplandor artístico de la ciudad del Sena, que deslumbraba y atraía sobremanera a los jóvenes músicos de toda Europa. Todo aspirante a compositor que quisiera aprender de los grandes maestros debía encontrar la forma de poder residir allí. El magnetismo del Conservatorio y su biblioteca, la Ópera y los demás teatros, la temporada de conciertos... Una vocación tan sólida como la de Hector Berlioz estaba destinada a florecer artísticamente en el apasionante París de los años veinte del siglo romántico

En la segunda década del siglo XIX, en una población como La Côte, muy reducida tanto en número de habitantes como en recursos culturales, a lo único que podía aspirar si quería alumbrar su vocación musical era a convertirse en un maestro de pueblo, una

especie de músico ambulante que debería aprender a tocar varios instrumentos para enseñar su manejo a los hijos de los vecinos de clase pudiente. Es posible que algún día lograra fundar algún tipo de academia en la que se gestara una modesta banda musical, incluso más, podría llegar a dirigir la banda de la Guardia Nacional. Resulta más que posible que nuestro joven Berlioz se viera reflejado en sus propios mentores musicales de La Côte sin que ello le produjera ninguna satisfacción. Un tal Imbert, violinista segundo del *Théâtre des Célestins* de Lyon, aceptó dejar su puesto para establecerse en la villa con la estabilidad de un contrato medianamente ventajoso y no más miras artísticas que las de una vida conformista en una apacible aldea. Este hombre, que conserva el honor de haber sido, sin contar a su propio padre, el primer maestro musical del pequeño Hector, no permaneció mucho tiempo en La Côte. Tras el trágico fallecimiento de un hijo adolescente, compañero y amigo de Berlioz, regresó a Lyon. Un alsaciano, Dorant, por lo visto más dotado que su predecesor y capaz de tocar varios instrumentos, continuó enseñando música al joven que ya, de manera autodidacta, era capaz de componer alguna música<sup>52</sup>. En el momento en que aquél se vio superado por el discípulo, se vio obligado moralmente a suspender su adiestramiento.

Las aspiraciones de Berlioz no se conformaban con un futuro como el de sus maestros. Del periodo de tiempo que transcurre entre sus doce años y su mayoría de edad, no deja en *Mémoires* datación alguna sobre su formación musical. Simplemente se limita a citar pequeños episodios, que si bien no podemos calificar de atemporales, no dejan de ser más que pinceladas, recuerdos de su aprendizaje en forma de destellos reveladores de su edad adolescente. En sus manos habían caído algunos tomos de la *Biographie Universelle*, con los que se dejó deslumbrar por las vidas de Haydn y Gluck. Describe asimismo con fascinación, la impresión profunda<sup>53</sup> y determinante que grabó en su joven e inexperto *ser musical* su primer encuentro, fortuito, con una partitura orquestal en blanco conformada por veinticuatro pentagramas. En la mente de un muchacho que no había visto cosa más compleja que algunos ejercicios de solfeo y sus propias composiciones (para una formación como máximo de quinteto), comenzó a

---

<sup>52</sup> Berlioz relata en *Mémoires* cómo sus primeros pasos en composición eran desbaratados por la incapacidad de sus compañeros, instrumentistas amateurs. En realidad toda su carrera y su vida están impregnadas de una aversión, que no se esfuerza en disimular, al diletantismo y la carencia de talento auténtico.

<sup>53</sup> El status de Berlioz como artista romántico se muestra con claridad en el hecho de que en su escritura autobiográfica se deja llevar con frecuencia, más por las impresiones profundas que ciertos hechos dejaron en él que por la descripción o enumeración de episodios concretos de su vida.

forjarse la idea de la cantidad de posibilidades tímbricas, armónicas, rítmicas que una orquesta completa en combinación con una masa coral podía ofrecer. Además se daba cuenta de que los la mayor parte de compositores que conocía, parecían no saber aprovechar dicho potencial que él mismo ya intuía. Nunca se ganó la vida como instrumentista de flageolet<sup>54</sup>, flauta o guitarra, los únicos instrumentos cuya técnica le era familiar, porque su vocación fue, desde ese momento, la de manejar la orquesta, concebida ontológicamente como un ente musical que requiere, para funcionar como tal, su propia técnica. Sus obras iban a ser destinadas fundamentalmente a la orquesta y él se encargaría de concertar todos sus elementos integrantes. Lógicamente, La Côte se le había quedado pequeño ya en su adolescencia. Necesitaba trasladarse a París tanto como París necesitaba un Hector Berlioz, aunque nunca aquella ciudad accediera a reconocerle esto último en vida.

Un aspecto en la vida de Berlioz que no constituye en absoluto un caso excepcional entre los compositores, se encuentra en la negativa de su padre a acceder a que su hijo, su único hijo varón, siguiera la azarosa carrera de músico en vez de dedicarse, como él mismo, a la medicina, disciplina económicamente mucho más segura y mejor reconocida socialmente. Mientras que algunos compositores del mismo siglo, de carácter más dócil, completaron los estudios que sus progenitores desearon para ellos antes de dedicarse a la música (Rimsky Korsakov o Tchaikovsky), el caso de Berlioz pertenece al grupo de aquéllos que se negaron rotundamente a seguir otro aprendizaje que no fuera el musical. En *Mémoires* nos cuenta el autor, a través del ejemplo de los procesos fisiológicos que en su propio organismo se producían durante las clases prácticas de anatomía, su carencia absoluta de vocación hacia la disciplina de Galeno.

Este hecho va a resultar determinante en la primera época de Berlioz en París, puesto que la tensa relación que mantuvo con sus padres le había de llevar a una primera existencia de desencuentro con la urbe.

---

<sup>54</sup> Una variante de dulzaina.

### 1.3.2 Estudiante de medicina

En *Mémoires*<sup>55</sup> indica el año 1822 como fecha de su llegada a París. David Cairns, sin embargo, documenta el hecho mejor que el propio autor en su estudio y traducción de la obra<sup>56</sup> datando la llegada en 1821 e indicando además su lugar de alojamiento: el número 104 de la rue Saint-Jacques, en el barrio latino. El Berlioz escritor de cuarenta y cinco años se describe a sí mismo a los dieciocho como un joven ante todo obediente, empeñado en conciliar sus estudios de música con los de medicina. Debía obediencia al padre que le mantenía y que le había prometido una magnífica flauta nueva si accedía a seguir con tesón sus pasos profesionales.

Afirma que ya estaba resignado a convertirse en un médico mediocre cuando la luz del París cultural comenzó a tentarle con sus rayos. Recuerda el autor un interesante curso de literatura, así como sendas conferencias en el *Jardin des Plantes*, la una de Thénard sobre química y la otra de Gay-Lussac sobre física. Sin embargo el verdadero punto de inflexión llegó con su primera visita a la Ópera. En mi opinión, el conjunto de los elementos musicales, en cuya descripción se recrea, debió producir tanta impresión en él como el reconocimiento de su capacidad para discernir en una ópera de Salieri la influencia de las características musicales de Gluck. Recordemos que en la biblioteca de su padre había tenido oportunidad de estudiar la partitura del *Orphée*, aunque nunca lo había escuchado. Fue el momento en que supo reconocerse, no sólo como músico, sino también como compositor. Dicha impresión la describe en un arrebato romántico en el quinto capítulo:

*J'étais comme un jeune homme aux instincts navigateurs, qui, n'ayant jamais vu que les nacelles des lacs de ses montagnes, se trouverait brusquement transporté sur un vaisseau à trois ponts en pleine mer.*<sup>57</sup>

Desde entonces la balanza de su estudio simultáneo, el musical y el de medicina comenzó a desequilibrarse irremediablemente. Berlioz insiste en este mismo capítulo V

---

<sup>55</sup> “En arrivant à Paris, en 1822” BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 60.

<sup>56</sup> CAIRNS, David: *Op. cit.* p. 20

<sup>57</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 63

en la firme disposición que tenía en mantener la palabra que había dado a su padre y, según dice, así continuó una temporada.

Sin embargo, poco más tarde, se cruzó en su camino la posibilidad de estudiar en la Biblioteca del Conservatorio, que tenía acceso abierto al público, las obras de sus compositores idolatrados. Desde entonces el destino de Berlioz parece haber sido unido de por vida a París, que ha cegado al influenciado joven, provocando una brecha en la relación del compositor con su familia. El muchacho creyó reconocer el sueño artístico que, en su imaginación, representaba París: la fuente de toda la cultura, que habría de encontrar allí. Se encontraba en la ciudad en la que confiaba desarrollar su capacidad musical (de la que, desde hacía un tiempo, no albergaba ningún género de dudas) y en la que pensaba que todo ser con talento debería triunfar por el hecho de merecerlo artísticamente. No obstante, como veremos a continuación, toda su trayectoria musical en París, según sus memorias, se puede resumir como la lucha del genio del artista romántico contra las dificultades de la ciudad, pues ésta constituía tanto una fuente inmejorable de recursos musicales, por un lado, como también un conjunto de barreras humanas e institucionales, cuyo funcionamiento se activaba automáticamente como un resorte ante el mínimo indicio de actividad por parte de Berlioz.

Nunca encontró en París un trabajo estable que se acercase a la altura de las aspiraciones que corresponden a un personaje de su valía. Ni siquiera después de haber triunfado en sus giras por Europa. El caso “París contra Berlioz” es el caso del artista incomprendido y envidiado, que nunca fue, en vida, profeta en su tierra.

### *1.3.3 Alumno de Lesueur y Reicha*

Con Lesueur, un profesor maduro y de prestigio, al que siempre otorga un respeto ejemplar en sus memorias, estudió la factura compositiva de la ópera italiana, que califica de “antediluviana”. No obstante, dicho género era el que marcaba tendencia en París en el primer tercio de siglo. Su pluma, crítica y afilada contra todo aquello que denote cierto sabor a Italia, siempre se muestra condescendiente con su primer maestro, posiblemente como agradecimiento por haberle abierto varias puertas en la ciudad, incluidas las del Conservatorio. Con Antón Reicha, un compositor que entonces gozaba

de cierto renombre, reconoce haber aprendido mucho sobre contrapunto. Sin embargo, tampoco encontró en él el maestro capaz de indicarle su camino en composición. Mostraba Reicha tal preocupación por el aspecto científico y la perfección matemática en la música que, según la opinión berlioziana, descuidaba la expresión, la musicalidad. Con estos antecedentes, Berlioz toma consciencia de que no tendrá más maestro que las partituras de aquellos de sus ídolos hasta entonces conocidos (a su disposición en la Biblioteca), Gluck y Spontini, y que las lecciones sobre cómo no componer o qué no hacer en música las recibiría en las representaciones de la Ópera, del Odeón y de otros teatros de la ciudad. París se convierte así en la única fuente para él conocida capaz de irradiar el conocimiento que necesitaba alcanzar, al mismo tiempo que una rémora académica trasmisora de un tipo de enseñanza de la que, ya en su juventud, anhelaba liberarse.

En 1825, realiza su primer estreno digno, su *Misa Solemne* con un cierto éxito, según se encarga de dejar claro<sup>58</sup> él mismo. Para financiarlo ha tenido que recurrir a un buen amigo, Agustín de Pons, que le presta mil doscientos francos. Esta lucha para poder organizar y financiar sus conciertos será una constante durante toda su vida en París. Para poder devolver el préstamo en una serie de plazos, Berlioz recurre a ganarse la vida dando algunas clases de solfeo, flauta y guitarra, en realidad, lo único que sabía hacer de cara a la sociedad.

#### *1.3.4 Los años del Premio de Roma*

Paralelamente a su ocupación de profesor ocasional, Berlioz mantiene un pulso personal con el concurso de composición de la Academia de Francia en Roma. La obtención de dicho premio comportaría unos apetitosos ingresos fijos mensuales durante un lustro, además de un cierto renombre y la justificación de su vocación ante sus padres. Hasta en cinco ocasiones consecutivas llegó a presentar sus composiciones a dicho galardón, que no consiguió ganar hasta el último de los intentos. En sus *Mémoires*, ridiculiza todos los aspectos del concurso en cuanto a organización, composición del jurado, concesión de premios y ejecución de las obras ganadoras, elevando el asunto a la categoría de grotesco y constatando que la penosa naturaleza del

---

<sup>58</sup>BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 76

famoso *Prix de Rome* es fiel reflejo de la paupérrima salud musical de la capital francesa.

Ante el primer fracaso de Berlioz en el premio, su padre le lanza un ultimátum instándole a dejar su carrera de compositor, pues hasta la fecha no ha pasado de la mediocridad, a pesar del ligero éxito de la *Misa Solemne*, ante lo cual el compositor abandona la ciudad por primera vez para regresar a La Côte. Ante la firme convicción de su hijo, accede a concederle un tiempo de prueba con la condición de que no avergüence a la familia convirtiéndose en un compositorzuelo de segunda fila. Sin embargo, su madre le niega la palabra y termina maldiciéndolo ante su inminente partida a París, circunstancia que no parece afectarle con el terrible disgusto que se supone ante un hecho de este calibre emocional. De vuelta en París, Berlioz tiene que apañarse para saldar la deuda con De Pons entre la asignación de ciento veinte francos que mensualmente llega de casa y sus clases particulares. De nuevo el autor se enorgullece de presentarse en *Mémoires* como el héroe que lucha ante su destino dramático en la urbe. El humilde y bohemio “David” alquila una habitación diminuta en *Ile de la Cité*<sup>59</sup> y sobrevive alimentándose con cantidades ínfimas de pan con uvas o dátiles. Su restaurante, durante el verano de 1825, fue el pie de la estatua de Enrique IV en el *Pont Neuf*, desde donde trataba de no pensar en otra cosa que no fuera poesía, ante la contemplación de la puesta de sol sobre el *Mont Valérien* y los juegos de reflejos de luz sobre el Sena.

En esta época, Louis Berlioz rompe su relación con su hijo al considerar humillante el aprieto económico en que se encontraba Hector y del que él mismo ha tenido que sacarlo, y ante la posterior negativa de éste a abandonar París, olvidar la música y volver a La Côte. Como todo héroe romántico, Berlioz puede prescindir del trato con su padre, pero no puede traicionar al arte. Así pues, nos encontramos ante un joven artista en el París de los años 1820 que se ve liberado de la deuda que le asfixiaba y que, por consiguiente, se siente optimista. La ciudad, como un implacable “Goliath”, se encargará en breve de devolverle a su romántica realidad. Berlioz se centra en la composición, tanto que descuida sus alumnos, considerando el tiempo empleado en las clases un precioso tesoro malgastado que podía invertir en la composición de su primera ópera.

---

<sup>59</sup> En rue de Harlay, en la esquina con quai des Orfèvres.

La Ópera rechaza una cantata sobre la revolución griega,<sup>60</sup> y casi inmediatamente se ve de nuevo sin recursos. El invierno se le echa encima y el Pont Neuf pierde su encanto romántico con el frío.

He aquí la única tentación de la que deja constancia en *Mémoires* de abandonar París voluntariamente: un Berlioz totalmente desesperado, a quien la ciudad da la espalda y necesitado urgentemente de dinero, decide solicitar un puesto como flautista en orquestas de medio mundo (“cualquier cosa antes que regresar a La Côte a vegetar”<sup>61</sup>), cuando gana una plaza en el coro del nuevo Théâtre des Nouveautés<sup>62</sup>. Este puesto le reporta un sueldo de cincuenta francos.

Berlioz se da cuenta de que se había convertido precisamente en lo que su padre temía, a saber, un musiquillo que pululaba entre la más grisácea mediocridad de París. Como muestra, los títulos de los vaudevilles con los que se ganaba la vida: *Un jovencito para la abuela*, *La pequeña mendiga* o *El hombre al que le gustaban las viudas*.<sup>63</sup>

Con unos francos en el bolsillo se muda a un pequeño apartamento compartido en rue de la Harpe. Cumpliendo con su trabajo puede también dedicar tiempo a componer y a seguir formándose con Lesueur y Reicha. Unos meses más tarde, su padre, preocupado, restaura su asignación, lo que permite a Hector, aliviado en lo económico, abandonar el Noveautés. Este hecho, el dejar de formar parte activa de la mediocridad musical parisina, supone una liberación para su ego artístico.

Su segundo intento en el Premio de Roma se salda con un nuevo desencuentro con el sistema, ya que su obra queda a dos votos del primer premio. Las ediciones posteriores del concurso se saldarán con un premio declarado desierto y otro en que su obra es declarada imposible de tocar. Ni qué decir tiene que Berlioz expone de manera convincente la injusticia que cometió el jurado, a pesar de haber presentado a concurso una cantata propia de principiante no muy bien orientado. Según cuenta, sus obras

---

<sup>60</sup> Si bien el libreto fue compuesto por uno de los amigos que mantuvo toda la vida, Humbert Ferrand, el hecho de escoger dicho tema se presenta como una solicitud de ingreso en el movimiento romántico. Berlioz admiró a Byron y en él se inspiró para la composición de su *Harold en Italia*.

<sup>61</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 91

<sup>62</sup> En BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, pp. 92 y 93, relata con cierta autosuficiencia y tintes de humor la prueba de acceso que tuvo lugar en el Salón de los Masones, sito en rue de Grenelle-Saint Honoré.

<sup>63</sup> BERLIOZ/CAIRNS: *Op. cit.* p. 51.

resultaban demasiado modernas, poco atractivas para los académicos y para el gusto oficial de los anquilosados maestros. Así pues, decidido a llevarse el premio, en su quinto intento, compone según los cánones. Él mismo ridiculiza la banalidad y el trivial sentido madrigalesco de su propia obra, compuesta en armonía con el “buen gusto” parisino. Tras el tercer intento, caricaturiza a uno de los académicos, Boïeldieu, como un mediocre aficionado sin atisbo de arte en sus pueriles composiciones y llega a la siguiente conclusión, que constituye una declaración sobre el estado de la música en París en 1828:

*Boïeldieu, dans cette conversation naïve, ne fit pourtant que resumer les idées françaises de cette époque sur l'art musical. Oui, c'est bien cela, le gros public, à Paris, voulait de la musique qui berçât, même dans les situations les plus terribles, de la musique un peu dramatique, mais pas trop, claire, incolore, pure d'harmonies extraordinaires, de rythmes insolites, de formes nouvelles, d'effets inattendus; de la musique n'exigeant de ses interprètes et de ses auditeurs ni grand talent ni grande attention. C'était un art aimable et galant, en pantalon collant, en bottes à revers, jamais emporté ni rêveur, mais joyeux et troubadour et chevalier français... de Paris.*<sup>64</sup>

Y añade una de las máximas que mejor reflejan al artista incomprendido y que más suele citarse para resumir su relación con su país:

*Où diable le bon Dieu avait-il la tête quand il m'a fait naître en ce plaisant pays de France ?*

### 1.3.5 París, el escenario de la Sinfonía Fantástica

El once de septiembre de 1827 llegó a París una compañía inglesa de teatro que representaba *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, obras que no eran todavía muy conocidas en la ciudad. La impresión que produjo en él la actriz irlandesa Harriet Smithson es comparable al enamoramiento del joven Werther por su Carlota. Berlioz cae rendido a los pies de su Julieta, ante su Ofelia. La irrupción por vez primera del amor en su vida

---

<sup>64</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 166

de adulto (recordemos su amor preadolescente por Estelle, su *Stella montis*, en Meylan, Isère) coincide con la conmoción de su descubrimiento de Shakespeare<sup>65</sup>, estableciéndose en su corazón de artista un doble idilio en el que el amor a la obra del inglés no era más que una prolongación de su pasión por Harriet. Unos años más tarde reconocerá que su pasión ideal estaba dirigida más hacia la actriz que encarnó los papeles de Julieta, Ofelia y Desdémona que a Harriet como persona real. Berlioz describe su estado de ánimo como un largo periodo de aflicción en que apenas podía conciliar el sueño. En su penoso vagar por el escenario parisino recuerda unas pocas ocasiones en las que, fruto del agotamiento, consiguió caer dormido. En un rastrojo cerca de Ville-Juif cayó una noche presa de un profundo sueño; en otra ocasión fue en un campo a plena luz del día en Sceaux; más tarde, nos imaginamos a nuestro Werther acurrucado en la nieve en la orilla del Sena en Neuilly<sup>66</sup>; por último, durante cinco horas, como un mendigo al que nadie osaba a acercarse por temor a descubrir un cadáver, sentado a una mesa del Café du Cardinal en la esquina del boulevard des Italiens y rue Richelieu. Para él, la historia de su enamoramiento hacia Harriet supone “el drama supremo de mi vida”<sup>67</sup>.

El artista enamorado es capaz de enfrentarse a la ciudad con el fin de acceder al corazón de la amada. Así lo entendió Berlioz al decidirse a organizar un concierto con obras suyas para que Harriet supiera, al menos, de su existencia. Sólo el hecho de imaginar a su amada considerando su nombre impreso en un programa de mano como el de un artista inspirado ya suponía mucho para su pobre corazón romántico. “Enfrentarse a la ciudad” significaba superar las dificultades que habría de encontrar antes, durante y después del concierto: Antes del concierto debía juntar una orquesta, coro, solistas y un director a quienes lógicamente hay que pagar; encontrar un lugar adecuado para la ejecución de sus obras y, lo que presenta mayor dificultad, encontrar los permisos para poder llevar a término su empresa. Durante el concierto: Cruzar los dedos para que los músicos se hubieran estudiado sus papeles, que no se encontrasen indispuestos, que elementos envidiosos o antagónicos no boicoteasen la representación, que la infraestructura o tramoya funcionase correctamente y que no surgieran imprevistos

---

<sup>65</sup> Como él mismo reconoce, por entonces no hablaba inglés. Su descubrimiento de Shakespeare se produjo a través de sendas traducciones al francés de *Hamlet* y *Romeo*.

<sup>66</sup> Berlioz describe en *Voyage en Dauphiné* cómo treinta y seis años más tarde, casi dos décadas después del fallecimiento de Harriet volvería casualmente al mismo lugar, esta vez acompañado por su hijo Louis.

<sup>67</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 125

demasiado graves.<sup>68</sup> Tras el concierto, la facción musical parisina enfrentada a Berlioz, se habría de encarar, de cualquier manera, de realizar una crítica negativa a su música.

Lo curioso es que este mismo esquema se mantuvo durante toda su vida, no sólo en sus comienzos como compositor. Aun así, Berlioz nunca quiso desarraigarse de París. Concebía su carrera como una lucha en la que no importaba las veces que cayera: seguiría intentándolo. Su personalidad de artista le obligaba a ejercer su impulso creador independientemente de la opinión de la mayoría. Muy bien podría haberse hartado de navegar contra corriente y haber solicitado en los años cuarenta un puesto en alguna corte alemana o bohemia, donde se le apreciaba con sinceridad. Entre los puestos que rechazó destaca el de Kapellmeister en Dresde (1849), donde hubiera sucedido a Wagner.<sup>69</sup>

Sin embargo, la ciudad ejercía un magnetismo del que no resultaba fácil liberarse. ¿Cuáles eran los motivos de Berlioz para sentir este apego? Da la impresión de que la intensidad con que la ciudad había deslumbrado al joven nada más llegar, provocó una especie de enamoramiento del que no pudo liberarse jamás. La cercanía de su familia y los lazos emocionales de amistad hacia un puñado de personas fueron, sin duda, factores decisivos para que no quisiera nunca desarraigarse. París constituyó, desde la época de las cenas en Pont Neuf, su hogar. Un hogar que debía compartir con una serie de circunstancias indeseables, pero en el que podía desenvolverse en la única lengua que dominaba; En París había superado tiempos difíciles; fue el escenario en que vivió acontecimientos históricos y en que se había enamorado de su esposa. Por otro lado, los lazos profesionales fueron determinantes. La ciudad le ofrecía todos los recursos que podía imaginar para desarrollar su obra. No sólo poseía uno de los mayores conservatorios de Europa, sino que también era la ciudad de la Ópera, el Théâtre Lyrique, Théâtre Italien, el Odeón, Opéra-Comique, etc. Se trata de los escenarios culturales por excelencia, con los que su genio contaba para estrenar sus obras, ya que

---

<sup>68</sup> El colmo de la mala suerte de Berlioz en la organización de sus conciertos tuvo lugar el 7 de noviembre de 1830. En lo que iba a ser su primera aparición en la Ópera, con la fantasía dramática *La Tempestad*. Estando todo dispuesto y, habiendo sorteado sin mayor dificultad los obstáculos de organización, cayó sobre París, una hora antes de la representación, la mayor tormenta en cinco años. No hubo concierto.

<sup>69</sup> MACDONALD, Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, 1989. p.81.

éstas requerían grandes efectivos que no cabían en cualquier sala. De esta manera siempre consideró a su ciudad como la única plaza con capacidad para disponer, en un momento dado, de coros y orquesta en número superior al medio millar. Las características de sus composiciones requieren de una ciudad de grandes recursos, tanto más cuanto avanza en su estilo. Si bien habría de encontrar ciudades en Alemania a las que definió como absolutamente musicales en su esencia, en las que se le llegó a ofrecer un puesto de trabajo que jamás le ofreció París, los efectivos disponibles en todas ellas, con la salvedad de Berlín, nunca hubieran sido suficientes para representar sus grandes obras, tal como él las concebía. Tal cantidad de músicos, sólo la encontraría en París.

No obstante, la ciudad mantendría siempre su hostilidad. Por diversas razones, Harriet no llegó a enterarse de la programación del concierto con el que Berlioz pretendía ocupar su mente siquiera un minuto. La parte positiva la constituyó un cierto éxito de crítica, que le hizo ganar el reconocimiento del público en general.

Pocos meses después decidió que Harriet *debía* conocer su existencia y para ello solicitó poder dirigir una obertura suya (*Waverley*), como prelude a una representación de *Romeo y Julieta*. Lógicamente, la actriz se encontraba en su camerino durante la obertura y no escuchó ni una nota de la obertura. Además, el público parisino consideró dicha obra, poco más que una fanfarria previa al izado del telón. Sin embargo, Harriet sí que vislumbró a Hector entre bastidores recibiendo una desagradable impresión por el angustioso grito que el arrebatado Berlioz profirió ante la visión de su amada.

Si ya este hecho provocó en sí un wertheriano sufrimiento en su corazón, la amargura se multiplica de forma exponencial cuando la ve partir la mañana siguiente hacia Ámsterdam, en lo que él califica como una pura casualidad, puesto que se alojaba en el número 96 de rue Richelieu, prácticamente en frente del apartamento de ella en rue Neuve Saint-Marc (hoy Saint-Marc). Este rincón de París representa un lugar sagrado en los recuerdos de Berlioz, no sólo por el episodio recién mencionado sino porque, como vamos a ver, será el lugar desde el que trazará el definitivo plan para enamorar a su *Ofelia*.

A finales de 1829, dos años después de aquella representación de *Hamlet* en el Odeón, se produjo su descubrimiento del *Fausto* de Goethe, otra de las lecturas que marcaron profundamente su personalidad e influyeron en su posterior obra musical (junto con Shakespeare y la *Eneida*). Bajo la influencia de Goethe y tras haberse vuelto a enamorar, esta vez de Camille Moke, movido por una especie de liberación del fantasma de Harriet, compone su *Sinfonía Fantástica* que contiene la novedad de un programa extramusical que ayuda a seguir la audición y a captar su significado. En dicho programa la aparición de la actriz como *leitmotiv* musical y textual es fundamental para la comprensión de la obra. El monograma *Lélio*, cuya composición comenzó en la primavera de 1831 en el camino de Niza a Roma, tras recuperarse de la ruptura con Camille, retoma la idea de su idealizada Harriet e incluye en su texto referencias explícitas a “su Ofelia, su Julieta”. La historia de desamor con ella representa el eje principal de la obra. A su vuelta de Italia, a finales de 1832, dispuso todo para organizar un concierto que incluía ambas obras en la sala del Conservatorio. Como su antiguo piso de rue Richelieu se encontraba ocupado, alquiló el apartamento de rue Neuve Saint-Marc y quiso interesarse por el paradero de la antigua inquilina. El destino había decidido que Harriet se encontrase en ese momento en París, alojada en rue Rivoli. Ésta, no sólo asistió al concierto, según cuenta Berlioz, sino que le reconoció y, lo que parecía inevitable, durante la representación de la sinfonía y de *Lélio*, se enamoró de Hector. Contrajeron matrimonio en el verano de 1833.

Las dos obras anteriores son concebidas tras la superación de episodios de desamor. La diferencia estriba en que, mientras la *Sinfonía* fue compuesta como una terapia de venganza (el héroe que con esfuerzo arduo logra liberarse del insistente pensamiento sobre la amada), *Lélio* (subtitulada *El retorno a la vida*) representa la vuelta al recuerdo del amor verdadero tras la liberación los planes de muerte que había forjado al dejarle Camille. La ciudad fue el escenario del punto culminante del *drama supremo de su vida*. Quedó así consolidado un lazo emocional con ciertos lugares muy determinados, que el tiempo no fue capaz de deshacer.

### 1.3.6 Los levantamientos de 1830

A Berlioz le tocó vivir en París los acontecimientos revolucionarios que tuvieron lugar durante el siglo romántico. Si bien, según cuenta en *Mémoires*, no parece simpatizar con la causa de los movimientos de 1848 (en los que, desde su prisma, no ve más que un impedimento para el desarrollo de la vida cultural y de la música en la ciudad), en el caso del levantamiento de julio de 1830 pone todo su interés en presentarse como parte activa del movimiento.

En el verano de 1830, nada más acabar la obra con la que se presentaba por quinta vez al concurso de la Academia, se lanzó a la calle a unirse a la multitud. Berlioz describe este episodio de tal manera que, de constatarse su verosimilitud, constituiría, sin duda, un poderoso lazo afectivo con la ciudad, con entidad para responder por sí mismo a la cuestión sobre el porqué del apego a París.

En una imagen que Berlioz parece tomar de *La Libertad guiando al pueblo* de Dèlacroix, obra de 1830 (en la que el propio compositor encarnaría el personaje burgués del sombrero, el cual es en realidad, un autorretrato del pintor), se lanza a las barricadas de la rue de Babilone pistola en mano con el entusiasmo del romántico que se sabe protagonista de un episodio histórico. El París revolucionario le deparaba un par de sorpresas agradables. En primer lugar se encuentra con un grupo de hombres que cantan uno de los himnos de batalla que él compuso sobre textos del irlandés Thomas Moore<sup>70</sup>, cuya traducción parecía adecuarse perfectamente a la situación. Sin dudarle un instante, se unió a su coro como un ciudadano más. La situación debía ser tan excitante que no parece que le molestase el debate entablado con uno de aquellos aficionados parisinos acerca del *tempo* de su propia obra, caso excepcional tratándose del purista Berlioz, siempre tan intolerante ante el diletantismo en la música. El grado de satisfacción de Berlioz ante esta manifestación de popularidad<sup>71</sup>, debió ser más acusado de lo que

---

<sup>70</sup>La tercera de *Neuf Mélodies*, titulada “Canto guerero”.

<sup>71</sup> Un compositor puede recibir varios tipos de reconocimiento profesional. Uno ante la ovación directa en la sala de conciertos y otro ante la recepción popular de sus obras. En relación con este segundo caso, el episodio recuerda los corrillos en que se aprendían arias de Verdi, verdadero símbolo popular en el contexto del *Risorgimento*, para poder utilizarlas como arma socio-política, o simplemente para

indica en *Mémoires*, en primer lugar por el hecho de incluirlo en la obra como uno de sus recuerdos destacados y en segundo porque en aquella época todavía no había conocido ningún éxito rotundo, a pesar de tener, ya completada, en su cajón la *Sinfonía Fantástica*. A su alrededor se reunió espontáneamente una multitud a la que los cantantes decidieron movilizar hasta rue Vivienne a través de Galerie Colbert. No les quedó más remedio que subir al balcón de un primer piso, desde el que comenzaron a cantar la Marsellesa. Qué maravillosa impresión debió envolver a todos los presentes ante el sepulcral y respetuoso silencio de aquella revolucionaria turba, que escuchaba el himno de Rouget de Lisle con tal respeto, que el mismo Luis Felipe, de haber estado presente, hubiera comprendido mejor el sentimiento nacional de su pueblo de cara a evitar, en la medida de lo posible, los levantamientos que conducirían, en 1848, a la II República. Berlioz no fue capaz de aguantar este silencio durante mucho tiempo y conminó a la multitud a cantar al unísono como un resorte justo en el estribillo que canta: “*Aux armes, citoyens!*”. Debemos realizar un esfuerzo para acercarnos siquiera a imaginar una marabunta de cuatro o cinco mil voces (según Berlioz, número que resulta perfectamente creíble, si ocupaban los lugares descritos), con el sentimiento revolucionario a flor de piel, abarrotando toda la galería, (Galerie Colbert, que entonces debía estar cubierta por un tejado de vidrio), hasta rue Vivienne, por un lado, y hasta la rue Neuve-des-Petits Champs hacia el otro, haciendo resonar su impresionante y maravilloso himno en el tiempo y lugar en que éste adquiere su sentido verdadero. Resulta inconcebible que cualquiera de aquellos ciudadanos franceses que participaron en dicho acontecimiento pudiera, siquiera por un momento en el resto de su vida, olvidar la sensación vivida y dejar de sentirse profundamente parisino.

### 1.3.7 La subsistencia en París

El único puesto de trabajo que a Berlioz le fue ofrecido en el entorno musical de París fue el de ayudante de bibliotecario del Conservatorio. Pero mucho antes de que esto ocurriera, como él mismo señala en un episodio curioso de *Mémoires*, la ciudad debía

---

disfrutarlas mejor en el concierto, al conocerlas de antemano. Otro compositor-escritor del mismo siglo que, como Berlioz, se preocupó en escribir su autobiografía, Richard Wagner, relata en *Mein Leben* un episodio en el que muestra con orgullo la aceptación popular de Tannhäuser. Cuenta cómo escuchó mientras nadaba, a otro bañista tarareando la melodía del coro de peregrinos. Fue justo entonces cuando tomó consciencia de que su obra perduraría. En una carta remitida por Berlioz a Joseph d’Ortigue el 16 de abril de 1846, cuenta cómo algunos pasajes de la *Sinfonía Fantástica* eran canturreados por las gentes de Praga con los significados de *femme charmante*, o bien de *femme qui a l’air común et hardi*, o bien *qu’on est triste et inquiet*. (*CORRESPONDANCE GÉNÉRALE*, III. pp. 336-337.

imponer su ley y mostrar su oposición al potencial artista. En el capítulo IX, narra Berlioz su primer encuentro con Cherubini, dejando establecido el perfil caricaturesco que este compositor va a recibir a lo largo del libro. Siendo éste director del Conservatorio, expulsa al joven Berlioz (que se acababa de instalar en su primer apartamento en rue Saint-Jacques), de la biblioteca obedeciendo a una norma de reciente aprobación, que el escritor se encarga de presentar como absurda remarcando, en su propio favor, la injusticia que se cometía con su expulsión.

En 1838 estuvo cerca de conseguir el ingreso como profesor de armonía en el Conservatorio, pero Cherubini ejerció su potestad en dicha institución para otorgar el puesto a otro. Ni qué decir tiene que Berlioz vuelve a demostrar lo absurdo de su nombramiento con un argumento contundente. Pero no es el único incidente en que el hombre no puede con la burocracia de la ciudad en su intento de encontrar una solución económica a su vida. Cuatro años antes se barajaba su nombre desde el Ministerio del Interior, por recomendación de un buen amigo, Armand Bertin, editor del *Journal des Débats*, para la plaza de profesor de composición. Con humor e ironía Berlioz viene a decir que todo estaba ya acordado, al menos de palabra, pero que nunca volvió a oír nada sobre el tema.<sup>72</sup>

*De hecho, como sin duda hubiera podido preverse, los éxitos de Berlioz en Alemania no modificaron en absoluto su situación en París. Si esperaba suceder a Halévy, que había sido ascendido a secretario permanente, en la cátedra del Instituto, se vio defraudado, ya que nadie votó por él (eligieron a Clapisson, que era un mediocre). Había sucedido lo mismo en 1842 cuando la muerte de Cherubini dejó una cátedra vacante –eligieron a Onslow- y en 1851 con la cátedra de Spontini –fue elegido Thomas-; en estas elecciones Berlioz no tuvo votos.*<sup>73</sup>

Así pues, como nunca tuvo a su disposición una orquesta bajo contrato estable, ni una cátedra desde la que enseñar, se fue ganando la vida no como compositor sino como escritor. Comenzó a escribir crítica musical en 1829 gracias a la recomendación de Humbert Ferrand en *Revue Européene*. Sus conocimientos musicales, intuición crítica y

---

<sup>72</sup> Véase al respecto el apartado 1.4.3.5.

<sup>73</sup> MACDONALD, Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, 1989. p.81.

habilidad literaria le abrieron camino en el periodismo y terminó publicando sus artículos desde 1834 en el *Journal des débats* y en el semanal *Gazette musicale*. Al comienzo consideraba esta profesión como un arma efectiva con que defender lo bello y atacar todo aquello que se opusiera a su forma de entender la música y la interpretación<sup>74</sup>, pero pronto conoció el lado amargo del oficio. Por un lado, si se mostraba como un crítico íntegro, se veía obligado a expresar a menudo opiniones negativas que le crearían no pocas enemistades. Por otro, si por cualquier motivo, se viese impelido a realizar una crítica amable de una composición o interpretación deleznable, se odiaba a sí mismo por considerarse un traidor al arte y un mero escritor de *feuilletons*.

Para hacerse una idea de hasta qué punto le disgustaba la crítica musical, basta con echar una mirada a las palabras que escribe cuando, tras haber recibido una importante inyección económica en concepto de derechos por la representación y edición de *Les troyens*, vislumbra la posibilidad de dejar el *débats*:

*Cependant, comme les honoraires que je reçus, pendant ces vingt et une représentations, étaient considérables, étant l'auteur du poème et de la musique, et comme j'avais vendu la partition de piano à Paris et à Londres, je m'aperçus avec une joie inexprimable que le revenu de la somme totale égalerait à peu près le produit annuel de ma collaboration au Journal des Débats, et je donnai aussitôt ma démission de critique. Enfin, enfin, enfin, après trente ans d'esclavage, me voilà libre! je n'ai plus de feuilletons à écrire, plus de platitudes à justifier, plus de gens médiocres à louer, plus d'indignation à contenir, plus de mensonges, plus de comédies, plus de lâches complaisances, je suis libre! je puis ne pas mettre les pieds dans les théâtres lyriques, n'en plus parler, n'en plus entendre parler, et ne pas même rire de ce qu'on cuit dans ces gargotes musicales! Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis!!*<sup>75</sup>

Él mismo reconoce que la literatura no es su fuerte sintiéndose, empero, esencialmente compositor.

---

<sup>74</sup> Cap. XXI

<sup>75</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 345

*Si je parle de ma paresse, c'est qu'elle a toujours été grande pour écrire de la prose. J'ai passé bien des nuits à composer mes partitions, le travail même assez fatigant de l'instrumentation me tient quelquefois huit heures consécutives immobile à ma table sans que l'envie me prenne seulement de changer de posture; et ce n'est pas sans effort que je me décide à commencer une page de prose, et dès la dixième ligne (à de très-rares exceptions près) je me lève, je marche dans ma chambre, je regarde dans la rue, j'ouvre le premier livre qui me tombe sous la main, je cherche enfin tous les moyens de combattre l'ennui et la fatigue qui me gagnent rapidement. Il faut que je me reprenne à huit ou dix fois pour mener à fin un feuilleton du Journal des Débats. Je mets ordinairement deux jours à l'écrire, lors même que le sujet à traiter me plaît, me divertit ou m'exalte vivement. Et que de ratures! quel barbouillage! il faut voir ma première copie.... .*

*La composition musicale est pour moi une fonction naturelle, un bonheur; écrire de la prose est un travail.*<sup>76</sup>

Hasta tal punto llegaba el hastío de escribir *feuilletons* que llegó a estar cercano al suicidio en la desesperación de no encontrar inspiración en tres días para la crítica que debía realizar a una música banal. Tal como lo presenta en *Mémoires* estaba dispuesto a hacerlo de no haber sido por la irrupción en la habitación de su hijo Louis, de seis años.

*Mais sempiternellement feuilletoniser pour vivre! écrire des riens sur des riens! donner de tièdes éloges à d'insupportables fadeurs! parler ce soir d'un grand maître et demain d'un crétin avec le même sérieux, dans la même langue! employer son temps, son intelligence, son courage, sa patience à ce labeur, avec la certitude de ne pouvoir au moins être utile à l'art en détruisant quelques abus, en arrachant des préjugés, en éclairant l'opinion, en épurant le goût du public, en mettant hommes et choses à leur rang et à leur place! oh! c'est le comble de l'humiliation! mieux vaudrait être... ministre des Finances d'une république.*

*Que n'ai-je le choix!*<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 142

El humano humor de la desesperación en la pluma de Berlioz.

Paralelamente a su actividad de crítico se desarrolla su vida como compositor-director en la ciudad. Su carrera en París se puede resumir como la lucha por organizar conciertos y sortear un hado maligno que se ceba en sus fracasos. En *Mémoires* deja constancia de una serie de conciertos, los más relevantes en el plano personal así como en lo socio-musical, que integran un importante capítulo en la historia del desarrollo musical en la capital francesa. Algunos se saldan con fracaso y otros suponen un éxito de público. Con todo, pocos supusieron ganancia económica importante para Berlioz. Algunos de ellos respondían únicamente al gusto parisino por la música como espectáculo visual, como el que se organizó para conmemorar el décimo aniversario de los tres días de julio de 1830, en el que una banda de doscientos integrantes apenas se podía escuchar en la plaza de la Bastilla por la amplitud del lugar, aunque el efecto plástico de los uniformes y la sincronización de los guantes de los músicos tocando decenas de tambores a la vez resultase de gran belleza. Al menos, dice Berlioz, su *Sinfonía Fúnebre y Triunfal* pudo ser escuchada al pasar la procesión por Boulevard Poissonnière, en que los árboles ejercieron las veces de resonadores.

En ese mismo año de 1840, organizó y supervisó hasta el último detalle (hasta límites enfermizos para evitar cualquier boicot) del mayor concierto que se hubiera ofrecido en París hasta la fecha. Logró hacer sitio en Opéra para seiscientos músicos, entre orquesta y coro. Cuatro años más tarde, en colaboración con Johann Strauss, organizó otro macroconcierto con 1022 músicos involucrados, en el inmenso pabellón construido en los Campos Elíseos para la Exposición de Productos Industriales.

De esta manera, siempre de acuerdo con *Mémories*, la figura de Berlioz en París, supone para Francia y el Romanticismo francés la irrupción de una figura musical comparable a las de Delacroix y Victor Hugo<sup>78</sup>, imprescindible para avivar la salud musical de una ciudad que sólo se complacía (con la excepción -poco remarcada, aunque sí citada en *Mémoires*- de Meyerbeer) en la ópera italiana. Puede que la obra no fuera comprendida en vida del artista como a él le hubiera gustado, pero lo importante

---

<sup>77</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 171

<sup>78</sup> Recordamos la célebre afirmación de Théophile Gautier: “*Hector Berlioz me parece formar con Victor Hugo y Delacroix, la Trinidad del arte romántico.*”

es que no sólo ha perdurado, sino que su nombre ocupa el puesto más alto en la música francesa de los dos primeros tercios del siglo XIX.

Berlioz se aproximó a sus últimos días en la ciudad de sus recuerdos. Los recuerdos de familia y los recuerdos del arte. Cuando era joven, la esperanza y el deseo eran los lazos que le ataban a la ciudad y, una vez vencido por ella y por la edad, el peso de una vida tan intensa le mantuvo unido sin rencor a su querido París, en el que estaba preparado para morir.

## ***1.4 EL HUMOR, LA IRONÍA Y LA ESPONTANEIDAD***

***COMO RASGOS DEL***

***ESTILO LITERARIO DE BERLIOZ***

*« Mesdames et messieurs, je ne sais... un ac... cident... dans ma cla... rinette... mais je vais la faire rac... commodér... et je vous prie de vouloir bien... venir, à ma soirée musi... cale, lundi prochain, ent... en... entendre la fin de mon concerto. »*

*Les grotesques de la musique (1859).*

#### 1.4.1 El humor como rasgo del estilo berlioziano

Del mismo modo que en su producción musical Berlioz se muestra muy poco dependiente de las corrientes estéticas contemporáneas (sólo algunos compositores de carácter asimismo revolucionario parecen ejercer alguna influencia en su estilo), en sus obras literarias no encuentra inconveniente en optar por un tipo de subversión respecto a las modas poéticas. De esta manera, el sentido del humor forma parte de esa tendencia subversiva tan propia de los artistas románticos, y contribuye decisivamente a desencasillar a Berlioz de cualquier estilo.

Ciertamente su producción tanto musical como literaria, posee un carácter tan personal que imposibilita su clasificación, motivo por el que el autor aparece en los manuales como un personaje con estilo propio, independiente de la corriente general del Romanticismo. No cabe duda de que su empleo espontáneo del humor y la ironía son rasgos que contribuyen a forjar su personalísimo estilo, que adquiere con ello un sorprendente halo de modernidad.

Uno de los rasgos de la personalidad de Berlioz que mejor se refleja en *Mémoires* es la tendencia hacia el comentario humorístico. El empleo de humor e ironía es tan frecuente en la obra que llega a constituir una de las características predominantes del estilo literario del autor. El comentario irónico, la ridiculización caricaturesca y el paréntesis humorístico centellean sobre la gravedad de la obra con la recurrencia de un *leitmotiv* implícito. En cada capítulo, varios destellos de humor e ironía revelan algo que el autor nunca admite expresamente en *Mémoires*, como es el nuevo aspecto desenfadado que adquiere su personalidad. En diversos momentos de este trabajo de investigación hemos apuntado el carácter de pesimismo latente a lo largo del libro. Por ello precisamente cobran mayor relevancia estas continuas referencias humorísticas. Si se quiere realizar un estudio de la personalidad del escritor, uno ha de centrar su atención en el espacio irreprimible que el humor siempre encuentra para surgir de la pluma de Berlioz. Sería bastante lógico hallar comentarios jocosos en la obra autobiográfica de un comediógrafo o de un personaje feliz cualquiera. Sin embargo, que dichos paréntesis humorísticos vertebren unas memorias con un tenor general de

desesperanza como las berliozianas, puede ser dato clarificador de que dentro de esa alma abrumada se encuentra un espíritu predispuesto por naturaleza a la manifestación de un desarrollado sentido del humor.

El autor no se reconoce en sus memorias como una persona especialmente dotada de cierto sentido del humor<sup>79</sup>. Únicamente lo manifiesta de forma literaria al aplicar dicha cualidad a la narración. De esta manera el humor se convierte en uno de los elementos que, dosificado convenientemente en la narración de cada anécdota, permiten al receptor acercarse a la figura del escritor-protagonista. Como veremos, para Berlioz es importante ganarse la simpatía del lector y encuentra en el humor un medio ideal para ello.

Es fundamental en el estudio de la psique berlioziana la diferenciación entre el relato de sucesos de naturaleza humorística y la transcripción con tintes jocosos de hechos que, en principio, nada tienen de divertidos. El autor narra siempre con fruición las anécdotas hilarantes, algo consustancial al pacto de sinceridad establecido al comienzo de la obra, pues es natural que si algo posee naturaleza humorística, se redacte como tal. El sentido del humor del autor se encuentra aquí en su voluntad de incluir dichas anécdotas en el libro. Ahora bien, el hecho por el que se deduce un fino sentido del humor en el autor lo constituye el sentido jocosos que imprime subjetivamente a ciertas situaciones, diálogos o descripciones que, como decimos, no poseen una naturaleza en esencia humorística sino que él mismo ha querido teñir de hilaridad. En este capítulo vamos a intentar desentrañar la finalidad de la narración de ciertos hechos no jocosos en clave de humor como medio de acercamiento entre escritor y lector.

La búsqueda de espontaneidad es uno de los motivos por los que Berlioz introduce continuamente cuñas de carácter humorístico. Una escritura espontánea y teñida de humor proporciona al lector una agradable sensación de cercanía con el escritor, lo cual garantiza la credibilidad de los hechos que se va a narrar. Como explicamos en el capítulo primero de este trabajo de investigación, toda obra autobiográfica posee rasgos de ficcionalidad. Por ello, el autor ha de buscar sus propios recursos para que el lector

---

<sup>79</sup> Sí que manifiesta, sin embargo, su aprecio por aquellas personas que lo poseen: “*J’insiste donc là-dessus : Ernst, le plus charmant humoriste que je connaisse (...)*” BERLIOZ: *Mémoires. Chronologie et introduction par Pierre Citron*. Garnier-Flammarion, Paris, 1969: Vol II, p. 276

no dude de la verosimilitud de sus memorias literarias. Si el escritor logra establecer un clima de confianza entre ambas partes, está claro que el lector apenas encontrará reparos para creer en la palabra de aquél.

Por su parte, el recurso de la ironía constituye una forma de expresión humorística con la que Berlioz se encuentra familiarizado gracias a la cantidad de artículos de crítica musical que había escrito y con los que se ganaba la vida. *Mémoires* es una obra tremendamente irónica. La obra es en sí misma una crítica general hacia los estamentos musicales de la época. Por todo lo dicho, el empleo frecuente de la mezcla de humor e ironía va a permitir un tipo de escritura de carácter crítico en la que el autor se expresa con gran espontaneidad y que se va a constituir en uno de los rasgos personales de su estilo literario.

#### ***1.4.2 El empleo de la ironía como arma.***

El autor expone sus opiniones críticas respecto a temas musicales con tal claridad y sentido común que son perfectamente susceptibles de ser compartidas por cualquier lector. Partiendo de esta base, la función del comentario irónico es la de consolidar el estado de complicidad entre escritor y receptor. Es evidente la fuerte carga irónica de *Mémoires*. El receptor, al leer un fragmento expresado con ironía, gracias a la habilidad del escritor, pasa de forma natural a compartir sus opiniones. Se trata de una forma que encuentra Berlioz de asegurarse la simpatía del lector hacia su causa en los asuntos cuya crítica aborda en cada momento. El enfrentamiento que mantuvo con la sociedad fue una constante de su vida y por ello necesita la complicidad del lector. El uso que hace del recurso irónico contribuye de forma decisiva a que el espectador le contemple como vencedor en dicho enfrentamiento, alcanzando de esta forma la imagen de un gigante héroe romántico que supera artísticamente a la sociedad en que le tocó vivir.

Como hemos visto en el segundo capítulo de este trabajo de investigación, un amplio porcentaje del libro fue escrito para ser publicado en la prensa. La formación de Berlioz como escritor tiene lugar en el seno de varios periódicos, en los cuales comienza a escribir en calidad de crítico musical. El recurso a la ironía, tan frecuente en *Mémoires*,

no es más que una de las características de ese estilo periodístico tan fácilmente reconocible.

El principal motivo que le impulsa a aceptar la propuesta de Humbert Ferrand para realizar crítica musical en la prensa es que podría hacer escuchar su voz como un arma contra la mediocridad artística y musical para defender su idea del arte frente a las enseñanzas obsoletas de las instituciones y la práctica mediocre generalizada<sup>80</sup>.

Durante su vida como crítico su pluma se mantuvo siempre fiel a sus principios sobre el arte. La multiplicación de sus enemistades se debió en buena medida a la inclusión en su estilo crítico del empleo de la ironía como arma arrojadiza. Se puede afirmar, incluso, que el estilo literario de toda su producción surge de la crítica musical. Así, tanto *Mémoires* como las otras tres obras escritas por él<sup>81</sup> poseen rasgos propios de los artículos de crítica para la prensa. De esta forma vemos que el comentario irónico, no es únicamente un recurso propio de su estilo autobiográfico para establecer comunicación con el lector, sino que es una constante en la producción berlioziana, un rasgo personal inequívoco de su estilo literario.

Como ya hemos apuntado, Berlioz recurre a la ironía para asegurarse de llevar a su bando la voluntad crítica del lector. Éste, al recibir el guiño del autor, simpatiza automáticamente con su causa frente a la sociedad y la mezquindad de las instituciones que continuamente minusvaloran y desprecian su música. Sin embargo, ¿qué busca Berlioz posicionándose como paladín de una de las dos facciones cuyo enfrentamiento él mismo ha comenzado? *Mémoires* es el testimonio autobiográfico de un artista que dedicó toda su carrera a defender la idea de música que creía más acertada. El hecho de no haber recibido por parte de las instituciones parisinas el reconocimiento que él consideraba merecido actuó como acicate para que Berlioz emplease su talento literario como arma no sólo de defensa, sino también para lanzar duros ataques a los portadores oficiales de la mediocridad musical. En el caso de *Mémoires*, el empleo de la ironía se sitúa en esta dirección, siendo los destinatarios de sus dardos envenenados las instituciones musicales más respetadas del París decimonónico: Conservatorio,

---

<sup>80</sup> « L'idée d'une arme pareille mise entre mes mains pour défendre le beau, et pour attaquer ce que je trouvais le contraire du beau, commença aussitôt à me sourire » BERLIOZ : *Op.cit.* vol I, p. 141

<sup>81</sup> *Les soirées de l'orchestre* (1852), *Les grotesques de la musique* (1859) y *A travers chants* (1862).

Instituto, Premio de Roma, Ópera, directores de orquesta, compositores, instrumentistas, cantantes, público... Lo que pretende, consciente de su superioridad musical en medio de este caldo de cultivo artísticamente pobre, es dejar un escrito a la posteridad en el que él mismo presenta la lucha de la que sabe que el tiempo le reconocerá vencedor, pues no hay duda de que en el momento en que comenzó sus memorias (1848), Berlioz ya era consciente (ante la evidencia de la falta de competencia) de que habría de pasar a la Historia de la Música como el más importante compositor francés del Romanticismo.

Por consiguiente, la finalidad principal del empleo de la ironía en *Mémoires* es la ridiculización. La mediocridad y el diletantismo con ansia de gloria en el ejercicio de la práctica musical, son dos de los aspectos contra los que emplea su más afinada ironía. Por ello, todo personaje dotado de cierta relevancia artística o institucional que dé muestras de alguna de las anteriores cualidades y se encuentre en la trayectoria artística de Berlioz, será susceptible de ser ridiculizado por él, en mayor medida si el encuentro entre ambos no ha sido amistoso. El principal ejemplo en *Mémoires* lo constituye la organización del Premio de Roma. Berlioz hace uso de gran ingenio para ridiculizar, entre otras cosas, su validez artística, el contrabando de votos entre los miembros del jurado, la incapacidad musical de éstos y las características con que han de ser compuestas las obras. El autor resume todo este despropósito artístico de la siguiente manera:

*Ainsi le prix de musique est donné par des gens qui ne sont pas musiciens, et qui n'ont pas même été mis dans le cas d'entendre, telles qu'elles ont été conçues, les partitions entre lesquelles un absurde règlement les oblige de faire un choix.*<sup>82</sup>

En un ágil y divertido diálogo refleja su opinión de que cualquier ciudadano podría formar parte del jurado de este prestigioso premio, además de plantear la nula legitimidad artística de su modalidad musical:

— *Merci, merci, mon cher Pingard, vous êtes bien bon. Vous vous y connaissez; vous avez du goût. D'ailleurs n'avez-vous pas visité la côte de*

---

<sup>82</sup>BERLIOZ: *Op. cit.* vol I p. 149

*Coromandel ?*

— *Pardi, certainement; mais pourquoi ?*

— *Les îles de Java ?*

— *Oui, mais...*

— *De Sumatra ?*

— *Oui.*

— *De Bornéo ?*

— *Oui.*

— *Vous avez été lié avec Levaillant ?*

— *Pardi, comme deux doigts de la main.*

— *Vous avez parlé souvent à Volney ?*

— *À M. le comte de Volney qui avait des bas bleus ?*

— *Oui.*

— *Certainement.*

— *Eh bien! vous êtes bon juge en musique.*

— *Comment ça ?*

— *Il n'y a pas besoin de savoir comment; seulement si l'on vous dit par hasard : quel titre avez-vous pour juger du mérite des compositeurs! Êtes-vous peintre, graveur en taille-douce, architecte, sculpteur ? Vous répondez : Non, je suis... voyageur, marin, ami de Levaillant et de Volney.*<sup>83</sup>

Por último, en un alarde literario de humor irónico, describe en tiempo presente la ceremonia de entrega de premios, con el fin de ridiculizar el carácter inmutable que dicho acto mantiene año tras año:

*Tous les ans les mêmes musiciens exécutent des partitions qui sont à peu près aussi toujours les mêmes, et les prix, donnés avec le même discernement, sont distribués avec la même solennité. Tous les ans, le même jour, à la même heure, debout sur la même marche du même escalier de l'Institut, le même académicien répète la même phrase au lauréat qui vient d'être couronné. Le jour est le premier samedi d'octobre; l'heure, la quatrième de l'après-midi; la marche d'escalier, la troisième; l'académicien, tout le monde le connaît; la phrase, la voici :*

---

<sup>83</sup> BERLIOZ : *Op. cit.* vol I p. 154

« Allons, jeune homme, *macte animo*; vous allez faire un beau voyage... la terre classique des beaux-arts... la patrie des Pergolèse, des Piccini... un ciel inspirateur... vous nous reviendrez avec quelque magnifique partition... vous êtes en beau chemin. »<sup>84</sup>

(...) Il embrasse M. le secrétaire perpétuel. On applaudit un peu. À quelques pas de la tribune de M. le secrétaire perpétuel se trouve le maître illustre de l'élève couronné; l'élève embrasse son illustre maître : c'est juste. On applaudit encore un peu. Sur une banquette du fond, derrière les académiciens, les parents du lauréat versent silencieusement des larmes de joie; celui-ci, enjambant les bancs de l'amphithéâtre, écrasant le pied de l'un, marchant sur l'habit de l'autre, se précipite dans les bras de son père et de sa mère, qui, cette fois, sanglotent tout haut : rien de plus naturel. Mais on n'applaudit plus, le public commence à rire. À droite du lieu de la scène larmoyante, une jeune personne fait des signes au héros de la fête : celui-ci ne se fait pas prier, et déchirant au passage la robe de gaze d'une dame, déformant le chapeau d'un dandy, il finit par arriver jusqu'à sa cousine. Il embrasse sa cousine. Il embrasse quelquefois même le voisin de sa cousine. On rit beaucoup. Une autre femme, placée dans un coin obscur et d'un difficile accès, donne quelques marques de sympathie que l'heureux vainqueur se garde bien de ne pas apercevoir. Il vole embrasser aussi sa maîtresse, sa future, sa fiancée, celle qui doit partager sa gloire. Mais dans sa précipitation et son indifférence pour les autres femmes, il en renverse une d'un coup de pied, s'accroche lui-même à une banquette, tombe lourdement, et, sans aller plus loin, renonçant à donner la moindre accolade à la pauvre jeune fille, regagne sa place, suant et confus. Cette fois, on applaudit à outrance, on rit aux éclats; c'est un bonheur, un délire; c'est le beau moment de la séance académique, et je sais bon nombre d'amis de la joie qui n'y vont que pour celui-là.<sup>85</sup>

La práctica de la crítica impía y afilada es constante en Berlioz, quien no muestra ningún temor por la influencia de aquellas personalidades cuya enemistad podría suponerle el cierre de no pocas puertas. De esta manera, el lector, que interpreta este

---

<sup>84</sup> BERLIOZ: *Ibid.* 181

<sup>85</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I p. 183

peligroso compromiso con la verdad como una muestra de sinceridad, ve reforzada su confianza en la palabra del autor, y tiende de manera creciente a no dudar de su credibilidad.

Además del Premio de Roma, la ironía de Berlioz encuentra en *Mémoires* numerosos objetivos. El autor sorprende con un detalle de ironía en la primera página, con el que deja entrever que el humor va a tener presencia en su libro a pesar de la gravedad de los asuntos que tenga que narrar. Se trata de una sorprendente referencia al cristianismo que introduce de forma inesperada el sentido del humor en la obra.

*Cette religion charmante, depuis qu'elle ne brûle plus personne, a fait mon bonheur pendant sept années entières; et, bien que nous soyons brouillés ensemble depuis longtemps, j'en ai toujours conservé un souvenir fort tendre.*<sup>86</sup>

Tras esta aguda burla, Berlioz se mostrará respetuoso con las instituciones religiosas, y prácticamente no volverá a hacer mofa de la religión en todo el libro.

Algo de resentimiento sí que existe en la presentación de Camille Moke:

*Une jeune personne, celle aujourd'hui de nos virtuoses la plus célèbre par son talent et ses aventures (...)*<sup>87</sup>

Evidentemente al lector le son concedidas suficientes pistas para poder determinar la identidad de dicha señorita. Se trata de una pequeña venganza hacia ella pendiente desde mucho tiempo atrás, desde el punto de vista del amante despechado.

Uno de los principales objetivos de la ironía de Berlioz lo constituye el conjunto de autoridades musicales, por su empeño en tender obstáculos al desarrollo de su carrera musical:

---

<sup>86</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I p. 41

<sup>87</sup> BERLIOZ: *Ibid.* p. 173

*Je ne cite pas la France; on sait que nos théâtres lyriques, sans exception, sont et ont toujours été dirigés par des hommes supérieurs. Et quand l'occasion s'est présentée pour eux de choisir entre deux productions, dont l'une était vulgaire et l'autre distinguée, entre un artiste créateur et un misérable copiste, entre une ingénieuse hardiesse et une sottise prudente et plate, leur tact exquis ne les a jamais trompés.*<sup>88</sup>

*(...) Ainsi le dada de M. Duponchel, directeur de l'Opéra, fut, est et sera le cardinal en chapeau rouge sous un dais. Les opéras sans dais, sans cardinal et sans chapeau rouge, et ils sont nombreux, n'ont jamais eu pour lui le moindre attrait. Et, comme je l'entendais dire un jour à M. Méry, si le bon Dieu avait un rôle dans un ouvrage nouveau, Duponchel voudrait encore l'affubler de sa coiffure favorite. Il aurait beau lui dire : « Mais, mon cher directeur, je suis le bon Dieu, il ne convient pas que je paraisse sous le costume d'un cardinal! — Excusez-moi, Éternité, lui répondrait M. Duponchel, il faut absolument que votre Immensité daigne s'enfermer dans ce beau costume, et marcher sous le dais, sans quoi mon opéra n'aurait pas de succès. » Et le bon Dieu serait obligé de se soumettre!!!<sup>89</sup>*

Los críticos musicales reciben también el dardo de la ridiculización irónica por su diletantismo grandilocuente, al igual que músicos prácticos y compositores. Berlioz descubre en las opiniones de dos críticos, uno moscovita y otro de Dresde, un nuevo filón humorístico para sus memorias y no desaprovechará la oportunidad para escribir sendas ridiculizaciones:

*J'eus maille à partir avec la censure, à propos du programme de mon concert et de ce couplet de la chanson latine des étudiants dans Faust :*

*« Nobis subridente lunâ, per urbem quærentes puellas eamus, ut cras fortunati Cæsares dicamus : Veni, vidi, vici. »*

---

<sup>88</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II p. 221

<sup>89</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 222

*(Pendant que la lune nous sourit, allons par la ville, cherchant les jeunes filles, pour que demain, heureux Césars, nous disions : Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu.)*

*M. le censeur déclara ne pouvoir autoriser l'impression d'une chanson aussi scandaleuse (...). Le passage en question est immoral, il doit être supprimé. » Et il le fut... dans le livret. Je n'allais pas, on peut le croire, couper un membre à ma partition pour faire œuvre pudibonde, c'eût été là une vraie immoralité. On chanta donc néanmoins au concert le couplet prohibé, mais de telle sorte que personne ne le comprit.*

*Et voilà pourquoi la population de Moscou est demeurée la plus morale de l'univers, et comment la nuit, malgré tous les sourires de la lune, les étudiants ne courent pas la ville, cherchant les jeunes filles... en hiver.*

*En 1854 un critique de Dresde a protesté solennellement contre cette chanson, assurant que les étudiants allemands étaient des jeunes gens de bonnes mœurs, incapables de courir les grisettes au clair de lune. Ce même homme naïf, dans le même article, ne m'accusait-il pas de calomnier Méphistophélès, en le faisant tromper Faust. « Le Méphistophélès allemand, disait-il, est honnête et il remplit les clauses du traité qu'il a fait signer à Faust; tandis que dans l'ouvrage de M. Berlioz, il conduit Faust à l'abîme en lui faisant croire qu'il le mène à la prison de Marguerite. C'est une indignité!... » N'est-ce pas, que c'est indigne... de ma part?... ainsi me voilà convaincu d'avoir calomnié l'esprit du mal et du mensonge, d'être pire qu'un démon, de ne pas valoir le diable.*

*Cette charmante critique a fait la joie de la ville de Dresde pendant longtemps, et je crois qu'on en rit encore à l'heure qu'il est.<sup>90</sup>*

La ironía puede estar dirigida hacia cualquier motivo susceptible de ser aprovechado literariamente. En no pocas ocasiones, torna una opinión sobre algún asunto de escasa relevancia en un episodio cargado de hilaridad. Un ejemplo lo constituye la disquisición sobre las cualidades terapéuticas de la guitarra de cinco cuerdas e incrustaciones de marfil de Li-Po, que Confucio (quien, debido a la fuerte impresión recibida por la

---

<sup>90</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II p. 268

música de dicho instrumento, ayunó durante siete días) quiso emplear como alimento de la moral de toda China:

*Voyez mon malheur; ma guitare a non-seulement cinq cordes, comme celle de Confucius, mais même six bien souvent, et je n'ai pas encore, je vous le répète, la moindre réputation de moraliste. Ah! si elle eût été ornée d'ivoire, que de bienfaits n'eussé-je pas répandus! que d'erreurs dissipées, que de vérités inculquées, quelle belle religion fondée, et comme nous serions tous heureux à l'heure qu'il est! Cependant, non, il n'est pas possible qu'un filet d'ivoire de moins ait pu seul amener d'aussi grands malheurs! Il a dû y contribuer, et beaucoup, je n'en doute pas; mais ces calamités ont encore une autre cause hors de l'atteinte de ma pénétration, et plus digne, sans doute, que les questions relatives aux Bohêmes et à la septième de dominante, d'une série d'existences humaines employées à la découvrir.*

*Quoi qu'il en soit, revenons à la musique européenne moderne; elle n'empêche personne de boire, de manger, ni de dormir, comme l'ancienne mélodie chinoise, néanmoins elle a son prix. C'est-à-dire, entendons-nous, elle n'empêche ni de boire, ni de manger, c'est vrai, mais j'ai souvent entendu dire, pourtant, par d'excellents musiciens que, dans la pratique de leur art, il n'y avait pas de l'eau à boire, et que tel ou tel compositeur ou instrumentiste célèbre mourait de faim.<sup>91</sup>*

Este fragmento no posee ninguna relevancia dentro de la obra. Berlioz bien podía haber citado el relato de Confucio y haber realizado multitud de circunvoluciones de carácter serio acerca de la teoría del *ethos* musical. Sin embargo, esta aproximación a la filosofía oriental se debe simplemente a su intención de intercalar un episodio en el que plasmar nuevas muestras de su humor irónico. Como vemos, no hay frase que no posea su propia carga de jocosidad. En este ejemplo se comprueba que la tendencia del autor al humor es de un tipo casi patológico.

---

<sup>91</sup>BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, pp. 218 y ss.

Verdaderamente podemos concluir que Berlioz se complacía en la escritura humorística. Necesitaba el humor, especialmente el irónico, para poder expresarse literariamente. Como hemos podido comprobar, el empleo de la ironía constituye un ejercicio natural en su escritura. Y, como hemos apuntado, el hecho de mostrarse irónico continuamente se debe tanto al sentido del humor intrínseco a su personalidad como a su voluntad crítica, forjada en el ámbito de la prensa. Gracias al ingenio de sus comentarios irónicos es capaz de convertir al lector en cómplice de sus agudas críticas ridiculizadoras.

### **1.4.3 La anécdota humorística**

#### *1.4.3.1 La anécdota: el vehículo ideal de expresión literaria*

No hay duda de que su capacidad para la narración de anécdotas es uno de los cimientos sobre los que Berlioz edifica su producción como escritor. La narración breve de hechos reales, generalmente intercalada con diálogos ágiles, es una de las características de su estilo literario y se encuentra no sólo en *Mémoires* sino que constituye la base de *Les grotesques de la musique*, *Les soirées de l'orchestre* y *A travers chants*, sus otros libros.

Berlioz encuentra en la anécdota el vehículo ideal para realizar crítica musical narrativa, logrando revestir así sus ejercicios críticos de un carácter literario que difícilmente adquirirían en la prensa ordinaria bajo la forma de artículos sueltos. Sin embargo no todas las anécdotas que aparecen en *Mémoires* tienen lugar en el ámbito de la crítica musical. Berlioz deja un amplio anecdotario sobre sucesos de su vida personal, de sus viajes, sobre personajes conocidos y sobre cualquier aspecto que considere adecuado para ser incluido en el libro. De hecho una recopilación de memorias no es otra cosa que un conjunto de recuerdos rescatados del olvido, cuya forma natural de expresión encuentra en la anécdota su esquema ideal. Cualquier libro de memorias hallará en la anécdota narrativa la base formal para su desarrollo temático. El hecho diferencial en *Mémoires* respecto a otras memorias literarias lo constituye el dato ya anotado sobre el estilo del autor: la anécdota no es patrimonio exclusivo de este libro,

sino de su estilo literario en general y, como tal, se encuentra presente como piedra angular en el resto de su producción literaria.

#### *1.4.3.2 El humor como ingrediente esencial en la narración de la anécdota*

No reviste especial dificultad descubrir, con cierto sentimiento agradable de sorpresa, que el sentido del humor de un compositor como Berlioz (al que la Historia muestra con semblante serio y ceño fruncido) era uno de los rasgos predominantes en su carácter. El hecho de que un porcentaje elevado de las anécdotas narradas en su obra autobiográfica hallen la razón de su pervivencia en el recuerdo en su carácter jocoso, no indica otra cosa que la tendencia del autor hacia una ligereza en su personalidad que él mismo está deseoso de compartir con el lector y mostrar al mundo.

En ocasiones, la propia naturaleza de la anécdota que quiere contar comporta un carácter humorístico. Entonces Berlioz no hace más que complacerse en su escritura. No obstante, como hemos apuntado anteriormente, otras veces es él mismo quien reviste de humor la narración de ciertos hechos que, en principio, nada tendrían de divertido. Parece que no puede evitar la tentación de expresarse de forma humorística, dando salida, tal vez, a un sentido del humor reprimido para el que no encontraría otra forma de expresión en otros momentos de su vida. En este sentido podríamos plantear el proyecto de escritura de *Mémoires* como una terapia psicoanalítica emprendida por el autor para aliviar un peso interior mediante su exteriorización (recordemos sus fracasos amorosos y profesionales o sus episodios depresivos). No sería una hipótesis descabellada, sobre todo teniendo en cuenta que debido al sacrificio que para él suponía el escribir prosa, dicho proyecto no sería, a priori, acometido con gusto. Pudiera ser que los ratos en que se sentaba a escribir fuesen las únicas oportunidades que encontraba para expresar libremente su sentido del humor.

En cualquier caso obsérvese la vivacidad que algunas anécdotas adquieren con la introducción deliberada del humor. La ridiculización del personaje de Cherubini, lograda mediante la transcripción textual de su acento italiano, convierte un pasaje cualquiera de la obra en un divertido diálogo:

*Cherubini était dans une telle colère qu'il demeura un instant sans pouvoir articuler une parole : « Ah ! ah ! ah ! ah ! c'est vous, dit-il enfin, avec son accent italien que sa fureur rendait plus comique, c'est vous qui entrez par la porte, qué, qué, qué zé ne veux pas qu'on passe! — Monsieur, je ne connaissais pas votre défense, une autre fois je m'y conformerai. — Une autre fois! une autre fois! Qué-qué-qué vénez-vous faire ici ? — Vous le voyez, monsieur, j'y viens étudier les partitions de Gluck. — Et qu'est-ce qué, qu'est-ce qué-qué-qué vous regardent les partitions de Gluck ? et qui vous a permis de venir à-à-à la bibliothèque ? — Monsieur! (je commençais à perdre mon sang-froid), les partitions de Gluck sont ce que je connais de plus beau en musique dramatique et je n'ai besoin de la permission de personne pour venir les étudier ici. Depuis dix heures jusqu'à trois la bibliothèque du Conservatoire est ouverte au public, j'ai le droit d'en profiter. — Lé-lé-lé-lé droit ? — Oui, monsieur. — Zé vous défends d'y revenir, moi! — J'y reviendrai, néanmoins. — Co-comme-comment-comment vous appelez-vous ? » crie-t-il, tremblant de fureur. Et moi pâlisant à mon tour : « Monsieur! mon nom vous sera peut-être connu quelque jour, mais pour aujourd'hui... vous ne le saurez pas! — Arrête, a-a-arrête-le, Hottin (le domestique s'appelait ainsi), qué-qué-qué zé lé fasse zeter en prison! »<sup>92</sup>*

Existen otras tres conversaciones con Cherubini en *Mémoires* y la caricaturización grotesca es una constante en ellas. Está claro que dicho personaje personaliza la antipatía que Berlioz sentía por las altas instituciones musicales de su época.

En otras ocasiones, podría simplemente describir la dificultad que entraña el conseguir que toda una orquesta, integrada por músicos profesionales, toque a la vez como un único instrumento. Un hecho así podría ser narrado bien en clave técnica desde el punto de vista musical, bien como crítica musical negativa o incluso desde la desesperación de algo que no sale bien. Sin embargo se da cuenta de que el efecto de esta anécdota sería mucho mayor si fuese narrado en clave de humor:

---

<sup>92</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 80

Chacun néanmoins prend place à son pupitre; mais au premier coup d'œil jeté sur l'ensemble de l'orchestre, l'auteur y reconnaît bien vite d'inquiétantes lacunes. Il en demande la raison au maître de chapelle : « La première clarinette est malade, le hautbois a une femme en couches, l'enfant du premier violon a le croup, les trombones sont à la parade; ils ont oublié de demander une exemption de service militaire pour ce jour-là; le timbalier s'est foulé le poignet, la harpe ne paraîtra pas à la répétition, parce qu'il lui faut du temps pour étudier sa partie, etc., etc. » On commence cependant, les notes sont lues, tant bien que mal, dans un mouvement plus lent du double que celui de l'auteur; rien n'est affreux pour lui comme cet alanguissement du rythme! Peu à peu son instinct reprend le dessus, son sang échauffé l'entraîne, il précipite la mesure et revient malgré lui au mouvement du morceau; alors le gâchis se déclare, un formidable charivari lui déchire les oreilles et le cœur; il faut s'arrêter et reprendre le mouvement lent, et exercer fragments par fragments ces longues périodes dont, tant de fois auparavant, avec d'autres orchestres, il a guidé la course libre et rapide. Cela ne suffit pas encore; malgré la lenteur du mouvement, des discordances étranges se font entendre dans certaines parties d'instruments à vent; il veut en découvrir la cause : « Voyons les trompettes seules!... Que faites-vous là ? Je dois entendre une tierce, et vous produisez un accord de seconde. La deuxième trompette en ut a un ré, donnez-moi votre ré! Très-bien! La première a un ut qui produit fa, donnez-moi votre ut! Fi!... l'horreur! vous me faites un mi b!

— Non, monsieur, je fais ce qui est écrit!

— Mais je vous dis que non, vous vous trompez d'un ton!

— Cependant je suis sûr de faire l'ut!

— En quel ton est la trompette dont vous vous servez ?

— En mi b!

— Eh! parlez donc, c'est là qu'est l'erreur, vous devez prendre la trompette en fa.

— Ah! je n'avais pas bien lu l'indication; c'est vrai, excusez-moi.

— Allons! quel diable de vacarme faites-vous là-bas, vous, le timbalier!

— Monsieur, j'ai un fortissimo.

— Point du tout, c'est un mezzo forte, il n'y a pas deux F, mais un M et un

*F. D'ailleurs vous vous servez des baguettes de bois et il faut employer là les baguettes à tête d'éponge; c'est une différence du noir au blanc.*

*— Nous ne connaissons pas cela, dit le maître de chapelle; qu'appellez vous des baguettes à tête d'éponge ? nous n'avons jamais vu qu'une seule espèce de baguettes.*

*— Je m'en doutais; j'en ai apporté de Paris. Prenez-en une paire que j'ai déposée là sur cette table. Maintenant, y sommes-nous ?... Mon Dieu! c'est vingt fois trop fort! Et les sourdines que vous n'avez pas prises!...*

*— Nous n'en avons pas, le garçon d'orchestre a oublié d'en mettre sur les pupitres; on s'en procurera demain, etc., etc. »*

*Après trois ou quatre heures de ces tiraillements antîharmoniques, on n'a pas pu rendre un seul morceau intelligible. Tout est brisé, désarticulé, faux, froid, plat, bruyant, discordant, hideux! Et il faut laisser sur une pareille impression soixante ou quatre-vingts musiciens qui s'en vont, fatigués et mécontents, dire partout qu'ils ne savent pas ce que cela veut dire, que cette musique est un enfer, un chaos, qu'ils n'ont jamais rien essayé de pareil.<sup>93</sup>*

De esta manera comprobamos que el empleo del humor como ingrediente esencial de la anécdota responde fundamentalmente a la querencia que muestra el autor a la elaboración de literatura con cierta dosis de hilaridad según su intención de no resultar especialmente pesado en la lectura. La ligereza y agilidad deseadas las logra Berlioz concediendo importancia a la presencia del humor en sus anécdotas.

#### *1.4.3.3 El tono coloquial*

El estilo literario de Berlioz no destaca por un carácter especialmente académico. Posiblemente por la costumbre de escribir en el seno de la crítica periodística, se muestra generalmente bastante coloquial en su discurso. Como veremos en el capítulo V de este trabajo de investigación, en *Mémoires* hay lugar para varios estilos narrativos, desde la más poética descripción hasta la caricatura burlesca. No obstante, el rasgo

---

<sup>93</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, pp 76 y ss.

general de estilo es el de la cercanía con el lector, casi como si éste fuese un confidente. Con este tono familiar el escritor pretende establecer un contacto lo más directo posible con el receptor, según el criterio de que cuanto mayor sea la confianza entre ambos, mayor será la predisposición del lector para considerar la verosimilitud de los hechos narrados.

Por consiguiente podemos señalar dos tipos de manifestación del sentido del humor en *Mémoires*. El primer tipo sería el humor como tal, presente en anécdotas y anotaciones humorísticas. El segundo lo constituye dicho tono de cercanía en el discurso, que denota más una ausencia de gravedad en el espíritu de quien escribe que una manifestación expresa de humor. Este tono familiar es una muestra fiel del sentido cotidiano del humor, de una forma de ser y de expresarse alejada de la grandilocuencia y los excesos formales.

#### *1.4.3.4 La anécdota de juventud*

La omnipresencia del tema musical en *Mémoires* provoca que un gran número de las anécdotas con tintes humorísticos se desarrollen sobre un fondo argumental relacionado con cualquiera de las facetas de este arte. A pesar de ello, Berlioz encuentra también un lugar para el humor extramusical, principalmente en una serie de anécdotas que denominaremos “de juventud”.

Una parte del libro especialmente rica en anécdotas humorísticas corresponde a los capítulos de su viaje por Italia. Observamos un fenómeno curioso en la lectura de este fragmento: Berlioz refleja el período de casi quince meses que pasó en este país como una época de tristeza y depresión provocada por la sensación de pérdida de tiempo que le producía el no poder aprender nada nuevo de los maestros italianos. Se trata, no obstante, de una sección con un considerable despliegue de anécdotas teñidas de humor, que contrastan con el sentimiento de pesadumbre que Berlioz confiesa estar viviendo. Lo cierto es que estas anécdotas italianas no suelen tener como referente el tema de la música a nivel profesional (orquestas, conciertos, cantantes), como en otras partes del libro. Sin embargo sí que se habla en ellas de divertidos sucesos musicales a nivel popular, con la participación no de músicos clásicos, sino de sus propios compañeros de residencia y tipos populares con sus propios instrumentos y canciones.

El anecdotario de su viaje a Italia se resume como el relato de unas vivencias de juventud en una época de despreocupación económica. El autor describe el comportamiento desenfadado de jóvenes artistas que conviven en la residencia de Villa Medici. Las bromas y la forma de hablar entre compañeros encendieron la simpatía de Berlioz de tal forma que lograron ganar un lugar en su memoria. Llama poderosamente la atención la fruición con que el escritor se entrega a la evocación de ciertos episodios que podemos calificar como gamberradas juveniles pertinentemente confesables. Dichos episodios están presentados con toda la naturalidad e inocencia de una pluma madura que recuerda hechos de juventud. Además, ninguno de ellos resulta ofensivo por lo que su publicación no supone la trasgresión de principios éticos o morales. Hemos de suponer que no ha querido contar otras muchas anécdotas menos inocentes de las que, a buen seguro, también conservaba un mejor o peor recuerdo, pero que cuya confesión a la sociedad no consideró oportuno. Recordemos aquellas palabras del prefacio que ya hemos citado en varias ocasiones: “*Je ne dirai que ce qu’il me plaira de dire.*”

Una de estas simpáticas gamberradas juveniles la describe Berlioz con mucha gracia:

*Nous avons, en revanche, un genre de concerts que nous appelions concerts anglais, et qui ne manquait pas d’agrément, après les dîners un peu échevelés. Les buveurs, plus ou moins chanteurs, mais possédant tant bien que mal quelque air favori, s’arrangeaient de manière à en avoir tous un différent; pour obtenir la plus grande variété possible, chacun d’ailleurs chantait dans un autre ton que son voisin. Duc, le spirituel et savant architecte, chantait sa chanson de la Colonne, Dantan celle du Sultan Saladin, Montfort triomphait dans la marche de la Vestale, Signol était plein de charmes dans la romance Fleuve du Tage, et j’avais quelque succès dans l’air si tendre et si naïf, Il pleut bergère. À un signal donné, les concertants partaient les uns après les autres, et ce vaste morceau d’ensemble à vingt-quatre parties s’exécutait en crescendo, accompagné, sur la promenade du Pincio, par les hurlements douloureux des chiens épouvantés, pendant que les barbiers de la place*

*d'Espagne, souriant d'un air narquois sur le seuil de leur boutique, se renvoyaient l'un à l'autre cette naïve exclamation : Musica francese!*<sup>94</sup>

Está claro que Berlioz disfruta contando este tipo de correrías. Su relato denota un cierto cariño nostálgico por las amistades del pasado. De otra forma sería harto difícil recordar el título de las melodías cantadas por cada uno de los amigos, de quienes realiza pequeñas acotaciones sobre su calidad interpretativa. La unión de vieja amistad, música y humor, permite el desarrollo perfecto de la anécdota berlioziana.



*Retrato de Hector Berlioz, de Emile Signol, 1832.*

Óleo sobre lienzo. Villa Medici (Roma)

Como decimos, al redactar este viaje musical por Italia, en no pocas ocasiones, Berlioz parece echar la vista atrás, hacia sus recuerdos agradables, queriendo obviar la tendencia a la melancolía que le embargaba por entonces. Su espíritu juvenil le permitía entonces interpretar en clave humorística algunas anécdotas estudiantiles que, de haberlas vivido años más tarde, sin duda hubiera redactado haciendo hincapié en su lado

---

<sup>94</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 220

grotesco. Si el episodio de la misa mayor del primero de mayo de 1832 en la Capilla Sixtina lo hubiese contemplado en sus años de crítico musical, con toda seguridad el relato habría tenido un tono diferente, remarcando el mal hacer musical. Aquí, sin embargo, parece recrearse con el recuerdo de tan antimusical despropósito. Cuenta Berlioz que para la ceremonia se contrató una gran orquesta que concertase con el órgano, pero que al encontrarse éste afinado en una frecuencia demasiado grave, los instrumentos de viento encontraron imposible la manera de modificar en tal grado su propia afinación. Musicalmente hablando, lo más prudente en este caso hubiera sido prescindir del órgano:

*L'organiste ne l'entendait pas ainsi; il voulait faire sa partie, dussent les oreilles des auditeurs être torturées jusqu'au sang; il voulait gagner son argent, le brave homme, et il le gagna bien, je le jure, car de ma vie je n'ai ri d'aussi bon cœur. Suivant la louable coutume des organistes italiens, il n'employa, pendant toute la durée de la cérémonie, que les jeux aigus. L'orchestre, plus fort que cette harmonie de petites flûtes, la couvrait assez bien dans les tutti, mais quand la masse instrumentale venait à frapper un accord sec, suivi d'un silence, l'orgue, dont le son traîne un peu, on le sait, et ne peut se couper aussi bref que celui des autres instruments, demeurait alors à découvert et laissait entendre un accord plus bas d'un quart de ton que celui de l'orchestre, produisant ainsi le gémissement le plus atrocement comique qu'on puisse imaginer.<sup>95</sup>*

Berlioz podía haber continuado el relato ofreciendo su crítica a este rimbombante concierto. Sin embargo prefiere continuar desde el punto de vista humorístico:

*Pendant les intervalles remplis par le plain-chant des prêtres, les concertants, incapables de contenir leur démon musical, préludaient hautement, tous à la fois, avec un incroyable sang-froid; la flûte lançait des gammes en ré; le cor sonnait une fanfare en mi bémol; les violons faisaient d'aimables cadences, des gruppetti charmants; le basson, tout bouffi d'importance, soufflait ses notes graves en faisant claquer ses grandes clés,*

---

<sup>95</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 246

*pendant que les gazouillements de l'orgue achevaient de briller ce concert inouï, digne de Callot.*<sup>96</sup>

Y por si esta anécdota no resultase suficientemente grotesca, Berlioz tiene previsto un final desternillante, dando muestra de su capacidad como dominador genial del relato cómico, en el que el efecto humorístico se produce *in crescendo*, dejando lo mejor para el final:

*Qu'on se figure, pour couronner l'œuvre, les soli de cette étrange musique sacrée, chantés en voix de soprano par un gros gaillard dont la face rubiconde était ornée d'une énorme paire de favoris noirs. « Mais, mon Dieu, dis-je à mon voisin qui étouffait, tout est donc miracle dans ce bienheureux pays! Avez-vous jamais vu un castrat barbu comme celui-ci ? »*

— « *Castrato!... répliqua vivement, en se retournant, une dame italienne, indignée de nos rires et de nos observations, d'avvero non è castrato!*

— *Vous le connaissez, madame ?*

— *Per Bacco! non burlate. Imparate, pezzi d'asino, che quel virtuoso meraviglioso è il marito mio. »*<sup>97</sup>

Ya por entonces, en la mente del autor se iba esbozando una nueva obra, *Les grotesques de la musique*, cuya publicación en 1859 responde, sin duda, a la necesidad del autor de expresar su propio sentido del humor, en el formato del relato corto de anécdotas reales narradas en primera persona.

Las anécdotas humorísticas de juventud que escapan del ámbito musical suelen corresponder a descripciones de gente y lugares y se encuentran enmarcadas en el género de la literatura de viajes. En algunas de ellas emplea el tiempo presente en la narración, consiguiendo un estilo casi telegráfico, frenético en su rapidez. Tal es el caso del grotesco maratón relatado en el capítulo cuarenta y uno, entre las localidades de Subiaco y Tivoli, al que Berlioz se entrega impulsivamente, sin más motivo que el de emular a la liebre de la fábula. A propósito de esta anécdota, el lector del siglo XXI no

---

<sup>96</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 246. La referencia es a Jacques Callot, pintor manierista del siglo XVII nacido en Nancy, y maestro en la figuración grotesca.

<sup>97</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 246

puede dejar de sentirse sorprendido por la capacidad física de sus protagonistas, puesto que no existe motivo para dudar de la veracidad del relato. Hemos de pensar que los tipos humanos de la época, al concebir el ejercicio físico como parte intrínseca de la lucha por la vida y no como forma de ocio, se encontraban generalmente en un estado de forma muy superior al del europeo actual. A pesar de que Berlioz no reconoce ser una persona especialmente atlética, es capaz de entregarse a una carrera de veinticinco kilómetros sin preparación y sin un calzado especial. En este sentido el ser humano ha perdido facultades en los dos siglos que han transcurrido desde entonces, paralelamente al desarrollo y democratización en occidente de los medios de transporte.

Un tipo de humor recurrente en la historia de la literatura desde Plauto y que también encuentra un lugar en esta obra, es el que tiene que ver con maridos cornudos y líos de faldas. Berlioz no desaprovecha la oportunidad de contar las andanzas de uno de sus compañeros (empleando asimismo el presente como tiempo verbal), buscando el sentido de escarnio y el efecto cómico en detrimento del peso trágico que podría haber adoptado para la narración de la siguiente anécdota:

*Enfin, l'Académie s'anime un peu, grâce à la terreur comique de notre camarade L..., qui, amant aimé de la femme d'un Italien, valet de pied de M. Vernet, et surpris avec elle par le mari, se voit toujours au moment d'être sérieusement assassiné. Il n'ose plus sortir de sa chambre; quand vient l'heure du repas, nous sommes obligés d'aller le prendre chez lui, et de l'escorter, en le soutenant, jusqu'au réfectoire. Il croit voir des couteaux briller dans tous les coins du palais. Il maigrit, il est pâle, jaune, bleu; il vient à rien. Ce qui lui attire un jour, à table, cette charmante apostrophe de Delanoie :*

*« — Eh bien! mon pauvre L... tu as donc toujours des chagrins de domestiques ? »*

*Le mot circule avec grand succès. (L\*\*\* était un grand séducteur de femmes de chambre; et il prétendait qu'un moyen sûr de se faire aimer d'elles, c'était « d'avoir toujours l'air un peu triste et un pantalon blanc »).*<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, pp. 271 y ss.

Entre estas anécdotas de juventud podemos incluir el empleo de un tipo de humor “filosófico” basado en el absurdo. Durante su estancia en la Academia, un grupo de amigos, entre los que se encontraba Berlioz, pusieron en práctica un tipo de ética filosófica, a la que denominaron *Systeme de l’Indifférence absolue en matière universelle*, consistente en una especie de búsqueda de *ataraxia* o imperturbabilidad del ánimo. Por el tono de la narración, dicho sistema se asemeja más al nihilismo pasivo del estudiante desmotivado e indiferente que a una actitud estoica fundamentada. Con todo, su relato es una muestra del buen humor de quien escribe:

*Bézar le peintre, Gibert le paysagiste, Delanoie l’architecte, et moi, nous formons une société appelée les quatre, qui se propose d’élaborer et de compléter le grand système philosophique dont j’avais, six mois auparavant, jeté les premières bases, et qui avait pour titre : Systeme de l’Indifférence absolue en matière universelle. Doctrine transcendante qui tend à donner à l’homme la perfection et la sensibilité d’un bloc de pierre. Notre système ne prend pas. On nous objecte : la douleur et le plaisir, les sentiments et les sensations! on nous traite de fous. Nous avons beau répondre avec une admirable indifférence :*

« — Ces messieurs disent que nous sommes fous! qu’est-ce que cela te fait, Bézar ?... qu’en penses-tu, Gibert ?... qu’en dis-tu, Delanoie ?...

— Cela ne fait rien à personne.

— Je dis que ces messieurs nous traitent de fous.

— Il paraît que ces messieurs nous traitent de fous. »

*On nous rit au nez. Les grands philosophes ont toujours été ainsi méconnus.*<sup>99</sup>

En base al carácter hilarante de estos relatos insertos en *Mémoires* se puede uno forjar una nueva imagen de Berlioz más cercana a la del joven cargado de un desenfadado sentido del humor que a la que predomina en el resto de la obra, de tono grave y pesimista. Es un dato ilustrativo de ello el hecho de que, ya en su madurez, optase por incluir dichos relatos en sus memorias, puesto que es una forma de reconocer que no

---

<sup>99</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 270

sólo conserva su sentido del humor, sino que igualmente conserva el gusto por recordarse a sí mismo como protagonista de estas simpáticas anécdotas.

#### *1.4.3.5 Anécdotas de madurez.*

Hemos clasificado como *anécdotas de juventud* aquéllas vividas por Berlioz antes de alcanzar la treintena, en el entorno de una residencia de estudiantes. Las anécdotas que denominamos *de madurez* se desarrollan generalmente durante su ejercicio de la música a nivel profesional en sus facetas de crítico, director o compositor.

Es posible establecer con cierta propiedad una pequeña clasificación de las anécdotas humorísticas con el fin de diferenciar la forma en que el autor plasma en cada momento su sentido del humor. La mayor parte de las veces, éste se ofrece inserto en la narración (forma parte esencial de la anécdota), puesto que el hecho al que se va a hacer mención posee cierta gracia en sí mismo. En estos casos el escritor sólo necesita saber transmitir la forma en que él mismo capta el carácter humorístico de la anécdota. A este tipo de expresión humorística lo denominaremos *humor narrativo*.

#### 1.4.3.5 Humor narrativo

En el capítulo LV, *Voyages en Russie*, emplea varias páginas en la narración del curioso hecho ocurrido en Moscú relativo a la insistencia de la aristocracia para que Berlioz demostrase saber tocar un instrumento antes de cederle su salón de asamblea para la celebración de su concierto.

*Aux yeux de beaucoup de gens, un musicien est un homme qui joue de quelque instrument. Il ne leur est jamais venu en tête qu'il y eût des musiciens compositeurs, et surtout des compositeurs donnant des concerts pour faire connaître leurs œuvres. Ces gens-là pensent, sans doute, que la musique se trouve chez les éditeurs comme les brioches chez les pâtisseries, (...).*

*À Moscou, une méprise du même genre fut sur le point d'avoir pour moi de graves conséquences. La salle de l'assemblée de la noblesse pouvait seule convenir pour donner mon concert. Voulant en obtenir la disposition, je me fais conduire chez le grand maréchal du palais de l'assemblée, respectable vieillard de quatre-vingts ans, et lui expose l'objet de ma visite.*

« — *De quel instrument jouez-vous ? me dit-il tout d'abord.*

— *Je ne joue d'aucun instrument.*

— *En ce cas, comment vous y prenez-vous pour donner un concert ?*

— *Je fais exécuter mes compositions et je dirige l'orchestre.*

— *Ah! ah! voilà qui est original; je n'ai jamais entendu parler de concerts semblables. Je vous prêterai volontiers notre grande salle; mais, comme vous le savez sans doute, tout artiste à qui nous permettons d'en disposer doit, en retour, s'y faire entendre, après son concert, à l'une des réunions privées de la noblesse.*

— *L'assemblée a donc un orchestre qu'elle mettra à mes ordres pour exécuter ma musique ?*

— *Point du tout.*

— *Pourtant, comment la faire entendre ? On n'exige pas sans doute que je dépense trois mille francs pour payer les musiciens nécessaires à l'exécution d'une de mes symphonies dans le concert privé de l'assemblée ? Ce serait un loyer de salle bien cher.*

— *Alors je suis fâché, monsieur, de vous refuser; je ne puis faire autrement. »(...)* *Si nous vous prêtons la salle, vous jouerez un solo instrumental à notre prochaine réunion. Si vous ne voulez pas le jouer, on ne vous la prêterera pas.*

— *Mon Dieu, madame la maréchale, j'ai possédé autrefois assez joli talent sur le flageolet, sur la flûte et sur la guitare; choisissez celui de ces trois instruments sur lequel j'aurai à me faire entendre. Mais, comme il y a près de vingt-cinq ans que je n'ai touché ni l'un, ni les autres, je dois vous prévenir que j'en jouerai fort mal. Et, tenez, si vous vouliez vous contenter d'un solo de tambour, je m'en tirerais mieux très-probablement. »*

*Heureusement, un officier supérieur étant entré dans le salon, pendant cette scène; bientôt mis au fait de la difficulté, il me prit à part et me dit :*

« — *N'insistez pas, monsieur Berlioz (...).*

*Je suivis ce conseil, et, grâce à l'obligeant colonel, on fit pour cette fois seulement une infraction au règlement; mon concert put avoir lieu, et je ne fus*

*obligé de jouer à la réunion des nobles ni de la flûte, ni du tambour. Ils l'ont parbleu échappé belle, car plutôt que de repasser la Volga sans donner mon concert, j'étais décidé à jouer du galoubet<sup>100</sup> s'il l'eût fallu.<sup>101</sup>*

La crónica de su relación con Mendelssohn, de la que nos cuenta una serie de detalles en la cuarta carta del primer viaje por Alemania, está teñida de un agudo carácter cómico e irónico debido a la rivalidad que ambos mantenían en su juventud:

*Ma liaison avec Mendelssohn avait commencé à Rome d'une façon assez bizarre. À notre première entrevue, il me parla de ma cantate de Sardanapale, couronnée à l'Institut de Paris, et dont mon co-lauréat Montfort lui avait fait entendre quelques parties. Lui ayant manifesté moi-même une véritable aversion pour le premier allegro de cette cantate :*

*« — À la bonne heure, s'écria-t-il plein de joie, je vous fais mon compliment... sur votre goût! J'avais peur que vous ne fussiez content de cet allegro; franchement il est misérable! »<sup>102</sup>*

En su segundo encuentro, que tuvo lugar en la Gewandhaus de Leipzig en 1843, tras un estreno dirigido por el mismo Mendelssohn, tuvo lugar un famoso intercambio de batutas con el que se sella una mutua admiración:

*Et aussitôt le sceptre musical de Mendelssohn me fut apporté. Le lendemain, je lui envoyai mon lourd morceau de bois de chêne avec la lettre suivante, que le dernier des Mohicans, je l'espère, n'eût pas désavouée :*

*« Au chef Mendelssohn!*

*» Grand chef! nous nous sommes promis d'échanger nos tomahawks; voici le mien! Il est grossier, le tien est simple; les squaws seules et les visages pâles aiment les armes ornées. Sois mon frère! et quand le Grand Esprit nous aura*

---

<sup>100</sup> O flûte de tambourin: Un tipo de flauta popular de tres orificios de origen provenzal que suele tocarse con la mano izquierda mientras, con la derecha, el ejecutante se acompaña de *tambourin*.

<sup>101</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, pp. 260 y ss.

<sup>102</sup> BERLIOZ: *Íbid.*, pp. 82 y ss.

*envoyés chasser dans le pays des âmes, que nos guerriers suspendent nos tomahawcks unis à la porte du conseil. »<sup>103</sup>*

### Humor descriptivo

Un segundo tipo de humor es el que denominaremos *humor descriptivo*. Se trata del sentido cómico que imprime principalmente a descripciones de personajes, pero también de obras musicales, lugares, situaciones, etc.

Como muestra de lo imprevisible en el humor descriptivo de Berlioz, he aquí la inesperada imagen que ofrece de Liszt, tras un banquete con la aristocracia praguense en 1846, en el que el húngaro acababa de agasajarle con un elocuente discurso.

*(... ) et dont je fus vivement touché. Malheureusement s'il parla bien il but de même; la perfide coupe inaugurée par les convives, versa de tels flots de vin de Champagne que toute l'éloquence de Liszt y fit naufrage. Belloni et moi nous étions encore dans les rues de Prague à deux heures du matin, occupés à le persuader d'attendre le jour pour se battre (il le voulait absolument) au pistolet, à deux pas, avec un Bohême qui avait mieux bu que lui. Le jour venu nous n'étions pas sans inquiétude pour Liszt dont le concert avait lieu à midi. À onze heures et demie il dormait encore; on l'éveille enfin, il monte en voiture, arrive à la salle de concerts, reçoit en entrant une triple bordée d'applaudissements, et joue comme de sa vie, je crois, il n'avait encore joué.*

*Il y a un Dieu pour les... pianistes.<sup>104</sup>*

Evidentemente se trata de un reflejo de la amistad llena de altibajos que mantuvieron a lo largo de sus vidas. Si bien la imagen de Liszt no se ve deteriorada en esta anécdota (podríamos decir que su figura sale incluso reforzada), existe una duda razonable de que éste no se viera complacido por su publicación. No obstante, parece igualmente claro que, si Berlioz lo hubiese deseado, podía haberse ensañado mostrando una imagen más esperpéntica del comportamiento de su amigo en estado ebrio.

---

<sup>103</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p 90.

<sup>104</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 243

Berlioz tiene un amistoso encuentro en 1842 con los músicos de Frankfurt y una divertida conversación con su *Kapellmeister*, Guhr, en la que emplea este tipo de humor descriptivo en la caricaturización:

*Guhr arrive. C'est un petit homme (...). Il parle français, mais pas assez vite au gré de son impatience, et il l'entremêle, à chaque phrase, de gros jurons, prononcés à l'allemande, du plus plaisant effet. Je les désignerai seulement par des initiales. En m'apercevant :*

« — *Oh! S.N.T.T... c'est vous, mon cher! Vous n'avez donc pas reçu ma lettre ?*

— *Quelle lettre ?*

— *Je vous ai écrit à Bruxelles pour vous dire... S.N.T.T... Attendez... je ne parle pas bien... un malheur... c'est un grand malheur!... Ah! voilà notre régisseur qui me servira d'interprète. »*

*Et continuant à parler français :*

« — *Dites à M. Berlioz combien je suis contrarié; que je lui ai écrit de ne pas encore venir; que les petites Milanollo remplissent le théâtre tous les soirs; que nous n'avons jamais vu une pareille fureur du public, S.N.T.T., et qu'il faut garder pour un autre moment la grande musique et les grands concerts.*

— *Le Régisseur : M. Guhr me charge de vous dire, monsieur que...*

— *Moi : Ne vous donnez pas la peine de le répéter; j'ai très-bien, j'ai trop bien compris, puisqu'il n'a pas parlé allemand.*

— *Guhr : Ah! ah! ah! j'ai parlé français, S.N.T.T., sans le savoir!*

— *Moi : Vous le savez très-bien, et je sais aussi qu'il faut m'en retourner, ou poursuivre témérement ma route, au risque de trouver ailleurs quelques autres enfants prodiges qui me feront encore échec et mat.*

— *Guhr : Que faire, mon cher, les enfants font de l'argent, S.N.T.T., les romances françaises font de l'argent, les vaudevilles français attirent la foule; que voulez-vous ? S.N.T.T., je suis directeur, je ne puis pas refuser l'argent; mais restez au moins jusqu'à demain, je vous ferai entendre *Fidelio*, par *Pischek* et *M<sup>lle</sup> Capitaine*, et, S.N.T.T., vous me direz votre sentiment sur nos*

*artistes.*

— *Moi : Je les crois excellents, surtout sous votre direction; mais mon cher Guhr, pourquoi tant jurer, croyez-vous que cela me console ?*

— *Ah! ah! S.N.T.T., ça se dit en famille. » (Il voulait dire familièrement.)*<sup>105</sup>

He aquí un personaje caricaturizado. Berlioz se permite la licencia de ridiculizar al *Kapellmeister* como una especie de pequeña venganza por no haberle permitido ofrecer sus conciertos en Frankfurt. Ya apuntamos en el segundo capítulo de este trabajo de investigación que a oídos de Berlioz debió llegar algún tipo de protesta por parte de Guhr y que el compositor ofreció su respuesta-disculpa en la décima de las cartas del primer viaje a Alemania. Mientras se encuentra narrando su viaje entre las ciudades de Hannover y Darmstadt, durante el cual realiza un alto en la ciudad del Main, espontáneamente recuerda al *Kapellmeister* e introduce un paréntesis humorístico. No obstante, a pesar de esa irónica ridiculización, del mismo modo que ocurre con la figura de Liszt en el episodio anterior, la personalidad musical de Guhr sale reforzada:

*L'extrême habileté de Guhr à le conduire, et sa sévérité aux répétitions, sont pour beaucoup, sans doute, dans ce précieux résultat.*<sup>106</sup>

Por consiguiente, Berlioz equilibra la balanza entre la ponderación y la caricatura, con el fin de describir su parada en Frankfurt en clave de humor.

No son éstos los únicos ejemplos de humor respecto a personajes. Durante el viaje a Hungría de 1846, ofrece en sus conciertos su *Marcha Húngara* (o marcha *Rákóczy*), cuya gestación como obra que le aseguraría el éxito en dicho país es de lo más cómico:

*Un amateur de Vienne, bien au courant des mœurs du pays que j'allais visiter, était venu me trouver avec un volume de vieux airs quelques jours auparavant. « Si vous voulez plaire aux Hongrois, me dit-il, écrivez un morceau sur un de leurs thèmes nationaux; ils en seront ravis et vous me donnerez au retour des nouvelles de leurs Elien (vivat) et de leurs applaudissements. En voici une collection dans laquelle vous n'avez qu'à*

---

<sup>105</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, pp.56 y ss.

<sup>106</sup> BERLIOZ: *Íbid.*, p. 60

*choisir. » Je suivis le conseil et choisis le thème de Rákóczy, sur lequel je fis la grande marche que vous connaissez.<sup>107</sup>*

La obra tuvo que ser repetida en su estreno ante el entusiasmo del público de Pesth (Budapest). Tras el concierto, estando Berlioz en su camerino, un húngaro exaltado se expresa (según Berlioz) de la siguiente forma:

*« — Ah! monsieur, monsieur! moi Hongrois... pauvre diable... pas parler français... un poco l'italiano... Pardonnez... mon extase... Ah! ai compris votre canon... Oui, oui... la grande bataille... Allemands chiens! » Et se frappant la poitrine à grands coups de poing : « Dans le cœur moi... je vous porte... Ah! Français... révolutionnaire... savoir faire la musique des révolutions. »*

*Je n'essayerai pas de dépeindre la terrible exaltation de cet homme, ses pleurs, ses grincements de dents; c'était presque effrayant, c'était sublime!<sup>108</sup>*

Este humor descriptivo no sólo se refiere a personajes. Ya hemos apuntado que el autor sacará provecho de cualquier oportunidad para provocar la hilaridad del lector. Encontramos una muestra de la complacencia que parece experimentar ilustrando situaciones en clave humorística, en el ensayo seccional de los contrabajos de la gigantesca orquesta contratada para el Festival de Industria de 1844:

*Celle des trente-six contre-basses surtout, fut curieuse. Quand nous en vînmes au trait du scherzo de la symphonie en ut mineur de Beethoven, qui figurait dans le programme, il nous sembla entendre les grognements d'une cinquantaine de porcs effarouchés : telle était l'incohérence et le défaut de justesse de l'exécution de ce passage.<sup>109</sup>*

Un crítico con menor sentido del humor hubiera descrito el pasaje bien como un desorden musical, bien como el resultado de la falta de estudio personal por parte de los músicos o incluso como un ruido insoportable. Sin embargo, Berlioz posee esa tendencia inevitable hacia la broma de carácter pícaro o incluso gamberro, que le lleva a

---

<sup>107</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 209

<sup>108</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 211

<sup>109</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 173

escoger, para la descripción de su anécdota, la forma más hilarante y grotesca que cabe en su imaginación.

### Juegos de palabras

Además de los tipos de expresión humorística que hemos denominado humor narrativo y humor descriptivo, Berlioz muestra en *Mémoires* un cierto interés por los *juegos de palabras*. El juego de palabras es el resultado de la unión entre ingenio lingüístico y sentido del humor. Su empleo denota en todo escritor ambas cualidades, por las cuales será apreciado. Constituye asimismo un recurso universalmente empleado en todo tipo de literatura, desde los epitafios griegos hasta las corrientes actuales, pasando por los autores barrocos, las vanguardias históricas y, en fin, todo tipo de creación extraliteraria. Un ejemplo de juego de palabras mediante el uso de términos musicales:

*Heureusement, mon cher Girard, vous me connaissez de longue date, et vous ne trouverez pas trop ridicule cette exposition sans péripétie, cette introduction sans allegro, ce sujet sans fugue! Ah! ma foi! un sujet sans fugue, avouez-le, c'est une rare bonne fortune. Et nous avons lu tous les deux plus de mille fugues qui n'ont pas de sujets, sans compter celles qui n'ont que de mauvais sujets.*<sup>110</sup>

Con motivo de una dedicatoria escrita con agradecimiento doctor que le trató en Leipzig durante una enfermedad, tuvo lugar la siguiente conversación. Al solicitar Berlioz los honorarios del médico, éste le contesta de la siguiente forma:

« — *Écrivez pour moi sur ce carré de papier, le thème de votre Offertoire, avec votre signature, et je vous serai redevable encore; jamais morceau de musique ne m'a autant frappé!* »

*J'hésitais un peu à m'acquitter des soins du docteur d'une semblable manière, mais il insista, et le hasard m'ayant fourni l'occasion de répondre à son compliment par un autre mieux mérité, croiriez-vous que j'eus la*

---

<sup>110</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II p. 71

*simplicité de ne pas la saisir. J'écrivais en tête de la page : « À M. le docteur Clarus. »*

*« — Carus, me dit-il, vous mettez à mon nom un l de trop. »*

*Je pensai aussitôt : Patientibus Carus sed Clarus inter doctos, et n'osai l'écrire...*

*Il y a des instants où je suis d'une rare stupidité.<sup>111</sup>*

Resulta bastante curiosa la forma en que muestra con sinceridad su arrepentimiento por no haber escrito tan entrañable dedicatoria (*Querido por los pacientes, admirado por los sabios*).

Berlioz también consigue con el lenguaje otros efectos humorísticos, cuya expresión no responde al esquema de los juegos de palabras. Por ejemplo, llama la atención una especie de *leitmotiv* que aparece en cuatro ocasiones a lo largo de la obra. Se trata de una oración completa con la que quiere denunciar la ligereza con que, en situaciones de euforia, se toma decisiones precipitadas que nunca serán llevadas a término. Además, el autor destaca dicha frase escribiéndola con mayúsculas, para facilitar en el lector su recuerdo cuando la misma vuelva a aparecer. En las dos primeras apariciones, el texto es muy similar:

1ª aparición: *CETTE PROMESSE FAITE SPONTANÉMENT À UN HOMME QUI NE DEMANDAIT RIEN, NE FUT PAS MIEUX TENUE QUE TANT D'AUTRES, ET À PARTIR DE CE MOMENT, IL N'EN A PLUS ÉTÉ QUESTION.*<sup>112</sup>

2ª aparición: *LES PROMESSES FAITES SPONTANÉMENT PAR CES MESSIEURS N'ONT PAS ÉTÉ MIEUX TENUES QUE TANT D'AUTRES, ET DEPUIS CE MOMENT IL N'EN A PLUS ÉTÉ QUESTION.*<sup>113</sup>

En las otras dos apariciones, Berlioz subraya el sentido humorístico dejando la frase en suspenso:

---

<sup>111</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 95

<sup>112</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 21

<sup>113</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 289

3ª aparición: *SA PROMESSE NE FUT PAS MIEUX TENUE QUE TANT D'AUTRES ET, À PARTIR DE CE JOUR, ETC., ETC.*<sup>114</sup>

4ª aparición: *CETTE PROMESSE FAITE SPONTANÉMENT PAR SON EXCELLENCE NE FUT PAS MIEUX TENUE QUE TANT D'AUTRES, ET À PARTIR DE CE MOMENT IL N'EN A PLUS, ETC., ETC.*<sup>115</sup>

Este motivo se asemeja en su carácter recurrente al de la *idée fixe* de su *Sinfonía Fantástica*, ya que en cada una de sus apariciones insertadas en el desarrollo de la obra, viene a recordar uno de los motivos por los que ésta fue escrita. En la *Sinfonía*, la *idée fixe* representa el pensamiento obsesivo sobre su amada, idealizada en su mente como las shakespearianas *Julieta* u *Ofelia*. En el caso de *Mémoires* se trata de un recordatorio de la lucha infructuosa contra el funcionamiento burocratizado de la música en el seno de instituciones al frente de las cuales se encuentran personajes que no son músicos. Posee cierta importancia porque, como veremos en el siguiente capítulo de este trabajo de investigación, subraya la importancia del material temático que se repite cíclicamente.

### Humor absurdo

El carácter iconoclasta del estilo berlioziano encuentra otro tipo de manifestación en otras anécdotas, para cuya redacción emplea una estética muy cercana a la del *absurdo*. Es el caso de la conversación con el conserje Pingard, apodósito de los pintores, escultores, grabadores y orfebres que componían el jurado que concedía el Premio de Roma:

— *Merci, merci, mon cher Pingard, vous êtes bien bon. Vous vous y connaissez; vous avez du goût. D'ailleurs n'avez-vous pas visité la côte de Coromandel ?*

— *Pardi, certainement; mais pourquoi ?*

— *Les îles de Java ?*

— *Oui, mais...*

— *De Sumatra ?*

— *Oui.*

---

<sup>114</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 316

<sup>115</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 338

— *De Bornéo ?*  
 — *Oui.*  
 — *Vous avez été lié avec Levailant ?*  
 — *Pardi, comme deux doigts de la main.*  
 — *Vous avez parlé souvent à Volney ?*  
 — *À M. le comte de Volney qui avait des bas bleus ?*  
 — *Oui.*  
 — *Certainement.*  
 — *Eh bien! vous êtes bon juge en musique.*  
 — *Comment ça ?*  
 — *Il n'y a pas besoin de savoir comment; seulement si l'on vous dit par hasard : quel titre avez-vous pour juger du mérite des compositeurs! Êtes-vous peintre, graveur en taille-douce, architecte, sculpteur ? Vous répondez : Non, je suis... voyageur, marin, ami de Levailant et de Volney. C'est plus qu'il n'en faut.<sup>116</sup>*

En el mismo capítulo narra otra conversación de similar carácter, cargada de ironía:

— *Je vous remercie, mon bon Pingard; mais, dites-moi, cela se passait-il de la même manière à l'académie du Cap de Bonne-Espérance ?*  
 — *Oh! par exemple! quelle farce! Une académie au Cap! un Institut hottentot! Vous savez bien qu'il n'y en a pas.*  
 — *Vraiment! et chez les Indiens de Coromandel ?*  
 — *Point.*  
 — *Et chez les Malais ?*  
 — *Pas davantage.*  
 — *Ah çà! mais il n'y a donc point d'académie dans l'Orient ?*  
 — *Certainement non.*  
 — *Les Orientaux sont bien à plaindre.*  
 — *Ah! oui, ils s'en moquent pas mal!*  
 — *Les barbares! »<sup>117</sup>*

<sup>116</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 154

<sup>117</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 56

El efecto humorístico del absurdo está intencionadamente buscado en la redacción de otras anécdotas, que precisamente por lo disparatado de su naturaleza, se vuelven más inverosímiles. Parece existir una sobreelaboración literaria en el asunto de la censura papal sobre el coro de sombras del monograma Lelio. No obstante, como dejamos establecido en el capítulo primero de este trabajo de investigación, los ropajes ficcionales con los que Berlioz reviste el relato pertenecen al ámbito de la adecuación literaria de unos hechos de cuya esencia real no existen motivos para dudar. Dicho fragmento, escrito en una lengua desconocida, la lengua de los muertos, excitó el celo de los agentes censores. Berlioz no escatima en ironía para describirlo:

*Quelle était cette langue et que signifiaient ces mots étranges ? On fit venir un Allemand qui déclara n'y rien comprendre, un Anglais qui ne fut pas plus heureux; les interprètes danois, suédois, russes, espagnols, irlandais, bohêmes, y perdirent leur latin! Grand embarras du bureau de censure; l'imprimeur ne pouvait passer outre et la publication restait suspendue indéfiniment. Enfin un des censeurs après des réflexions profondes, fit la découverte d'un argument dont la justesse frappa tous ses collègues. « Puisque les interprètes anglais, russes, espagnols, danois, suédois, irlandais et bohêmes ne comprennent pas ce langage mystérieux, dit-il, il est assez probable que le peuple romain ne le comprendra pas davantage. Nous pouvons donc, ce me semble, en autoriser l'impression, sans qu'il en résulte de grands dangers pour les mœurs ou pour la religion. » Et le chœur des ombres fut imprimé. Censeurs imprudents! Si c'eût été du sanscrit!...<sup>118</sup>*

En otras ocasiones el humor absurdo se acerca más a lo surrealista, como en el relato de las reacciones del público de Breslau ante la quinta sinfonía de Beethoven, que fue recibida sin aplausos “en señal de respeto”, según comentó a Berlioz una asistente al concierto.

*J'eus grand-peur d'être respecté. Heureusement il n'en fut rien; et le jour de mon concert, l'assemblée, au respect de laquelle je n'avais pas, sans doute, de titres suffisants, crut devoir me traiter selon l'usage vulgaire adopté dans*

---

<sup>118</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, pp. 283 y ss.

*toute l'Europe pour les artistes aimés du public, et je fus applaudi de la façon la plus irrévérencieuse.*<sup>119</sup>

En esta misma línea se encuentra el tono de narración de la pequeña intervención musical que tuvo lugar en Hechingen, en compañía del príncipe y de Täglischsbeck, un compositor de cierto renombre en la época. En ella el autor se describe en una pose de tipo excéntrico (artísticamente genial, pero próxima a la gamberrada), que recuerda al estilo de las colaboraciones entre los jóvenes artistas de la madrileña Residencia de Estudiantes de la década de 1920.

*La gaieté charmante du prince s'était communiquée à tous ses convives; il voulut me faire connaître une de ses compositions pour ténor, piano et violoncelle; Techlisbeck se mit au piano, l'auteur se chargeait de la partie du chant, et je fus, aux acclamations de l'assemblée, désigné pour chanter la partie de violoncelle. On a beaucoup applaudi le morceau et ri presque autant du timbre singulier de ma chanterelle. Les dames surtout ne revenaient pas de mon la.*<sup>120</sup>

Este gusto por el humor absurdo le lleva a describir alguna situación dialogada con gran sentido teatral. Véase el siguiente fragmento del capítulo XV entre dos espectadores, para notar la similitud (por la incapacidad de comunicación entre ellos), con los diálogos de las obras de Eugène Ionesco.

*Tout absorbé que je fusse par cette scène si belle de naturel et de sentiment de l'antique, il me fut impossible de ne pas entendre le dialogue établi derrière moi, entre mon jeune homme épluchant une orange et l'inconnu, son voisin, en proie à la plus vive émotion :*

« *Mon Dieu! monsieur, calmez-vous.*

— *Non! c'est irrésistible! c'est accablant! cela tue!*

— *Mais, monsieur, vous avez tort de vous affecter de la sorte. Vous vous rendrez malade.*

— *Non, laissez-moi... Oh!*

— *Monsieur, allons, du courage! enfin, après tout, ce n'est qu'un*

---

<sup>119</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II, p. 246

<sup>120</sup> BERLIOZ: *Op. cit.*, pp. 73 y ss.

*spectacle... vous offrirai-je un morceau de cette orange ?*

— *Ah! c'est sublime!*

— *Elle est de Malte!*

— *Quel art céleste!*

— *Ne me refusez pas.*

— *Ah! monsieur, quelle musique!*

— *Oui, c'est très-joli. »*<sup>121</sup>

¿Es posible hallar un precedente a la corriente del absurdo de Ionesco y Beckett con un siglo de anticipación? Pudiera ser que estos autores leyesen a Berlioz aunque ciertamente no parece merecer la pena un debate de este tipo. De cualquier modo, lo más probable es que el compositor hiciese uso de su personal sentido del humor para describir una anécdota verdadera. El sentido absurdo de la conversación puede perfectamente ser fiel reflejo de una situación real.

Como se ha visto en el capítulo segundo de este trabajo de investigación, relativo a la cronología de la escritura de *Mémoires*, el fallecimiento de Harriet el 3 de marzo de 1853 precipita el final de la obra. Berlioz se apresura a finalizarla al sentirse sin fuerzas para seguir escribiendo, de tal modo que en octubre de aquel año firma el primer final que habría de dar a *Mémoires*. Por consiguiente, los capítulos LVIII y LIX que ocupan el segmento temporal comprendido entre 1848 y 1854, no poseen ninguna referencia humorística, pero sí un cierto anhelo por finalizar la obra por parte del autor.<sup>122</sup>

Estos capítulos fueron escritos en un momento anímicamente bajo de Berlioz, a quien reencontraremos con su sentido del humor recobrado diez años después, en la redacción del *postface*. Aquí retoma esa estética del absurdo con pinceladas de surrealismo, al reproducir una conversación con Carvalho, director del Théâtre Lyrique, en el que se iba a realizar una producción parcial de *Les troyens*.

« — *Votre rhapsode qui tient à la main une lyre à quatre cordes, justifie bien, je le sais, les quatre notes que fait entendre la harpe dans l'orchestre.*

*Vous avez voulu faire un peu d'archéologie.*

— *Eh bien ?*

---

<sup>121</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 112

<sup>122</sup> *J'ai hâte d'en finir avec ces mémoires, leur rédaction m'ennuie et me fatigue presque autant que celle d'un feuilleton* : BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 305

— *Ah! c'est dangereux, cela fera rire.*

— *En effet, c'est bien risible. Ha! ha! ha! un tétracorde, une lyre antique faisant quatre notes seulement! ha! ha! ha!*

— *Vous avez un mot qui me fait peur dans votre prologue.*

— *Lequel ?*

— *Le mot triomphaux.*

— *Et pourquoi vous fait-il peur ? n'est-il pas le pluriel de triomphal, comme chevaux de cheval, originaux d'original, madrigaux de madrigal, municipaux de municipal ?*

— *Oui, mais c'est un mot qu'on n'a pas l'habitude d'entendre.*

— *Pardieu, s'il fallait dans un sujet épique n'employer que les mots en usage dans les guinguettes et les théâtres de vaudeville, les expressions prohibées seraient en grand nombre, et le style de l'œuvre serait réduit à une étrange pauvreté.*

— *Vous verrez, cela fera rire.*

— *Ha! ha! ha! triomphaux! en effet c'est fort drôle! triomphaux! est presque aussi bouffon que tarte à la crème de Molière. Ha! ha! ha!*

— *Il ne faut pas qu'Énée entre en scène avec un casque.*

— *Pourquoi ?*

— *Parce que Mangin, le marchand de crayons de nos places publiques, lui aussi, porte un casque; un casque du moyen âge, il est vrai, mais enfin un casque et les titis de la quatrième galerie se mettront à rire et crieront : ohé! c'est Mangin!*

— *Ah, oui, un héros troyen ne doit pas porter de casque, il ferait rire. Ha! ha! ha! un casque! ha! ha! Mangin!*

— *Voyons, voulez-vous me faire plaisir ?*

— *Qu'est-ce encore ?*

— *Supprimons Mercure, ses ailes aux talons et à la tête feront rire. On n'a jamais vu porter des ailes qu'aux épaules.*

— *Ah! l'on a vu des êtres à figure humaine porter des ailes aux épaules! je l'ignorais. Mais enfin je conçois que les ailes des talons feront rire; ha! ha!*

*ha! et celles de la tête bien plus encore; ha! ha! ha! comme on ne rencontre pas souvent Mercure dans les rues de Paris, supprimons Mercure. »*<sup>123</sup>

Este tipo de humor se entiende como el resultado de la desesperación, como vía de escape del sentimiento de la paciencia colmada tras décadas de lucha contra las mismas dificultades.

En conclusión, hemos visto que *Mémoires* es una obra en la cual la anécdota es la célula básica de la narración. El hecho de que el humor esté presente en gran cantidad de ellas confiere al libro un carácter desenfadado a la vez que permite una lectura fácil. Asimismo el carácter del autor mostrará un rostro mucho más familiar, permitiendo un mayor grado de complicidad con el lector, lo que favorece sobremanera la verosimilitud de la obra autobiográfica.

#### **1.4.4 El paréntesis humorístico: la búsqueda de espontaneidad**

El sentido humorístico en *Mémoires* no es patrimonio exclusivo de las anécdotas de carácter jocoso. La misma voz del narrador y tono que mantiene en el discurso, permite introducir con regularidad cuñas de humor en capítulos que no son, en esencia, divertidos. De esta forma, el empleo más o menos frecuente de lo que denominamos paréntesis humorístico (entendido como una locución hilarante intercalada en el discurso), mantiene en la mente del lector la imagen desenfadada del autor que se ha ido forjando desde el comienzo de la obra. Ya hemos comentado la querencia del autor hacia la broma, la ridiculización caricaturesca y, en general, hacia lo que hemos definido como “cierta ligereza de espíritu” que le permiten aparecer ante el receptor con un halo de familiaridad, a pesar de la gravedad general de su rictus en sociedad. Ciertamente se percibe como una debilidad casi patológica, el sentimiento de inevitabilidad con que se ve empujado a introducir frecuentes mofas en su discurso. Todos estos paréntesis son importantes en una obra autobiográfica porque cada uno de ellos implica un guiño al lector. Si en su narración se está refiriendo a una tercera persona, el paréntesis actúa como una opinión compartida entre escritor y lector que escapa al oído del personaje implicado. Por consiguiente podemos concluir que el

---

<sup>123</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, pp. 339 y ss.

humor en *Mémoires*, como en toda obra autobiográfica, posee además de la finalidad literaria de facilitar la lectura, otra no menos importante: conseguir o mantener la fidelidad del lector, incluso trascendiendo los términos de aquel “pacto autobiográfico” establecido al comienzo del libro.

En las primeras páginas (escritas en 1848), el autor comienza a ganarse al lector con una declaración de intenciones camuflada en un breve comentario sobre la ciudadanía británica y su capacidad para protagonizar un movimiento revolucionario.

*Braves gens ! vous vous entendez à faire des émeutes comme les Italiens à écrire des symphonies.*<sup>124</sup>

De esta manera confiesa su aversión por la escuela musical italiana, al mismo tiempo que establece una manifestación patriótica.

En algunas ocasiones, el humor está concebido con mucha agudeza, dando muestra de genialidad en la pluma del autor. Obsérvese el final de la conversación con el mencionado conserje del Instituto, el día en que ganó el segundo premio.

*Deux ans après, ainsi qu'on le verra, j'obtins enfin le premier grand prix. Dans l'intervalle, l'honnête Pingard était mort, et ce fut grand dommage; car s'il eût entendu mon Incendie du palais de Sardanapale, il eût été capable cette fois de me payer une tasse entière.*<sup>125</sup>

El lector es capaz de descifrar la relación humorística entre este diálogo y el que ha tenido lugar cuatro páginas antes acerca de un aria titulada *Dieu des chrétiens*.

*-Oh! Tenez, ça m'a vexé; parce que, voyez-vous, je ne suis ni peintre, ni architecte, ni graveur en médailles, et par conséquent je ne connais rien du tout en musique; mais ça n'empêche pas que votre Dieu des chrétiens m'a fait un certain gargouillement dans le cœur qui m'a bouleversé. Et, sacredieu, tenez, si je vous avais rencontré sur le moment, je vous aurais... je vous aurais payé une demi-tasse.*<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 57

<sup>125</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 147

<sup>126</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 153

El efecto que estos paréntesis producen se ve potenciado por la frecuencia con que Berlioz hace uso de ellos. Un ejemplo claro se encuentra en la ridiculización de su propia obra galardonada. Entre burlas a la organización, introduce una nueva cuña que sería prescindible, pero que contribuye definitivamente a la caricaturización grotesca que impregna el capítulo:

*On rassemble alors un orchestre tout entier; il n'y manque rien. Les instruments à cordes y sont; on y voit les deux flûtes, les deux hautbois, les deux clarinettes (je dois cependant à la vérité de dire que cette précieuse partie de l'orchestre est complète depuis peu seulement. Quand l'aurore du grand prix se leva pour moi, il n'y avait qu'une clarinette et demie, le vieillard chargé depuis un temps immémorial de la partie de première clarinette, n'ayant plus qu'une dent, ne pouvait faire sortir de son instrument asthmatique que la moitié des notes tout au plus).*<sup>127</sup>

No cabe duda de que la espontaneidad en el discurso es un elemento de relevancia que se ha de tener en cuenta cuando se trata de buscar la complicidad del lector. Éste puede imaginar fácilmente el rostro de Berlioz, vuelto hacia él mientras escribe, realizando el guiño siguiente:

*Des chasseurs, ayant imprudemment chargé leur arme, s'aperçurent en faisant feu du danger qu'ils couraient; saint Benoît invoqué (fort laconiquement sans doute) pendant que le fusil éclatait, les préserva non-seulement de la mort, mais même de la plus légère égratignure.*<sup>128</sup>

Berlioz reconoce la considerable importancia que posee el mostrarse cercano, de tal modo que, en otros paréntesis, sustituye la carga humorística por la espontaneidad.

*Embarqué à seize ans (...) et, obligé de séjourner à Java, il échappa par la force de sa constitution, et lui neuvième, disait-il, aux fièvres pestilentielles qui avaient enlevé tout l'équipage.*<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol I, p. 182

<sup>128</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 233

<sup>129</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, p. 151

La escritura de Berlioz alcanza, en ocasiones, cotas casi desmedidas de coloquialidad, como resultado de esa búsqueda de cercanía con el receptor. En esta ocasión omite un insulto dirigido a sí mismo:

*(...) si je te décris enfin un succès, on me trouvera fort inconvenant, fort ridicule, fort... Tiens, malgré ma philosophie, cela m'épouvante, et je m'arrête là. Adieu.<sup>130</sup>*

En este siguiente párrafo emplea además el recurso a la modestia, bromeando con su capacidad como poeta:

*Je reviens brusquement à la musique, en me réservant de divaguer encore, et de la quitter de nouveau quand bon me semblera. Vous ne prétendez pas, j'espère, mon cher ami, que je vous écrive une dissertation assommante plus que savante, aussi prétentieuse qu'ennuyeuse, plus futile qu'utile (je suis poète<sup>131</sup> évidemment! admirez un peu avec quelle facilité les rimes se pressent sous ma plume!)<sup>132</sup>*

No obstante, su sentido del humor encuentra en este tono familiar un vehículo literario para expresarse de forma magistral. Alguno de los momentos en que Berlioz se muestra más fino en su humor tiene que ver con su empleo verdaderamente genial de la espontaneidad. Uno de los fragmentos humorísticos más logrados de *Mémoires* lo constituye su forma de zanjar el asunto sobre el anonimato de quien le recomendó que compusiera una marcha húngara para abrirse las puertas del éxito en Buda y Pesth. Después de haber afirmado en varias ocasiones que no revelará su identidad (recordemos que la publicación de esta tercera carta de su segundo viaje por Centroeuropa, habría de tener lugar a corto plazo), Berlioz intenta poner nerviosa a la persona en cuestión, excitando la curiosidad del lector de la siguiente forma:

*J'y étais à peine arrivé que je reçus la visite de l'amateur dont l'officieux conseil m'avait persuadé d'écrire la marche de Rákôczy.*

*Il était en proie à une anxiété des plus comiques.*

---

<sup>130</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p. 84

<sup>131</sup> Se trata de la grafía original, tal como la escribía Berlioz.

<sup>132</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II, p. 218

« — *L'effet de votre morceau sur le thème hongrois, me dit-il, a retenti jusqu'ici, et j'accours vous conjurer de ne pas dire un mot de moi à ce sujet. Si l'on savait à Vienne que j'ai contribué d'une façon quelconque à vous le faire composer, je serais fort compromis, et il pourrait m'en arriver malheur. »*

*Je lui promis le secret. Si je vous dis son nom maintenant, c'est que cette grave affaire a eu, je pense, depuis lors, le temps de s'assoupir. Il s'appelait..... Allons, le nommer serait décidément une indiscretion; j'ai voulu seulement lui faire peur.<sup>133</sup>*

Queda claro, por tanto, que la función de estos paréntesis humorísticos es múltiple: por un lado se trata de incrementar la presencia y el efecto del humor en la narración. Por otro, subrayar la espontaneidad del discurso con el objetivo de aparecer ante el lector como un sujeto digno de confianza, ya que de esta manera, éste tenderá a no dudar sobre la verosimilitud de los hechos narrados.

---

<sup>133</sup> BERLIOZ: *Ibid.*, pp. 214-215

**1.5 LA BÚSQUEDA DE LA  
EXPRESIÓN ARTÍSTICA IDEAL:  
LA SUPERACIÓN DE BARRERAS FORMALES**

*En un aspecto importante se manifiesta claramente el carácter original de Berlioz como hombre y artista: rehusó aceptar la existencia de las divisiones rígidas entre las categorías tradicionales concebidas por el hombre neoclásico: entre la ópera y la sinfonía, entre el arte y la vida, o entre lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario.*

Hugh Macdonald (*Berlioz*)

## 1.5 La búsqueda de la expresión artística ideal:

### La superación de barreras formales

La originalidad formal de la creación musical berlioziana encuentra su paralelo en su producción literaria. El hecho de que *Mémoires* presente una variedad de géneros como partes articuladas de una misma obra, de la misma manera que ocurre en sus partituras, conduce inmediatamente a deducir que Berlioz necesita escapar de los patrones formales preestablecidos en cualquier manifestación del arte. En el presente apartado vamos a tratar de desentrañar los aspectos análogos entre las dos principales facetas artísticas del autor: el paralelismo, por su carácter iconoclasta, entre la elaboración formal de su creación musical y de la literaria

#### 1.5.1 *La libertad del artista romántico*

En primer lugar, debemos tener en cuenta que nos hallamos ante una de las figuras sobresalientes del movimiento romántico. Por consiguiente, las características más determinantes del arte de dicho período encuentran, en su persona y en su producción, su expresión más genuina. Berlioz nace con el Romanticismo en un entorno provinciano bajo las formas de vida del antiguo régimen. Tanto su vida como su obra representan un pedregoso camino hacia la libertad que conduce, desde la rigidez de un entramado de pautas y normas establecidas (en la vida y en el arte) por el estamento aristocrático, hacia un horizonte existencial y artístico cuyo único norte es la propia intuición.<sup>134</sup> La característica ansia de libertad romántica encuentra en él un ejemplo arquetípico:

*“Cruelle mémoire des jours de liberté qui ne sont plus! Liberté de cœur, d’esprit, d’âme, de tout; liberté de ne pas agir, de ne pas penser même; liberté d’oublier le temps, de mépriser l’ambition, de rire de la gloire, de ne plus croire à l’amour; liberté d’aller au Nord, au Sud, à l’Est ou à l’Ouest, de coucher en plein champ, de vivre de*

---

<sup>134</sup> Recordemos su traslado a París, la desobediencia a su progenitor para dedicarse a la música, su vida en adulterio durante década y media, su historia de amor a los sesenta años, etc.

*peu, de vaguer sans but, de rêver, de rester gisant, assoupi, des journées entières, au souffle murmurant du tiède Scirocco! Liberté vraie, absolue, immense!*”<sup>135</sup>

Estas palabras las escribe Berlioz al recordar sus incursiones en el paisaje salvaje de Italia. El lector de *Mémoires* puede concluir que no sólo se trata de la afirmación del tópico sobre el artista romántico, sino que verdaderamente Berlioz sintió la libertad como una máxima inquebrantable, válida para su vida en sociedad y para su desarrollo como artista.

El arte y la vida de Berlioz interactúan invadiendo mutuamente sus respectivas fronteras. Tanto en su comportamiento social como en su metodología artística muestra la misma coherencia: su expresión personal actúa inevitablemente a contracorriente, con independencia respecto a convenciones sociales y normas artísticas, buscando en todo momento la libertad. “*Ma vie est un roman qui m’intéresse beaucoup*”, es la célebre frase con que concluye el primer párrafo de la carta dirigida a su amigo Humbert Ferrand, el doce de junio de 1833<sup>136</sup>. Efectivamente, debido a su peculiar personalidad, algunos episodios de su vida parecen más propios de una novela<sup>137</sup>. Berlioz se enamora de dos personajes shakespearianos y contrae matrimonio con la actriz que los encarnó en el Odeon parisino. Del mismo modo convierte la inclusión de elementos autobiográficos en sus obras en un rasgo característico de su estilo compositivo.

Basándose asimismo en esa libertad para componer de forma independiente, de acuerdo únicamente con su propia voluntad, establece una lucha por la unión de música y literatura en dos sentidos: En el primero, la *música* invade el terreno de la literatura, y en el segundo ocurre al contrario, es la literatura la que se integra en una obra musical. Por un lado, la música es un elemento fundamental en todos sus escritos literarios, tanto en la correspondencia como en sus obras mayores y, por supuesto, en la crítica. Por otro, los libretos de sus obras (que él mismo se encargará de elaborar en sus obras de madurez) aspiran al rango de *literatura*, rompiendo así con la corriente heredada de

---

<sup>135</sup> BERLIOZ: *Mémoires. Introduction et chronologie par Pierre Citron*. Garnier-Flammarion. Paris, 1969. vol. I, p. 232

<sup>136</sup> *CORRESPONDANCE GÉNÉRALE II*, p. 105.

<sup>137</sup> En esta ocasión nos referimos a aquellos episodios que verdaderamente tuvieron lugar y cuya veracidad se encuentra perfectamente contrastada.

épocas anteriores en que éstos nacían bajo un mismo patrón como pretexto para el lucimiento vocal de los cantantes.<sup>138</sup>

Como vemos, la originalidad del artista le conduce a la fusión entre música y literatura del mismo modo en que se difuminan los bordes entre arte y vida, persona y obra, realidad y ficción.

En cada una de sus obras se mezclan varios géneros que ofrecen un resultado artístico único. *Mémoires* no es una novela, ni un libro de viajes, ni tan siquiera una autobiografía, pero posee rasgos de todos esos géneros literarios combinados de una manera equilibrada. Así lo quiso su autor y, a pesar de que la obra está presentada como “memorias”, dicha denominación se debe la obligación de ofrecer al público un texto tipificado, con el fin de que éste sepa a qué clase de libro se enfrenta. Ciertamente el componente autobiográfico es preponderante en *Mémoires*, pero el resultado final que el autor alcanza no es el de unas memorias tradicionales, sino el de una miscelánea de géneros, el de un compendio de las formas literarias en prosa en las que Berlioz encontraba mayor facilidad de expresión.

Por su parte, la producción musical de Berlioz presenta el problema de la imposibilidad práctica de clasificación de acuerdo con los moldes establecidos en el Clasicismo. Estos patrones formales eran generalmente respetados, de tal modo que cada compositor tenía claro en todo momento si la pieza que quería componer era una cantata, una sinfonía o una ópera. Cada forma hallaba su propia identidad en una serie de factores distintivos, como la cantidad variable de efectivos requeridos (sean instrumentales o vocales), la necesidad o no de puesta en escena, la presencia de uno o varios solistas, de un coro, etc. Hasta entonces, por ejemplo, la interacción de un instrumento en calidad de solista con una orquesta, sinfónica o de cámara, venía acompañada por el empleo de un esquema formal preestablecido que encasillaba la obra resultante como *forma concerto*. Algún compositor podía establecer alguna pequeña variación no significativa (como el no introducir interrupción entre dos de los movimientos), siempre que no modificase sustancialmente el esquema general de la forma en cuestión. Como los compositores encontraban en los diferentes patrones

---

<sup>138</sup> En una carta a su padre fechada en 1781, Mozart sentaba cátedra al respecto sentenciando que la palabra debía ser “hija obediente de la música”.

formales vehículos ideales para la transmisión de sus ideas musicales, la composición en base a un diseño determinado se estableció, desde el Barroco, como disciplina de estudio en las academias musicales.

El respeto a la forma en la composición mantuvo su vigencia hasta bien entrado el siglo XIX, si bien *en la antítesis tradicional entre forma y contenido, el contenido (la "idea") se vio claramente favorecido*<sup>139</sup>. Beethoven es el primero entre los compositores de primera fila cuyas necesidades expresivas necesitan liberarse de las ataduras con las formas del pasado. Se produce, al comienzo del nuevo siglo, una relajación en la concepción formal de la obra, que se vuelve menos predecible en cuanto al desarrollo del fraseo y la resolución cadencial<sup>140</sup>. Como Berlioz mismo confiesa en *Mémoires*, la obra del alemán representa para él un camino recién inaugurado con el que se identifica artísticamente.

Acabamos de apuntar que muchas obras de Berlioz no se ajustan a los diseños formales establecidos. En ocasiones el estilo berlioziano muestra la influencia del Beethoven de la última sinfonía en su gigantismo: Berlioz crea obras que, en cierto modo, no dejan de respetar la forma, pero a una escala monumental. Es el ejemplo del *Réquiem* o del *Te Deum*. Sin embargo, al hablar de la forma en Berlioz, nos estamos refiriendo a una ruptura real, no a una mera modificación de tamaño y duración. Ilustraremos el presente capítulo con el ejemplo de sus sinfonías. Ninguna de ellas se ajusta a la definición que, hasta entonces, imperaba sobre dicha forma.

En lo que respecta a *Mémoires*, podemos decir que tampoco se ajusta a un género literario como tal. Indudablemente Berlioz tuvo en cuenta los modelos de Rousseau y Chateaubriand al tomar la decisión de lanzarse a la empresa autobiográfica, pero fue durante el periodo de escritura de la obra cuando le fue dando su forma individualizada a base de añadir fragmentos de crítica musical aparecidos en la prensa, crónicas de sus viajes, correspondencia, etc. Nos encontramos, por tanto, ante un libro que, como ya apuntamos en los dos primeros capítulos de este trabajo de investigación, se gestó como

---

<sup>139</sup> ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa Editorial. Buenos Aires, 1990. p 123.

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 118.

*autobiografía*<sup>141</sup>, se desarrolló como *memorias* y se completó con una mezcla proporcionada de diversos géneros.

Durante el período de escritura de *Mémoires*, Berlioz se da cuenta de que los diseños formales preestablecidos se quedan demasiado pequeños como para optimizar a través de ellos su expresión artística. Por ello, del mismo modo que en sus sinfonías, opta por la propia elaboración formal. Tanto en música como en literatura el estilo berlioziano se va a caracterizar por la búsqueda de la forma que, en cada caso, se adapte mejor a sus necesidades expresivas. Así, nos encontramos con que no es frecuente hallar dos obras suyas que respondan a un mismo esquema.

### 1.5.2 *Una personalidad radical; un plan de trabajo original*

Berlioz no gozó de una existencia convencional en ningún momento de su etapa adulta. Nunca logró mantener un cierto nivel de estabilidad, tanto en el aspecto laboral como en el sentimental, así como tampoco en su estado psíquico. Vimos en el capítulo III de este trabajo de investigación cómo su carácter impulsivo le condujo a enfrentamientos constantes con todo tipo de gentes e instituciones. Es muy posible que fuese consciente de que, su mentalidad de artista se encontraba, al menos, dos décadas adelantada a los gustos estéticos de su entorno musical. Se puede deducir, incluso, que debió comprender que el modo que él tenía de entender la música produjese cierto rechazo en su sociedad debido a la falta de preparación del público. No obstante, su obcecación por conseguir que los melómanos parisinos (que se habían educado con las ligeras óperas italianas de Cimarosa) accedieran a valorar y desarrollar un gusto por su música, desembocó en el resentimiento recíproco entre autor y público. Su coherente personalidad, sin embargo, no llegó a entrar en conflicto con su manera de entender el arte: siempre compuso aquello hacia lo que su intuición musical le empujaba, independientemente de las tendencias en boga.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Recordemos que Berlioz se refiere a su obra como *autobiographie* al comienzo de la misma (capítulo IV) y, sin embargo, en el último capítulo (LIX) es consciente de estar escribiendo *mémoires* (Ver la nota 18 del Capítulo I de este trabajo de investigación).

<sup>142</sup> La única excepción de cierta relevancia a esta coherencia la constituye la cantata *La Dernière nuit de Sardanapale*, compuesta *ad hoc* para optar al Premio de la Academia bajo los convencionalismos técnicos que exigía el Conservatorio. Berlioz ironiza sobre la mala calidad de esta obra en *Mémoires* (Véase el apartado 1.4 acerca del humor y la ironía).

Por consiguiente, Berlioz será un compositor consecuente con sus ideas, y por ello, su producción se encuadrará en torno a esquemas absolutamente originales, en un estilo personal independiente. « *Où diable le bon Dieu avait-il la tête quand il m'a fait naître en ce plaisant pays de France ?* »<sup>143</sup> Se pregunta significativamente Berlioz al recordar en *Mémoires* los primeros desencuentros con el estilo musical imperante.

En su introducción a *Mémoires*, David Cairns cita las palabras de Ernest Newman al respecto, que ofrecemos en su traducción del inglés: Berlioz “cometió la imprudencia de haber nacido en un país no especialmente musical, en uno de sus períodos de menor franqueza musical.”<sup>144</sup>

Esa independencia de estilo le lleva a vivir en el enfrentamiento continuo. Durante las décadas en que desarrolló su labor de crítico, no mostró reparos en atacar a los representantes de la mediocridad en el arte. La pluma de Berlioz era temida y respetada. Como es lógico, su persona y su música ganaron una cantidad considerable de enemigos. Cairns introduce inmediatamente después de la cita anterior su propia aclaración: «*La mediocridad, naturalmente, luchará para protegerse contra el talento y el “doloroso impacto de las ideas nuevas”*». Esta personalización de la corriente musical de la época comprende a los compositores, instituciones y personalidades que saboteaban y arruinaban cada intento de Berlioz para estrenar una obra o acceder a algún puesto de trabajo.

Como el mismo Berlioz indica en el prefacio, uno de los motivos que le animaron a redactar una obra autobiográfica fue el de dejar establecida un arma de defensa para testificar ante la posteridad toda esa cantidad de trabas contra las que tuvo que luchar. Ya hemos apuntado que en 1848, en el momento de comenzar sus memorias, debía ser perfectamente consciente de que no existía ningún otro compositor francés en su época que pudiese compartir con él una misma página en la Historia de la Música.

---

<sup>143</sup> BERLIOZ: *Mémoires. Introduction et chronologie par Pierre Citron*. Garnier-Flammarion. Paris, 1969. vol I, p. 166.

<sup>144</sup> BERLIOZ: *Memoirs*. Everyman's Library, Ed. David Cairns. Alfred A. Knopf, New York, Toronto, 2002, p. xiii

Tenemos, en resolución, el perfil de un artista autosuficiente, que no parece necesitar los consejos de ningún coetáneo para desarrollar su carrera. Autodidacta en su formación, las partituras de Gluck y sus lecturas de Virgilio y Shakespeare representan las únicas fuentes pedagógicas de las cuales pudo aprender algo más allá de los rudimentos de cada disciplina.

Si los maestros de su época (es decir, los representantes de la corriente musical general, que en *Mémoires* se encuentran personificados en la figura de Cherubini) son los adalides de las formas musicales del pasado, también estas formas serán el enemigo contra el que debe combatir Berlioz. Todo rasgo de academicismo despierta en él un cierto recelo. La cuadratura de las frases musicales y la fuga vocal clásica (especialmente cuando ésta se desarrolla sobre una sola vocal) las considera dos de las rémoras del arte del pasado. Una de las pruebas de la coherencia en la crítica Berlioziana que en mayor medida sorprenden al lector del siglo XXI, es la que realiza sobre el *Don Giovanni* mozartiano al comienzo del capítulo XVII. Hoy, Mozart es una figura musical semideificada y nadie osaría lanzar una crítica a su factura musical. De ningún modo es posible criticar la que es considerada la mejor de sus óperas y conservar el respeto de músicos y musicólogos. Resulta, cuanto menos, curioso ver cómo Berlioz descalifica un pasaje de *coloratura* cantado por Donna Anna en el segundo acto, por el “mal gusto” que manifestó el autor al componerlo. Dicho pasaje representa la fuente del recelo que Berlioz sintió por Mozart en su juventud.

*(...) j'avais été choqué d'un passage du rôle de dona Anna, dans lequel Mozart a eu le malheur d'écrire une déplorable vocalise qui fait tache dans sa lumineuse partition. (...) et où l'on trouve néanmoins vers la fin du morceau des notes ridicules et d'une inconvenance tellement choquante, qu'on a peine à croire qu'elles aient pu échapper à la plume d'un pareil homme. (...) ici un trait incroyable et du plus mauvais style (...). Il m'était difficile de pardonner à Mozart une telle énormité. Aujourd'hui, je sens que je donnerais une partie de mon sang pour effacer cette honteuse page et quelques autres du même genre (...).*<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> BERLIOZ: *Mémoires. Introduction et chronologie par Pierre Citron*. Garnier-Flammarion. Paris, 1969. vol I, p 123

No habiendo quedado satisfecho con la crítica vertida en este pasaje, Berlioz añade lo siguiente en una nota a pie de página:

*Je trouve même l'épithète de honteuse insuffisante pour flétrir ce passage. Mozart a commis là contre la passion, contre le sentiment, contre le bon goût et le bon sens, un des crimes les plus odieux et les plus insensés que l'on puisse citer dans l'histoire de l'art.*<sup>146</sup>

La perspectiva histórica desde la que Berlioz pronunciaba estas palabras le exculpa de lo que hoy constituiría un “pecado musical”. Él se encontraba en el corazón del movimiento romántico, la época por excelencia de la subversión, sobre todo respecto al estilo musical inmediatamente anterior. Berlioz forma parte de la corriente renovadora del género operístico que (desde Gluck hasta Wagner) busca en la continuidad dramática el pilar fundamental del género. Por este motivo le molesta comprobar que Mozart no pudiera abstraerse de la costumbre tan italiana de introducir un fragmento de lucimiento virtuosístico a costa de detener el desarrollo de la acción. Afortunadamente, el oyente de comienzos de milenio, que no necesita formar parte de ninguna corriente musical y que tiene asumidas las características de las óperas de cada época, no siente ningún agravio al escuchar dicho pasaje. Aun más, es capaz de disfrutar de la audición sin tener en cuenta si la acción se parte o no por la introducción de un pasaje *coloratura*.

Con este ejemplo sobre Mozart vemos que Berlioz es consecuente en su crítica hasta el punto de llegar a denostar al genio austríaco. Es evidente que, por su sinceridad y su negativa a recatarse en la crítica, debió merecer la animadversión de numerosos músicos. En este sentido podemos afirmar que, efectivamente, *Mémoires* ha funcionado como arma, precisamente porque el lector llega a comprender que el pensamiento crítico de Berlioz es coherente con el tipo de manifestación artística que él defiende, la cual debe ser entendida, como un paso adelante en la evolución de los estilos musicales, en el contexto del romanticismo revolucionario.

### 1.5.3 La búsqueda de la conveniencia formal

---

<sup>146</sup> BERLIOZ : *Op. cit.* p 124

*Ce qu'il y a d'immensément difficile là-dedans, c'est de trouver la forme musicale, cette forme sans laquelle la musique n'existe pas ou n'est plus que l'esclave humiliée de la parole. (...) Je suis pour la musique appelée par vous-même libre. Oui, libre et fière et souveraine et conquérante, je veux qu'elle prenne tout, qu'elle s'assimile tout, qu'il n'y ait plus pour elle ni Alpes ni Pyrénées ; mais pour ses conquêtes, il faut qu'elle combatte en personne et non par ses lieutenants, je veux bien qu'elle ait, s'il se peut, de bons vers rangés en bataille, mais il faut qu'elle aille elle-même au feu (...), qu'elle marche au premier rang de la Phalange.<sup>147</sup>*

Tanto en la producción musical como en la literaria puede dar la impresión de que Berlioz concede más importancia al mensaje artístico que quiere transmitir que a la forma en la que debe realizarlo. Aparentemente no muestra ninguna preocupación por enmarcar sus composiciones en los esquemas formales ante los que todos los compositores plegaban su voluntad creativa.

Ciertamente, la originalidad en el tratamiento formal del contenido artístico puede llevar a pensar que a Berlioz no le importa la forma y que ésta sería el resultado casualmente encontrado de su plan compositivo. Sin embargo, y de nuevo en palabras de Macdonald: *La forma es el resultado deliberado de su lucha por ajustar cada tema a sus medios expresivos ideales*<sup>148</sup>.

La forma no es el resultado de la yuxtaposición de diferentes partes, cada una de las cuales pudiera mostrar en sí misma cierto sentido artístico. Del mismo modo que un arquitecto no va emplazando sillar sobre sillar, complaciéndose únicamente en la belleza cada uno de éstos, sin haber trazado previamente un plano general de la edificación que le ocupa, Berlioz encuentra en su personal tratamiento de los diseños formales el vehículo expresivo ideal para el material artístico que desea exponer.

Consideró que su *Romeo y Julieta*, por ejemplo, debía llevar el etiquetado de “sinfonía” a pesar de que esa obra no respetase el esquema general de lo que, hasta

---

<sup>147</sup> CORRESPONDANCE GÉNÉRALE II. p. 352.

<sup>148</sup> MACDONALD, Hugh: *Berlioz, La música orquestal*, Idea Books, Barcelona, 2004, p. 53.

entonces, se conocía como tal. Como considera el citado Macdonald: *El término sinfonía se ha estirado hasta el punto de ruptura, pero es la Música, no el título lo que importa.*<sup>149</sup> Para Berlioz, Beethoven, con la ampliación de dicha forma, abrió el camino para que cada compositor reflejara en ella su propio estilo. No entiende la sucesión establecida de cuatro movimientos contrastantes (rápido-lento-rítmico-muy rápido) como la forma en que su intuición le pide expresarse. Ciertamente no es posible (al menos, no parece lo más adecuado) trasladar este esquema al drama shakespeariano. Así, el número de movimientos no será algo impuesto para Berlioz. Sus sinfonías tendrán los movimientos que requiera cada una de ellas, no los que la tradición académica le imponga.

Asimismo en la elaboración formal de *Mémoires*, Berlioz muestra su independencia absoluta. Tanto es así que va ampliando la obra con sucesivos añadidos de diferente naturaleza. La obra encuentra su equilibrio siguiendo su propio esquema, de acuerdo con el interés de Berlioz por relatar diferentes etapas de su vida. Su niñez y adolescencia están tratadas superficialmente en los cuatro primeros capítulos. La época de aprendizaje en París llega hasta el capítulo 31, al cual sigue la sección en que relata su viaje a Italia. Entre el relato de este viaje y la crónica de su primer periplo alemán, una década de vida pasará rápidamente en siete capítulos (del 44 al 51). Las diez cartas de este viaje poseen una extensión considerable, pues ocupan casi el doble de espacio que la media docena correspondiente al *Deuxième voyage en Allemande*. Los capítulos 52 y 53 cumplen adecuadamente su función de nexo entre ambas series. Los seis últimos capítulos poseen una extensión algo mayor que los demás. Comprenden la narración de los viajes a Rusia e Inglaterra así como el reencuentro con Stelle Duboef, el fallecimiento de su padre, de su hermana y de Harriet y el fin de su etapa como crítico. Una vez que ha dejado todos estos cabos convenientemente cerrados, Berlioz firma un primer fin. Sin embargo va a añadir, en forma de postscriptum, postfacio y un último *voyage en Dauphiné*, una coda de carácter beethoveniano, tanto por su larga extensión como por que retoma dos de los temas de la obra y los desarrolla nuevamente otorgándolos un sentido verdaderamente conclusivo: Se trata de una conclusión en torno al antagonismo en medio del cual tuvo que desarrollar su vida artística y del tema de amor presente desde el comienzo del libro.

---

<sup>149</sup> MACDONALD, Hugh: *Op. cit.*, p. 53

¿Cuál es el esquema formal, por tanto, que Berlioz toma para la composición de este libro? ¿Cómo evita que *Mémoires* adquiera cierta apariencia de pastiche al tomar prestados fragmentos que habían sido escritos con anterioridad? Como decimos, Berlioz se siente absolutamente libre para escoger la forma que se ajuste a su intención expresiva. En cuanto al reemplazo de las partes que habían sido escritas con anterioridad, no hay que entenderlo como una simple transposición de un mismo material de un lugar a otro para ahorrar esfuerzo<sup>150</sup>, sino como uno de sus “autopréstamos”, es decir, como una forma de sacar mayor provecho literario a unos fragmentos que, en su nuevo contexto, brillarán mejor que antes. El tomar material temático de una de sus obras para emplearlo en otra es una constante en la producción berlioziana. Sólo por poner un ejemplo recordemos uno de los casos que más llaman la atención. Se trata de una de sus oberturas menores, *Rob Roy*, hoy día prácticamente olvidada, la cual proporciona dos temas musicales para *Harold en Italia*,<sup>151</sup> su brillante segunda sinfonía. Macdonald explica este mismo caso de la siguiente manera:

*Berlioz ha sido criticado a veces por sus propios préstamos, (...) surgieron más frecuentemente de su determinación de dar a sus ideas más fuertes una oportunidad mejor. Dos ideas fueron transferidas de la obertura de Rob Roy a Harold en Italie porque eran demasiado buenas como para ser descartadas, mientras que la obertura en su conjunto era demasiado floja como para conservarse.*<sup>152</sup>

Por consiguiente, hemos de reconocer que Berlioz busca dotar a sus creaciones de la forma que más adecuadamente sirva a su intención artística, tanto en literatura como en Música. La reutilización de material preexistente nunca perjudicará la perfección formal a la que aspira, sino al contrario: conseguirá que dicho material pase a formar parte esencial de la nueva obra.

---

<sup>150</sup> Recordemos que las crónicas de los viajes habían sido escritas y publicadas con anterioridad.

<sup>151</sup> Se trata del tema de carácter heroico del primer movimiento que comienza con las tres notas de un acorde mayor desplegadas melódicamente en el orden de tercera, quinta y fundamental (motivo que desarrollará continuamente); el segundo tema corresponde a la melodía de presentación de la viola tras la introducción orquestal de la obra, que en *Rob Roy* expone el corno inglés con el acompañamiento del arpa, haciendo las veces de tema femenino.

<sup>152</sup> MACDONALD: *op. cit.* p. 11

#### 1.5.4 La expresividad de la forma

Berlioz no fue un compositor prolífico en comparación con otros compositores de su misma categoría artística. Generalmente, antes de lanzarse a la composición de una obra, solía realizar una serie de bocetos y borradores sobre los que, a su vez, trabajaría durante algún tiempo aplicando correcciones hasta lograr un esbozo.<sup>153</sup> Después dejaría madurar las ideas en su cabeza durante una temporada. Una vez finalizada la obra, solía pasar varios meses revisándola e introduciendo mejoras.

Como escritor, él mismo reconoce en *Mémoires*, que no estaba especialmente dotado de gran agilidad para rellenar cuartillas<sup>154</sup>. En el caso de su aptitud como literato debemos diferenciar al Berlioz que, por obligación, se enfrenta a la creación de *feuilletons*, del escritor verdadero que, sintiéndose artista, se entrega a la composición de sus obras literarias mayores.

La redacción de artículos críticos suponía para él un sufrimiento, puesto que no encontraba ni un solo atisbo de naturaleza artística en dicha actividad. Es evidente que en el ámbito periodístico, sus escritos deben obedecer a un esquema formal predeterminado, que ha de servir, con algunas variaciones, para todo tipo de artículos. La extensión, el registro y el tema sobre el que hay que hablar son factores preestablecidos, lo cual implica que Berlioz no podrá aplicar su creatividad a variar este patrón según el dictado de su propia intuición.

Berlioz necesita elaborar personalmente la forma de sus composiciones hasta tal punto que su motivación artística no se ve excitada ante la perspectiva de componer o escribir sobre un diseño formal ya existente. Para él la búsqueda de una forma individualizada para cada creación artística suponía uno de los retos que, en la tarea de la composición, mayor satisfacción podían producirle. Consideraba cada obra, ya sea literaria o musical, como única e irreplicable. Así, si el contenido de una pieza literaria o

---

<sup>153</sup> La indicación de que esta es la forma usual de trabajo, también implica que en otras ocasiones el proceso compositivo podía transcurrir de manera diferente: « *J'écrivis ma Symphonie Fantastique avec beaucoup de peine pour certaines parties, avec une facilité incroyable pour d'autres. Ainsi l'adagio (Scène aux champs), qui impressionne toujours si vivement le public et moi-même, me fatigua pendant plus de trois semaines ; je l'abandonnai et le repris deux ou trois fois. La Marche au supplice, au contraire, fut écrite en une nuit. J'ai néanmoins beaucoup retouché ces deux morceaux et tous les autres du même ouvrage pendant plusieurs années.* » BERLIOZ, *Op. cit.* p. 168

<sup>154</sup> A este respecto véase el apartado 1.2.

musical no puede ser el mismo en varias obras, tampoco existen motivos para que se emplee la misma forma en todos ellos. El hecho de no tener que desentrañar el enigma artístico de la forma que mejor convenía al contenido temático, hacía desaparecer todo el atractivo de dicha actividad.

*Una dificultad que él mismo se imponía era que nunca una forma concebida para una obra podía servir después para otra. Para cada una tenía que descubrir una nueva forma especial, adaptada a su tema. No hay formas estándar en la obra de Berlioz (salvo unas pocas canciones estróficas); cada pieza reclama voces, instrumentos, un escenario o una sala de conciertos, temas, formas y movimientos sugeridos por el contenido, y en la combinación de estos elementos reside el carácter original de cada una.<sup>155</sup>*

De este modo es él mismo quien escoge la forma que desea imprimir a las obras que escribe *motu proprio*, es decir a sus libros y a su ingente producción de correspondencia. Del mismo modo, también es él mismo quien decide el esquema formal que seguirán la mayoría de sus composiciones musicales.

En el caso de sus sinfonías, podemos afirmar que el poder expresivo de las mismas reside, en gran parte en el diseño sobre el que se desarrollará la acción musical. La *Sinfonía Fantástica* rompe con los esquemas clásicos porque Berlioz siente que el resultado artístico que desea lograr no es encasillable en los cuatro movimientos tradicionales. La organización del discurso se realiza no en base al esquema de movimientos, sino en torno al tipo de expresión que quiere dar al contenido programático o extramusical de la *idée fixe*. Entonces surge la pregunta, si la *Sinfonía Fantástica* no es una sinfonía, ¿qué es? Evidentemente no es una sinfonía clásica. Sin embargo a partir de este momento, los compositores decimonónicos poseen un nuevo modelo en la línea abierta por Beethoven: La sinfonía, gracias a ambos compositores, responde a una forma flexible que cada cual puede modelar de acuerdo con su

---

<sup>155</sup> MACDONALD, Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, 1989. p. 104.

voluntad<sup>156</sup>. Con todo, Berlioz conserva la apariencia de sinfonía manteniendo una secuenciación en el carácter de los movimientos, con un tempo lento en el tercer movimiento e introduciendo un ritmo de vals en el segundo.

*Harold en Italia*, su segunda sinfonía, posee un fuerte componente autobiográfico<sup>157</sup>: Se trata del recuerdo de sus incursiones juveniles en los Abruzos (que llevó a cabo como terapia frente a la depresión) y de su trato con los inocentes usos musicales de tipo popular de sus gentes. La traducción musical de este ambiente se refleja en el empleo de la viola como solista, que evoluciona a la manera un personaje en un paisaje sonoro característicamente italiano y popular en sus ritmos y melodías. El esquema formal de esta obra lo sitúa a medio camino entre la sinfonía y el concierto, pero para Berlioz se trata exactamente de la forma que precisa para reflejar expresivamente una serie de sensaciones y recuerdos. La viola, como proyección del personaje autobiográfico necesita completar su peregrinación entre los sonidos de Italia. Berlioz no se cuestiona como amoldar este viaje a los cuatro movimientos tradicionales ni cómo pretende plasmar la presencia del personaje byroniano *Childe Harold*. Simplemente toma la decisión intuitiva de escoger un determinado instrumento solista (que, por su timbre y posibilidades expresivas, considera el más apropiado) y establece el número de episodios que considera oportuno. Su mente no concibe otra posibilidad para lograr su ideal expresivo. La forma de *Harold en Italie* se puede definir como una simbiosis entre las formas *concerto* y *sinfonía*, que emplea en cada momento las características que más le convienen.

De la tercera sinfonía, conocida simplemente como *Romeo y Julieta*, ya hemos apuntado que parece más una cantata con coro y voces solistas. Sin embargo prefirió la denominación *sinfonía* por el predominio de la masa instrumental en la obra. Su traslación al ámbito musical de uno de los dramas que con mayor fuerza marcaron su etapa de formación intelectual, exigía exactamente *este* original diseño formal y *esta* disposición inusual de efectivos musicales. Por ello podemos afirmar, tras la audición

---

<sup>156</sup> Se trata del camino de la ampliación de la forma sinfonía inaugurado por Beethoven y Berlioz, y que constituirá la evolución natural de dicha forma que seguirán Mahler, Bruckner y los compositores del siglo XX.

<sup>157</sup> HARNONCOURT, Nikolaus: *La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios*. Paidós, Madrid, 2010. p. 47. La implicación autobiográfica de Berlioz en sus obras musicales también ha contado con voces autorizadas entre sus detractores, como la de Harnoncourt, para quien las obras berliozianas pierden su interés precisamente por este hecho.

de esta monumental obra, que en Berlioz, la forma se constituye como uno de los elementos expresivos por excelencia, lo cual supone una revolución en el arte de la composición.

Existe un cuarto ejemplar de sinfonía en la producción Berlioziana: una obra de encargo que tuvo que realizar plegándose a una serie de condiciones en cuanto al dispositivo instrumental y formal. Se trata de la *Grande symphonie funèbre et triomphale*.<sup>158</sup> A pesar de poseer algunos fragmentos de cierta inspiración, esta obra no alcanza el grado de expresividad de las anteriores. Del mismo modo que en sus artículos periodísticos (escritos por obligación bajo el dictado de unas pautas concretas), Berlioz no encuentra en las formas que le son impuestas la inspiración necesaria para verter su talento y su necesidad de expresión.

Podemos concluir que Berlioz es un autor original en la elección de sus diseños formales, tanto musicales como literarios, por necesidad. Si no se hubiese enfrentado al academicismo formal imperante, su producción, con toda seguridad, no brillaría como lo hace hoy día. Como afirma Stephen Rodgers en su estudio *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*<sup>159</sup> (obra asimismo sorprendentemente original en sus planteamientos), Berlioz corre un cierto riesgo al experimentar con la forma con el fin de dilucidar cuáles de ellas funcionan y cuáles no. Para ello no parte de cero, sino que su iniciativa tiene como fundamento el conocimiento en profundidad de la obra de varios autores que encontraron con éxito la expresividad en la experimentación formal. No es de extrañar que los compositores que más influyeron en su visión particular de los patrones formales, fueran todos ellos considerados iconoclastas respecto a la tendencia general de la evolución del arte (Gluck, Spontini, Beethoven, Weber).

Asimismo, el “Olimpo” literario de cuyas fuentes bebe Berlioz, comprende figuras muy dispares, que ofrecen influencias como la visión épica de la tragedia de Virgilio, la capacidad dramática de Shakespeare, el saber empírico y convencional de La Fontaine,

---

<sup>158</sup> En palabras de Macdonald,: “No es en absoluto una continuación de las ambiciones sinfónicas de Berlioz, sino una obra de encargo creada para determinada ocasión, en gran parte a partir de material previo”. (MACDONALD, *Op. cit.* p. 159). Este autor completa su afirmación de la siguiente forma: *Después de la Sinfonía Funeral y Triunfal Berlioz no escribió más sinfonías, habría sido difícil extender la idea sinfónica más allá de Romeo y Julieta.* (MACDONALD, Hugh: *Berlioz, La música orquestal*, Idea Books, Barcelona, 2004, p. 57).

<sup>159</sup> STEPHEN RODGERS: *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*, Cambridge University Press, New York, 2009, p. 2.

el sentido de poesía narrativa de Byron o la historicidad aventurera de Walter Scott. Una parte de cada uno de estos autores se encuentra en *Mémoires*. La metodología literaria berlioziana consistió en construir su propia obra tomando en cada momento la influencia que mejor respondiese a los requerimientos de su intuición, sin seguir ningún diseño preestablecido.

#### 1.5.5 *Mémoires: una amalgama de géneros literarios*

No cabe duda de que *Mémoires* es una obra perfectamente susceptible de ser leída como una novela. De hecho, posee una coherencia narrativa que permite diferenciar sin dificultad el esquema clásico de presentación, nudo y desenlace. No obstante, el autor empleó en su redacción una serie de géneros literarios diferentes que se suceden en perfecta sintonía. El lector no percibe en ningún momento que la mutación de un género a otro se produzca de manera forzada, tanto en el fondo (la sucesión lineal de acontecimientos se encuentra respetada a lo largo de la obra), como en la forma, pues Berlioz lima los nexos de unión entre géneros y capítulos hasta difuminar cualquier aspereza entre ellos, de tal modo que se puede avanzar en la lectura con total suavidad, casi sin reparar en el cambio.

##### 1.5.5.1 *Mémoires: novela*

Berlioz escribió la mencionada frase “*Ma vie est un roman qui m’intéresse beaucoup*” quince años antes de comenzar la redacción de *Mémoires*. No obstante, detrás de esta afirmación se encuentra la voluntad inequívoca por parte del autor de autobiografiarse, pues en aquella época, al entrar en su tercera década de vida, se encontraba ya inmerso en la redacción autobiográfica de sus viajes por Italia. Esta parte de la obra, que como sabemos, estaba destinada a ser publicada en la prensa, fue concebida como uno de los capítulos de la novela de su vida.

Sabemos ya que siempre se sintió profundamente escritor (aunque no crítico), labor que no abandonó en toda su vida.<sup>160</sup> Hemos visto asimismo que en la obra se dan cita

---

<sup>160</sup> Si bien la última de sus obras mayores fue *A travers chants*, publicada en 1862, es decir, siete años antes de su fallecimiento, Berlioz continuó creando verdadera literatura en su correspondencia hasta sus últimos días.

varias líneas argumentales en torno a la figura central del personaje protagonista. Dichas líneas, señaladas de forma sucinta son las siguientes:

- 1.- Infancia y adolescencia en La Côte (Isère).
- 2.- Traslado y vida en París.
- 3.- Trayectoria profesional en París.
- 4.- Vivencias de juventud en Italia.
- 5.- Su vida amorosa (Harriet, Camille).
- 6.- La experiencia en tierras germánicas, así como en Inglaterra y Rusia.
- 7.- Las relaciones familiares.
- 8.- Catálogo de sus obras musicales, desde la juventud hasta sus últimas obras.
- 9.- La historia de amor en torno a Stelle Duboef.

Cada una de estas líneas constituye un segmento del desarrollo general del libro. Todas ellas se encuentran presentadas, desarrolladas a lo largo de varios capítulos y cerradas convenientemente. En ocasiones varias de ellas son tratadas de forma simultánea. Con todo, los *postscripta* añadidos después del final de 1854 (capítulo 59), son los fragmentos que proporcionan al lector la sensación de haber leído una novela al finalizar la lectura de *Mémoires*. Hasta ese momento la obra ha presentado un entramado de cuadros muy bien hilvanados. Sin embargo, Berlioz confiere a su obra una forma novelada por la conjunción de los siguientes aspectos:

Primero: En el *postscriptum* realiza una recopilación de su trayectoria profesional: resume el efecto de las críticas recibidas así como del reconocimiento logrado a lo largo de su vida. Asimismo enumera, por primera y única vez, las características de su estilo musical.

Segundo: Retoma el tema de su amor adolescente con su visita en el capítulo 48 a Meylan.

Tercero: Hace ver al lector que el final de su vida se acerca al indicar que se ha quedado sólo en el mundo tras el fallecimiento de sus seres queridos.

Estos tres elementos abren el desenlace de la obra, del que van a constituir sus temas conductores. Berlioz hace evolucionar y concluir cada uno de ellos de tal manera que, al final, el libro queda perfectamente configurado como una novela.

En primer lugar, el autor confirma su retirada del mundo de la composición. Al dejar definitivamente atado el cabo que representaba este tema, sus memorias musicales quedarían completas. Berlioz, evidentemente, no se conforma con ello, sino que va a buscar en los temas de carácter más íntimo y personal el efecto que busca para convertir, como hemos dicho, su obra en novela.

En segundo lugar, revive el tema del amor de su adolescencia con toda la intensidad posible. Como sabemos bien, Berlioz había relatado el episodio de su enamoramiento de la bella Stelle en los primeros capítulos. Con esta vuelta al origen de la obra, refleja la concepción cíclica de la existencia humana, y sabe reconocer el fin de la suya propia. Convierte dicha historia en un relato apasionado sobre los sentimientos exaltados de un hombre en los últimos años de su vida. Lógicamente (no podía ocurrir de otra forma tratándose de un personaje tan identificado con el movimiento romántico) su amor no será correspondido, pero sí comprendido y tornado en sincera amistad. La carga de nostalgia es casi desmesurada, con lo que, definitivamente, termina por ganar la simpatía del lector. Éste, además, es consciente de que los hechos narrados son ciertos, un hecho que hace abundar en el dramatismo de las páginas finales. Berlioz llegó incluso a pedir formalmente en matrimonio ala anciana Stelle varios años después de la publicación de *Mémoires*. Con esta resignación conformista de aceptación de la amistad mutua, el autor se entrega al final de su vida y de su obra:

*Mais tâchons de ne plus songer à l'art... Stella ! Stella ! Je pourrai mourir maintenant sans amertume et sans colère*<sup>161</sup>.

Gracias a las páginas finales, en que los sentimientos del autor se encuentran totalmente desbordados, *Mémoires* es considerada no sólo como un testimonio autobiográfico, sino también como una novela plenamente integrada en la corriente romántica.

---

<sup>161</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. 2, p. 375

### 1.5.5.2 Mémoires: literatura de viajes

*« Cette rivière coule, en certains endroits, dans une vallée resserrée; Néron la fit barrer par une énorme muraille dont on voit encore quelques débris, et qui, en retenant les eaux, formait au-dessus du village un lac d'une grande profondeur. De là, le nom de Sub-Lacu ».*<sup>162</sup>

Dentro de la narración autobiográfica, los fragmentos descriptivos predominan sobre todo en el relato de su viaje por Italia. Berlioz no cesa de pintar con su pluma paisajes, ciudades, pueblos y gentes. Se trata de un verdadero libro de viajes inserto en una obra mayor. El viajero narra en primera persona sus andanzas por tierras italianas mostrando a veces un agudo sentido del humor<sup>163</sup>, como en el episodio del maratón improvisado entre Subiaco y Tivoli:

*(...) mes deux compagnons Suédois, marchaient très-vite, et leur allure me fatiguait beaucoup. Ne pouvant obtenir d'eux de s'arrêter de temps en temps, ni de ralentir le pas, je les laissai prendre le devant et m'étendis tranquillement à l'ombre, quitte à faire ensuite comme le lièvre de la fable pour les rattraper. Ils étaient déjà fort loin, quand je me demandai en me relevant : Serais-je capable de courir, sans m'arrêter, d'ici à Tivoli (c'était bien un trajet de six lieues) ? Essayons!... Et me voilà courant comme s'il se fût agi d'atteindre une maîtresse enlevée.*<sup>164</sup>

En otras ocasiones muestra su lenguaje más poético, a veces dejándose llevar por el impulso romántico de los lugares misteriosos o en ruinas, vestigios de un pasado de cierto esplendor:

*Sites bizarres, dont la mystérieuse solitude me frappa si vivement! je retrouve en foule des impressions perdues et oubliées. Ce sont Subiaco, Alatri, Civitella, Genesano, Isola di Sora, San-Germano, Arce, les pauvres vieux*

---

<sup>162</sup> BERLIOZ, *op. cit.* vol I, p. 233

<sup>163</sup> Ver el capítulo IV del presente trabajo.

<sup>164</sup> BERLIOZ, *op. cit.* vol I, p. 267

*couvents déserts dont l'église est toute grande ouverte... les moines sont absents... le silence seul y habite...*

En líneas generales, *Voyages en Italie*, es el fragmento en el que Berlioz hace menor hincapié en la narración de sus recuerdos musicales. Se permite una cierta relajación en el protagonismo absoluto que la música adquiere en el resto del libro. Si bien la música está presente en el uso popular que de ella realizan las gentes del campo, son muy escasos los fragmentos de crítica musical o detalles sobre conciertos.

En lo referente a los viajes por Alemania y Rusia, ocurre lo contrario que en los capítulos dedicados a Italia. Aquí lo fundamental son los relatos musicales y la crítica del estado de la cultura musical de cada lugar. Sin embargo existen multitud de pasajes igualmente descriptivos de gente y lugares. Puede llegar a mostrarse poético o irónico, pero el tono predominante es el puramente práctico en la descripción con un lenguaje llano:

*La route de Francfort à Stutgard n'offre rien d'intéressant, et en la parcourant je n'ai point eu d'impressions que je puisse vous raconter : pas le moindre site romantique à décrire, pas de forêt sombre, pas de couvent, pas de chapelle isolée, point de torrent, pas de grand bruit nocturne, pas même celui des moulins à foulons de Don Quichotte; ni chasseurs, ni laitières, ni jeune fille éplorée, ni génisse égarée, ni enfant perdu, ni mère éperdue, ni pasteur, ni voleur, ni mendiant, ni brigand; enfin, rien que le clair de lune, le bruit des chevaux et les ronflements du conducteur endormi. Par-ci par-là quelques laids paysans couverts d'un large chapeau à trois cornes, et vêtus d'une immense redingote de toile jadis blanche, dont les pans, démesurément longs, s'embarrassent entre leurs jambes noueuses; costume qui leur donne l'aspect de curés de village en grand négligé. Voilà tout!*<sup>165</sup>

Uno de los pasajes descriptivos más impresionantes de toda la obra corresponde al tremendo viaje en trineo hacia San Petersburgo. El autor destruye la evocación idílica del trineo que se desliza con suavidad sobre la nieve sobre un paisaje blanco:

---

<sup>165</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II, p. 62

*Je ne dis rien du froid qui, vers le milieu de la nuit, malgré les sacs de fourrures, les manteaux, les pelisses dont on est couvert et le foin qui remplit le traîneau, devient peu à peu intolérable. On se sent alors tout le corps piqué comme par un million d'aiguilles et, quoi qu'on en ait, on tremble de peur de mourir gelé presque autant que de froid.*<sup>166</sup>

Con su estilo directo, conciso y generalmente alejado de alardes en la adjetivación, Berlioz crea su propio libro de viajes. Como hemos dicho, con la excepción de la parte italiana, se trata de un libro de viajes esencialmente musical. La música impregna el sentido de cada uno de sus periplos europeos: si Berlioz pasa frío es porque es preciso que presente sus obras en concierto en la ciudad de los zares. Si queda atascado en el barro en una crecida del Danubio es porque quiere dirigir y estrenar la marcha *Rackozcy* en Budapest, donde le espera un éxito seguro. Si de parte con la realeza prusiana en Potsdam es porque sus obras han impresionado al príncipe, etc.

Solamente en la descripción italiana, seguramente ante la ausencia de una verdadera práctica musical sobre la que hablar, el género de viajes supera en peso específico a las memorias musicales.

#### 1.5.5.3 *Mémoires: literatura epistolar*

El género epistolar ocupa una buena parte del libro. Los dos viajes por Centroeuropa están relatados epistolarmente. Son respectivamente dos series de diez y de seis extensas misivas con un destinatario concreto, concebidas como cartas abiertas para ser publicadas en la prensa. Este carácter público es lo que les confiere un carácter poco personal, sin declaraciones de tipo sentimental hacia segundas personas. Berlioz escribe midiendo sus palabras y procurando no mostrar aspectos íntimos en ellas.

No son, sin embargo, los únicos ejemplos del género dentro de *Mémoires*. Existen otros fragmentos intercalados en varios capítulos. Se trata de la transcripción de

---

<sup>166</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II, p.254

correspondencia tanto enviada como recibida por el autor a diversos personajes. En ellas el elemento íntimo se manifiesta de manera mucho más clara. El ejemplo más relevante lo encontramos en el último capítulo, *Voyage en Dauphiné*, en que Berlioz copia parte del intercambio epistolar con Stelle en el otoño de 1864.

*Oh! madame, madame, je n'ai plus qu'un but dans ce monde, c'est d'obtenir votre affection. Laissez-moi essayer de l'atteindre.*<sup>167</sup>

Es evidente que Berlioz escoge únicamente las cartas cuya inclusión en *Mémoires* considera adecuada, o que incluso maquilla o elimina convenientemente aquellos datos que no quiere mostrar de la manera en que aparecían originalmente en las cartas. No se le puede hacer reproches en este sentido puesto que está en su derecho, de acuerdo con el *pacto autobiográfico*<sup>168</sup> establecido en el prólogo.

Además de los viajes a Alemania y del intercambio de correspondencia con Stelle, Berlioz introduce algunas de las cartas que envió o recibió de alguna personalidad, con el fin de ilustrar algún dato musical. En el capítulo octavo, por ejemplo, el joven Berlioz de veintiún años recibe una lacónica respuesta de Chateaubriand:

« Paris, le 31 décembre 1824.

*Vous me demandez douze cents francs, Monsieur; je ne les ai pas; je vous les enverrais, si je les avais. Je n'ai aucun moyen de vous servir auprès des ministres. Je prends, Monsieur, une vive part à vos peines. J'aime les arts et honore les artistes; mais les épreuves où le talent est mis quelquefois le font triompher, et le jour du succès dédommage de tout ce qu'on a souffert.*

*Recevez, Monsieur, tous mes regrets; ils sont bien sincères!*

CHATEAUBRIAND »

---

<sup>167</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol II, p 364

<sup>168</sup> Véase al respecto el apartado 1.1.3.

Mucho más caluroso se mostró Rouget de Lisle, el autor de *la Marsellesa* en su respuesta de agradecimiento por la dedicatoria del arreglo de su himno por parte del compositor. Berlioz se enorgullece de haber conservado esta carta como un tesoro:

« Choisy-le-Roi, 20 décembre 1830.

*Nous ne nous connaissons pas, monsieur Berlioz; voulez-vous que nous fassions connaissance ? Votre tête paraît être un volcan toujours en éruption; dans la mienne, il n'y eut jamais qu'un feu de paille qui s'éteint en fumant encore un peu. Mais enfin, de la richesse de votre volcan et des débris de mon feu de paille combinés, il peut résulter quelque chose. J'aurais à cet égard une et peut-être deux propositions à vous faire. Pour cela, il s'agirait de nous voir et de nous entendre. Si le cœur vous en dit, indiquez-moi un jour où je pourrai vous rencontrer, ou venez à Choisy me demander un déjeuner, un dîner, fort mauvais sans doute, mais qu'un poète comme vous ne saurait trouver tel, assaisonné de l'air des champs. Je n'aurais pas attendu jusqu'à présent pour tâcher de me rapprocher de vous et vous remercier de l'honneur que vous avez fait à certaine pauvre créature de l'habiller tout à neuf et de couvrir, dit-on, sa nudité de tout le brillant de votre imagination. Mais je ne suis qu'un misérable ermite éclopé, qui ne fait que des apparitions très-courtes et très-rares dans votre grande ville, et qui, les trois quarts et demi du temps, n'y fait rien de ce qu'il voudrait faire. Puis-je me flatter que vous ne vous refuserez point à cet appel, un peu chanceux pour vous à la vérité, et que, de manière ou d'autre, vous me mettrez à même de vous témoigner de vive voix et ma reconnaissance personnelle et le plaisir avec lequel je m'associe aux espérances que fondent sur votre audacieux talent les vrais amis du bel art que vous cultivez ?*

*Rouget de Lisle.*

El género epistolar es extremadamente importante en *Mémoires*, no sólo por el porcentaje de páginas de la obra que ocupa, sino porque constituye una de las formas de expresión preferidas por Berlioz. Su correspondencia general es extensísima. Como ya hemos apuntado en otro lugar, su compilación ocupa, por el momento, ocho tomos.<sup>169</sup> Se trata del género en el que, al dirigirse directamente a una persona concreta, puede expresarse de manera autobiográfica con mayor facilidad. No es de extrañar, por tanto que, por su estilo directo, adquiriera importancia capital en la redacción de sus memorias. No obstante, su empleo siempre se encuentra justificado al tratarse en todas las cartas de temas que tienen que ver con la experiencia musical del autor (con la excepción de *Voyage en Dauphiné*, del que ya hemos dicho que, una vez clausurado el tema musical de la obra, sirve de cierre a la novela).

#### 1.5.5.4 *Mémoires: crítica musical, artículos periodísticos*

De los capítulos de *Mémoires* que en principio estaban destinados a su publicación en la prensa, no todos responden a la definición de artículo periodístico. Con el fin de incluirlos en esta obra, el autor tuvo que sustituir algunos rasgos de estilo, modificando el escrito original y adecuándolo a su nuevo contexto. De hecho, los fragmentos periodísticos, en realidad no son identificables como tales en la forma, aunque sí lo son por su contenido. En la prensa musical de la época se permitía introducir extensos artículos que podían ocupar más de una de aquellas inmensas hojas en las que casi todo el contenido era texto, puesto que apenas se incluía algún pequeño grabado. De este modo el característico estilo periodístico que hoy reconocemos con facilidad, no lo encontraremos en *Mémoires*.

La crítica de Berlioz, de la cual aparece una parte significativa en *Mémoires*, supone un hito en la evolución de dicha disciplina. Su personal trazado de la crítica le convirtió en el personaje más respetado, temido y también apreciado por compositores e instrumentistas. La crítica berlioziana muestra en esta obra varias variantes. Por un lado ofrece opinión sobre la obra musical como composición; por otro lado, Berlioz es crítico de la interpretación que se realiza de dichas obras; por último también muestra su

---

<sup>169</sup> Véase el apartado 1.1.3, sobre *El pacto autobiográfico* del presente estudio.

parecer con el estado musical de cada ciudad, cada corte o país. Se trata de una triple vertiente de la crítica musical que Berlioz plasma de manera narrativa en su obra, sobre todo en los relatos de sus viajes por Centroeuropa.

La crítica musical constituye sin duda una disciplina especializada que requiere de unos conocimientos para poder entender su lenguaje. En este sentido, Berlioz se ha esforzado en convertir, mediante las correcciones pertinentes, un texto que en ocasiones alcanzaría inevitablemente un grado técnico difícilmente asimilable por un lector ajeno al tema musical, en una parte más de su novela. Gracias al componente autobiográfico, a la descripción de las gentes y lugares, y a la profusión en la narración de anécdotas ora humorísticas, ora simplemente curiosas, Berlioz alcanza el éxito en la narración de un contenido científico-musical a un nivel más cercano a todo tipo de lectores. Por consiguiente se puede considerar los pasajes de crítica musical en *Mémoires* como un subgénero original al que denominaríamos “crítica narrativa”:

*(...) le dialogue parlé, mis tout entier en musique, parut trop long, malgré les précautions que j'avais prises pour le rendre aussi rapide que possible. Jamais je ne pus faire abandonner aux acteurs leur manière lente, lourde et emphatique de chanter le récitatif; et dans les scènes entre Max et Gaspard principalement, le débit musical de leur conversation essentiellement simple et familière, avait toute la pompe et la solennité d'une scène de tragédie lyrique. Cela nuisit un peu à l'effet général du Freyschütz, qui néanmoins obtint un éclatant succès.*<sup>170</sup>

Dentro de esta corriente narrativa de la crítica musical podemos diferenciar una ramificación que se aleja más aún del rigor técnico. Se trata de un tipo más poético de crítica musical que se basa más en la percepción musical desde el punto de vista de la estética clásica, que en los aspectos específicos de la composición y la interpretación. Estaría representada por Stendhal, quien entendía la música desde el punto de vista del aficionado que acude a la ópera a deleitar sus sentidos. El peso de la narración y la referencia continua a un sentido de lo bello, entendido desde una apreciación subjetiva, superan en importancia a la crítica especializada:

---

<sup>170</sup> BERLIOZ: *Op. Cit.* vol II, p. 164

*Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart J' y vois ensuite une fraîcheur qui à chaque mesure fait sourire de plaisir.*<sup>171</sup> (Stendhal: *Vie de Rossini*, cap. XL)

Es un hecho incontestable que Berlioz fue un gran crítico musical, cuyo estilo creó una importante corriente de influencia que aún hoy continúa viva. Sin embargo, podría cuestionarse la pertinencia de los fragmentos de crítica musical en *Mémoires*. ¿Hasta qué punto es adecuado incluir en una obra autobiográfica la crítica de una serie de conciertos? En las memorias de un compositor sería comprensible que apareciese el relato o la crítica de un determinado concierto que, por algún motivo especial, marcó y condicionó su carrera musical como una especie de revelación. Sin embargo, la mayoría de las críticas incluidas en los relatos de los viajes por Alemania se refieren a conciertos ordinarios: de mayor o menor calidad, pero carácter casi rutinario y sin llegar a constituir un hito en su vida. Siendo así, ¿la única intención de Berlioz es la de engrosar su obra, aun a costa de reducir su calidad literaria? Definitivamente hemos de ofrecer una respuesta negativa. Los dos viajes por Alemania representan un verdadero estudio de la vida musical que poseían en el siglo XIX las ciudades que recorre. Así uno puede informarse sobre la esencia musical con que parecen nacer los habitantes de Bohemia, el magisterio que imprimía Mendelssohn en Leipzig o la excelencia alcanzada en la pequeña Brunswick debido a la profesionalidad de sus músicos. Aún hoy, algunas de estas ciudades atesoran los párrafos que Berlioz les dedica en *Mémoires* como patrimonio histórico-literario. Las críticas vertidas sobre sus orquestas, conciertos y sociedades filarmónicas constituyen cada uno de los sillares con los que va a construir su estudio. Todo lo anterior, unido al hecho de que las anécdotas humorísticas, personales y de todo tipo, así como otros pasajes descriptivos y dialogados se entremezclan continuamente con la crítica, permite un tipo de lectura entretenida y fluida que consigue mantener el nivel de atención en cualquier lector, independientemente de su cultura musical (“crítica narrativa”).

---

<sup>171</sup> STENDHAL : *Vie de Rossini* ; Michel Lévy frères, 1854, Paris. p.305.

## 1.6. EPÍLOGO A MÉMOIRES

*Mais tâchons de ne plus songer à l'art... Stella! Stella! Je pourrai mourir maintenant sans amertume et sans colère.*

Son las palabras con que Berlioz clausura sus memorias el primero de enero de 1865. La enfermedad y el dolor le permitían intuir el final de su vida. Con sus memorias completas, da por finalizado su cometido artístico en esta vida. Había comenzado a escribirlas en 1848, una época convulsa por los movimientos sociales y también en lo personal, por el fallecimiento de su padre, quien no llegó a escuchar ni una sola de las obras musicales de su hijo.

*À mon retour de Russie, il m'avoua que l'un de ses plus vifs désirs était de connaître mon Requiem.*

— « *Oui, je voudrais entendre ce terrible Dies iræ dont on m'a tant parlé, après quoi je dirais volontiers avec Siméon : « Nunc dimittis servum tuum, Domine. »*

*Hélas! je n'ai jamais pu lui donner cette satisfaction, et mon père est mort sans avoir jamais entendu le moindre fragment de mes ouvrages.*<sup>172</sup>

El trabajo de casi dos décadas se le presentó, en ocasiones demasiado tedioso. Las dudas sobre el interés que su obra pudiera despertar en los potenciales lectores fueron constantes:

*(...) mon récit marche si lentement. C'est si ennuyeux à écrire, et sans doute aussi à lire. À quoi cela servira-t-il ?*<sup>173</sup>

Si en el último apartado de este capítulo hemos defendido la idea de que vida y obra tienden a ver difuminadas sus fronteras entremezclándose continuamente, **sin olvidar nunca las condiciones del pacto autobiográfico** (*sólo contaré aquello que quiera contar*), *Mémoires* se constituye como la dovela clave de esta tesis pues el lector se

---

<sup>172</sup> BERLIOZ: *Op. cit. vol II*, p. 295

<sup>173</sup> BERLIOZ: *Op. cit.*, p. 285

enfrenta no sólo a una obra, sino a varios aspectos de la vida del artista en las entrañas de la obra de arte. De este modo, *Mémoires* podría adoptar el subtítulo de la *Sinfonía Fantástica: Episodios de la vida de un artista*.

Los datos autobiográficos se encadenan y pasan a formar parte del relato sobre la concepción y puesta en escena de sus obras. La imaginación, de la *Sinfonía Fantástica*, la espontaneidad de *Harold en Italia*, la originalidad y frescura de *Romeo y Julieta* y *Béatrice et Bénédicte*, el sentimiento desbordado de su *Réquiem*, la sinceridad de *L'enfance du Christ*, la coherencia que muestra al decidirse a componer *Les troyens*, son rasgos personales característicos del Hector Berlioz escritor y del Hector Berlioz protagonista de *Mémoires*.

En realidad, si quisiéramos compendiar las características de su estilo literario, nos daríamos cuenta de que coinciden no sólo con las de su estilo musical, sino con las de su propio carácter y personalidad: Imaginación, espontaneidad, originalidad y frescura, sentimiento desbordado, sinceridad y coherencia.

¿Beethoven, Gluck, Spontini y Weber frente a Virgilio, Shakespeare, Byron y Walter Scott? Hasta entonces representaban dos líneas independientes en la historia del arte. Con Berlioz, música y literatura no se enfrentan, sino que convergen en un solo arte más poderoso. En este sentido, se adelanta a las ideas wagnerianas de la *Gesamtkunstwerk*. Wagner se refiere a Berlioz con bastante frecuencia en su autobiografía, *Mein Leben*, y reconoce su admiración hacia él. Baste comparar la similitud del *incipit* del movimiento *Romeo solo* de *Romeo y Julieta* con los archiconocidos primeros compases del *Tristán e Isolda* para darse cuenta de que la deuda del alemán con Berlioz es más que considerable.

Definitivamente Berlioz personifica la idea romántica de fusión física y espiritual entre música y literatura, así como entre vida y arte:

*Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique ?... C'est un grand problème. Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci : l'amour ne peut pas donner une idée de la*

*musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme .<sup>174</sup>*

...las dos alas del alma.

---

<sup>174</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* vol. II, p. 375

## **CAPÍTULO 2.**

### **EL YO EN *LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE***

*No me gusta Berlioz. Cuando empiezan a aparecer  
sus “yoes” en sus composiciones  
pierdo el interés por ellas.*

N. Harnoncourt.

## 2. El yo en *Les Soirées de l'orchestre*

Realizaremos en este capítulo un estudio puramente empírico sobre esta obra maestra de la literatura berlioziana. Hemos escogido *Soirées* como ejemplo literario de su estilo *autobiográfico-musical*, con el fin de analizar y comprender los motivos que conducen al autor a una implicación autobiográfica en la totalidad de sus obras en prosa. Se trata de una novela cuyo hilo argumental muestra a los músicos de una orquesta de teatro que, durante las representaciones que no motivan su interés, se dedican, fuera del ángulo de visión del público, a menesteres no musicales de naturaleza variada, entre los que destaca la lectura en alta voz.

Desde el punto de vista formal, la originalidad de esta obra, que sólo en cierta medida puede considerarse una novela *stricto sensu*, nos acercan a puntos de vista narrativos experimentales que triunfarán medio siglo después. En efecto, *Soirées* viene a constituir un retablo musical de metaliteratura en el que la figura del narrador tiende ora a inmiscuirse en la trama, ora a alejarse o bien simplemente a permanecer como testigo de la misma. Evidentemente este esquema puede evocar un tipo de narración similar en su originalidad al juego de metalepsis practicado por André Gide en *Les Faux-monnayeurs* (1925). La ambigüedad en torno a la figura del narrador, que se ve introducido en la trama, se ve acentuada por la presencia de un segundo personaje, que también encubre la identidad del autor, quien desdobra así su personalidad en dos caracteres diferentes. Esta ambigüedad favorece que el molde narrativo del libro sufra una transformación con el fin de reflejar una realidad con independencia del patrón formal tradicional de la novela. De acuerdo con la definición de Gerald Prince<sup>175</sup>, en una metalepsis se produce la difuminación de límites entre varias diégesis, con los consiguientes trasvases del nivel de presencia del narrador. Como veremos, Berlioz va dejando notar su presencia en la narración para provocar en el lector de *Soirées* la impresión de que la existencia de autor y personajes se entremezclan a medida que el primero va urdiendo su propia trama. La caracterización del autor responde a criterios autobiográficos, gracias a la introducción de datos históricos y de cantidad de criterios sobre estética musical, lo que permite un mayor grado de identificación del narrador en la diégesis. En realidad, podría hablarse de ciertos rasgos de aquel recurso gideano conocido como *mise en*

---

<sup>175</sup> PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.

*abyrne* (*Journal*, 1893), que implica *la reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos*<sup>176</sup>. La narración dentro de la narración y la presencia de personajes reales dentro de la diégesis narrativa de *Soirées* podría ser considerada como una *mise en abyme*. No obstante, hemos indicado esta posibilidad como hipótesis (“podría ser considerada”). El concepto literario acuñado por Gide suele ser ejemplificado mediante el recurso a obras pictóricas (*las Meninas* de Velázquez) o literarias. Sin embargo ni siquiera el mismo Gide parece encontrar un ejemplo al respecto con validez universal.

*...aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait bien mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste dans le premier, à en mettre un seconde « en abyme ».*<sup>177</sup>

Según parece, este último ejemplo, referente a la heráldica, tampoco es correcto puesto que el mencionado procedimiento de insertar el grabado o la escultura de un escudo en el centro del mismo escudo, debió de ser invención personal de Gide. Ante esta manifiesta subjetividad del término *mise en abyme*, no dudamos en afirmar que *Soirées* representa sin duda un adelanto literario de una parte de lo que Gide quiso explicar tres cuartos de siglo más tarde.

---

<sup>176</sup> VILLANUEVA, Darío: *Comentario de textos narrativos: la novela.*: Ed. Júcar, Gijón, 1992. pp. 181-201.

<sup>177</sup> GIDE, André : *Journal I : 1887-1925*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1996, p. 171, citado por A. Goulet, « Aux sources de la mise en abyme : la rétroaction du sujet sur lui même », *André Gide, Écrire pour vivre*, París, José Corti, 2002. pp. 68-69. Citado, a su vez, por M. DE UNAMUNO : *Manual de quiotismo, Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno-Jean Cassou*; Estudio preliminar de Bénédicte Vauthier; Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. p. 48.

## 2.1 La orquesta de una ciudad civilizada

La duda en torno a la autenticidad del principal hilo argumental de *Les Soirées de l'orchestre* asalta al lector desde el comienzo mismo del libro. Uno no puede afirmar en ningún momento si Berlioz muestra un testimonio veraz, es decir, si es posible que existiera como tal la orquesta en la que tiene lugar esta serie de relatos narrados por los propios músicos. En la actualidad es inconcebible que se produzcan tales actos de indisciplina entre los instrumentistas durante las representaciones. Ni siquiera en el seno de agrupaciones de aficionados con un comportamiento más relajado podrían tener lugar lecturas ininterrumpidas de más de una hora de duración en un corrillo de oyentes absolutamente ausentes de su partitura. No obstante, el hecho de que no sea posible que la totalidad de lo aquí narrado corresponda a hechos verídicos no es óbice para que una parte de los datos sí sea cierta. Así pues, la duda conduce a pensar si el referente orquestal de *Soirées* posee una denominación determinada. ¿De qué orquesta se trata y en qué lugar tiene su sede?

*Mon assiduité à fréquenter en amateur ce club d'instrumentistes, pendant le séjour que je fais annuellement dans la ville où il est institué, m'a permis d'y entendre narrer un assez bon nombre d'anecdotes et de petits romans*<sup>178</sup>

Las únicas ciudades en las que Berlioz residió el tiempo suficiente como para haber podido asistir a todas las veladas que se narra en *Soirées*, son Londres y Roma, además de París. Por motivos evidentes, no es posible que la orquesta protagonista de la obra pertenezca a cualquiera de las dos últimas.<sup>179</sup> Por consiguiente, de acuerdo con las citadas palabras del prólogo en lo referente a la localización de la agrupación, la “ciudad civilizada” no podría ser otra que Londres. Ahondando en esta deducción tampoco parece complicado concluir cuál de las orquestas londinenses puede ser la retratada en la obra. Berlioz ofrece en la soirée vigésimo primera un catálogo con las sociedades

---

<sup>178</sup> BERLIOZ: *Les Soirées de l'orchestre*; Deuxième édition, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, Paris, 1854. Pág. 3.

<sup>179</sup> *Il y a dans le nord de l'Europe un théâtre lyrique* o con cierta malicia, por eliminación, por la referencia de la dedicatoria al comienzo del libro: *A mes bons amis les artistes de l'orchestre de X\*\*\*\*, Ville Civilisée*. Berlioz nunca calificaría así a París y mucho menos a Roma. De cualquier modo, en *Les grotesques de la musique*, el libro que puede ser considerado la secuela de *Les Soirées*, continúa con este juego indicando en la dedicatoria del título lo siguiente: *A mes bons amis, les artistes des chœurs de l'opéra de Paris, Ville Barbare*.

filarmónicas y agrupaciones musicales más destacadas de Inglaterra<sup>180</sup>. Según dicho catálogo y, contrastando con los datos biográficos del autor, parece improbable que la orquesta en cuestión no fuese la de la New Philharmonic Society, de la que fue director en el año 1852, durante su tercera estancia en la ciudad del Támesis<sup>181</sup>.

No obstante, Berlioz comienza el prólogo de *Les grotesques de la musique* (obra publicada en 1859, siete años después de *Soirées*) con una especie de juego al despiste:

*Vous avez dédié un livre (les Soirées de l'orchestre) à vos bons amis les artistes de X\*\*\*, ville civilisée. Cette ville (d'Allemagne, nous le savons).*

Si tomásemos como ciertos todos los datos aportados por el autor, nos encontraríamos ante un verdadero dilema. Es evidente que la mayor parte de las ciudades alemanas cuyas orquestas conoció Berlioz podrían ser calificadas por él como “ville civilisée”. No obstante, como ya hemos indicado, en ninguna de ellas tuvo tiempo de escuchar tanta música. Una hipótesis imposible de desmentir puede llevar a identificar *Les Soirées* como una suerte de recopilación de vivencias, narradas con algún porcentaje fluctuante de verosimilitud, en torno al comportamiento de algunos músicos de orquestas alemanas en sus representaciones operísticas. ¿Por qué alemanas? Simplemente porque los músicos de *Soirées* reflejan las preferencias musicales del autor, y éste suele identificarse con el gusto de los alemanes o dicho de otra manera: muestran un celo profesional extraordinario ante las partituras que Berlioz considera obras maestras y un irrespetuoso desdén por las obras que él mismo aborrece, ante lo que el escritor se muestra absolutamente indulgente. En este caso se trataría de una orquesta creada específicamente para la literatura a partir de retazos de realidad tomados de agrupaciones existentes y anécdotas de origen variado. Berlioz estaría imaginando, para su narración, una orquesta ideal con unas virtudes que valorar y varios defectos que criticar. No es casualidad que sitúe la ciudad de esencia musical del capítulo vigésimo

---

<sup>180</sup> En este catálogo ya se cita algunas instituciones fundamentales en la historia del país, como la sin par tradición de los coros infantiles, mencionada aquí en el ámbito de la catedral de Saint Paul; o la Hallé Orchestra de Manchester, portadora del nombre de su reciente fundador.

<sup>181</sup> Su primera temporada en Londres tuvo lugar entre 1848 y 1849. En ese tiempo comenzó a escribir *Mémoires*. La segunda, con motivo de la Exposición Universal de 1851. La tercera en 1852. A su vuelta, hacia la semana de junio que se extiende entre San Juan y San Pedro, Berlioz llevaba consigo el manuscrito de un nuevo libro, además de la bendición de los británicos, como indica Jacques Barzun en su introducción a la traducción inglesa de la obra.

quinto, Euphonia<sup>182</sup>, en territorio germánico. Sólo un análisis pormenorizado de los textos berliozianos en busca de una solución a este dilema nos permite obtener varias conclusiones. En primer lugar, la manera en que algunos párrafos se encuentran redactados deja a la orquesta en cuestión fuera del ámbito germánico:

*Voyons, un épisode de votre dernier voyage en Allemagne ! C'est un pays que nous aimons, bien que ce terrible oratorio vienne de là.*<sup>183</sup>

...*viene de là*. El hablante, Moran (trompista de la orquesta), deja claro que él no se encuentra en Alemania en ese momento.

No obstante, partiendo del supuesto anterior de localización no germánica, lo cual, como ya hemos visto, por eliminación, sólo dejaría libre la opción de Londres, sigue quedando lugar para cierta ambigüedad en cuanto a la localización dentro de la patria de Shakespeare: Tomando de nuevo el mencionado catálogo de la *soirée* vigésimo primera, no deja de constituir una incongruencia el hecho de que Berlioz, un francés, se dirija por carta a unos ciudadanos británicos para instruirlos sobre las propias instituciones musicales de éstos. Visto así, la lógica invita a pensar que el autor debe estar dirigiéndose a oyentes no ingleses. Al no encontrar posibilidad de confirmación en torno a esta disyuntiva, nuestra conclusión principal será, como vamos a comprobar en seguida, que los verdaderos destinatarios de este escrito no serían los personajes del libro (Corsino, Bacon, Schmidt, etc., -personajes de invención propia, igual que la orquesta), sino el del conjunto de ciudadanos franceses que, ávidos de lectura musical devoraban con fruición los *feuilletons* berliozianos de la prensa parisina.

Por consiguiente, podemos afirmar que la inclusión de la orquesta en el marco de una nacionalidad concreta, a pesar de ser un dato aparentemente relevante para el lector, a quien el autor consigue intrigar con el misterio con el que parece querer encriptar de forma indulgente los comportamientos poco profesionales de los músicos, no es más que un elemento muy secundario en la forma y en el fondo del libro. Todo indica que, finalmente, la orquesta, o al menos la mayor parte de los datos referidos a ella, es una invención del propio Berlioz y que el referido porcentaje de veracidad tiende al mínimo.

---

<sup>182</sup> Ver la *soirée* vigésimo quinta sobre la utopía de una ciudad musical del futuro.

<sup>183</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 32

A pesar de la apariencia de verosimilitud, el recurso a una vivencia personalizada en el seno de una agrupación concreta, no parece más que una de tantas licencias literarias que el autor se permite con cierta frecuencia. Dicha licencia le posibilita la organización del esquema de su libro en una serie de historias unidas por un hilo autobiográfico. Es evidente que la imagen de la orquesta está caricaturizada hasta el esperpento y, aunque todos los datos sobre personajes y conversaciones fuesen verídicos, no sería posible que todos ellos tuvieran lugar en la misma agrupación, ni mucho menos, con la figura de Hector Berlioz como testigo.

Detrás de este planteamiento se encuentra una loa a la esencia artística de las agrupaciones musicales del norte de Europa. Cuando el autor da a entender que la orquesta pertenece a la ciudad de Londres, quiere hacer hincapié en el abismo musical que separa el norte del sur del continente. Sólo en el norte puede existir una *ciudad civilizada*. Un dato fundamental que ofrece el libro es que el comportamiento grosero de los músicos de la orquesta respecto a las obras que interpretan, sólo se produce cuando la calidad de dicha obra es abiertamente mediocre. Todos ellos interpretan con el debido respeto y concentración las verdaderas obras de arte, independientemente de su nacionalidad de origen: *El Barbero de Sevilla*, *Don Giovanni*, *Ifigenia en Tauride* y *Los Hugonotes*.<sup>184</sup> Consiguientemente uno de los factores principales de la personalidad musical del autor se ve reflejado en el comportamiento de estos músicos *civilizados*: son capaces de sentir tanto desprecio por la música compuesta al gusto del público diletante de la época, como de apreciar religiosamente el verdadero e imperecedero arte musical de los grandes autores. Por ello, Berlioz introduce breves capítulos en los que indica el nombre de una obra de calidad a cuya interpretación se entregan los músicos en una velada en la que sus personajes, lógicamente, no tendrán oportunidad de contar ni escuchar historia alguna.

---

<sup>184</sup> Soirées decimoséptima, decimonovena, vigésimo segunda y vigésimo cuarta, de Rossini, Mozart, Gluck y Meyerbeer, respectivamente.

## 2.2 Hector Berlioz, un personaje de Les Soirées

Con anterioridad se ha indicado que el estilo autobiográfico es uno de los rasgos de estilo fundamentales de la prosa berlioziana. Ninguno de sus escritos escapa a la mirada autobiográfica, del mismo modo que todos ellos tratan sobre música y emplean unos rasgos de humor e ironía característicos.

Es evidente que la obra autobiográfica por excelencia entre sus libros sea la dedicada a sus memorias, que representa el ejemplo más contundente de homodiégesis de su producción literaria. En ella el escritor es el personaje protagonista. Sobre el narrador homodiegético, Roland Bourneuf y Réal Ouellet, sentencian:

*La manera más simple y la más absoluta que tiene un narrador para introducirse en su narración es contar sus memorias o publicar su diario íntimo.*<sup>185</sup>

En *Soirées*, tal y como se indica en la curiosa *dramatis personae* del comienzo, “el autor” también aparece y cobra la importancia de uno de los personajes protagonistas. Es el que mayor número de páginas ocupa en sus lecturas a los miembros de la orquesta y goza entre ellos de un reconocimiento indiscutible.

Sin embargo, en este libro, Berlioz va un paso más allá y se inventará un personaje desde el que va a proyectar sus propios pensamientos. Aunque no lo reconozca explícitamente, el concertino de la orquesta, Corsino representa la figura del compositor. De acuerdo con la terminología de Gérard<sup>186</sup>, nos encontramos ante un tipo de narración homodiegética, pues el narrador se encuentra presente en la historia que está contando. No obstante, Genette establece dos niveles en la homodiégesis en función del grado de implicación del narrador:

---

<sup>185</sup> BOURNEUF, R/OUELLET, R.: *La novela (L'univers du Roman)*; Ed. Ariel, Barcelona, 1983. p. 102.

<sup>186</sup> GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Collection “Poétique”.

*Il faut distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux versions : l'une où le narrateur est le héros de son récit (Gil Blas) et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire qui se trouve être, pour ainsi dire, toujours un rôle d'observateur ou témoin.*<sup>187</sup>

La particularidad de la narración berlioziana en *Soirées* está en la existencia de una fluctuación entre ambos niveles. La mayor presencia del narrador se produce en los fragmentos en que la figura de *el autor* toma el mando de la acción. Sin embargo, su enmascaramiento en el personaje de *Corsino* establece una cierta diferencia que parece disminuir cuando las claves que lo identifican con el mismo Berlioz quedan al descubierto.

### **2.2.1 Corsino**

Desde la introducción a la primera *soirée*, el autor va dejando caer de manera gradual una serie de datos en relación a este personaje que recuerdan inevitablemente algunos de los episodios de su vida, a los que más tarde reservará un espacio en sus *Mémoires*.

La primera aparición de Corsino produce automáticamente en el lector una asociación de identificación de carácter entre autor y personaje:

*On l'a mis en prison. Il s'était permis d'insulter le directeur de notre théâtre, sous prétexte que, ce digne homme lui ayant commandé la musique d'un ballet, quand cette partition a été faite, on ne l'a ni exécutée ni payée. Il était dans une rage...*<sup>188</sup>

Berlioz utiliza la historia de *Le premier opéra* con una clara finalidad de indicar el carácter autobiográfico que va a tener todo el libro. El hecho de que Corsino no haya recibido el pago por el encargo recibido le convierte en un Aquiles cuya cólera va a ser narrada desde un punto de vista indulgente, puesto que constituye el reflejo de un avatar autobiográfico. En el capítulo XLVI de *Mémoires*, Berlioz ofrece las peripecias que tuvo que vivir en 1838 para recibir el pago de los tres mil francos que el Ministerio del

---

<sup>187</sup> GENETTE: *Op. cit.* p. 253.

<sup>188</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 6

Interior le debía en concepto de composición de una misa de *Réquiem*. En un estilo irónico, ideal para plasmar su grado de desesperación, narra cómo de no haber sido por su recurso a la amenaza de violencia no habría obtenido su dinero. Este episodio de su vida, que él traslada a la figura de Corsino, es el pretexto perfecto que encuentra para escribir un entretenido relato: Conocía bien la vida de Benvenuto Cellini, cuyas memorias le habían impactado profundamente, tanto como para emplearlas como sujeto de una de sus composiciones (*Benvenuto Cellini*, 1838). La personalidad salvaje e impulsiva del orfebre florentino llamó poderosamente la atención de los artistas románticos y captó su simpatía. No en vano comparte algunos rasgos de su carácter con arquetipos literarios decimonónicos como el *Heathcliff* de Emily Brönte.

Cellini presenta en los capítulos IV y IX de sus memorias sendos episodios de impago por parte de un mecenas en los que Berlioz encontró un claro paralelismo con lo ocurrido con su *Réquiem*. Es la pluma del personaje mismo de Cellini la que, con la descripción de dichos episodios, permite al lector desenmascarar la identidad del autor tras la caracterización de Corsino.

<i>Sujeto</i>	<i>Objeto artístico</i>	<i>Mecenas</i>	<i>Desenlace</i>
Berlioz	Requiem	Ministerio del Interior	Consigue el pago tras lanzar amenazas en el Ministerio.
Cellini	Aguamanil	Arzobispo de Salamanca	Consigue el pago tras amenazar con armas de fuego.
Cellini	Cáliz	Papa Clemente VII	Seis semanas de prisión.
Corsino	Música para ballet	Manager del teatro	Prisión.

La confirmación de esta proyección de identidad de Berlioz en la figura de Corsino se produce en la introducción a la segunda *soirée*. En ella el autor se presenta humorísticamente sentado al lado de uno de los violas de la orquesta, quien no puede reprimir su sueño y cae dormido apoyando su cabeza en el hombro del compositor. Éste pide a los músicos que van a escuchar su relato (narrado en primera persona) que

cuando en un futuro lo cuenten a otros, no revelen la identidad del autor. Corsino responderá:

*Soyez tranquille, -répond Corsino, qui est sorti de prison-, je dirai qu'elle est de moi.*<sup>189</sup>

La edición inglesa de Jacques Barzun introduce la siguiente nota al respecto:

*This is confirmation, if anywhere needed that Berlioz makes Corsino his mouthpiece, equally with "The Author."*<sup>190</sup>

El acostumbrado comentario final que los músicos realizan después de cada relato es totalmente esclarecedor en la *soirée* duodécima. En esta ocasión Corsino ha expuesto las conocidas preferencias musicales de Berlioz, especialmente su predilección por Spontini y Gluck, en un relato titulado *Le suicide par enthousiasme*. He aquí dicho párrafo:

*Pauvre Adolphe ! ... Le diable m'emporte, dit Moran, si Corsino en peignant son Provençal, ne nous a pas fait son propre portrait ! — C'est ce que je pensais tout à l'heure, en l'écoutant réciter la lettre d'Adolphe. Vous lui ressemblez, mon cher, dis-je à Corsino.*

*Celui-ci nous jette un singulier regard... baisse les yeux et part sans répondre.»*<sup>191</sup>

En ocasiones Berlioz emplea el recurso al desdoblamiento de la propia personalidad. Así, mientras el personaje de "el autor" expone una opinión, Corsino puede matizarla o debatirla o viceversa. En la cuarta *soirée*, *Un début dans le Freyschütz*, "el autor" muestra su humor negro relatando cómo los restos mortales de un sujeto conocido, una vez degradados a la forma de esqueleto, llegan a formar parte de una representación del

---

<sup>189</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 32

<sup>190</sup> BERLIOZ, Hector: *Evenings with the orchestra*; Edited and translated with an Introduction and notes by Jacques Barzun. The University of Chicago Press. Chicago, 1999. p. 33

<sup>191</sup> BERLIOZ: *Les Soirées de l'orchestre*; Deuxième édition, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, Paris, 1854 p.164.

*Cazador Furtivo* de Weber. Corsino se apresura a expresar su malestar por la ligereza y falta de respeto con que se ha tratado el tema de los muertos. Se trata de una manera de provocar al público y apaciguarlo inmediatamente después. De esta forma se permite tocar el tema que desee sin miedo a posteriores críticas, dado que él mismo se encarga de criticar sus propios excesos.

Una variante de este recurso, en la que “el autor” es quien ofrece la réplica a Corsino (es decir, Berlioz contra Berlioz), puede encontrarse en el epílogo. En él Corsino ha brindado con un optimismo radiante por el presente glorioso y el futuro prometedor de la música. Acto seguido, el director de la orquesta en su brindis matiza y atenúa dicho optimismo. En su turno, Berlioz comienza su discurso con el siguiente tenor:

*Je me lève à mon tour : « Merci ! mon cher Schmidt. Messieurs, mon opinion sur l'état présent et sur l'avenir de notre art tient un peu de l'opinion de Corsino, et beaucoup de celle de votre savant chef. Je me surprends quelquefois à partager le bouillant enthousiasme du premier, mais les craintes du second viennent bien vite le refroidir, et le souvenir de mainte expérience désolante qu'il m'a été imposé de faire vient ajouter encore à l'amertume de ma tristesse, sinon de mon découragement. <sup>192</sup>*

Se permite, llegado este momento, resumir todos los problemas existentes en el proceso de creación-interpretación-audición del arte musical, que ha ido exponiendo a lo largo del libro y que suponen uno de los núcleos temáticos principales de su producción crítica y literaria.

El segundo de los relatos de esta misma *soirée* es narrado por Corsino y comienza con un guiño autobiográfico. Dice sobre el protagonista :

*Il se nommait Marescot, et son métier était d'arranger toute musique pour deux flûtes, pour une guitare, et surtout pour deux flageolets, et de la publier. <sup>193</sup>*

El tipo de arreglos que realiza Marescot es demasiado forzado. No es posible alcanzar un grado aceptable de musicalidad con esas combinaciones de instrumentos. Hubiera

---

<sup>192</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 341

<sup>193</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 60

sido más adecuado realizar arreglos para piano acompañando a una voz o a un instrumento melódico, o bien para otras agrupaciones camerísticas. Los arreglos mencionados únicamente son factibles (exceptuando los de guitarra) en pequeños métodos didácticos concebidos para la enseñanza o para la práctica fácil de los instrumentos. Lo que pretende Corsino (es decir, Berlioz) es lanzar su crítica contra los falsos músicos que viven de destrozar, musicalmente hablando, las obras de otros. Para ello, de entre todas las posibilidades instrumentales que ofrecía la paleta orquestal, va a citar precisamente los tres únicos instrumentos que él había aprendido a tocar en su juventud: flauta, guitarra y flageolet.

Al finalizar Corsino su relato, Berlioz ofrece una prueba más de su identificación con su personaje.

*L'opéra est fini ; les musiciens s'éloignent en regardant Corsino d'un air d'incrédulité narquoise. Quelques-uns même laissent échapper cette vulgaire expression : Blagueur !...*

*Mais je garantis l'authenticité de son récit. J'ai connu Marescot. Il en a fait bien d'autres !...*<sup>194</sup>

Señalaremos ya solamente un par de muestras significativas de la identificación del autor con Corsino, puesto que damos el asunto por suficientemente probado.

Dervink, el primer oboe, afirma que la historia que narra en la sexta *soirée*, se la ha enviado “alguien” desde París. Esta es la clarificadora reacción de Corsino en lo que parece una autoconfesión del propio Berlioz:

— *Convenons que voici un portrait peu flatté, mais prodigieusement ressemblant, du dieu-chanteur ! s'écrie Corsino. La brochure est-elle signée ?*  
— *Non. — L'auteur ne peut être qu'un musicien ; il est amer, mais vrai ; et encore on voit qu'il contient sa colère.*<sup>195</sup>

Se trata del retrato que Berlioz se esfuerza por ofrecer de su propia figura de músico y crítico a lo largo de centenares de páginas de sus escritos, de forma especial en sus

---

<sup>194</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 62

<sup>195</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 79

memorias. Evidentemente, ese “alguien desde París” encubre sólo con un fino velo, la figura del compositor.

Por último, en el segundo epílogo (concebido formalmente, en palabras de Jacques Barzun, a la manera de una doble coda beethoveniana)<sup>196</sup>, se produce un intercambio epistolar entre Berlioz y Corsino, quien le demanda una carta suficientemente extensa como para poder entretenerlos durante las dos horas y media de duración de su siguiente ópera. Este nuevo desdoblamiento de personalidad con el que el compositor se pregunta y responde a sí mismo, pone de manifiesto que no es casual la desmesurada importancia que adquiere este personaje y que se debe al ingenio e imaginación de un escritor capaz de encontrar y emplear con espontánea naturalidad los más originales recursos literarios. El narrador, que ocupaba un lugar entre los personajes durante la obra, se encuentra ahora desplazado en el espacio, en un nivel diferente sin salirse de la homodiégesis. Se trata de una nueva peripecia en el juego berlioziano de acercamiento y alejamiento del narrador respecto a los dos apriorísticos polos de diégesis y autoría.

---

<sup>196</sup> No podemos evitar reproducir aquí íntegramente la acertadísima cita que J. Barzun deja en la introducción a su traducción inglesa de la obra: *Where a less acute artist would have merely balanced Prologue with Epilogue, we have from Berlioz a dramatic Finale, a Beethovenian double coda, in that Second Epilogue which is itself introduced by a new twist in the original idea of the series: no need to wait till André Gide in order to see how an autor can make use of his own view of his book in his own book.*

### 2.3 La vertebración de la obra a través de referencias autobiográficas

Hemos expuesto con anterioridad cómo la difuminación de fronteras entre realidad y ficción es uno de los rasgos característicos de la producción artística berlioziana. Ni un solo año de su biografía puede ser escrito sin hacer continuas referencias a una esencia vital artística, impulsora de todo su comportamiento social e individual. Del mismo modo, su compromiso personal con el arte le impide concebir una sola obra no comprometida. Ya sea en música o en literatura, su obra de arte siempre estará basada en algún tipo de vivencia personal.

El caso más conocido (aunque no necesariamente el más evidente) es el de la *Sinfonía Fantástica*, que con su subtítulo *Episodios de la vida de un artista*, deja vía libre a la imaginación del lector, para que, sobre la guía trazada por el compositor en la introducción programática a la obra, pueda asociar el contenido musical con el autobiográfico.

*Lélio*, *Harold en Italia*, *Benvenuto Cellini...* una tras otra, todas sus obras verdaderas<sup>197</sup> prácticamente sin excepción se construyen sobre una esencia autobiográfica. En su producción literaria ocurre lo mismo, aunque de forma mucho más clara. No hay duda de que la palabra gana en semántica a la música en igual medida que ésta potencia de forma más expresiva que aquella la capacidad emocional del arte.<sup>198</sup> El héroe romántico concibe la propia existencia como una obra de arte al servicio de lo que él llama “las dos alas del alma”: el amor y la capacidad creadora de belleza<sup>199</sup>. Por eso, vida y obra tienden a fundirse en un núcleo común. Como ya apuntamos en el anterior estudio sobre *Mémoires*, Berlioz se siente profundamente escritor. Por este motivo no puede resistirse a la tentación de llevar a la práctica la forma literaria que ofrece mayor posibilidad de unión de arte y vida. En 1848, por tanto, comienza la redacción de sus memorias. Cuatro años más tarde llevará a la imprenta el manuscrito de *Les Soirées* del que se edita una primera edición de mil quinientos ejemplares. Parte de esta obra consiste en material ya publicado en la prensa como *feuilletons* de crítica, en los que Berlioz escribía en primera persona. La configuración

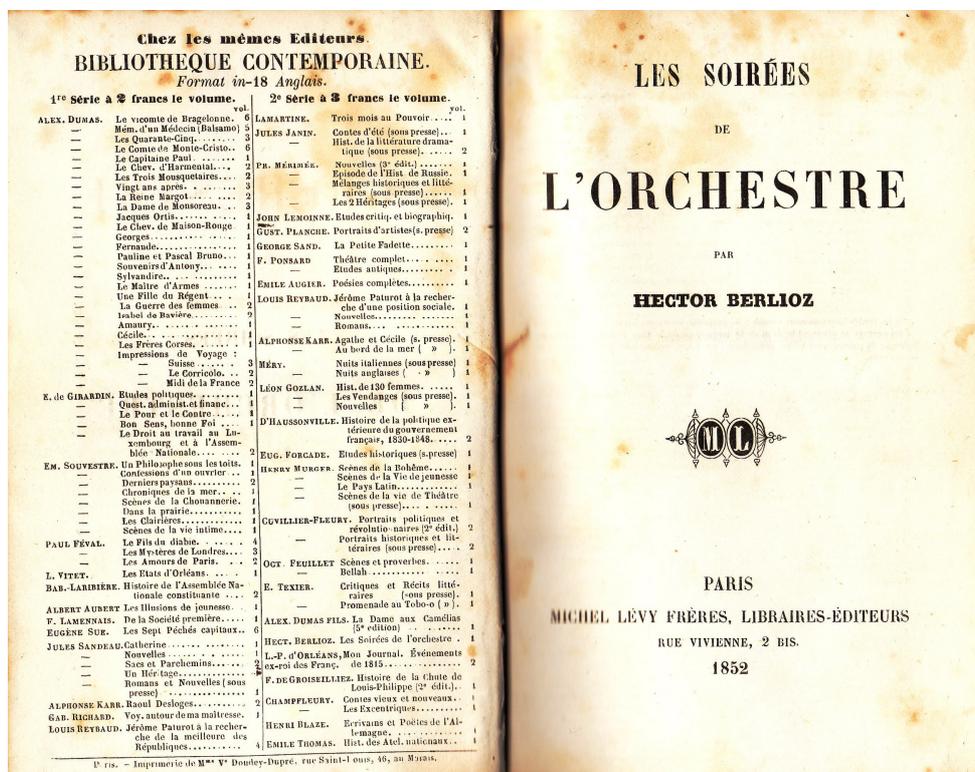
---

<sup>197</sup> Como obras verdaderas entendemos las que surgen del impulso romántico creativo del artista, no de encargos o concursos.

<sup>198</sup> Entendemos que esta última aseveración, responde a la apreciación subjetiva de quien escribe, por lo que es perfectamente discutible.

<sup>199</sup> Véase al respecto el final del apartado 1.6.

de este libro bajo la forma de relatos contados por los personajes favorece la alternancia de narraciones de ficción con pasajes de biografías o ensayo (Paganini, Spontini, Mehul). Para realizar un estudio sobre la vertebración de la obra a través de las referencias autobiográficas, no se tendrá en cuenta los relatos de no ficción, sino fundamentalmente los momentos de su vida que el autor considera de un potencial literario adecuado para poder plasmarlos en relatos ficcionales: evidentemente es mucho más interesante encontrar datos autobiográficos en el desarrollo de un cuento que en una disertación sobre un tema de actualidad, aunque ésta adquiriera aspecto literario.



Página inicial del ejemplar de la primera edición de *Soirées*, en nuestra propia colección.

Asimismo, a pesar de que la fecha de edición de *Soirées* (1852) es anterior a la de *Mémoires* (1862), es preciso, o cuanto menos conveniente, el conocimiento previo de esta última obra con el fin de basar el análisis de *Soirées* en un estudio en profundidad de la biografía y autobiografía de Berlioz.

El autor emplea dos tipos de referencias autobiográficas. Unas tienen que ver exclusivamente con su vida y otras con asuntos musicales que forman parte de su memoria. Lógicamente, como es natural en la concepción berlioziana del arte, ambos tipos van a tender a ver difuminados los bordes que los separan de tal modo que, en ocasiones, no será posible discernir si es la vivencia personal o el contenido musical el elemento que debería dar título a la anécdota relatada.

Comprobaremos así, una vez más, que la imposibilidad de tipificación de la obra alcanza todos los rincones de su producción.

Por consiguiente, a pesar de que partimos de la base conocida de que la absoluta totalidad de su producción literaria gira en torno al asunto musical, estableceremos una diferenciación entre las referencias explícitas a su pensamiento musical (o bien a vivencias llevadas a cabo sobre la práctica directa de la música) y otras referencias que incumben en mayor medida al ámbito de lo personal.

### ***2.3.1 Referencias autobiográficas en el ámbito de la música***

#### *2.3.1.1 Benvenuto Cellini y Alphonse Della Viola*

El magnífico relato con el que Berlioz decide comenzar su obra constituye un verdadero manifiesto de su “credo estético” musical, tanto en la vertiente de la práctica de la música como en la relación sociocultural del músico con las instituciones. El origen de la narración es el avatar que aconteció a un supuesto primer inventor del drama musical.<sup>200</sup> La búsqueda de la unión entre música y drama constituía la

---

<sup>200</sup> Llama poderosamente la atención que la figura de Alphonse Della Viola fuese conocida por Berlioz. Se trata de un personaje histórico prácticamente olvidado en la actualidad. Su biografía, no obstante, es en parte accesible en fuentes muy especializadas. Alfonso della Viola, (Ferrara, c. 1508-c. 1573) fue el compositor más representativo de la ciudad de Ferrara durante varios lustros a mediados del siglo XVI y a él se deben los primeros ejemplos de declamación acompañada. Desconocemos cómo Berlioz accedió a su conocimiento. No sería descabellado pensar que fuese a través de la autobiografía de Benvenuto Cellini, pero éste no lo menciona ni una sola vez en dicha obra. Suponemos por añadidura que las fuentes documentales de la época no serían especialmente numerosas. No obstante, Berlioz, desde su puesto de bibliotecario del Conservatorio de París, en que trabajaba desde 1839, gozaba de una posición privilegiada para satisfacer su curiosidad cultural y su iniciativa investigadora. Podemos afirmar con casi total seguridad que en dicha biblioteca dispondría libertad para consultar algún manual de referencia de historia de la música. En el año 1848, Auguste L. Blondeau había publicado su magna *Histoire de la Musique Moderne, Depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*. Es más que probable que el compositor conociera bien esta obra y otras similares. En ella la referencia a Della Viola tiene lugar

preocupación de este personaje, Alphonse Della Viola, del mismo modo que, tres siglos más tarde, lo fue para Hector Berlioz. Se puede afirmar que la carrera musical de Berlioz es un camino de muy variada orografía tendente a la consecución del más acabado ejemplo de unión entre música y drama. Tal como indica en sus memorias, ya se daba por satisfecho con la carrera musical desarrollada en su vida, cuando sintió la necesidad de emprender la composición de una obra especial, un verdadero testamento artístico en el que dar forma a sus más elevados pensamientos artísticos y estéticos. Para la consecución de este fin contaba, *a priori*, con una circunstancia tranquilizadora de enorme potencial incentivador: A sus cincuenta y cinco años, ya conocía el lugar que habría de ocupar en la historia de la música y por ello podía permitirse gozar de cierta indiferencia a la reacción que mostrasen público y crítica respecto a su proyecto postrero.<sup>201</sup> Sin embargo, del héroe romántico podía esperarse prácticamente cualquier reacción excepto la de ser capaz de mantener la sangre fría ante los juicios de valor emitidos hacia su obra. *Les Troyens* no sólo representa la culminación de toda una vida dedicada a la música, sino la obra en que el compositor ha vertido toda su sabiduría. Constituye un testimonio de su fe en la Idea platónica de arte sublime solamente alcanzable gracias a la fusión entre música y literatura, es decir, las dos facetas de la creación artística a las que dedicó su existencia. El hecho de que la obra no fuese recibida por la sociedad más que con esporádicas aclamaciones entre una frialdad más o menos generalizada<sup>202</sup>, afectó en gran medida al maltrecho estado emocional del autor.

Sirva esta breve digresión para poner en conocimiento del lector que la importancia que para Berlioz tenía lograr un tipo de ópera basada en la continuidad dramática<sup>203</sup>,

---

en el segundo volumen: « *Un fait assez curieux mérite une mention que je lui offre ici avec empressement; il s'agit d'un drame composé par un moine agustin de Ferrare, nommé Argenti, mis en musique par Alphonse della Viola, et représenté en 1567 : ces deux auteurs marquent la véritable époque de la naissance de l'opéra en Italie* ». El hecho de que el autor, Pierre Auguste Louis Blondeau (1784-1865), fuera uno de los miembros de la Academia de Francia en Roma (el premio que marcó la formación de Berlioz en su juventud) no hace más que impulsar la idea de que Berlioz pudo haber mostrado especial interés en su obra.

<sup>201</sup> Tras *Los Troyanos*, obra completada en 1858, Berlioz todavía encontrará fuerza para iniciar en 1860 la última de sus obras grandes, *Beatrice et Benedict*.

<sup>202</sup> Véase el *Postface* de *Mémoires*.

<sup>203</sup> Richard Wagner acababa de publicar en 1851 su ensayo *Oper und drama (Ópera y drama)* en que exponía sus ideas estéticas sobre la creación del drama musical. En ella marcaba el camino que los grandes operistas de la segunda mitad del siglo XIX iban a recorrer de forma paralela en su alejamiento de una ópera basada en la distinción de arias y recitativos, en las que el argumento sólo era el pretexto para el lucimiento vocal de los divos. De 1850 es también su *Lohengrin*, que casi todavía puede ser calificada como ópera romántica y no como un verdadero *drama musical*. A Wagner le quedaba todavía bastante trecho por recorrer para llevar a cabo en la práctica de forma integral las ideas estéticas de sus escritos filosóficos *Oper und drama, Die Kunst und die Revolution (1849) (Arte y Revolución)* y *Das*

muestra un paralelismo con la invención del primer ejemplo de declamación cantada, por parte de Alfonso Della Viola.

El personaje central, Alphonse,<sup>204</sup> portador de tan musical apellido como Della Viola, fue el primero en componer lo que conocemos como ópera. La acción tiene lugar, con medio siglo de anterioridad, en el mismo escenario en que verdaderamente surgió el primer *drama per musica*: La ciudad de Florencia. Berlioz tiene la habilidad de localizar el estreno en el entorno del Palacio Pitti, en cuyos Jardines de Boboli tuvieron lugar los estrenos de aquellas primeras representaciones impulsadas por Peri, Caccini, Vincenzo Galilei y demás miembros de la denominada *Camerata Fiorentina* en torno al año 1600. La serie de dificultades burocráticas que Alphonse encuentra para poder hacer ejecutar su drama musical son un reflejo clarísimo de los avatares que rodean cada uno de los conciertos que Berlioz organizó en París.

Berlioz viaja con su mente tres siglos atrás para encarnarse en la figura de su personaje y trasladar su propio pensamiento. Del mismo modo que Della Viola tiene la idea de buscar la expresividad en una forma nueva de declamación cantada, Berlioz, como hemos visto, experimentó cómo todas las formas musicales existentes se le quedaban pequeñas. Él necesitaba descubrir nuevas vías de expresión, en cuanto a instrumentación, empleo de la voz cantada, expansión de la forma y búsqueda de plenitud sonora. Fue un verdadero romántico que, en el ejercicio de su libertad como artista buscó con ahínco la expresividad adecuada para cada momento, con

---

*Kunstwerk der Zukunft* (1849) (*La obra de arte del futuro*). Se puede establecer (con infinitos matices) un cierto paralelismo entre las figuras de Wagner y Berlioz. Si bien la relación entre ambos daría para un estudio extraordinariamente extenso, podría resumirse adecuadamente en un sentimiento mutuo de admiración. No obstante, mientras que las referencias de Berlioz al alemán en sus escritos son más bien escasas (algunas de las cuales están redactadas en términos negativos), Wagner parece guardar una mejor consideración hacia su colega francés, tanto en sus referencias emitidas en publicaciones como en las menciones que realiza en su correspondencia. La cuestión que surge inmediatamente es ¿hasta qué punto las ideas de Wagner condicionaron el ideal estético de Berlioz? No es este uno de los objetivos de la presente Tesis Doctoral, pero podemos ofrecer una opinión que sería refrendada por una mayoría de estudiosos berliozianos. La literatura fue una pasión del francés desde que en su infancia descubrió la obra de ciertos escritores. Su tendencia a introducir texto en sus obras musicales, rompiendo los moldes de las formas musicales predeterminadas, parecen indicadores suficientemente claros de que su música se dirigía hacia una forma integradora de música y drama. No cabe duda de que las lecturas wagnerianas impulsaron de alguna manera su quehacer artístico y es lógico que se sintiera identificado con dicho ideal. Sin embargo, cuando Berlioz estrenó sus *Troyens*, Wagner (diez años más joven) estaba todavía comenzando su tetralogía y aún quedaban casi dos décadas para ver en escena el *Parsifal*, la obra que supuso su testamento artístico y culmen de su idea de unión de música y drama.

<sup>204</sup> En relación a Della Viola adoptaremos la denominación francesa de *Alphonse* cuando hagamos mención al personaje berlioziano, mientras que emplearemos el término italiano de *Alfonso* para referirnos al artista histórico.

independencia del dictado de las leyes musicales imperantes. Ahora recordemos las palabras de su *alter ego* italiano para comprobar que detrás de la imaginación visionaria de Alphonse se encuentra la personalidad misma de Berlioz.

*Les paroles expriment l'amour, la colère, la jalousie, la vaillance ; et le chant, toujours le même, ressemble à la triste psalmodie des moines mendians. Est-ce là tout ce que peuvent faire la mélodie, l'harmonie, le rythme ? N'y a-t-il pas de ces diverses parties de l'art mille applications qui nous sont inconnues ? Un examen attentif de ce qui est ne fait-il pas pressentir avec certitude ce qui sera et ce qui devrait être ?*<sup>205</sup>

Con toda probabilidad Berlioz cavilaría con cierto desasosiego de la manera siguiente al comprobar que sus composiciones, ya proyectadas en mente, no encajaban taxonómicamente en las categorías al uso: “*Por qué he de componer esto en cuatro movimientos? Y si quiero introducir un texto, ¿por qué ha de resultar una ópera o una cantata? ¿Acaso no será más conveniente explotar los recursos según mis propias necesidades de expresión, que adecuándome a lo establecido a priori por otros?*”

Compruébese que esta hipotética reflexión berlioziana, que nos hemos permitido imaginar e introducir aquí con finalidad ilustrativa, está redactada en el mismo tono que las palabras de Della Viola:

*Et les instruments, en a-t-on tiré parti ? Qu'est-ce que noire misérable accompagnement qui n'ose quitter la voix et la suit continuellement à l'unisson ou à l'octave ? La musique instrumentale, prise individuellement, existe-t-elle ? Et dans la manière d'employer la vocale, que de préjugés, que de routine ! Pourquoi toujours chanter à quatre parties, lors même qu'il s'agit d'un personnage qui se plaint de son isolement ?*

*Est-il possible de rien entendre de plus déraisonnable que ces canzonnette introduites depuis peu dans les tragédies, où un acteur, qui parle en son nom*

---

<sup>205</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 9

*et paraît seul en scène, n'en est pas moins accompagné par trois autres voix placées dans la coulisse, d'où elles suivent son chant tant bien que mal ?*<sup>206</sup>

De esta manera queda claro que Berlioz se entrega a la creación de un relato en el que poder introducir los ideales compositivos que hicieron de él un artista de genuina originalidad.

Ciertamente, hacia finales del siglo XVI se estaba gestando, aunque aún en estado embrionario, un cambio estético en la concepción musical que conduciría a la simplificación de la textura musical. Los enrevesados tejidos polifónicos cederían paso a la declamación acompañada. Consiguientemente y de forma paralela, se estaría produciendo un avance organológico (posiblemente el más determinante de la historia), que culminaría con el paso al siglo XVIII en los talleres cremoneses de Amati, Guarneri y Stradivari.

Sin embargo las aseveraciones de Della Viola sobre “la obra de arte del porvenir” parecen aquí de una exageración más propia de la ficción narrativa que de un presunto caso real. De cualquier modo, se trata de un relato escrito (nada menos) a mediados del siglo XIX por el representante prototípico del arte romántico. ¿Acaso puede existir algo más hiperbólico en arte?

Veamos ahora cómo expresa en *Mémoires* su trabajo de supervisión y ensayos en los preparativos del macroconcierto de 1840 en la Ópera de París:

*Je ne conçois pas maintenant comment je suis venu à bout de faire apprendre en si peu de temps (en huit jours) un programme aussi difficile avec des musiciens réunis dans de semblables conditions. J'y parvins cependant. Je courais de l'Opéra au Théâtre-Italien, dont j'avais engagé les choristes seulement, du Théâtre-Italien à l'Opéra-Comique et au Conservatoire, dirigeant ici une répétition de chœurs, là les études d'une partie de l'orchestre, voyant tout par mes yeux et ne m'en rapportant à personne pour la surveillance de ces travaux. Je pris ensuite successivement dans le foyer du public, à l'Opéra, mes deux masses instrumentales ; celle des instruments à archet répéta de huit heures du matin à midi, et celle des instruments à vent de*

---

<sup>206</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 10

*midi à quatre heures. Je restai ainsi sur pied, le bâton à la main, pendant toute la journée;*<sup>207</sup>

La proyección literaria de esta experiencia aparece en el comienzo de *Soirées* de la siguiente manera:

*Enfin j'ai fait ce que je voulais, comme je le voulais, et avec tant de facilité, qu'à la fin du deuxième mois l'ouvrage entier était déjà terminé.*

*Le besoin de repos se faisait sentir, je l'avoue ; mais en songeant à toutes les minutieuses précautions qui me restaient à prendre pour assurer l'exécution de mon œuvre, la vigueur et la vigilance me sont revenues. J'ai surveillé les chanteurs, les musiciens, les copistes, les machinistes, les décorateurs.*

*Tout s'est fait en ordre, avec la plus étonnante précision ; et cette gigantesque machine musicale allait se mouvoir majestueusement,*<sup>208</sup>

Los efectivos instrumentales y vocales que requerían las primeras representaciones florentinas de *drama per musica*<sup>209</sup> eran mucho más modestos que los descritos por Berlioz para la obra de Della Viola.

*L'Italie musicale tout entière doit prendre part à la fête. On dispose les jardins du palais Pitti ; cinq cents virtuoses habiles, réunis sous ta direction dans un vaste et beau pavillon décoré par Michel-Ange, verseront à flots ta splendide harmonie sur un peuple haletant, éperdu, enthousiasmé.*<sup>210</sup>

La descripción de la colosal masa humana involucrada en la preparación y asistencia a un evento musical no fue un cometido que requiriese especial esfuerzo imaginativo por parte del escritor. Berlioz tan solo tuvo que recordar la movilización de instrumentistas, coros y personal organizador que llevó a cabo en múltiples ocasiones

---

<sup>207</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, Michel Lèvy Frères, Paris, 1870, p. 227.

<sup>208</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 12

<sup>209</sup> Hasta que Monteverdi hizo emplear en su *Orfeo* de 1607 una formación de veintidós instrumentos de cuerda y dieciocho de viento, apenas podía hablarse de “orquesta” tal como entendemos hoy el término. Un conjunto en cierto modo aleatorio de músicos obedecía las órdenes del compositor en pasajes determinados, pero se dedicaba fundamentalmente a improvisar sobre las cifras del bajo continuo.

<sup>210</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 20

durante su vida (como el mencionado concierto de 1840 en Ópera o el llamado Festival de Industria de 1844 en los Campos Elíseos<sup>211</sup>), ya que éstos constituyen el hecho real en que basa el desenlace de su relato.

Constatamos, por tanto, el tinte autobiográfico de esta narración en cuanto a su esencia musical. Berlioz plasma algunos de sus propios recuerdos e ideas musicales en una forma escrita, susceptible de ser consumida por un público más numeroso que el de sus composiciones. Todo ello forma parte de su anhelo por legar una idea determinada de sí mismo y de su obra a la posteridad. No extraña entonces que, a pesar de haber logrado ya fama inmortal, las críticas no dejaran de perturbar su ego y continuasen haciendo mella en su estado anímico, como las referidas anteriormente hacia *Les Troyens*.

La finalidad de este capítulo no es mostrar el profundo sello autobiográfico de un solo relato del libro, sino cómo las referencias a episodios de su vida sirven de motivo conductor a esta obra, de igual modo que en el resto de su producción literaria. Una clara crítica podría serle lanzada, en relación a una supuesta incapacidad para moverse de la homodiégesis hacia posturas narrativas heterodieéticas, es decir, para generar literatura exenta de la propia intromisión de su persona en cada obra. Ciertamente no son excepciones aisladas los críticos literarios que tienden a censurar a aquellos aspirantes a escritor que abusan de las referencias autobiográficas en sus primerizos ensayos novelísticos. En el caso de Berlioz, hemos de reconocer que esta crítica se encontraría absolutamente justificada. No obstante, no consideramos que sea necesario ejercer de abogado del diablo a favor del compositor. La profundidad, la coherencia y la espontaneidad de su prosa se justifican por sí mismas. Además, la implicación de su *yo* en su obra se interpreta en todo caso como una característica esencial de la narración, por lo que en ningún momento se percibe como un dato introducido de forma forzada. No podemos exigirle un tipo de escritura más inmersa en la corriente romántica, con tremendas historias de amor imposible en maravillosos escenarios salvajes y exóticos, porque eso sería lo mismo que encargarle la composición de una sinfonía en cuatro movimientos o, en otras palabras, pedirle que traicionase la coherencia vital y artística que defendió toda su vida. Berlioz requería libertad absoluta para expresarse según su necesidad y además poseía la modestia suficiente como para limitarse a ofrecer lo mejor

---

<sup>211</sup> Ver *Mémoires*, cap. LIII.

de sí mismo como prosista, escribiendo exclusivamente acerca de aquellos temas que dominaba. Más que una crítica hacia este tipo de escritura fuertemente autobiográfica y siempre musical, se impone la consideración de genio iconoclasta e independiente.

### 2.3.1.2 *El arpista ambulante.*

El relato de la segunda *soirée* es narrado por la voz del *yo*. En él el arpista ambulante se siente musicalmente cohibido porque su instrumento no puede ofrecer la potencia de sonido que él desea para expresarse. Se trata de una metáfora hermosa y melancólica del ansia de liberación de las formas y plantillas orquestales preestablecidas que mostró el autor durante toda su carrera. Diría Berlioz (y por segunda vez reincidimos en nuestra temeridad al representar palabras hipotéticamente textuales): “*Resulta de gran belleza esta plantilla orquestal a dos<sup>212</sup> heredada de los clásicos, sin embargo, ¡cuántas posibilidades se le abrirían incorporando los instrumentos de Sax<sup>213</sup> y aumentando la masa de cuerda en proporción a una gran sección de metal y percusión!*”

Una metáfora muy apreciada por los artistas románticos, y por Berlioz de forma especial es la del individuo como arpa eólica, como un poder creador de belleza que espera el soplo de la inspiración para mostrar al mundo lo que es capaz de componer. De ahí que su identificación metafórica le condujera a la redacción de este capítulo. No es el único ejemplo en su producción. En *Lélio*, un breve interludio instrumental de evocativa expresión lleva por título *El arpa eólica*. Nos referiremos a este fragmento en nuestro apartado acerca de la música programática del capítulo sobre la estética berlioziana.

*Una boca de la naturaleza, pasiva pero sensible, un instrumento solitario  
colgado en el bosque con sus cuerdas movidas por el viento.<sup>214</sup>*

---

<sup>212</sup> Una orquesta a dos posee dos instrumentos de viento de cada tipo (flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas) y la cuerda en proporción aproximada.

<sup>213</sup> Adolphe Sax. El inventor de varios instrumentos, entre ellos los saxofones. Berlioz fue el gran valedor de Sax en París y el primero en emplear uno de sus saxofones en concierto (Sala Herz de París, el 3 de febrero de 1844, en un arreglo para instrumentos de viento de su *Chant sacré*). *Les Troyens* y el *Te Deum* contienen partes para varios de sus instrumentos.

<sup>214</sup> ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*; Gedisa editorial; Buenos Aires, 1992. p. 122. Rowell remite a la “Oda al viento del Oeste” de Shelley, en la que una lira representa el arpa eólica. (*Make me thy lyre, even as the forest is...*)

Una gran parte de las referencias autobiográficas directamente relacionadas con la música versa acerca de las ideas del autor sobre estética musical. Su propia visión sobre la naturaleza de la composición y la interpretación de música se encuentran por doquier no sólo en *Soirées* sino en todos sus libros. De entre las referencias que no tienen que ver con opiniones estéticas, hay un grupo importante que responde a una especie de revitalización de los avatares y sufrimientos que tuvo que padecer para organizar y llevar a buen término sus propios conciertos. Se trata de una actividad a la que se entregaba con mucha energía y cuya preparación le suponía notable desgaste físico y psíquico. Sin embargo, los beneficios económicos no solían llegar en proporción a la cantidad de esfuerzo empleado. Hemos de suponer que el número elevado de páginas que dedica en todos sus escritos a este tipo de acontecimientos constituye una forma certera de expresar la lucha del artista frente a un medio hostil, que en su caso se concreta en la ciudad de París. Berlioz expone todo el procedimiento de forma sumarial ante el citado arpista de la segunda *soirée* en unas pocas líneas:

*Ainsi, vous venez à Paris, vous organisez à vos risques et périls une soirée ou une matinée musicale ; vous avez à payer la salle, l'éclairage, le chauffage, les affiches, le copiste, les musiciens. Comme vous n'êtes pas connu, vous devez vous estimer heureux de faire 800 fr. de recette ; vous avez, au minimum, 600 fr. de frais ; il devrait vous rester 200 fr. de bénéfice ; pourtant il ne vous reste rien. Le percepteur s'arrange de vos 200 fr. que la loi lui donne, les empoche et vous salue ; car il est très-poli. Si, comme cela est plus probable, vous ne faites que tout juste les 600 fr. nécessaires pour les frais, le percepteur n'en perçoit pas moins son huitième sur cette somme, et vous êtes de cette façon puni d'une amende de 75 fr. pour avoir eu l'insolence de vouloir vous faire connaître à Paris et de prétendre y vivre honnêtement du produit de votre talent.*<sup>215</sup>

En la séptima *soirée* revive los padecimientos que tiene que superar todo compositor en los últimos ensayos de una producción en París. En su narración emplea ese aire de desesperación con que con tanta gracia se expresa en numerosas ocasiones.

---

<sup>215</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 43

*Pendant qu'on en faisait les dernières répétitions, je réfléchissais au coin de mon feu aux angoisses que le malheureux auteur de cet opéra était occupé à éprouver. Je songeais à ces tourments de toute nature et sans cesse renaissants auxquels nul n'échappe en pareil cas à Paris, ni le grand, ni le petit, ni le patient, ni l'irritable, ni l'humble, ni le superbe, ni l'Allemand, ni le Français, ni même l'Italien. Je me représentais ces atroces lenteurs des études, où tout le monde emploie le temps à des niaiseries, quand chaque heure perdue peut amener la perte de l'œuvre ; les bons mots du ténor et de la prima donna, dont le triste auteur se croit obligé de rire aux éclats quand il a la mort dans l'âme, pointes ridicules auxquelles il s'empresse de riposter par les stupidités les plus lourdes qu'il peut trouver, afin de faire ressortir celles de ses chanteurs et de leur donner ainsi l'air de saillies spirituelles. J'entendais la voix du directeur lui adresser des reproches, le traiter du haut en bas, lui rappeler l'honneur extrême qu'on fait à son œuvre de s'en occuper si longuement, le menacer d'un abandon définitif et complet si tout n'est pas prêt au jour fixé ; je voyais l'esclave transir et rougir aux réflexions excentriques de son maître (le directeur) sur la musique et les musiciens, à ses théories mirobolantes sur la mélodie, le rythme, l'instrumentation, le style ; théories dans l'exposé desquelles notre cher directeur traitait, comme à l'ordinaire, les grands maîtres de crétins, les crétins de grands maîtres, et prenait le Pirée pour un nom d'homme. Puis on venait annoncer le congé du mezzo-soprano et la maladie de la basse ; on proposait de remplacer l'artiste par un débutant, et de faire répéter le premier rôle par un choriste. Et le compositeur se sentait égorger et n'avait garde de se plaindre.*<sup>216</sup>

Con un toque de su característico humor y el mismo grado de desesperación encontramos un par de anécdotas en la narración de la novena *soirée*. A petición de sus colegas músicos, el autor diserta sobre las peripecias que tienen lugar de puertas adentro, en los entresijos de la producción y montaje en las óperas de París y Londres.

*Pendant la courte existence du Grand-Opéra anglais à Drury Lane, en 1848, le directeur, dont le répertoire se trouvait à sec, ne sachant à quel saint se vouer, dit un jour à son chef d'orchestre très-sérieusement : « Un seul parti*

---

<sup>216</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 97

*me reste à prendre, c'est de donner Robert le Diable mercredi prochain. Nous devons ainsi le monter en six jours ! — Parfait ! Lui répondit-on, et nous nous reposerons le septième. Vous avez la traduction anglaise de cet opéra ? — Non, mais elle sera faite en un tour de main. — La copie ? — Non, mais... — Les costumes ? — Pas davantage. — Les acteurs savent la musique de leurs rôles ? les chœurs possèdent bien la leur ? — Non ! non ! non ! on ne sait rien, je n'ai rien, mais il le faut ! » Et le chef d'orchestre garda son sérieux ; il vit que le pauvre homme perdait la tête, ou plutôt qu'il l'avait perdue : au moins, s'il n'eût perdu que cela !*<sup>217</sup>

Hemos visto que la expresión humorística es, junto al contenido musical y su implicación autobiográfica, otra de las características literarias del Berlioz escritor. No obstante, suele mostrarse especialmente cuidadoso en la dosificación del humor. Así, a la anécdota anterior yuxtapone otra que supone una adición extra del sentido humorístico de la desesperación, con el fin de hilar un discurso ameno para los músicos que se encuentran escuchando.

*Une autre fois, l'idée étant venue à ce même directeur de mettre en scène Linda di Chamouni de Donizetti, dont il avait pourtant songé à se procurer la traduction, les acteurs et les chœurs ayant eu, par extraordinaire, le temps de faire les études nécessaires, on annonça une répétition générale. L'orchestre étant réuni, les acteurs et les choristes à leur poste, on attendait. — « Eh bien ! pourquoi ne commencez-vous pas ? dit le régisseur. — Je ne demande pas mieux que de commencer, répondit le chef d'orchestre, mais il n'y a pas de musique sur les pupitres. — Comment ! c'est incroyable ! Je vais la faire apporter. » Il appelle le chef du bureau de copie « Ah ! ça, placez donc la musique ! — Quelle musique ?... Eh ! mon Dieu, celle de Linda di Chamouni. — Mais je n'en ai pas. On ne m'a jamais donné l'ordre de copier les parties d'orchestre de cet ouvrage. » Là-dessus les musiciens de se lever avec de grands éclats de rire, et de demander la permission de se retirer, puisqu'on avait négligé pour cet opéra de se procurer la musique seulement...*<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 123

<sup>218</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 124

### 2.3.1.3 *Euphonia, la quimera de Hector Berlioz*

Como última muestra de la plasmación de sus ideas estéticas en los relatos de *Soirées* realizaremos una especial mención a la inclasificable vigésimo quinta *soirée*: *Euphonia* o la ciudad musical, subtitulada *Un relato del futuro*<sup>219</sup>. Este extenso relato fue concebido para su publicación serial en la prensa. Jacques Barzun ofrece al lector en una nota al pie de página la aclaración siguiente, que ofrecemos traducida del inglés:

*Este relato apareció por primera vez en la Gazzette Musicale en una serie de artículos cuya publicación comenzó en febrero de 1844, coincidiendo con la aparición del primer saxofón, que acababa de ser presentado por su inventor en una pieza compuesta por Berlioz especialmente para él.*<sup>220</sup>

En este relato de ficción Berlioz eleva su imaginación al enésimo grado de libertad, acercándose así a la inventiva futurista de Julio Verne. Es evidente que la concepción de una supuesta ciudad ideal no es original, sino que basa su contenido y su título en obras como *Utopía*, de Tomás Moro (sólo el nombre de la ciudad, Euphonia, ya supone un guiño al autor inglés), o de forma no tan directa, en la escolástica *Civitas Dei* de San Agustín y, por consiguiente, en la *República* de Platón. Asimismo es posible que Berlioz conociese el *Pantagruel* de Rabelais (el primer ejemplo de utilización del término *utopie* en lengua francesa- 1532), a pesar de que, en palabras de Hans-Günter Funke sobre este autor, *le contexte montre que le nom propre “Utopie” se réfère à un pays fictif qui n’est plus l’Utopie de Morus.*<sup>221</sup>

Lo que hizo Berlioz fue adoptar este prototipo literario de ciudad ideal y tornarlo “alla Berlioz”, es decir, basar la idealización del funcionamiento social en la

---

<sup>219</sup> El subtítulo enlaza con los de otras *soirées*, que hacen referencia al pasado o al presente. Así, la primera, sobre Benvenuto Cellini lleva el subtítulo de *Un relato del pasado*. La segunda, sobre el arpista errante se subtitula *Un relato del presente*. Otro tipo de subtítulos son los que hacen referencia a la naturaleza de los hechos relatados: Sexta *soirée*: *Estudio astronómico*; Quinta *soirée*: *Un relato gramatical*; Cuarta *soirée*: *Un relato necrológico*. Es muy curioso el caso de la duodécima: *Un suceso real*, sobre un tema tan plenamente romántico como un caso de suicidio por entusiasmo.

<sup>220</sup> BERLIOZ/BARZUN: Op. Cit. p. 267. Esta aclaración es introducida por Barzun con motivo de una referencia del narrador al saxofón como instrumento del futuro (es decir, con plena vigencia en el año 2344).

<sup>221</sup> FUNKE, H.G. : *L’évolution sémantique de la notion d’Utopie en français*. De l’utopie à l’uchronie : formes, significations, fonctions ; Actes du colloque d’Erlangen. Éd. Hinrich Hudde et Peter Kuon ;Tübingen, 1988. p. 21

generalización de una buena práctica musical (eu-phonos), además de introducir una fuerte implicación autobiográfica y numerosos paréntesis humorísticos.

Al comienzo de este capítulo sobre la implicación del *yo* en *Les Soirées* vimos cómo Berlioz adelanta en cierto modo (no en su formulación teórica, sino en la práctica), el concepto que habría de formular André Gide en 1893 de *mise en abyme*, así como otro tipo de recursos que la narratología recoge como juegos en torno a la metalepsis. Un nuevo concepto berlioziano que no había sido aún recogido en la teoría literaria y que constituye un género en sí es el de *Ucronía*. *Uchronie* hace referencia a un marco temporal irreal, pasado, presente o futuro. Etimológicamente, el término se construye en base a la palabra *cronos* con el prefijo privativo *u-*, en referencia a la mencionada *Utopía*, de Tomás Moro. Sorprendentemente, mientras que *Soirées* fue publicada en 1852, la primera formulación del término *ucronía*, se debe a Charles Renouvier, que llega un lustro más tarde que Berlioz.<sup>222</sup>

El engranaje político-social y la administración de Euphonia responden al sueño Berlioziano de ciudad que debe su existencia a la música. Tanto en sus escritos críticos como en sus memorias, muestra una serie de testimonios de ciudades a las que toma especial cariño por la buena praxis musical y el respeto con que se cultiva la educación en el arte. Véanse a este respecto los capítulos de *Mémoires* dedicados a las ciudades de Praga o Brunswick. Merece la pena reproducir aquí algunos breves fragmentos al respecto con el fin de facilitar la comparación en el tipo de emoción que siente el autor en la descripción de estas ciudades y su descripción de Euphonia.

*...je ferais un bel éloge de la sagacité, de la rapidité de conception et de la sensibilité du public de Prague, s'il ne m'avait pas si bien traité. Je puis dire cependant, car c'est de notoriété publique, que les Bohêmes sont, en général, les meilleurs musiciens de l'Europe et que l'amour sincère et le vif sentiment de la musique sont répandus chez eux dans toutes les classes de la société. Il est venu, non seulement des gens du peuple de Prague, mais même des paysans, au concert que j'ai donné au théâtre ; la modicité des prix de certaines places les leur rendant accessibles ; et, par les exclamations d'une*

---

<sup>222</sup> RENOUVIER, Charles : *Uchronie (l'utopie dans l'histoire) : Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, La Critique philosophique, 1876, XVI-413 p. III.

*naïveté singulière qui leur échappaient au moment des effets les plus inattendus, j'ai pu juger de l'intérêt que ces auditeurs prenaient à mes tentatives musicales, et que leur mémoire bien meublée leur permettait d'établir des comparaisons entre le connu et l'inconnu, l'ancien et le nouveau, bon ou mauvais.* <sup>223</sup>

Podemos añadir que en el siglo XXI la opinión de gran parte de los músicos de todo el mundo respecto a la tradición y la educación musicales de los pueblos bohemios coincide con la de Berlioz casi en su totalidad. Veamos ahora parte de su relato acerca de la ciudad sajona de Brunswick (o Braunschweig, en su denominación germánica). Una auténtica loa a la ciudad y sus habitantes.

*Nouveaux applaudissements, nouvelles acclamations à mon arrivée ; les toasts, les discours français et allemands se succèdent ; je réplique de mon mieux à ceux que je comprends, et, à chaque santé portée, cent cinquante voix répondent par un hurra en chœur du plus bel effet. Les basses les premières commencent sur la note ré, les ténors entrent sur le la, et les dames, entonnant ensuite le fa dièse, établissent l'accord de ré majeur, bientôt après suivi des quatre accords de sous-dominante, tonique, dominante et tonique, dont l'enchaînement forme ainsi cadence plagale et cadence parfaite successivement. Cette salve d'harmonie, dans son mouvement large, éclate avec pompe et majesté ; c'est très-beau : : ceci au moins est vraiment digne d'un peuple musical. (...)*

*Ce bonheur-là sans doute n'approche pas, pour le compositeur, de celui de diriger un magnifique orchestre exécutant avec inspiration une de ses œuvres chéries.* <sup>224</sup>

El contexto de la ucronía exige una matización en los marcos temporales de *Soirées* respecto al tiempo de una novela. Por regla general en una novela se distingue entre el tiempo de la escritura, el tiempo de la aventura y el tiempo de la lectura<sup>225</sup>. El primero de ellos corresponde al momento de la escritura, es decir, el siglo XIX berlioziano. El

---

<sup>223</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870. p. 393.

<sup>224</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 285.

<sup>225</sup> BOURNEUF, R/OUELLET, R.: *La novela (L'univers du Roman)*; Ed. Ariel, Barcelona, 1983. pp. 147-170.

segundo al año 2344, es decir la época en la que tiene lugar la acción relatada. Por último, el siglo XXI, en el que volcaremos comparativamente la visión que el autor presenta del futuro, pues varias de sus previsiones para el siglo XXIV son extrapolables al momento actual.<sup>226</sup> La matización a que hacemos referencia se debe a la relación existente entre los tiempos de aventura y lectura en *Soirées*. Roland Bourneuf y Réal Ouellet indican lo siguiente:

*Siempre hay una falta de sincronía entre el momento en que el lector conoce la historia y el momento en que la aventura acontece o se narra. El desfase aventura-escritura permanece idéntico a pesar de los años, pero la separación entre el tiempo de la escritura y el de la lectura oscila hasta el punto de cambiar el valor o el sentido de un libro al paso de las generaciones. (...) La evolución del sentido de las palabras y el cambio de las formas de vida y de pensamiento según las épocas, acentúan la separación entre la experiencia de la lectura y a la de la escritura.*<sup>227</sup>

Como veremos a continuación, la ucronía berlioziana constituye una predicción formulada en el siglo XIX sobre un futuro siglo XXIV que se ve en cierto modo cumplida en el XXI. Es decir: el tiempo de la aventura se ve confirmado en el tiempo de la lectura. Por consiguiente, apenas hay desfase escritura-lectura. Por este motivo, al coincidir la predicción realizada en el tiempo de la escritura con la realidad de nuestro tiempo de lectura, se produce una percepción de modernidad y actualidad en torno a *Euphonia*, que facilita la lectura y ofrece la impresión de un “buen envejecimiento” del relato en siglo y medio de historia.

En lo que respecta al ámbito musical, el relato consta de dos partes diferenciadas. En la primera se describe la corrupción que domina la música en Italia en el año 2344, que representa la consecuencia lógica del arte viciado que se practicaba en el siglo XIX. En la segunda parte Berlioz procede a fantasear sobre el tipo de ciudad en el que le gustaría vivir: una sociedad que educa a sus ciudadanos no sólo en la habilidad práctica instrumental o vocal, sino también en la fe en la sinceridad y expresión del arte verdadero.

---

<sup>226</sup> Probablemente, debido a que la velocidad del avance científico tecnológico real ha sido muy superior a la prevista por Berlioz, sus previsiones para el año 2344 responderán en mejor manera al siglo XXI que al XXIV.

<sup>227</sup> BOURNEUF, R/OUELLET, R.: *Op. cit.* pp. 165-166.

### 2.3.1.3.1 *El Sur. Año 2344. Una predicción real.*

Comenzaremos nuestro análisis verificando la mayoría de las predicciones de futuro del autor. Los términos exagerados que emplea buscando expresamente la caricaturización de los usos musicales del futuro no sólo se han cumplido ya en el siglo XXI, sino que en algunos casos, han sido superados en su calidad de grotescos por las costumbres musicales de la actualidad.

El relato comienza con la descripción del lugar que en el pasado ocupaba el Etna, que, tras una violenta explosión quedó reducido a un hermoso lago de caracterización paradisíaca. El hecho de que tan maravilloso lugar no fuera apenas conocido para los italianos del siglo XXIV, lo atribuye Berlioz a la desidia idiosincrásicamente latina, que no contempla el interés por algo bello mientras no presente la perspectiva del ánimo de lucro.

*Eh bien, croirais-tu que ces lieux jadis si terribles, aujourd'hui si ravissants, sont presque déserts ! Les Italiens les connaissent à peine ! On n'en parle nulle part ; les préoccupations mercantiles sont si fortes parmi les habitants de ce beau pays, qu'ils ne s'intéressent aux plus magnifiques spectacles de la nature qu'en raison des rapports qu'ils peuvent apercevoir entre eux et les questions industrielles dont ils sont agités jour et nuit.* <sup>228</sup>.

Esta introducción paisajista le va a servir para dirigir sus críticas a los usos musicales de Italia. Hemos de aclarar en este punto que, del mismo modo que Berlioz posee una opinión personal acerca de este tema, también hay otros autores, entre los que Stendhal puede ser el máximo representante literario, que describen con gran belleza la bondad de la ópera italiana de las primeras décadas del siglo XIX. Su *Vie de Rossini*, publicada en 1823 relata con delicadeza y emoción los sentimientos que afloran en el espectador al deleitarse con el virtuosismo vocal y la *vis dramática* de los divos y divas de la escena. Gracias a los escritos de Berlioz se demuestra que las costumbres musicales relatadas por Stendhal son ciertas. Ahora bien, la opinión de ambos autores sobre dichos usos de la música es totalmente opuesta. Precisamente por ello, y con un fin comparativo,

---

<sup>228</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 295

necesitaremos en este trabajo citar la obra stendhaliana, fundamentalmente en el capítulo dedicado a la estética musical de Berlioz.

Llama la atención que Berlioz no previese el potencial del negocio del turismo en el futuro, teniendo en cuenta que él mismo pasó varias temporadas en lugares de la costa como Niza, que ofrecen al visitante las bondades de su clima. Parece evidente que un lugar con las características descritas, constituiría en siglo XXI el receptáculo veraniego ideal para una masa turística capaz de sostener económicamente a buena parte de su población. Tal vez sea este uno de los pocos detalles que le hayan pasado desapercibidos en sus predicciones.

Respecto al panorama musical que es capaz de imaginar Berlioz para el futuro, examinemos en primer lugar la crítica a la práctica de los cantantes. El primer ataque se debe a la herencia del culto a las florituras vocales de la época del *bel canto*.

*... ils crient de toutes leurs forces à pleine voix. Quand ils possèdent une note plus sonore que les autres notes, ils cherchent, lorsqu'elle se présente dans la mélodie, à la prolonger autant que possible ; ils s'y arrêtent, ils s'y complaisent, ils la soufflent, la gonflent d'une abominable façon ; on croit entendre les cris sinistres d'un loup mélancolique.* <sup>229</sup>

Ha desaparecido todo tipo de expresividad en beneficio de la mera exhibición de las facultades vocales. Ciertamente este primer vaticinio no era difícil de imaginar, pues según multitud de notas del propio Berlioz, era una práctica usual en su época y, lógicamente, lo sigue siendo hoy<sup>230</sup>. Es bastante más interesante el cuadro que pinta para representar un teatro de ópera del siglo XXIV en Italia. Si en el estudio referente a sus memorias indicábamos cómo en algunos fragmentos se podía considerar el empleo de una estética cercana a la de las futuras vanguardias de principios del siglo XX, (fundamentalmente en el empleo de un tipo de humor absurdo y narraciones de corte casi expresionista) obsérvese ahora la siguiente descripción de un sueño berlioziano:

---

<sup>229</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 296

<sup>230</sup> Véase en el capítulo siguiente el apartado dedicado al materialismo musical.

*Les théâtres sont des marchés, des rendez-vous d'affaires, où l'on parle tellement haut qu'il est presque impossible d'entendre un son venu de la scène.* <sup>231</sup>

Este relato podría responder perfectamente al recuerdo de una pesadilla en la mente del compositor. Se trata de imágenes oníricas, que se yuxtaponen sin lógica ante la mirada del lector. Se puede considerar este episodio por sus características grotescas como un antecedente de la vanguardia surrealista, pues, según Luis Buñuel, para que un escrito sea surrealista sólo es necesario un detalle de algo que no debiera estar allí<sup>232</sup>. En el presente relato no hay sólo un único detalle, sino un buen puñado representativo (las mesas de billar, la cena, el vals, improvisado, violines y trompetas...). No obstante, el cuadro descrito es susceptible, en el siglo XXI, de ser interpretado como algo más que una brillante ocurrencia de la irónica y humorística pluma de Berlioz. Con este relato, está imaginando una *teoría materialista musical*. La práctica musical ha dejado de constituir un fin en sí mismo para pasar a ser únicamente un elemento secundario integrado en otros tipos de ambiente. Si bien la obra operística constituye (tanto en la época actual como en tiempos de Berlioz) el eje sustancial de la representación ante la que se congrega un público oyente, en el año 2344 no es más que un accidente cuya presencia no es indispensable para el intercambio de los intereses sociales y económicos que tienen como lugar de operaciones el teatro de ópera. A pesar de la función social que las representaciones de ópera han tenido en toda época, es evidente la exageración que presenta Berlioz en la devaluación hacia un mero pasatiempo de sociedad respecto al momento actual. Hoy día el respeto hacia el momento artístico de la representación está sobradamente generalizado.<sup>233</sup>

El cuadro de Berlioz presenta un lugar en el que los asistentes se dedican a los más variopintos menesteres a pesar del impedimento acústico que para ello supone la presencia de la música. De este modo, los asistentes deben forzar su voz para comunicarse entre sí, dándose la curiosa circunstancia de que parecen complacerse en la cantidad de ruido que los rodea. Los músicos, conscientes del papel que han de

---

<sup>231</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 296

<sup>232</sup> BELLO, José y RUIZ TARAZONA, Andrés: *Visita de Richard Wagner a Burgos*. Publicaciones de la Residencia de estudiantes; Madrid, 2009. p. 24.

<sup>233</sup> Según algún crítico, el respeto (que frecuentemente va ligado a la educación) es en ocasiones tan excesivo que impide que el público se atreva a reprender interpretaciones u obras abiertamente mediocres.

desarrollar, multiplican su potencia sonora con el fin de crear un balance adecuado en la cantidad de decibelios emitida en ambos frentes

*...le ténor et la prima donna s'époumonnent sur l'avant-scène*<sup>234</sup>

Tal como lo narra Berlioz, este lugar no es más que un mercado de transacciones económicas. ¿Se trata de un exceso crítico o más bien de una predicción basada en datos empíricos? Introduciremos ahora una serie de datos que facilitarán la consideración de Berlioz como un imaginativo visionario que fue capaz, como Julio Verne, de adelantarse en su relato al progreso del arte y la tecnología. Compárese ahora el estado imaginario de la música del futuro (según el compositor) con la situación musical generalizada de la civilización occidental del siglo XXI:

En lo que concierne a la creación musical, en primer lugar, un porcentaje abrumadoramente mayoritario de la creación musical actual basa su existencia no en criterios musicales, sino económicos. Una línea de creación no rentable tiende irremediablemente a la desaparición. En segundo lugar un porcentaje abrumadoramente mayoritario de la creación musical para el consumo masivo jamás ha tenido una existencia como fenómeno único e irreplicable en el tiempo. Nos estamos refiriendo a la música llevada a término mediante el sistema de grabación aditivo por pistas, en que cada parte o instrumento se graba de forma independiente y un técnico se encarga de modificar cada pista y unirla al todo mediante un filtro informático. Veamos en qué términos preveía Berlioz la desintegración de la obra musical y su conversión en un producto de masas. Los compositores del futuro son descritos como simples compiladores mecánicos de fragmentos efectistas que aseguraban un cierto éxito.

*Avant-hier, on donnait à Palerme Il re Murate, espèce de pasticcio de vingt auteurs, de vingt époques différentes*<sup>235</sup>

A este respecto compárese el contenido del párrafo siguiente con el fenómeno de los disc-jockeys (tan extendido por todo el mundo que podemos asegurar que nuestro diccionario de la Real Academia de la Lengua no tardará en incorporar la acepción “diyey” o simplemente DJ). Estos personajes, que son recibidos como césares por multitudes enfervorecidas, ganan sus fortunas tomando fragmentos preexistentes y

---

<sup>234</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 297.

<sup>235</sup> *Ibid.*

ofreciéndolos mezclados. Parece que Berlioz pensaba en este tipo de profesionales del arte cuando escribió lo siguiente:

*Ils ont donné la dénomination assez plaisante d'operatori (opérateurs, ouvriers, auteurs) aux pauvres diables qui, pour quelques pièces d'argent, vont compiler, dans les bibliothèques, les airs, duos, chœurs et morceaux d'ensemble de tous les maîtres, de tous les temps, analogues ou non aux situations, au caractère des personnages et aux paroles, qu'ils assemblent au moyen de soudures grossièrement faites, pour former la musique des opéras. Ces gens-là sont leurs compositeurs, ils n'en ont plus d'autres.*<sup>236</sup>

En relación a los cantantes, en el futuro son imaginados como superdivos caprichosos que ya han perdido todo el respeto por las obras que interpretan en beneficio del propio lucimiento. Si ya en el siglo XIX los divos y divas hacían girar a su alrededor a la totalidad de efectivos musicales presentes en una representación, el autor discurre un *plus ultra* en el estado de la cuestión. El capricho se convierte en tiranía; la obra en una ruina desfigurada, un vestigio irreconocible de lo que algún día fue una ópera; el argumento simplemente no existe; y la expresividad deja paso a una demostración desmesurada de las cualidades vocales en la búsqueda descarada del más corto y rápido camino de acceso a la fama. He aquí un humorístico catálogo de las esperpénticas reacciones de estos divos del siglo XXIV.

*Je ne veux pas chanter en fa ma phrase du trio, ce n'est pas assez brillant. Operatore ! tu me la transposeras en fa dièze. — Mais, monsieur, c'est un trio, et les deux autres voix devant rester dans le ton primitif, comment faire ? — Fais comme tu voudras, module avant et après, ajoute quelques mesures, enfin arrange-toi, je veux chanter ce thème en fa dièze. — Cette mélodie ne me plaît pas, dit la prima donna, j'en veux une autre. — Signora, c'est le thème du morceau d'ensemble, et toutes les parties de chant le reprenant successivement après vous, il faut bien que vous daigniez le chanter. — Comment, il faut ! impertinent ! Il faut que tu m'en donnes un autre, et tout de suite ! Voilà ce qu'il faut. Fais ton métier et ne raisonne pas. — Hum ! hum ! Tromba ! tromba ! già ribomba la tromba, crie la basse sur le ré supérieur.*

---

<sup>236</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 297

*Ah ! ah ! mon ré n'est pas si fort qu'à l'ordinaire depuis ma dernière maladie, je dois le laisser revenir. Operatore ! tu auras à m'ôter toutes ces notes, je ne veux plus de ré dans mes rôles jusqu'au mois de septembre ; tu mettras des do et des si à la place. — Dis donc, Facchino, gronde le baryton, est-ce que tu aurais envie de recevoir une application de la pointe de mon pied quelque part ? Je m'aperçois que tu oublies mon mi bémol ! Il ne paraît qu'une vingtaine de fois dans mon air ; fais-moi le plaisir d'ajouter au moins deux mi bémols dans toutes les mesures ; je n'ai pas envie de perdre ma réputation ! etc., etc.*<sup>237</sup>

No es difícil deducir de qué forma este tipo de excentricidades se producen en nuestros días en el ámbito de los cantantes famosos, si pensamos, por ejemplo, en sus extravagantes antojos a la hora de exigir ciertos lujos absurdos en sus hoteles. Algunos no se dignan a dirigir la palabra a sus músicos acompañantes, a quienes necesitan como criados o para afinar instrumentos. El “divismo”, por tanto, puede ser considerado como una tendencia característica del comportamiento humano en el pasado, en la actualidad y por supuesto en el futuro. Por ello, no hay demasiada diferencia en este tema con lo expuesto por Berlioz. Los divos con frecuencia exigen, fruto del capricho, que ciertos pasajes sean transportados a otro tono, o que una nota sea mantenida largo tiempo para poder mostrar sus cualidades vocales. A modo de ejemplo, los programas de televisión cuya finalidad es lanzar al estrellato a jóvenes cantantes a los que se enseña que cantar con brillantez es lo mismo que mantener en un grito una nota afinada y vibrada, abanderan un tipo de concurso de canto a base de gorgoritos vocales a pleno pulmón. Es preciso recordar el párrafo siguiente que ilustra a la perfección este ejemplo.

*...ils crient de toutes leurs forces à pleine voix. Quand ils possèdent une note plus sonore que les autres notes, ils cherchent, lorsqu'elle se présente dans la mélodie, à la prolonger autant que possible ; ils s'y arrêtent, ils s'y complaisent, ils la soufflent, la gonflent d'une abominable façon ; on croit entendre les cris sinistres d'un loup mélancolique.*<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 299

<sup>238</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 296

Al leer estas palabras casi podríamos pensar que Berlioz poseía una máquina del tiempo con la que se trasladó a un momento de nuestro presente en alguno de los hogares en que un televisor sintonizaba uno de estos programas.

Hasta ahora hemos comprobado cómo la aparente exageración del relato berlioziano constituye una predicción bastante acertada en torno al auge de una práctica circense de la música en detrimento de la expresividad en los contextos de la creación musical y de la práctica de los cantantes. No obstante, podemos establecer un tercer aspecto: sobre el *bruitismo* u *horror vacui* sonoro. Su principal acierto consiste en haber previsto cómo se produciría en el futuro el consumo de la música. La descripción esperpéntica del ruidoso teatro de ópera es una metáfora acertada de las condiciones en que, en el siglo XXI, se escucha música en la mayoría de los casos. Todo ese ruido mientras suena la música, que sólo sirve para acompañar los juegos de billar, la cena y los balies de los asistentes, tienen mucho que ver con los decibelios de cualquier lugar público. En la actualidad la música no se concibe como un ente fenomenológico con sentido propio, sino como un medio para facilitar el negocio en bares, comercios, transporte público, etcétera. En muchos casos, el esperpento actual en torno a la audición musical consiste en la imposibilidad de comunicación verbal entre personas debido al volumen excesivo de la fuente sonora. Se trata de un estudiado mecanismo de alienación dirigido a estimular comportamientos económicamente productivos (fundamentalmente el consumo)<sup>239</sup>. Al igual que los personajes del relato, el ciudadano actual siente una especie de *horror vacui* auditivo hasta el punto de que ha acostumbrado a sus tímpanos a un estado de vibración continua, sin el estímulo del cual se siente incapacitado para la realización de otras actividades. Del mismo modo que esos personajes necesitan para charlar, jugar al billar y cenar a gusto el foco sonoro del tenor y la *prima donna* desgañitándose en el escenario, el ciudadano actual tiende a consumir más en un comercio con hilo musical que en otro silencioso; o a acercarse con curiosidad a un puesto callejero que no llamaría su atención de no ser por su sistema de megafonía en funcionamiento. De esta manera, el gesto de terceras personas que conectan la radio de su automóvil en el momento en que un visitante se acomoda en su interior, busca ofrecer la percepción de lo que se considera un elemento de bienestar, similar al hecho de calzarse unas pantuflas al llegar al hogar. Ya lo advirtió Berlioz: El ser humano ha iniciado su camino hacia el

---

<sup>239</sup> *Journal of music-therapy*, National Association for music-therapy, vol. 27. Michigan University, 1992. p. 7.

empleo materialista de la música, hacia el fin de la expresividad del momento musical, en busca de un arte utilitario al servicio de otras actividades.

*Il n'y a plus ni hautbois, ni bassons, ni harpe, ni timbales, ni cymbales. Ces instruments sont tombés dans l'oubli le plus profond. Et cela se conçoit ; l'orchestre n'ayant pour but que de produire un bruit capable de dominer de temps en temps les rumeurs de la salle, les petites clarinettes et les petites flûtes ont des sons bien plus perçants que ceux des hautbois ; les ophicléides et les tubas sont bien préférables aux bassons, les tambours aux timbales, et les tam-tams aux cymbales. (...) et les quatre misérables violons, et les trois contre-basses, on les distingue à peine davantage.*

*(...) Les musiciens (les musiciens !!!) exécutent à peu près ce qui est écrit, mais sans nuance aucune; le mezzo-forte est d'un usage invariable et permanent. Le forte a lieu quand les grosses caisses, les tambours et tam-tams sont employés, le piano quand ils se taisent: telles sont les nuances connues et observées. Le chef d'orchestre a l'air d'un sourd conduisant des sourds ; il frappe les temps à grands coups de bâton sur le bois de son pupitre, (...) il ne cède rien à personne ; il va mécaniquement comme la tige d'un métronome ; son bras monte et descend ; on le regarde si l'on veut, il n'y tient pas.* <sup>240</sup>

A pesar de la reducida extensión del fragmento dedicado al futuro musical del Sur, en relación al inmediatamente posterior sobre la música en Euphonia, hemos podido comprobar que los vaticinios de Berlioz fueron fruto de una profunda reflexión, meditada a lo largo de los años, en torno a la corrupción a que llegaría el arte en el caso de evolucionar por el camino equivocado. Este ejemplo aparece como una proyección de las creencias estéticas que mantuvo toda su vida o, en otro sentido, como una exposición de las consecuencias de no seguir dichas creencias.

Todo ello constituye un conjunto de datos autobiográficos que Berlioz lega como testamento a los lectores del porvenir, con la convicción de que éstos refrendarán en el futuro su credo artístico: el símbolo de toda una vida luchando contra corriente.

---

<sup>240</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 304

#### 2.3.1.4.2 El Norte. El anhelo.

Los datos autobiográficos insertados en la descripción de Euphonia constituyen la otra cara de la moneda respecto al Sur. Berlioz imagina todas aquellas situaciones inverosímiles que desearía encontrar en una ciudad de utópica administración. No vamos a dar cuenta de ellas aquí puesto que no haríamos más que rescribir el relato original. Indicamos simplemente que se trata de una ciudad que basa su fundación y su actividad diaria en todos los aspectos que conciernen a la música, desde la enseñanza de canto y práctica instrumental hasta la fabricación artesanal de instrumentos.

Algunos detalles anecdóticos aparecen como muestra del ingenio del autor, como el gigantesco órgano audible desde toda la ciudad que, con mecanismo a vapor, ejerce la función de dar las horas, a la manera tradicional de las campanas o relojes de iglesia. A través de este ejemplo, expone su boceto literario de un verdadero invento del futuro: la telefonía.

*Le langage de l'orgue de la tour, ce télégraphe de l'oreille, n'est guère compris que des Euphoniens ; eux seuls connaissent bien la téléphonie, précieuse invention dont un nommé Sudre entrevit, au XIX siècle, toute la portée, et qu'un des préfets de l'harmonie d'Euphonia a développée et conduite au point de perfection où elle est aujourd'hui.*<sup>241</sup>

Existen otros fragmentos en los que el autor emplea su habitual recurso de proyectar las propias ideas musicales en boca de alguno de sus personajes, una modalidad que comparte características con la Gideana *mise en abyme*. Por ejemplo, su opinión sobre Palestrina, vertida por el personaje Xilef, es suficientemente conocida y puede ser encontrada en otros escritos no novelescos, como en *Mémoires*.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p.324

<sup>242</sup> He aquí un par de fragmentos del capítulo XXXIX de *Mémoires* en los que muestra (sin complejos, algo que nadie osaría hacer en la actualidad) sus demoledores prejuicios hacia Palestrina:

*«Nous dirons avec lui que cette harmonie pure et calme jette dans une rêverie qui n'est pas sans charme. Mais ce charme est le propre de l'harmonie elle-même, et le prétendu génie des compositeurs n'en est pas la cause, si toutefois on peut donner le nom de compositeurs à des musiciens qui passaient leur vie à compiler des successions d'accords comme celle-ci qui fait partie des Improperia de Palestrina.»*

*«Dans ces psalmodies à quatre parties où la mélodie et le rythme ne sont point employés, et dont l'harmonie se borne à l'emploi des accords parfaits entremêlés de quelques suspensions, on peut bien*

El tipo de ensayo con que sueña un director de orquesta como él, lo deja definido en su relato describiendo el método minucioso de instrumentistas y cantantes de coro. La forma de remarcar como condiciones indispensables en el ensayo tanto la profesionalidad en el estudio como el silencio, es indicativa de que ambos aspectos debieron ser caballo de batalla en sus propias orquestas. No en vano este relato está siendo leído precisamente por los personajes de *Soirées*, músicos de orquesta que en medio de una representación de ópera descuidan su obligación.

Una de sus ocurrencias tan humorística como pedagógica consiste en la institución de conciertos de música de baja calidad. Berlioz sostiene la opinión de que un músico bien enseñado es capaz de sacar conclusiones positivas ante un mal concierto y aprovecha este relato para dejar esta idea propia por escrito.

*C'est à l'un de ces professeurs qu'est due l'institution singulière des concerts de mauvaise musique où les Euphoniens vont, à certaines époques de l'année, entendre les monstruosités admirées pendant des siècles dans toute l'Europe, dont la production même était enseignée dans les Conservatoires d'Allemagne, de France et d'Italie, et qu'ils viennent étudier, eux, pour se rendre compte des défauts qu'on doit le plus soigneusement éviter. Telles sont la plupart des cavatines et finales de l'école italienne du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, et les fugues vocalisées des compositions plus ou moins religieuses des époques antérieures au XX<sup>e</sup>.*<sup>243</sup>

A propósito de las mencionadas fugas vocales, *Les Soirées* posee uno de los fragmentos que pueden llevar al lector a sentirse en cierto modo decepcionado por Berlioz, puesto que está claro que es la voz del propio compositor la que discrepa de nuestros propios gustos musicales:

*Mais quand on en vint à chanter la fugue sur Kyrie eleison de l'ouvrage le plus célèbre d'un des grands maîtres de notre ancienne école allemande, et*

---

*admettre que le goût et une certaine science aient guidé le musicien qui les écrivit ; mais le génie! allons donc, c'est une plaisanterie.»*

*«Il ne savait pas faire d'autre musique, voilà la vérité ; et il était si loin de poursuivre un céleste idéal, qu'on retrouve dans ses écrits une foule de ces sortes de logogripes que les contre-pointistes qui le précédèrent avaient mis à la mode et dont il passe pour avoir été l'antagoniste inspiré. Sa missa ad fugam en est la preuve.»*

<sup>243</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* pp. 325 y 326

*qu'on leur eut affirmé que ce morceau n'avait point été écrit par un fou, mais par un très-grand musicien, qui ne fit en cela qu'imiter d'autres maîtres, et qui fut à son tour fort longtemps imité, leur consternation ne peut se dépeindre. Ils s'affligèrent sérieusement de cette humiliante maladie dont ils reconnaissaient que le génie humain lui-même pouvait subir les atteintes.* <sup>244</sup>

No es necesario aclarar aquí la referencia cristalina a la fuga a cuatro partes que soporta el texto del *Kyrie* en el *Réquiem* de Mozart. La referencia posterior a los maestros que influyeron en Mozart pudiera estar dirigida a multitud de compositores del siglo XVIII, aunque lo más probable es que Berlioz estuviese pensando en el coro *And with his Stripes*, perteneciente al *Mesías* de Händel, del que Mozart toma el sujeto para su fuga. Berlioz tuvo tiempo para conocer bien la obra de Händel durante el tiempo que estuvo en Londres, poco antes de escribir *Les Soirées*. Ya hemos mencionado la aversión del autor hacia este tipo de fugas y las críticas que se permitía verter sobre el mismísimo Mozart. En su momento indicamos que Berlioz era un personaje coherente con sus ideas estéticas y que no se recataba en la crítica hacia todo aquello que no estuviera de acuerdo con su ideario de la música expresiva. También explicamos, sin pretender eximirle de lo que hoy constituiría delito de sacrilegio musicológico, que la evolución sociocultural llevada a cabo en occidente, ha permitido que en la actualidad se valore la música de cada época como el fruto artístico de su circunstancia histórica. Sin embargo Berlioz, que también era hijo de su tiempo, un Romanticismo que había reaccionado ante el estilo dieciochesco, podía permitirse este tipo de críticas probablemente por la cercanía temporal que todavía ligaba sus días a los del clasicismo vienés.

Para cerrar el capítulo sobre *Euphonia* señalaremos un par de guiños a sí mismo que el compositor hace públicos con la finalidad de reforzar ante la sociedad su propia figura de compositor y escritor. En primer lugar veamos una vez más su propia opinión respecto a la capacidad multidisciplinar del artista:

*L'éducation littéraire des Euphoniens est soignée ; ils peuvent jusqu'à un certain point apprécier les beautés des grands poètes anciens et modernes. Ceux d'entre eux dont l'ignorance et l'inculture à cet égard seraient*

---

<sup>244</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 326

*complètes ne pourraient jamais prétendre à des fonctions musicales un peu élevées.*

*C'est ainsi que, grâce à l'intelligente volonté de notre empereur et à son infatigable sollicitude pour le plus puissant des arts, Euphonia est devenue le merveilleux conservatoire de la musique monumentale.*<sup>245</sup>

Se trata de una afirmación realizada especialmente a su medida, teniendo en cuenta su formación literaria. De esta forma legitima su posición superior respecto a otros músicos y compositores. Aquel músico que no se limita a su habilidad en el arte de los sonidos, sino que alimenta su capacidad expresiva con una sensibilidad abierta al efecto de otras artes, es más culto y por ende, posee un horizonte artístico más amplio. A este respecto recordamos que el Berlioz compositor devoraba desde su juventud las partituras de Beethoven, Weber, Spontini y Gluck, pero también las obras (de las que memorizaba extensos fragmentos) de Virgilio, Shakespeare, Byron y Walter Scott, que más tarde empleó como libreto o tema programático en sus composiciones. La literatura posee para él un valor artístico fundamental para la formación integral de todo compositor y todo aquel músico que no muestre un gusto y afición por la lectura y por la escritura, ha de encontrar el máximo nivel de su cultura artística un escalón por debajo de aquellos artistas completos. Mucho menos manifiesta es su admiración por los grandes maestros de las artes plásticas. Si bien cita con cierta frecuencia a Miguel Ángel o Cellini, nos inclinamos hacia la opinión de que los grandes pintores y escultores de referencia en su época, eran todavía los italianos<sup>246</sup>, a propósito de lo cual ya conocemos la animadversión berlioziana hacia cualquier manifestación de la cultura de aquel país.

El segundo de los guiños ingeniosos que se realiza a sí mismo en este relato con toda intención ante la mirada del lector, posee el característico humor de la prosa berlioziana. Ya hemos visto que su continuo empleo del humor responde fundamentalmente a su natural tendencia a la broma y la expresión hilarante. Sin embargo en esta ocasión se sirve del sentido del humor como forma de acercamiento al lector, para ganarse su

---

<sup>245</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 328

<sup>246</sup> Nos estamos refiriendo aquí a los grandes pintores universales del pasado. Indudablemente Berlioz conocía y admiraba a los artistas de la Francia revolucionaria y romántica (Délacroix o Courbet), con algunos de los cuales tuvo relación.

complicidad. Una vez que el autor del relato, Corsino (es decir, el mismo Berlioz), ha finalizado su lectura,

*Corsino roule son manuscrit et sort. (...)*

— *(Bacon). « Savez-vous que Corsino me fait peur ?*

— *(Dimski). Pour écrire des horreurs pareilles, il faut être atteint de la rage. — (Winter.) C'est un Italien !*

— *(Dervinck.) C'est un Corse !*

— *(Turuth.) C'est un bandit !*

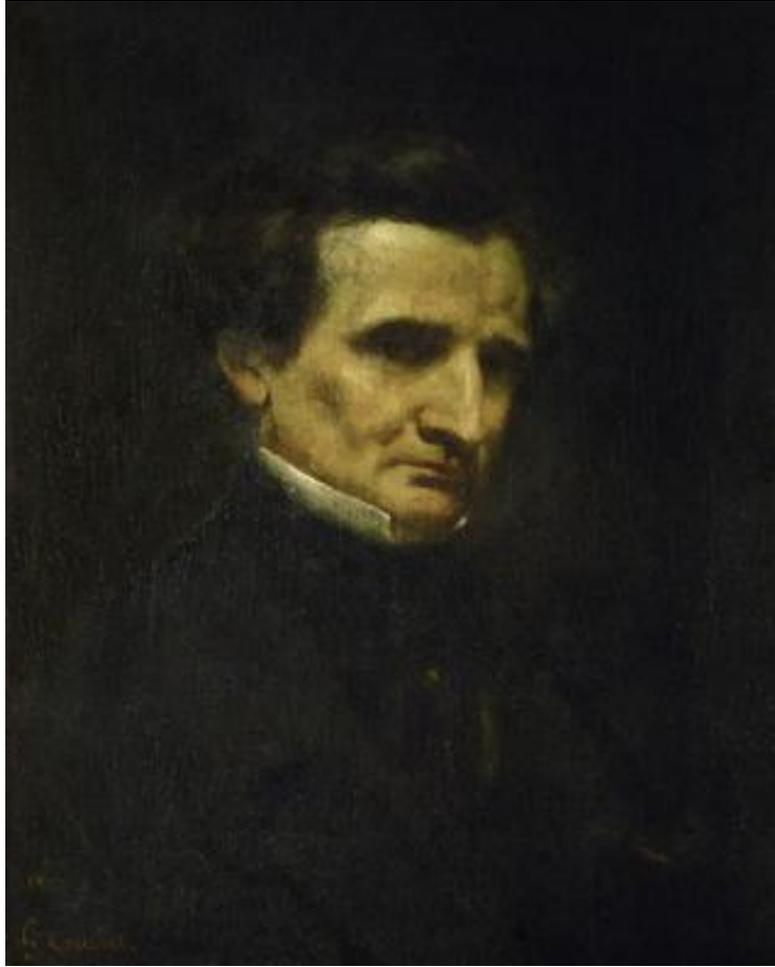
— *(Moi.) C'est un musicien !*

— *(Schmidt.) Oh ! il est clair que ce n'est point un homme de lettres. Quand on n'a en tête que des contes aussi prétentieusement extravagants on ferait mieux d'écrire...*

— *(Kleiner l'interrompant) (...)*<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 340



Gustave Courbet: *Hector Berlioz*, 1850, Óleo sobre lienzo. Musée d'Orsay

La aparición de *Moi* como personaje representa un hermoso grito de autoafirmación ante la incompreensión general (¡*Comprendedme, soy un músico verdadero!*). A través de Schmidt introduce una especie de “disculpa del falso modesto”: Berlioz, que indudablemente se muestra muy orgulloso de su relato (ello lo demuestra que lo haya reservado especialmente para el final del libro), se reafirma como escritor ironizando precisamente sobre su capacidad con las palabras, apuntando, como suele hacer siempre, que su don es exclusivo para la música y no para la literatura. «*La composition musicale est pour moi une fonction naturelle, un bonheur; écrire de la prose est un travail.*»<sup>248</sup> Es consciente de la calidad que atesora su prosa, a la que ha

---

<sup>248</sup> Véase el apartado 1.2 de la presente Tesis.

sometido a una profunda depuración desde la fecha de su publicación serial en la prensa, y que el lector ya ha disfrutado de ella. Por ello, sabe que no perderá prestigio si se permite insertar este tipo de cuña de modestia fingida.

Una vez estudiadas todas estas referencias autobiográficas, hemos podido comprobar cómo *Les Soirées* se constituye como un conjunto de relatos que comprenden de forma más o menos explícita el pensamiento estético musical de su autor. Se trata de un ejemplo más del tipo de literatura en que el escritor reúne incondicionalmente el reflejo del *yo*. Consiguientemente, puesto que el héroe romántico considera que la música forma parte esencial de su persona, sabe también que su creación literaria traicionaría al anhelo artístico si cada página escrita no estuviera irremediabilmente impregnada de música y asuntos musicales. Expresándolo en términos ya conocidos, podemos indicar que puesto que la vida del artista se entremezcla con su obra constantemente en función de la vaguedad de fronteras entre ambas, es lógico contemplar que tanto su obra literaria como la musical se encuentren vertebradas por referencias autobiográficas. Su pensamiento estético se fundamentará, por tanto en la reflexión sobre la propia experiencia empírica de la música, pero no será objeto de un tratado filosófico como tal, sino que ha de ser entresacado de la multitud de referencias musicales de carácter autobiográfico insertas en sus escritos.

### ***2.3.2 Referencias autobiográficas no musicales***

Frente al tipo anterior de referencia literaria en torno a la música, entendemos como referencias no musicales aquellas menciones a datos autobiográficos que, aunque tienen lugar sobre un fondo narrativo musical, aluden directamente al *yo* individual, al hombre y no al *yo* en el ejercicio de su actividad artística. Como ejemplo claro podemos citar una referencia explícita a sus propios episodios de depresión que aparece inserta en la narración sin ningún otro fin literario que el de mostrar a la sociedad una parte de sí mismo, probablemente con vistas (como en tantas ocasiones) a justificar su poco sociable comportamiento.

En el transcurso de una aburrida ópera francesa (quinta *soirée*) durante la cual todo el mundo habla y casi nadie presta atención a su partitura, el contrabajista Dimsky se dirige a Berlioz.

*« Eh ! bon Dieu, que vous est-il donc arrivé, cher monsieur ? Nous ne vous voyons pas depuis près de huit jours. Vous avez l'air triste. J'espère que vous n'avez pas éprouvé de vexation (...). — Non, Dieu merci ; je n'ai point à regretter de perte dans ma famille ; mais j'étais, comme disent les catholiques, en retraite. En pareil cas, les personnes pieuses, pour se préparer sans distraction à l'accomplissement de quelque grave devoir religieux, se retirent dans un couvent ou dans un séminaire, et là, pendant un temps plus ou moins long, elles jeûnent, prient, et se livrent à de saintes méditations. Or, il faut vous avouer que j'ai l'habitude de faire tous les ans une retraite poétique. Je m'enferme alors chez moi : je lis Shakespeare ou Virgile, quelquefois l'un et l'autre. Cela me rend un peu malade d'abord ; puis je dors des vingt heures de suite ; après quoi je me rétablis, et il ne me reste qu'une insurmontable tristesse, dont vous voyez le reste, et que vos gais propos ne tarderont pas à dissiper.<sup>249</sup>*

Este fragmento no es más que un paréntesis sin función literaria alguna en relación al resto de la obra. Se justifica únicamente en el contexto de una búsqueda de “expresión verosímil”: el compositor introduce un dato de la vida real para otorgar mayor grado de verosimilitud a todo lo que acontece en torno a la orquesta. El lector de *Soirées* posee la perspectiva de literatura dentro de la literatura, es decir, de unos personajes literarios que se inventan sus propios relatos. El autor se esfuerza por acercarse a la homodiégesis, en acortar la distancia entre el plano real del escritor y el de los músicos de la orquesta literaria, confiriendo a todo el material narrativo una apariencia de verdad. De ahí que presente una orquesta supuestamente real, con cuyos miembros aparenta mantener una verdadera relación personal.

---

<sup>249</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 64

La aparición del *yo* es continua. Aunque en menor grado que en *Mémoires*, una obra autobiográfica en esencia, la sombra de Berlioz es perceptible en cada momento. Salvo en algunos relatos, por cuya profundidad puede pasar absorto el lector sin caer en la cuenta de la atenta vigilancia del escritor, las opiniones, escenarios y peripecias descritas en el libro, pertenecen, de algún modo a su propia memoria. El relato sobre Benvenuto Cellini de la primera *soirée*, por ejemplo, se desarrolla en los lugares concretos del solar florentino que él mismo pisó en cuatro ocasiones<sup>250</sup>. La ciudad de Florencia se convierte en el escenario de uno de sus principales relatos no por azar, sino porque constituye un símbolo de venganza para el autor en muchos sentidos.

### 2.3.2.1 *El tema de la venganza en Soirées y su origen autobiográfico.*

Explicaremos aquí la importancia que el tema literario de la venganza tiene para Berlioz y cuáles son los motivos de la obsesión que parece llevarle a tratar este tema en música y en literatura.

En primer lugar, la ciudad que hoy dedica un lugar privilegiado a Cellini en su Ponte Vecchio representó para el escultor el lugar equivalente al París de Berlioz. Las memorias de este artista debieron ser devoradas con tanta fruición por los ciudadanos florentinos decimonónicos como su *Divina Comedia*. Ignoramos si Berlioz tuvo su primer contacto con dicho libro durante su estancia en Italia del bienio 1831-1832, pero es muy probable, puesto que en 1834, movido por una profunda impresión, compone el libreto para su propia ópera *Benvenuto Cellini*. David Cairns nos facilita el trabajo en el segundo apéndice de su versión inglesa de la obra al indicarnos que Berlioz leyó la traducción al francés de Farjasse en 1833 o 1834.<sup>251</sup> De cualquier modo, lo importante es que encontró un paralelo entre su propia vida y la del escultor en la lucha que ambos mantuvieron contra las instituciones de su época por su forma heterodoxa de entender el arte y su enfrentamiento continuo con la sociedad.

---

<sup>250</sup> Ver *Mémoires*, p. 176

<sup>251</sup> CAIRNS, David: *The Memoirs of Hector Berlioz*; Edited and translated by David Cairns. Everyman's Library, Alfred A. Knopf (Ed.) New York, 1969. p. 587.

Hemos indicado que el sentimiento que el recuerdo de la ciudad de Florencia despertaba en Berlioz, no era comparable al que popularizó Stendhal en relación a sus tesoros artísticos. También señalamos su frialdad en cuanto a su juicio sobre las artes plásticas, posiblemente, por la fuerte presencia de la autoría italiana en las grandes obras del pasado, hecho este que no le agradaba reconocer. Llama la atención que en sus memorias no hace ninguna referencia al patrimonio artístico florentino hasta su tercera estancia en la ciudad. En las dos ocasiones anteriores evita totalmente cualquier mención sobre este asunto, algo que resulta absolutamente incomprensible en un artista. En una carta a su abuelo Nicolas Marmion, fechada en Roma el 15 de septiembre de 1831, realiza esta lacónica referencia a la ciudad de los Medici:

*Les autres villes que j'ai vues jusqu'à présent, telles que Gênes et Florence, sont dans le même cas ; je n'y ai trouvé que de détestables ouvrages plus détestablement exécutés, et un public qui ne se doute pas même qu'il existe quelque chose de mieux.*<sup>252</sup>

Berlioz representa en su deambular social toda la fuerza indómita y violencia del Romanticismo. Cuando en su famosa escapada de Roma, camino a Niza con enfermizos y oscuros planes en mente, se ve obligado a hacer un alto en la ciudad, el único comentario que deja en *Mémoires* sobre ella es acerca de una obra de Cellini:

*...je salue du regard le Persée de Benvenuto, et sa fameuse inscription : Si quis te læserit, ego tuus ultor ero. Et nous partons.*<sup>253</sup>

“Si alguien te hiriere, yo mismo seré tu vengador”. Las oscuras intenciones de Berlioz no eran otras que las de su suicidio tras el asenato de su prometida, Camille Moke y la madre de ésta, por su anuncio de boda con Pleyel, el fabricante de pianos. Se trata del conflicto freudiano entre Eros y Tánatos. Berlioz se ve tentado por una venganza consistente en asesinato y suicidio, lo que le produce una inquietud que únicamente verá calmada al conseguir su propósito. El instinto de muerte tiende hacia un estado de “constante gratificación” (Marcuse lo denomina *Nirvana*)<sup>254</sup>, donde no se siente ninguna tensión. Evidentemente la identificación personal con el orfebre del Renacimiento en

---

<sup>252</sup> CORRESPONDENCE GÉNÉRALE I. p. 483.

<sup>253</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870. p. 123.

<sup>254</sup> MARCUSE, Herbert : *Eros y Civilización: Una investigación filosófica sobre Freud*. Seix Barral. Barcelona, 1976. p. 216.

estas condiciones era inevitable. Muy posiblemente la venganza fue el motivo que encendió la simpatía de Berlioz y que forzó su curiosidad hacia la lectura de las memorias del florentino. Parece evidente que se puede encontrar en éstas un germen del proyecto de redacción de sus propias *Mémoires*, que comenzaría, como es sabido, casi dos décadas más tarde. El grado alcanzado de admiración e identificación hacia el héroe salvaje e incomprendido de Toscana le condujo no sólo a la composición de su *Benvenuto Cellini*, sino a aprovechar el conocimiento que había adquirido del tema para tomarlo como asunto literario para un relato.

En esta narración (primera *soirée*) aparecen datos autobiográficos del propio Berlioz tanto en la figura de Della Viola como en la del propio Cellini. En relación al primero ya hemos visto en páginas anteriores la identificación en el ámbito de lo musical. En cuanto a la proyección de su personalidad en el personaje de Benvenuto, el relato de *La primera ópera* viene a llenar el espacio que el compositor no pudo tratar explícitamente en su ópera. Se trata de mostrar abiertamente un cierto paralelismo entre ambas personalidades en sus respectivos escenarios contextuales de sociedad.

Berlioz muestra un Benvenuto especialmente coherente con sus ideas e inflexible en las decisiones tomadas cuando se ve amparado por la razón. Acorde con el temperamento que el florentino atesoraba, le hace descargar una magnífica letanía de insultos ante la virtual traición de Della Viola:

*Misérable! Baladin! Saltimbanque! Cuistre! Castrat! Joueur de flûte!*<sup>255</sup>

Respecto a este último insulto, que ahora aclararemos, Berlioz incluye la siguiente nota al pie de página basándose en el capítulo primero de las memorias de Cellini:

*On sait que Cellini professait une singulière aversion pour cet instrument.*<sup>256</sup>

Es curioso cómo pretende refrescar el relato con una pizca de humor. Se ríe de sí mismo, puesto que en su juventud debió llegar a ser un flautista de cierta habilidad.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 19

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> Según cuenta en el capítulo XII de *Mémoires*, estuvo decidido a buscar trabajo en orquestas de medio mundo como flautista. Es posible que este insulto esconda tras de sí algún mal recuerdo en relación a

En la reprimenda descomunal inmediatamente posterior, Berlioz vierte un manifiesto de la honestidad del artista independiente: El status del artista verdadero consiste en la convicción firme de la inviolabilidad de su libre voluntad, especialmente ante motivos económicos de patrocinio o mecenazgo y de éxito y reconocimiento social. La dedicación al arte implica una situación socioeconómica que Haydn nunca logró, en la que Mozart fracasó y que sólo pudo consagrar Beethoven como padre del ideal romántico.

*Quoi ! ni la parole que tu m'avais donnée, ni les regards de l'Europe aujourd'hui fixés sur toi, ni ta dignité d'homme et d'artiste, n'ont pu te garantir des séductions de cette cour, où règnent l'intrigue, l'avarice et la mauvaise foi ; de cette cour où tu fus honni, méprisé, et qui te chassa comme un valet infidèle ! Il est donc vrai ! tu composes pour le grand-duc ! Il s'agit même, dit-on, d'une œuvre plus vaste et plus hardie encore que celles que tu as produites jusqu'ici. (...)*

*C'est admirable ! Et tout cela pour le grand-duc, pour Florence, pour cet homme et cette ville qui t'ont si indignement traité ! Oh ! quelle ridicule bonhomie était la mienne quand je cherchais à calmer ta puérile colère d'un jour ! oh ! la miraculeuse simplicité qui me faisait prêcher la continence à l'eunuque, la lenteur au colimaçon ! Sot que j'étais!* <sup>258</sup>

Recordemos ahora otro párrafo puesto en boca de Cellini para reconocer de forma inequívoca la personalidad del propio escritor:

---

algún flautista. En el capítulo *Suite du voyage en Russie* de *Mémoires*, introduce una curiosa anécdota al respecto que reproducimos aquí:

« *Je loue ceux-ci de toutes façons, en critiquant, avec beaucoup de réserve, dans leur orchestre, certains détails accessoires seulement. J'appelle cet orchestre MAGNIFIQUE, je le déclare doué de qualités éminentes, de précision, d'ensemble, de force et de délicatesse ; mais, et voilà mon crime, j'établis une comparaison entre certains virtuoses et ceux de Paris, et j'avoue (frémissez d'indignation !) que, quant aux flûtistes, les nôtres les surpassent. Or, ces simples mots avaient amassé dans le cœur de la première flûte de Berlin un trésor de rage ; et il était parvenu, autant que j'ai pu le comprendre, à faire partager sa fureur à beaucoup de ses confrères, en leur persuadant que j'avais dit mille infamies de l'orchestre de Berlin.* »

No podremos afirmar, que estuviese recordando esta anécdota en el momento de escribir su primera *soirée*, aunque con seguridad dejó un poso importante en su subconsciente, motivo por el cual reservó para ella un lugar en sus memorias.

<sup>258</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 19

*Adieu, cher enfant, la vengeance est bien belle, et pour elle on peut être tenté de mourir ; — mais l'art est encore plus beau, et n'oublie jamais que, malgré tout, il faut vivre pour lui .*<sup>259</sup>

El compositor ha descrito con exactitud el pensamiento que debió abordarle en Niza una vez hubo abortado su macabro plan. Posiblemente ya se daba cuenta del valor superior del arte cuando, cegado por la ira, dejaba por escrito algunas instrucciones a Habeneck<sup>260</sup> para que completase, tras su suicidio, algunos pasajes de su *Sinfonía Fantástica*. Así describe las dudas que le condujeron a renunciar a un fallecimiento voluntario y prematuro:

*Cependant, malgré ma rage condensée, je me disais parfois en cheminant: « Oui, cela sera un moment bien agréable ! Mais la nécessité de me tuer ensuite, est assez... fâcheuse. Dire adieu ainsi au monde, à l'art; ne laisser d'autre réputation que celle d'un brutal qui ne savait pas vivre ; n'avoir pas terminé ma première symphonie ; avoir en tête d'autres partitions... plus grandes... »*<sup>261</sup>

La pulsión de muerte del yo freudiano termina cediendo paso al *ello*<sup>262</sup>. Según las teorías de Marcuse, esas dudas que asaltan la conciencia de Berlioz constituyen la voz de la presión social: en una civilización represiva la muerte misma llega a ser un instrumento de la represión,<sup>263</sup> pues con ella su reputación quedaría fijada para siempre como la de un perturbado. El filósofo judío-alemán ofrece un análisis del tipo de desenlace feliz representado en esta anécdota:

*Su muerte despierta la dolorosa conciencia de que fue innecesaria, de que pudo ser de otro modo. Se necesitan todas las instituciones y valores de un orden represivo para tranquilizar la mala conciencia de esta culpa. Una vez más, la profunda relación entre el instinto de la muerte y el sentido de culpa llega a ser aparente.*<sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 18

<sup>260</sup> Véase el capítulo XXXIV de *Mémoires*.

<sup>261</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 124.

<sup>262</sup> FREUD, Sigmund: *El yo y el ello*; Alianza Editorial, Madrid 1980. p. 30.

<sup>263</sup> MARCUSE, H: *Op. cit.* p. 217.

<sup>264</sup> *Ibid.*

Este primer relato responde, por tanto, a una suerte de sueño autobiográfico en que la personalidad del autor se desdobra y se reparte entre los dos personajes a través de los sentimientos de venganza y de coherencia artística y vital.<sup>265</sup> El llamado instinto de muerte, que para Freud procura hacer retornar todo lo orgánico animado al estado inanimado, se contrapone al Eros, cuyo fin es complicar la vida y conservarla<sup>266</sup>. En su imaginación, Berlioz se reencarna en Cellini para aconsejar a Della Viola un comportamiento de verdadero artista romántico<sup>267</sup>, defendiendo su postura de héroe solitario frente al academicismo de instituciones y público. Su otro yo, representado por Della Viola, es quien va a llevar a cabo el mayor sueño de venganza que Berlioz podía concebir: el acontecimiento del que le hubiera gustado ser protagonista en vida. Únicamente la literatura podía ser depositaria de un anhelo indudablemente soñado durante mucho tiempo. Se hace evidente el hecho de que Berlioz se recrea en el relato de la venganza, y no exige especial esfuerzo imaginativo la visión del escritor paladeando cada palabra que escribía ante el espectacular desenlace que planeaba.<sup>268</sup>

La presencia del tema de la venganza no se limita a este relato de la primera *soirée*. Es significativo que tres de las principales historias del libro versen sobre este tema con continuas referencias autobiográficas. En realidad no se pretende en estas páginas ofrecer la imagen de un Berlioz vengativo o cargado de sentimientos rencorosos. En realidad, la venganza nunca formó parte de su vida real, sino de su mente. Podríamos afirmar que, aunque pecase de pensamiento nunca pecó de hecho, por lo cual no puede ser acusado de haber cometido delito.

Además de en el relato anterior, este tema se encuentra tratado en las *soirées* duodécima y vigésimo quinta (respectivamente *Suicidio por entusiasmo* y *Euphonia*). En ambas *soirées* la protagonista femenina es una proyección frívolamente caracterizada de Camile Moke (o Camille Pleyel, tras su matrimonio). En el caso del personaje de Mina/Nadira, Berlioz introduce la presencia molesta de una madre que ejerce de confidente y consejera que no cuenta con el agrado del personaje masculino

---

<sup>265</sup> Hablamos de coherencia *artística* y *vital* según nuestra afirmación de que arte y vida se funden en la persona de Hector Berlioz.

<sup>266</sup> FREUD, S.: *Op. cit.* p. 32.

<sup>267</sup> Della Viola, recordamos, fue un personaje del Renacimiento. Berlioz, conociendo bien el carácter de Cellini, a través de sus memorias, juega al anacronismo de otorgarle características románticas.

<sup>268</sup> Evidentemente evitamos aquí comentar el desenlace del relato, referente a la consumación de la venganza de Della Viola. Nos limitamos a remitir a su lectura, puesto que no es el propósito del presente estudio relatar lo ya relatado ni estropear el placer de la lectura a futuros lectores de *Soirées*.

con que se identifica Berlioz (Xilef). Los personajes masculinos se enfrentarán a un destino trágico provocado por su propia historia de desamor. Ambos son compositores que aprecian el verdadero arte musical, es decir, los mismos compositores que Berlioz idolatra. En el caso de *Euphonia*, es el *alter ego* berlioziano quien consumará su terrible venganza desde un prisma victimista por parte del escritor, quien nos hace empatizar con el vengador. Sin embargo, en *Suicidio por entusiasmo*, la venganza correrá a cargo de la frívola amada, quien de forma rastrera se venga de la encarnación de Berlioz, para satisfacer su ego. En otro tipo de estudio, la presentación de un tipo positivo de venganza por parte del hombre y de otro negativo característicamente femenino podría dar lugar a elucubraciones sobre una presunta misoginia. A ello podría contribuir el siguiente dato, que añadimos sólo como anécdota. Tanto Mina/Nadira como Hortense pierden su atractivo para el autor (en parte o en su totalidad respectivamente) cuando hacen gala de lo que Berlioz entiende como defectos musicales: Mina/Nadira gusta de ornamentar su canto a la manera de los cantantes de ópera italiana, mientras que Hortense, también cantante, desprecia la música de Spontini.

	<b>Personaje masculino</b>	<b>Amada</b>	<b>Madre de la amada</b>
<b>Referencia autobiográfica</b>	Berlioz	Camille	Mme. Moke
<b><i>Soirée duodécima</i></b>	Adophe	Hortense	-----
<b><i>Soirée vigésimo quinta</i></b>	Xilef	Mina/Nadira	Mme. Harper

Es destacable la fijación de Berlioz en la presentación de la madre de la amada como algo más que un obstáculo incómodo en su relación. Defendemos en estas páginas la proyección autobiográfica en estos personajes de la citada Camille, a cuya culpabilidad hace referencia en *Mémoires* de forma rotunda:

*Il s'agissait de voler à Paris, où j'avais à tuer sans rémission deux femmes coupables et un innocent*<sup>269</sup>

Y añade en una irónica nota a pie de página:

<sup>269</sup> BERLIOZ : *Mémoires*, 1870. p. 121.

*Ceci se rapporte on le devine à mon aimable consolatrice. Sa digne mère, qui savait parfaitement à quoi s'en tenir là-dessus, m'accusait d'être venu porter le trouble dans sa famille et m'annonçait le mariage de sa fille avec M. P\*\*\*.*<sup>270</sup>

Compárese con esta intervención de Mme. Harper (*soirée* vigésimo quinta):

*Et ce petit niais de Xilef qui se permettait de songer à ma Mina et de vouloir me l'enlever. Ah ! que j'aie au moins le plaisir de lui dire son fait, à cet épouseur ; c'est moi que cela regarde, et je vais... Morveux ! une cantatrice de ce talent, et si belle ! Oui, mon garçon, elle est pour toi, va, compte là-dessus. En dix lignes je le congédie.*<sup>271</sup>

A pesar de la importancia que el episodio de Camille tuvo en la vida de Berlioz y el resentimiento que sedimentó en su conciencia, la constancia que deja sobre el asunto en *Mémoires* es escasa. D. Cairns defiende que el compositor estuvo verdaderamente enamorado de Camille<sup>272</sup> y que Harriet Smithson había quedado totalmente eclipsada. Somos partidarios de la siguiente explicación: Como el recuerdo de Camille suponía un pensamiento doloroso, prefirió escoger únicamente para *Mémoires* (según el pacto autobiográfico establecido de no hacer mención de aquello que no quisiera hacer público) el potencial novelesco que ofrecía el episodio de su enajenación vengativa, sin recrearse en su narración detallada.<sup>273</sup> Verdaderamente damos la razón a Berlioz en que se trata de un episodio de gran efecto para insertar en una novela.

El paralelismo del hecho real con los narrados en *Soirées* es evidente, aunque existen multitud de matices diferenciadores que indican que el autor no estaba autobiografiándose en el relato, sino escribiendo relatos ficcionales a los que añadía su propia costumbre de introducir datos verdaderos.

---

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 311

<sup>272</sup> CAIRNS: *Op. cit.*: p. 108

<sup>273</sup> Dicho episodio, inserto en el capítulo XXXIV de sus memorias, y que narra un hecho acaecido en el año 1831, lo interpretamos desde estas páginas como parte de una tradición que tuvo lugar principalmente en la ópera romántica de la década de 1830, de introducir un *aria di locura*. En él uno de los personajes se expresa de forma violentamente enajenada, generalmente con pasajes de coloratura. El ejemplo más universal es el *aria* de la locura de *Lucia: Il dolce suono mi colpì di sua voce!*, de la ópera de Donizetti *Lucia di Lamermoor*. En *Soirées* también podría encontrarse pasajes equivalentes, pero resultaría demasiado forzado en la mayoría de los casos. Únicamente la vehemencia de la escena final, precisamente, de la vigésimo quinta *soirée*, representaría a la perfección este tipo de *aria* operística, eso sí, con la novedad de la importante presencia del coro.

Adolphe, el protagonista de la duodécima *soirée*, *Suicidio por entusiasmo*, es una clarísima proyección del autor, pero no en referencia a su historia de amor con Hortense, puesto que, en el relato es él quien abandona a la cantante. Esta historia constituye una encadenación de párrafos en los que el autor muestra opiniones propias y datos tomados de su experiencia vital. Para empezar, el protagonista es un joven músico cansado de interpretar obras insustanciales en teatrillos de provincias, dato que responde exactamente a la primera etapa de Berlioz en París como músico en un teatro de variedades.<sup>274</sup> A partir de esta base los datos que permiten la identificación de Adolphe con Berlioz son claros.

*Adolphe D\*\*\* était, comme on le voit, un de ces artistes prédestinés à la souffrance qui, portant en eux-mêmes un idéal du beau, le poursuivent sans relâche, haïssant avec fureur tout ce qui n’y ressemble pas. Gluck, dont il avait copié les partitions pour mieux les connaître, et qu’il savait par cœur, était son idole.*<sup>275</sup>

El relato gira en torno a la admiración de Adolphe hacia *La Vestale* de Spontini que, como es sabido era una de las obras preferidas de Berlioz. De la boca del personaje surgen críticas a la mediocridad que conducen a su propio despido profesional. Dichas críticas portan el sello inequívoco de la coherencia y sinceridad del autor.

— *Je dis, lui cria D\*\*\* pâle de colère, que vous et tous ceux qui se démènent dans cette salle, êtes des sots, des ânes, des brutes, dignes tout au plus de la musique de Lemoine, puisque au lieu d’assommer le directeur, les chanteurs et les musiciens, vous prenez part, en applaudissant, à la plus indigne profanation dont on puisse flétrir le génie.*<sup>276</sup>

Lo que hemos denominado el “credo estético” del autor en torno al respeto a las obras, y que estudiaremos en el apartado sobre la fidelidad al original del capítulo siguiente, aparece de forma idéntica a como lo hace en tantos otros escritos o en el libreto mismo de su secuela de la *Sinfonía Fantástica*, *Lélio ou le retour a la vie*. Veamos cómo lo expresa en *Soirées*:

---

<sup>274</sup> El Théâtre des Nouveautés. Véase el cap. XII de *Mémoires*.

<sup>275</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 146

<sup>276</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 148

*L'impuissance de l'orchestre, celle plus évidente encore des chœurs, le défaut d'intelligence et de sensibilité des acteurs, les broderies de la première chanteuse, les mutilations de toutes les phrases, de toutes les mesures, les coupures insolentes, en un mot les tortures de toute espèce qu'il voyait infliger à l'œuvre devenue l'objet de sa profonde adoration et dont il possédait les moindres détails, lui faisaient éprouver un supplice que je connais fort bien, mais que je ne saurais décrire.*<sup>277</sup>

He aquí ahora el fragmento referido de *Lélio*:

*Mais les plus cruels ennemis du genre (...) sont (...) surtout ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent corrections et perfectionnements, pour lesquels, disent-ils, il faut beaucoup de goût. Malédiction sur eux! ils font à l'art un ridicule outrage!.*

A pesar de todo lo dicho acerca de la fuerte carga autobiográfica de la narración y de la caracterización de los personajes, sería un error pretender encontrar una identificación total. La presencia del yo se encuentra continuamente presente porque forma parte de su característico estilo, pero el propósito principal del autor es el de escribir literatura, ya sea de ficción o de naturaleza ensayística. Ha de quedar claro que sus protagonistas comparten con él una gran cantidad de similitudes, pero no se puede afirmar que *son* él mismo (salvo, claro está, el personaje al que llama “El autor”). En busca de la diferencia podemos encontrar datos que pueden resultar relativamente sorprendentes. Frente al odio hacia las hipotéticas suegras de los relatos, Berlioz mantuvo siempre un cordial respeto hacia su segunda suegra, la madre de Marie. Tras el fallecimiento de su esposa, Berlioz continuó pasándole una pensión de por vida y la incluyó expresamente en su testamento para que recibiese parte de su herencia. Dicho testamento se encuentra conservado en el Archivo Nacional de Francia (*Archives nationales*) y en él se expresa en el registro de lenguaje administrativo:

*Aux termes de deux actes passés devant Me Beaufeu notaire à Paris, les 24 juillet et 13 octobre 1862, Mme veuve Martin ma belle mère a droit à une rente annuelle et viagère de 2500 fr. Désirant après mon décès porter cette*

---

<sup>277</sup> *Ibid.*

*rente à 2900 fr par an je lui donne et lègue une rente annuelle et viagère de quatre cents francs aux mêmes conditions que celles stipulées dans l'acte du 24 juillet 1862 et pour garantie de laquelle Mme Martin prendra hypothèque sur les biens désignés en l'acte du 13 octobre ou ce qui restera m'en appartenir. Là se borneront les sécurités que j'alloue à Mme Martin.*

*Je donne et lègue également à ladite Dame Martin ma belle mère l'usufruit et l'usage pendant sa vie de tous les effets mobiliers et meubles meublants qui se trouveront dans mon appartement le jour de mon décès. Bien entendu que je ne comprends pas dans ce legs l'argent comptant, les valeurs etc. que la loi appelle mobiliers, mais bien seulement les effets mobiliers et meubles meublants.*

No se debe, por tanto esta maléfica caracterización de la madre de la amada al reflejo de un odio personal hacia su suegra, sino, como ya dijimos, al gran impacto emocional provocado por Camille, que provocó un tipo de venganza expresada exclusivamente en el contexto literario.

Una diferencia más, la más importante, tiene que ver con el título mismo de la historia. El suicidio, que al menos en un par de ocasiones tentó a Berlioz<sup>278</sup>, y que constituye un tema característico de la naturaleza del artista romántico, no supone para él una vía alternativa. El amor y el arte son por encima de todo las dos alas del alma, capaces de vencer al miedo que lleva a un hombre a la inclinación a la muerte. Representan la fuerza del Eros, capaz de doblegar a Tánatos. Por consiguiente, el suicidio por entusiasmo ante la representación suprema de la belleza está tratado con respeto literario por parte de Berlioz, pero no posee una implicación autobiográfica ulterior.

Él es partidario de renovar fenomenológicamente la vivencia de esa belleza suprema, de volver a experimentar periódicamente nuevos momentos artísticos, mientras que la muerte acabaría con esta posibilidad. Finalizaremos esta referencia a la duodécima *soirée* recordando el dato elocuente del peso autobiográfico con que el autor quiere indicar que, del mismo modo que la muerte supone el final de un camino, Spontini representa para él un *non plus ultra* en la *grand opéra* y, por ello se muestra

---

<sup>278</sup> Véanse los capítulos XXXIV y LIII.

comprensivo con su personaje Adolphe. Recordemos al respecto las palabras del trompista Moran y del autor al finalizar Corsino su lectura del relato. En ellas vemos la simpatía de Corsino/Berlioz hacia el personaje que se suicidó por entusiasmo.

*Le diable m'emporte, dit Moran, si Corsino en peignant son Provençal, ne nous a pas fait son propre portrait ! — C'est ce que je pensais tout à l'heure, en l'écoutant réciter la lettre d'Adolphe. Vous lui ressemblez, mon cher, dis-je à Corsino.*

*Celui-ci nous jette un singulier regard... baisse les yeux et part sans répondre.*<sup>279</sup>

Si volvemos a la vigésimo quinta *soirée* comprobamos cómo el tema de la venganza atormenta la mente del compositor. En esta ocasión, la propia experiencia de lo que hemos denominado el *aria di locura* de sus *Mémoires* es revivida en forma de literatura de ficción. En la escena final, los dos protagonistas masculinos, Xilef y Shetland, sufren (del mismo modo que la *Lucia* de Donizetti) una enajenación mental de fatal desenlace para la ciudad de Euphonia.

Como hemos indicado anteriormente, de nuevo es el personaje femenino quien introduce la cizaña en la ciudad de convivencia ideal. Berlioz se ve influido aquí por la vertiente misógina del movimiento romántico. Tras la época revolucionaria el mensaje al respecto es contundente: el hombre representa el espíritu y las organizaciones sociales (Hegel, Schopenhauer), mientras que es propio del sexo femenino el papel natural y doméstico de conservación de la especie.<sup>280</sup> El mensaje desesperanzado que encierra este relato es un reflejo fiel de la forma en que Berlioz describe su pesimismo existencial en las páginas de *Mémoires*. Incluso las civilizaciones más perfectas, cuyo estatus han alcanzado a establecer tras muchos siglos de guiar la educación y costumbres de sus ciudadanos hacia un modelo social basado en el respeto al arte y la cultura, pueden ser arruinadas por la naturaleza débil o siniestra de un solo ser humano.

---

<sup>279</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 164

<sup>280</sup> VALCÁRCEL, A.: "Misoginia romántica: Hegel, Schopenhauer, Kiekegaard, Nietzsche", en VV.AA., *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*, Coordinación de Alicia Puleo, Secretaría de Estado de Educación, 1993.

La referencia autobiográfica global del relato se encuentra, por ende, en el referido tenor de desesperanza, el mismo que hace al lector simpatizar con el personaje escritor de *Mémoires*. Sin embargo, Berlioz no está dispuesto a que el lector de *Soirées* concluya su lectura con el sabor amargo de un final triste. Así, va a reservar uno de sus ingeniosos chistes para la escena de los comentarios finales de los músicos de la orquesta. Con ello consigue que el lector pueda aligerar su amargura reconociendo el *yo* más familiar del autor, el humorista patológico que no puede evitar la mínima oportunidad de hacernos reír con sus ocurrencias.

## **CAPÍTULO 3.**

### ***INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA MUSICAL BERLIOZIANA***

*Je me perds dans les méandres de ce grand temple de la  
MUSIQUE EXPRESIVE (La Vestale), dans les mille détails de sa riche architecture.  
La déesse à laquelle Spontini éleva ce vaste monument est toujours si belle que  
je me prosterne et je l'adore.*

Berlioz

### 3.1 La figura del filósofo músico

El rasgo diferencial del pensamiento estético de Berlioz respecto al de filósofos de la música pertenecientes a épocas anteriores, estriba en su condición de compositor. Ciertamente, algunos músicos notables también expresaron en prosa sus ideas estéticas, pero, por norma general, el filósofo que escribía sobre música lo hacía desde el punto de vista del *outsider*, del diletante musical. Alfred Einstein<sup>281</sup> expresa esta misma idea en relación a los filósofos del Romanticismo.

*En casi todos los casos los representantes de la filosofía carecían de la preparación técnica que les hubiera permitido expresarse con la suficiente autoridad sobre los problemas de la música.*<sup>282</sup>

En el caso de aquellos autores para los que la estética musical supone un apartado secundario dentro de sus respectivos sistemas filosóficos (Kant, Hegel, Schopenhauer...) las definiciones y opiniones de naturaleza estética sobre la música no suelen poseer mayor fundamento que el de la opinión que pudiera verter un simple aficionado dotado de cierto nivel cultural. Corresponden en su mayoría, eso sí, a una prolongación de las líneas principales de su propia filosofía. De este modo, ciertos escritores y filósofos que ocupan los índices de los tratados de estética musical, nunca destacaron en ninguna de las disciplinas prácticas de la música.

No es nuestra intención calificar a éstos como presuntos farsantes de la música, como si fuesen unos advenedizos que se permiten emitir juicios sobre ella aprovechando la notoriedad que han alcanzado en filosofía o literatura. Pretendemos en este capítulo establecer un estatus previo de Hector Berlioz como uno de los escasos personajes en que se aúnan las facetas de compositor y filósofo de la música. Se trata de un tipo de estética elaborada no sólo por un oyente, sino por un creador, un verdadero conocedor

---

<sup>281</sup> Alfred Einstein: Uno de los más respetados musicólogos de la primera mitad del siglo XX. Mejor que citar aquí la importancia de su obra, preferimos recordar un dato anecdótico, como fue su participación en aquel histórico Tercer Congreso Internacional de Musicología, celebrado en Barcelona durante la primavera de 1936, en el que disertó sobre los madrigales italianos. Allí coincidió con musicólogos como Santiago Kastner, José Subirá, Curt Sachs, Anglés y Millet; y compositores como el Padre Donostia, Turina, Rodolfo Halffter, Pau Casals, Webern y nuestro afectísimo compositor burgalés Antonio José, quien disertó brillantemente sobre la canción popular burgalesa.

Fuente: Diario ABC, 19 de abril de 1936. p. 54.

<sup>282</sup> EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*; Alianza Música, 2000, Madrid. p. 323.

del proceso musical completo. La capacidad de juicio de quien conoce técnicamente los procesos de creación, interpretación y recepción es evidentemente más completa que la del filósofo que opina únicamente desde la experiencia sonora directa. Por ello su estética va a consistir en una reflexión empírica sobre el fenómeno musical como proceso comunicativo, desde la creación hasta su reelaboración tras la percepción por parte de un receptor.

En sus escritos, Berlioz expone sus ideas sobre la creación musical, es decir, sobre la naturaleza de la concepción del material artístico en la mente del compositor y las circunstancias que rodean su escritura. Del mismo modo, se considera capacitado para elaborar sus propias teorías estéticas acerca del agente emisor, es decir, del intérprete. Su faceta profesional de director de orquesta le proporciona la experiencia necesaria para ello. Él mejor que nadie, conoce el complicado camino que ha de completar el intérprete desde el punto de partida, situado en la presencia física de una partitura, hasta la ejecución práctica de su último acorde. A lo largo de la presente Tesis doctoral, abordaremos un estudio de la interpretación, a partir de las opiniones que el autor vierte a lo largo de toda su carrera como crítico y escritor.

Antes de ello, aunque invirtamos de esta manera el orden del proceso musical de comunicación, dedicaremos un espacio al relevante tema de la percepción. Se trata de uno de los apartados sobre el que con mayor profusión se extienden los filósofos de la música desde época pitagórica. Como decíamos anteriormente, la mayor parte de los filósofos que han tratado la música en sus sistemas, suelen ser melómanos y conocedores, hasta cierto punto, de las obras del repertorio universal de su propia época, así como de los nombres propios que triunfaban en los escenarios europeos y de los gustos y costumbres del público de cada ciudad. No obstante, ¿cuántos de ellos fueron compositores? O, con el fin de ampliar el círculo de la respuesta anterior, ¿cuántos conocían el solfeo o las leyes de la composición? La solución a ambos interrogantes comprende dos círculos de área considerablemente exigua. En el primero de los casos, Berlioz aparecería como destacado exponente del pensamiento romántico junto a nombres de otras épocas, como Zarlino, Rameau o Rousseau. También habría que incluir en este grupo a otros románticos sobresalientes como Schumann o Wagner, reconocidos, sin duda, como músicos en mayor medida que como filósofos. No

obstante, respecto a este último, algunos autores no dudan en situar su pensamiento filosófico en un lugar privilegiado dentro del Romanticismo.

*Los auditorios de habla inglesa son más conscientes de la música de Richard Wagner que de sus obras literarias, pero se le debe considerar uno de los filósofos más importantes del movimiento romántico.*<sup>283</sup>

Veremos a continuación cómo el músico romántico tiende a ampliar su área de actividad hacia otras artes, fundamentalmente en el ámbito literario. En este sentido será ésta una época prolífica en compositores escritores, al menos en comparación con las épocas anteriores. Evidentemente, el caso particular de Berlioz es un ejemplo claro de que el tema literario preferido por los compositores será el musical en sus múltiples aspectos. Así pues, con la excepción de un puñado de compositores del siglo romántico, comprobamos que la mayoría de los filósofos de la música se limitan a elaborar una opinión desde el punto de vista exclusivo de la percepción y no de la creación o de la interpretación. Para ellos, cuando la música representa tal o cual cosa, se están refiriendo al efecto producido por su propia percepción de una música ya acabada como obra de arte.

Sin embargo, Berlioz contempla la estética musical en los diferentes planos de la creación, de la interpretación y de la percepción. La estética berlioziana supone una superación de las corrientes existentes, puesto que ofrece una visión completa y empírica del proceso comunicativo de la música y no sólo de una parte de él. No obstante, coincide con la línea general de los filósofos en la relevancia que concede a la percepción musical. Para él, el fin último de la música no es la obra en sí, sino el efecto que produce en el oyente cada vez que la obra ya creada, es revitalizada en concierto.

*Ce n'était rien de l'avoir écrit, il fallait le faire entendre.*<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa editorial, Buenos Aires, 1990. p. 126.

<sup>284</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 399.

### 3.2 La vocación literaria del compositor romántico

El compositor romántico posee una personalidad ambiciosa. En su mentalidad se encuentra la conciencia de que aquellas personas capacitadas para crear arte pertenecen a un pequeño grupo de privilegiados que se yerguen en un nivel intelectual superior al del resto de la humanidad en virtud de la posesión del genio artístico. La obra de arte verdadera no es únicamente el fruto del trabajo, sino que está tocada por la inspiración, el talento característico de ese pequeño grupo de elegidos. De este modo, el arte posee un halo que, si bien no se puede definir como semidivino, sí que es para ellos en cierto modo “suprahumano”, a pesar de que todos los románticos se consideran en todo momento hombres, hijos de su tiempo. Liszt, en el segundo de sus artículos agrupados con el título *Zur Stellung der Künstler* o *Sobre la actitud de los artistas*, incide en la caracterización del arte como manifestación suprema de la voluntad humana al afirmar que Dios mismo admira el arte verdadero creado por sus hijos:

*Creemos tan firmemente en el arte como creemos en Dios y en el Hombre, los cuales, ambos, encuentran en aquél un medio y un tipo de expresión sublime.*<sup>285</sup>

La obra de arte musical constituye una forma sublime de expresión, pero precisamente por ese carácter que eleva a la música por encima de lo humano, el músico siente al mismo tiempo la necesidad de una forma más mundana o más común de expresión. La comunicación musical, fundamentalmente la instrumental, que no transmite conceptos tomados de la realidad, conduce al artista romántico a la esencia de los conceptos, a la *Idea* platónica de la realidad. Por ello en algunos casos, el compositor, consciente de su pertenencia a la condición humana, siente la necesidad de establecer una comunicación en el mundo de lo sensible con otros hombres. De este modo el ámbito literario ofrece una forma objetiva de comunicación. La música instrumental suponía (según la tradición estética arraigada en la Ilustración) un lenguaje abstracto y asemántico cuya capacidad emocional reside en la pura subjetividad. Así pues, el artista encuentra en la literatura un medio artístico de comunicación de

---

<sup>285</sup> EINSTEIN: *Op. cit.* p. 39

contenido textual. Se trata del empleo de la palabra, pero sin perder el ideal de belleza y expresividad emocional.

En este sentido se puede afirmar que los compositores muestran, cuando menos, un cierto cuidado en su expresión escrita. Algunos de ellos, como Berlioz o Wagner pueden ser considerados como escritores de cierta fortuna. No en vano llegaron a redactar importantes obras en prosa y verso. Otros destacaron en el género del artículo periodístico, como en los casos del citado Schumann o de Liszt. Sin embargo, el medio más importante en el que muchos tentaron sus cualidades literarias fue el género epistolar. No puede afirmarse categóricamente que cualquier carta romántica esté inevitablemente enmarcada en un aura artística. El epistolario conservado y rescatado de la mayoría de los compositores románticos, denota en multitud de casos un mayor peso específico de la información inmediata que se quiere transmitir, sin dejar lugar a un estilo literario.

Con toda lógica, los temas principales que cualquier ser humano expone en sus cartas corresponden a los ámbitos de la salud familiar, de la situación profesional o de necesidades económicas. En esto, los artistas no suponen una excepción. Estas misivas, generalmente escuetas, como decimos, no suelen dejar espacio para el ejercicio de la literatura. Sin embargo, las cartas más extensas, escritas sin el apremio de una necesidad urgente, denotan en todo lugar, una intención creativa propia de quien ejerce algún otro tipo de práctica artística. Cuando el compositor romántico se toma su tiempo para escribir, tiende a la búsqueda de la belleza en sus palabras, a la expresión perfeccionista que en ocasiones se acerca al estilo sentimental de los novelistas contemporáneos o a los temas recurrentes de la época. Veamos un solo ejemplo. En una carta fechada el dos de mayo de 1831, Berlioz podía haberse conformado con comentar a su padre las terribles condiciones en que se desarrolló su viaje en barco de Marsella a Livorno a finales de febrero de aquel año. Sin embargo es evidente que un mar tormentoso ofrece a un romántico un motivo de exaltación artística del ánimo cuya plasmación literaria no puede desaprovechar.

*Il était temps, tous ces matelots jeunes et vieux se précipitent sur le grand mât, et, pendant qu'ils montaient, un dernier effort du vent nous donne une telle secousse que tous les meubles, ustensiles, malles, etc. qu'il y avait dans*

*l'intérieur s'écroulent avec un horrible fracas, sur le pont les tonneaux tombent et roulent les uns sur les autres, l'eau entre par les écoutilles par tout, le vaisseau craque comme une vieille coquille de noix, et nous nous croyons tous au dernier moment.*<sup>286</sup>

El estilo epistolar constituye, por tanto, el medio más común a través del cual el músico canaliza su vocación artística hacia un ámbito no musical. Se produce, en este sentido una aparente antítesis entre la natural tendencia del compositor hacia lo subjetivo y lo abstracto (música instrumental), con la necesidad de complementar su personalidad artística mediante la objetividad del lenguaje escrito. Esta contradicción responde al ansia del romántico por manifestar o exteriorizar su vocación artística a través de todo el arte que sea capaz de crear.

En el caso de Wagner, tal como indica Einstein, el sentido literario es intrínseco a todas sus cartas.

*Wagner no redactó una sola línea sin ser plenamente consciente de su valor biográfico –es decir, pensando en la posteridad. Razón por la cual dichas cartas rara vez son sinceras y muy a menudo contradictorias con su autobiografía.*<sup>287</sup>

A este respecto, hemos de reconocer que el uso que hacemos los investigadores y el público en general de la correspondencia de un autor, *post mortem*, constituye verdaderamente una intromisión ilícita en su intimidad. Brahms, hombre de carácter maniático y precavido

*...que también sabía que algún día sus cartas servirían como fuente biográfica, era un corresponsal muy reacio, al igual que Verdi, compositor honrado, sencillo y sincero que, en cierta ocasión, reaccionó molesto y apasionadamente contra la publicación de unos documentos tan íntimos como lo son las cartas.*<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> BERLIOZ: *Correspondance Générale I*, Flammarion, Paris, 1972. p. 416.

<sup>287</sup> EINSTEIN: *Op. cit.* p. 38

<sup>288</sup> EINSTEIN: *Ibid.* p. 39.

En el caso que nos ocupa en el presente trabajo, el extensísimo epistolario de Berlioz presenta de manera clara dos tipos de escritos en este sentido. Por un lado se encuentran aquellas misivas de carácter doméstico y personal, redactadas con la premura de quien teme no llegar a tiempo para depositar su carta en el buzón con antelación suficiente a la hora de recogida. Por otro lado, tenemos aquellas cartas que el autor redacta con plena conciencia de su destino público. Con anterioridad hemos comentado que una fracción considerable de sus escritos en estilo epistolar habría de ser publicada como parte de sus obras mayores o de sus *feuilletons*.

Berlioz, Tchaikovsky, Schumann, Wagner... Todos ellos poseen ciertamente una ambición literaria muy clara. No obstante, la literatura constituye, como hemos dicho, un complemento de objetividad a la fantasía del compositor, afirmación ésta susceptible de ser expresada en otros términos semejantes (teniendo en cuenta que su producción literaria gira casi siempre en torno a la música): Los compositores emplean la capacidad de concreción del lenguaje para poder disertar sobre un arte intangible e incorpóreo como es la música.

Evidentemente son todos los compositores citados y no únicamente Berlioz quienes encuentran en la música el tema recurrente de sus creaciones literarias. No obstante, salvo él mismo, ninguno de los autores románticos escribe una obra enmarcable en del género novelístico<sup>289</sup>. Tchaikovsky y Schumann destacan fundamentalmente como articulistas. Wagner, por su parte, posee una producción filosófica en el marco del ensayo de importancia indiscutible. *Arte y Revolución* (1849), *La obra de arte del porvenir* (1850) y *Ópera y drama* (1851) constituyen su trilogía ensayística en torno a la producción y práctica musical. También su autobiografía, *Mein Leben*,<sup>290</sup> gravita en torno al protagonismo de la música en su vida.

---

<sup>289</sup> El único antecedente que encontramos de un compositor capaz de abordar con éxito el género novelístico es el de Rousseau, personaje multidisciplinar con habilidad suficiente para ser considerado también como compositor, aunque sea de tercera fila. Su ópera *Le devin du village* (1752) marcó cierto estilo en su época. Posteriormente, Nietzsche acometió con cierta fortuna la composición de una serie de *lieder*, lo cual también podría hacerle merecedor de la cualificación como compositor.

<sup>290</sup> A pesar de que hemos citado los títulos de los ensayos en su traducción al español más aceptada, para su autobiografía (*Mi vida*) empleamos la forma original por la sencilla razón de que es la manera de hacerlo más extendida actualmente en Europa.

Comprobamos, consiguientemente, que la literatura creada por músicos responde, en la mayor parte de los casos, a una escritura de no-ficción sobre temas musicales. Se trata de una prolongación de su arte sonoro, a través de la palabra, de una necesidad de positivizar artísticamente lo intangible o (expresado de una manera más práctica) de emplear la literatura como medio para tratar asuntos musicales.

### 3.3 La música programática: Consecuencia de la vocación literaria del compositor

#### 3.3.1 Antecedentes: Kant

Podemos afirmar que el surgimiento de una corriente de música que requiere de una explicación extramusical para su correcto entendimiento<sup>291</sup> se debió a la voluntad individual y heterodoxa de Hector Berlioz. La idea berlioziana de una sinfonía programática no tuvo, consiguientemente, origen en la lectura de las ideas que los filósofos ilustrados, como Kant, sostenían sobre la música. Con esta aseveración queremos indicar que la práctica compositiva se mantenía ajena a las corrientes de pensamiento, que sostenían una posición inferior de la música instrumental en la clasificación de las artes en virtud de la supuesta ausencia de conceptos en ella.

Los compositores del Romanticismo, a pesar de pertenecer en general a una clase media burguesa y culta, proceden a la composición de sus obras con absoluta independencia de las ideas teóricas que los filósofos vierten, a menudo de forma residual, sobre la música. Con frecuencia dichas ideas, como veremos en el caso de Berlioz, ni siquiera son conocidas por los compositores. En la historia de la música ocurre con asiduidad que la práctica va por delante de la teoría, que sólo se ve positivada una vez asentado y aceptado el tipo de música al que hace referencia.

Emmanuel Kant es el filósofo del dieciocho que con mayor claridad, en un contexto racionalista, defendió la deficiencia de la música instrumental por su carácter asemántico y subjetivo. En el capítulo LIII de la *Crítica del juicio* (1790), titulado *Comparación del valor estético de las bellas artes*, establece su jerarquía de las artes y el lugar de la música entre ellas:

*Si por el contrario, se estima el valor de las bellas artes conforme a la cultura que dan al espíritu y se toma por medida la extensión de las facultades que en el juicio deben concurrir para el conocimiento, la música ocupa entonces el último lugar entre las bellas artes, puesto que no es más que un*

---

<sup>291</sup> Consideramos aquí la expresión “correcto entendimiento” como la voluntad del compositor. Evidentemente toda música es susceptible de ser admirada sin la referencia del programa.

*juego de sensaciones (mientras que por el contrario, a no considerar más que el placer, es quizá la primera).*<sup>292</sup>

Puede parecer lógico que Berlioz hubiese leído a Kant y que, decidido a demostrar la dignidad de la música entre las artes, inventase un género nuevo consistente en una música instrumental cargada de contenido conceptual. No obstante, es muy probable que Berlioz ni siquiera conociese esta parte del sistema filosófico kantiano, pues en ninguno de sus escritos, salvo en una excepción aislada, aparece referencia alguna al filósofo o a sus ideas. Dicha excepción es una especie de referencia en abstracto a la intelectualidad como tema elevado de conversación y no demuestra un conocimiento de sus ideas, sino más bien al contrario:

*D'ailleurs la conversation n'était rien moins que facile entre nous quand il n'y avait pas d'interprète. (...) Nous en vînmes à essayer du latin, et à nous entendre tant bien que mal, (...) Mais on conçoit que l'entretien devait être un peu pénible et ne roulait pas précisément sur les Idées de Herder, ni sur la Critique de la raison pure de Kant.*<sup>293</sup>

Este presunto desconocimiento general, no es óbice para que, al igual que Beethoven, conociese otras partes más divulgadas de su pensamiento. Con todo, la música es una parte muy secundaria del sistema kantiano y, a comienzos del siglo XIX la divulgación de éste aún era relativamente limitada, por lo que entendemos que el filósofo suscitase en Berlioz un interés escaso. Aún en la actualidad, su *Crítica del juicio* continúa siendo *rara avis* entre las lecturas filosóficas, prácticamente eclipsada por las otras dos *Críticas*.

Kant se permitía, desde su posición de brillante filósofo, elaborar juicios de valor sobre la música en tono categórico. No obstante, su cualificación musical no pasa de ser la de un melómano con cierta capacitación crítica. Sus comentarios sobre la música son consecuencia de la aplicación de un sistema de corte racionalista al arte de los sonidos, a pesar de que no comprendiese los procesos internos que rigen la composición musical.

---

<sup>292</sup> KANT: *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*; Irujo y Novoa; Trad. de García Moreno y Juan Ruvira; Madrid, 1876. pp. 101-102.

<sup>293</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 242.

Había desarrollado su etapa de formación inmerso en los usos músico-sociales tardobarrocos. En su época de madurez vivió el cambio de una nueva mentalidad ilustrada que, en música, se centraba en el predominio de la melodía. Su recelo hacia la música instrumental se contempla en la actualidad en función de la desconfianza de los racionalistas hacia todo aquello inexplicable o envuelto en un aura de misterio. La música instrumental despierta, por sí misma, sin el concurso de la palabra, una serie de sentimientos que alteran el estado emocional del ser humano. Cuando el hombre de la Ilustración no puede explicar cómo algo intangible como el sonido (en un momento en que aún no podía explicarse como una combinación de longitudes de onda de variable intensidad) perturba la razón sin una causa objetiva, desconfía inevitablemente de ello como de todos aquellos fenómenos inexplicables que se producen en la naturaleza. La música, según Kant, debía ser algo ordenado, conciso y objetivo<sup>294</sup>. Por ello, la ópera en el clasicismo triunfa por encima de los demás géneros musicales. Se trata de un espectáculo teatral (es decir, con un argumento conductor) para el lucimiento de hombres y mujeres, los divos, que tienen bajo control todos los dibujos de la melodía, por muy endiablados que estos sean. Dicho espectáculo responde a la demanda del mismo público burgués que domina las plateas durante el movimiento ilustrado. En este sentido, la música refleja, en la ópera, la medida del hombre.

En el momento en que unos sonidos extraños por su carácter novedoso y situados “fuera del control” del oyente, irrumpen en el segundo acto del *Don Giovanni* mozartiano, el público, desorientado, se da cuenta de que algo ha dejado de ser racional. Ese algo, que en la actualidad reconocemos como inspiración, individualidad o libertad del artista (características plenamente románticas) constituye el centro de la desconfianza de los filósofos ilustrados hacia la vanguardia musical, el alejamiento de la mimesis y la profundización en el subconsciente.<sup>295</sup>

La premisa kantiana en torno a la posición desfavorable de la música en la jerarquía ilustrada de las artes se debe, en resumen, a su carácter asemántico y subjetivo. El dilema de Kant en torno a la música se produce por su voluntad de incluir ésta en algún

---

<sup>294</sup> KANT: *Op. cit.* pp. 98-102.

<sup>295</sup> No debe confundirse el efecto inexplicable producido en el ser humano por una conjunción de sonidos que desobedecen las leyes de la armonía imperantes, con la apreciación del genio. Kant cree en el genio como demiurgo interno cuyo dominio se encuentra en el subconsciente. Para él, la creación artística no puede ser explicada científicamente en su totalidad debido a que parte de ella es producto de la actividad del genio. (*Crítica del juicio*, caps. XLVI-L)

lugar de su sistema estético. Para él la música pertenece a la categoría de “belleza libre”, es decir, aquello que es bello exclusivamente por su forma, pero que no posee ningún significado. Para poder igualarse a la poesía, que se encuentra en la cúspide de dicha jerarquía, debería poseer una “belleza adherente”, es decir, la incorporación de conceptos, la mimesis de objetos representados.<sup>296</sup>

Dado que para él el arte posee una finalidad ética, como es la transmisión de conocimiento (los conceptos están directamente relacionados con su idea de belleza), la música instrumental se encuentra inevitablemente en la parte inferior de la mencionada jerarquía, al no poseer conceptos. La música queda así fuera del ámbito del conocimiento y se reduce a un arte para el gusto, a un perfecto “juego de sensaciones”.

*La sensación (...) en donde no se trata más que del goce, el cual nada deja en la idea, hace torpe al alma, insípido el objeto, y al espíritu que tiene conciencia de un estado de desacuerdo a los ojos de la razón, descontento de sí mismo y disgustado.*<sup>297</sup>

Estas palabras de Kant, parecen una verdadera invitación (o provocación) a los músicos para que creasen un tipo de música instrumental con la inclusión de conceptos, es decir, de música programática. Veremos a continuación, sin embargo, que la influencia del filósofo de Königsberg no fue, en grado alguno, determinante en la aparición del género programático.

En nuestro estudio sobre el surgimiento de este género en torno a la figura de Berlioz encontramos un punto susceptible de aclaración en Kant, que procedemos a exponer con la máxima cautela. En lo que se refiere a la música instrumental, la postura kantiana responde al obvio planteamiento de una conjunción de sonidos en los que no participa el lenguaje y carente, por ende, de referencialidad conceptual. No obstante, dicha consideración aparece como el punto de vista de un aficionado en materia musical, tal vez un melómano, cuyo conocimiento del arte de Orfeo se basa en su propia experiencia como integrante ocasional de un público burgués. A este respecto no encontramos datos

---

<sup>296</sup> KANT: *Op. cit.* p. 100.

<sup>297</sup> KANT: *Ibid.*

en su biografía ni en sus escritos que demuestren un conocimiento de las leyes de la composición musical.

Como hemos indicado, no cabe duda de que la ópera constituía el uso musical de mayor éxito durante el siglo de las luces<sup>298</sup>. La melodía, en unión con la palabra, es digna de la misma *belleza adherente* que posee la poesía, producida por una imitación de la naturaleza que ha sido embellecida por la intuición artística del hombre. El público de la ópera se involucra en las representaciones a las que asiste. En ocasiones experimenta el sentimiento de catarsis propio de la tragedia. Del mismo modo, aplaude, vitorea o patalea las intervenciones de los solistas, provocando la repetición de determinados fragmentos o la alteración del orden estructural general de una obra. En el capítulo referente al público del presente trabajo vimos cómo su influencia llega a condicionar la práctica compositiva en función de sus propios gustos y demandas. Podemos suponer que las costumbres musicales de Kant no debían diferir de aquellas que eran comunes a la mayor parte de personajes de su tiempo dotados de cierto peso cultural y socio económico.

El consumo de música instrumental, por el contrario, solía despertar un entusiasmo muy inferior al de la ópera en el mismo tipo de oyente. A pesar de que formas como la sinfonía o el cuarteto de cuerda clásicos constituyeron vehículos de primer orden en cuanto a la evolución de la audacia compositiva de Haydn, Mozart y los principales compositores de la época, su consumo estaba dirigido a un público mucho menos numeroso que el de la ópera. Gran parte de aquella porción mayoritaria de público que enloquecía con la intervención de los cantantes, no solía experimentar el mismo grado de emoción con los cuartetos de Haydn.<sup>299</sup>

Para Kant y para el melómano ilustrado, antecesor del diletante romántico de tipo stendhaliano, la música que merece su consideración es aquella que puede comprender debido a la participación en ella de la palabra y, generalmente, de un argumento. La

---

<sup>298</sup> No tenemos en cuenta aquí la ingente producción de música religiosa que tenía lugar como parte integrante de la liturgia.

<sup>299</sup> Es fácil reconocer este hecho en el aficionado del siglo XXI. Obsérvese cómo es bastante usual que el público de los actuales teatros de ópera no suela asistir a funciones sinfónicas o de cámara. Compárese asimismo la diferencia entre la cantidad de “¡bravos!” (la prueba más evidente de la rendición del público ante el espectáculo) que se emite tras la intervención de un solista instrumental y la de un cantante de ópera.

consideración de la música instrumental como un bello juego de sensaciones se debe a un desconocimiento a un nivel técnico del código interno que hace de cada composición una forma de comunicación. Dentro de una obra instrumental existe una enorme cantidad de conceptos codificados en torno al enlace de acordes, proporciones formales y cantidad en la distribución del sonido, perfectamente reducible a un lenguaje matemático. Cuando una melodía evoluciona de una determinada manera, lo hace porque los acordes que lo acompañan responden a una belleza en sus movimientos, perfectamente armónica, es decir, de naturaleza numérica. La labor del genio consiste en intuir series matemáticas (aplicables temporalmente) audaces y bellas en todos los ámbitos de la composición musical: en el contrapunto (como combinación de distancias entre melodías e intervalos), en la armonía, en el diseño artesanal de la forma musical, en la interacción entre las familias de instrumentos...

Todo esto indica que tras la apariencia de lo intangible y misterioso existe una naturaleza absolutamente objetiva y ordenada. ¿Acaso no es un concepto perfectamente definible y objetivo una *séptima de dominante*? Lo mismo podemos decir de una *cadencia rota*, de una *fuga*, un *tema B*, una *sexta napolitana* y demás elementos teóricos de la música, tan evidentes como la piedra granítica con que se construye una catedral. Por consiguiente afirmamos que la música instrumental, en contra de la opinión kantiana, no es otra cosa que la comunicación continua de conceptos.

El problema de los conceptos a base de los cuales se construye una obra musical es que necesitan ser previamente aprehendidos por el entendimiento y almacenados la memoria de una persona para poder ser identificados. Sólo a través del aprendizaje previo se accede al conocimiento de dichos conceptos y a su discriminación durante el desarrollo en el tiempo de la obra musical.

La postura de Kant respecto a la música instrumental sólo es comprensible cuando se desconoce los procedimientos de la composición musical y la dialéctica de los elementos internos de la música. Si uno no conoce el concepto de *escala menor armónica*, su cerebro considerará esos sonidos únicamente como un simple juego de sensaciones, pues únicamente es eso lo que le dicta su aparato auditivo. Sin embargo la experiencia del músico instruido en las leyes de la armonía y el contrapunto, permite una comprensión conceptual de objetividad cristalina. Evidentemente el referente de los

conceptos que se transmiten en música sólo es explicable desde un nivel matemático o intelectual, no plástico o visual. Un determinado enlace de acordes no se refiere a un objeto de la realidad, como una espada, ni a algún otro objeto abstracto, como la bondad o el anhelo. Sin embargo posee la referencialidad en sí misma: el referente lo constituyen cada uno de los elementos integrantes de dicho enlace, pertenecientes a un conjunto que poseerá mayor o menor belleza en función del grado de implicación del genio (*cadencia perfecta, tonalidad de La mayor...*). Según esta teoría que denominamos del **formalismo referencial**, el espectador instruido juzga la música a través del reconocimiento de todos los elementos implicados en la música (una *forma sonata bitemática*, una repetición, un desarrollo, una *coda...*) los cuales son conceptos perfectamente reconocibles y tan objetivos como “libro” o “arrepentimiento”.

El filósofo e investigador norteamericano Leonard Meyer (1918-2007) presenta esta misma teoría, con algunas matizaciones, en su obra *Emotion and meaning in music* (1957), combinando las teorías de la *Gestalt* (en cuanto a psicología de la forma) y las teorías de la información<sup>300</sup> para mostrar los mecanismos que provocan la emoción musical. Respecto al significado de la música Meyer defiende un tipo de percepción musical que comprende la música en sí misma de forma que *se puede hablar de significado únicamente dentro del ámbito de la estructura misma de la obra musical, es decir, de la obra de significado musical, en el contexto de la obra de arte*,<sup>301</sup> es decir, sin necesidad de referentes conceptuales extramusicales. Meyer defiende que las relaciones musicales que se producen en el desarrollo de la obra constituyen el verdadero significado musical (*formalismo absolutista*). Añade que esta postura es perfectamente compatible con la de quienes defienden que esas mismas relaciones son capaces de provocar sentimientos y emociones en el oyente (*formalismo expresionista*).<sup>302</sup> Nuestra teoría, a la que hemos denominado **formalismo referencial** en la línea meyeriana, difiere de la del autor norteamericano tan sólo en que defendemos esas relaciones musicales como verdaderos conceptos cargados de referencialidad y no únicamente como elementos de una estructura musical. Su *formalismo absolutista* contempla la obra como un ente cerrado cargado de significado estructural, que dependerá siempre en última instancia del tipo de percepción por parte del oyente. En su

---

<sup>300</sup> FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*; Alianza música, Madrid, 1992. p. 365.

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> MEYER, L.: *Emotion and meaning in music*; Chicago University Press, Chicago, 1956. p. 8

teoría posee mayor peso la psicología de la percepción que el análisis de la referencialidad de las relaciones musicales internas.

Deryck Cooke se expresa de forma similar a Meyer. Para él la música instrumental es capaz de transmitir emociones y sentimientos, y expone las características psicológicas de elementos musicales como los intervalos o acordes tríadas: Sin embargo, su estudio se dirige más a la evocación de estados de ánimo mediante los sonidos que al estudio de su significado objetivo:

*Tercera menor: (...) significa aceptación estoica, tragedia. Tercera mayor: alegría. Cuarta justa: (...) si está dotada de tensión tonal hacia la tercera mayor significa dolor. Cuarta aumentada: (...) aspiración activa. (...) La tríada mayor ascendente es interpretada como afirmación activa positiva de alegría.*<sup>303</sup>

Como conclusión podemos afirmar que una de las carencias fundamentales en el sistema kantiano respecto a la música instrumental consiste en que la definición natural de ésta debía haberse situado en la corriente apolínea y no en la dionisiaca<sup>304</sup>. Kant no contempla la explicación objetiva y científica de la música, como se vino haciendo desde la antigüedad (pasando por el *quadrivium* y las teorías de Rameau), sino que se pliega al efecto de la sensación en la percepción humana. Para la corriente pitagórica, la música, en tanto que arte conformado sobre un conjunto de normas y leyes, puede ser explicada en cuanto a su elaboración interna, mediante un método objetivo. Consiguientemente posee conceptos en sí que requieren de un aprendizaje específico previo para su discriminación. Se trata de conceptos tan objetivos que no es posible concebir una pieza musical y afirmar que no existe conceptos en ella. Este último caso (es decir, la opinión de Kant) sería semejante a negar la existencia de conceptos en el discurso pronunciado en un idioma que se desconoce. El idioma albanés, por ejemplo, produce un efecto aliterativo curioso al oído de un latino. Sin embargo, detrás de ese

---

<sup>303</sup> COOKE, Deryck: *The language of music*; Oxford University Press; 1959.

<sup>304</sup> Aclaremos aquí de forma muy básica las corrientes que se identifican, en el nivel musical, con la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Mientras que Apolo simboliza lo racional y analítico, Dionisos pertenece a lo hedonista e impulsivo. Así pues, en una corriente hay que incluir los elementos *Apolo-Pitágoras-Racionalismo*, y en la opuesta *Dionisos-Aristoseno-Hedonismo*. Para la primera, la música constituye objeto de análisis objetivo. Para la segunda la sensación directa, a través del oído, es lo único importante para juzgar la música.

discurso hay evidentemente mucho más contenido que un bello juego de sensaciones auditivas. Para descriptar esos conceptos es preciso conocer el código, exactamente igual que en el lenguaje de la música instrumental.

### 3.3.2 *La indiferencia berlioziana respecto a las corrientes filosóficas*

Bien pudiera Berlioz haber concebido la idea de una sinfonía programática imbuido de la provocación del pensamiento kantiano recogido en la *Crítica del juicio*. No obstante, la documentación conservada y publicada hasta la fecha no permite sospechar que su inclinación hacia dicho género tuviese origen en el guante lanzado al aire por Kant. Nos referimos a lo que *a posteriori* parece una invitación a que alguien solucionase el problema que a éste se le presentaba con la música instrumental, mediante la creación de un género que comprendiese el ansiado contenido conceptual.

Desde estas líneas defendemos la idea de que, de haber sentido aprecio y admiración por el filósofo, en algún lugar habría dejado constancia de ello.

Cuando se accede al conocimiento de la figura de Berlioz que la lectura y el estudio de sus fuentes directas permiten, se comprueba empíricamente que, en relación a multitud de asuntos, el compositor de La Côte es terriblemente indiscreto. Berlioz habla de todo en sus escritos. Parece incapaz de guardar para sí mismo aquellos asuntos que verdaderamente le son relevantes, especialmente los asuntos del amor y del arte. Recordemos el párrafo que clausura sus *Mémoires*:

*Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique ?... C'est un grand problème. Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci : l'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme.*

Las dos alas del alma son los dos temas por excelencia que inspiran el movimiento de su pluma. Por ello, podríamos argumentar el grado de indiscreción con que necesita comunicar su estado sentimental en todas las etapas de su vida, especialmente en su

correspondencia, donde se muestra incorregiblemente *bavard*. En lo que se refiere a sus gustos literarios, hemos visto que las referencias a sus ídolos son constantes. Kant no sólo no aparece nunca entre los autores que considera dignos de destacar, sino que en más de una ocasión reconoce que la lectura de filosofía en general no le atrae lo más mínimo:

*Je n'ai jamais pu souffrir les oeuvres de La Rochefoucauld, ni celles de Labruyère, de Vauvenargues, d'Épictète, ni d'aucun aligneur de sentences.*<sup>305</sup>

La opinión siempre pertinente de Hugh Macdonald sentencia al respecto de la siguiente manera:

*Dada su visión pragmática, Berlioz no necesitaba otra filosofía para regir su propia vida. Lo complacía el saber convencional de La Fontaine, y veía que sus problemas cotidianos necesitaban solución en la acción, no en la contemplación.*<sup>306</sup>

Esta opinión de Macdonald traduce a la perfección las palabras de Mefistófeles en la escena V de *La damnation de Faust*:

*Partons donc pour connaître la vie.  
Et laisse le fatras de la philosophie!*

Berlioz, hombre práctico y de acción, no de contemplación. De esta forma encontramos un ejemplo más de proyección autobiográfica, esta vez en un libreto poético. Cuando Berlioz cita la palabra *filosofía* suele hacer referencia a un sinónimo de *paciencia* o *resignación*, como en la expresión coloquial *prendre quelque chose avec philosophie*. Asimismo, cuando en su desesperación realiza alguna escueta mención al sentido de la vida en relación con el tema medieval de *vanitas*, suele gustar de solicitar indulgencia al lector por sus digresiones “filosóficas”.

---

<sup>305</sup> CORRESPONDANCE GÉNÉRALE VII, p. 484. Carta a Marie d'Agoult fechada el 20 de noviembre de 1866.

<sup>306</sup> MACDONALD, Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, 1989. p. 100.

*Pardonne-moi, cher Shetland, cette digression géologique et cet accès de philosophie découragée... Je souffre, j'ai peur...*<sup>307</sup>

Tan sólo en dos ocasiones hace referencia a la filosofía como disciplina propia del pensamiento y es evidente que no se trata en ningún caso de estudios serios, sino de ingeniosos recursos literarios de corte autobiográfico. A un tipo de estado psíquico semidepresivo lo denomina *filosofía negra*.

*Un accès de philosophie noire m'a saisi depuis quelques jours, et Dieu sait à quelles idées sombres, à quels jugements saugrenus, à quels étranges récits il va infailliblement me porter (...) Par la philosophie noire on en vient à douter, à s'étonner de tout ; à voir à l'envers les images gracieuses et dans leur vrai sens les objets hideux ; on murmure sans cesse, on blasphème la vie, on maudit la mort.*<sup>308</sup>

En torno al estudio del humor berlioziano, habíamos mencionado aquella anécdota juvenil relativa a un sistema filosófico de corte estoico que el joven Berlioz adoptó, junto a algunos compañeros de Villa Medici como máxima vital durante algún tiempo: *El Sistema de absoluta Indiferencia*:

*Bézar le peintre, Gibert le paysagiste, Delanoie l'architecte, et moi, nous formons une société appelée les quatre, qui se propose d'élaborer et de compléter le grand système philosophique dont j'avais, six mois auparavant, jeté les premières bases, et qui avait pour titre : Système de l'Indifférence absolue en matière universelle. Doctrine transcendante qui tend à donner à l'homme la perfection et la sensibilité d'un bloc de pierre.*<sup>309</sup>

En este capítulo XLII de sus memorias podemos comprobar que, detrás de lo que podría parecer una doctrina seria en torno a la suspensión del juicio, se encuentra el relato de una anécdota de tipo humorístico. La única referencia a la importancia de una

---

<sup>307</sup> BERLIOZ: *Soirées*, 1852, p. 301

<sup>308</sup> BERLIOZ : *Mémoires*, 1870, p. 288.

<sup>309</sup> BERLIOZ : *Op.cit.*, p. 173

disciplina filosófica en la formación integral de las personas se produce en el seno del relato *Euphonia*.

*Des chaires de philosophie musicale occupées par les plus savantes hommes de l'époque, servent à répandre parmi les Euphoniens des idées sur l'importance et la destination de l'art, la connaissance des lois sur lesquelles est basée son existence, et des notions historiques exactes sur les révolutions qu'il a subies.*<sup>310</sup>

La ausencia, por tanto, de referencias a Kant y los ilustrados, en particular, y al estudio de filosofía en general permiten concluir que la invención del género programático fue consecuencia del genio revolucionario y multidisciplinar de Hector Berlioz y no de un acto de reacción ante la petición inconsciente (aunque tan clara como si lo solicitasen a gritos) por parte de dichos filósofos, de un género que aunase la fusión de música y conceptos en torno a la música instrumental.

### *3.3.3 Música expresiva: Unión de las artes temporales, música y poesía*

La fusión de música y palabra se venía produciendo desde los orígenes de la civilización occidental. La palabra cantada se encuentra en los albores de toda cultura, en manifestaciones de tipo religioso o social. No obstante dicha unión tenía lugar como entonación de la palabra, como modulación en la emisión de contenido conceptual, de forma contraria a la naturaleza de la música programática, en que la palabra ya no es necesaria en una música cargada de contenido argumental.

El concepto de alienación en que se encuentra el hombre, tal como indica Fubini<sup>311</sup>, motivado por su inserción en la estructura socio-económica de la civilización, va a ir desarrollándose durante el siglo XIX hacia la redención wagneriana, que tendrá lugar sólo por la acción de la música. El primer paso hacia esa redención se produce tanto en el nivel práctico como en el teórico, en la figura de Rousseau. En la práctica, el filósofo

---

<sup>310</sup> BERLIOZ: *Les soirées de l'orchestre*, 1852, p. 326.

<sup>311</sup> FUBINI: *El Romanticismo: entre música y filosofía*; Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2007, p. 21.

ginebrino fue capaz de componer música con cierta fortuna. En su momento, su ópera *Le devin du peuple*, obtuvo un cierto éxito de público y también de crítica. En ella ponía en práctica los procedimientos de *La serva padrona*, en cuanto a alejamiento del melodrama barroco, tan artificioso y antinatural. Esta música, basada en la búsqueda de naturalidad de las líneas melódicas responde al plano teórico planteado por su autor. Rousseau planteaba en su *Essai sur l'origine des langues* (1755) un origen musical del lenguaje. Música y lenguaje eran una misma cosa en los pueblos primitivos. Se trataba del lenguaje natural del ser humano que aún no estaba corrompido por la civilización.

*Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les chants formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose, dit Strabon ; ce qui montre ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence. Il fallait dire que l'une et l'autre eurent la même source, et ne furent d'abord que la même chose.<sup>312</sup>*

Fubini, en un bello arrebató poético, lo expresa de forma miltoniana:

*El canto como símbolo y recuerdo de un paraíso perdido, contrapuesto a la decadencia de los tiempos, al triunfo de la árida razón, propia de una humanidad dividida y alienada en sus facultades más vitales<sup>313</sup>.*

El teatro griego representaba la unión entre los ciudadanos de la polis, y la música unida a la palabra era el vehículo de comunicación de tan sublime arte. Sin embargo, el arte resultante del desarrollo de las ideas de la Camerata Florentina se había convertido en una entelequia, en

*...un acto puramente hedonista, un entretenimiento de salón inadecuado para comunicar pasiones<sup>314</sup>,*

---

<sup>312</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Essai sur les origines des langues, Oeuvres Complètes*, V, Paris, La Pléiade, 1995, p.411.

<sup>313</sup> FUBINI: *Op. cit.* p. 22.

<sup>314</sup> FUBINI: *Íbid.* p. 23.

según palabras de Fubini. La simplificación preconizada por Rousseau en la relación de música y lenguaje a través de la ópera bufa, supone el comienzo de un nuevo tipo de expresión musical en la línea de evolución de la relación entre música y palabra.

Con la irrupción de una mentalidad liberadora forjada en los ideales de la revolución francesa, una parte de los músicos y pensadores quiere acentuar

*...su carácter absoluto, de pureza, contraponiéndolo a cualquier otro lenguaje y proyectando en la música instrumental pura la aspiración al lenguaje como revelación de lo absoluto, como instrumento de comunicación con lo divino como expresión que trasciende a las particularidades a las que se vinculan los otros lenguajes artísticos, para darnos lo universal (Wackenroder, Hoffmann, Schopenhauer, etc.)<sup>315</sup>*

Quiso la historia colocar en el centro de Europa, en este preciso momento, a un artista tan completo como Hector Berlioz. Su vocación artística se centraba en las artes del tiempo: música y literatura.<sup>316</sup> Así pues, del mismo modo en que la naturaleza vertió en el mismo artista las capacidades creativas musical y literaria, éste quiso dotar a sus obras musicales de contenido literario.

La música programática supone la aceptación extramusical de un contenido previo de carácter literario y la absorción del mismo por parte de la música. Evidentemente no vamos a detenernos aquí en obviedades acerca de los antecedentes musicales que puede hallarse en autores como Couperin, Haydn o Beethoven. La idea original de una música instrumental de carácter descriptivo es difícilmente datable en un autor concreto por la cantidad de ejemplos que se encuentra en manifestaciones musicales de toda época, tanto en el ámbito culto como en el de la música popular. No obstante, debido al cuidado que mostró Berlioz en el programa de su *Sinfonía Fantástica*, y a la importancia de la corriente que inauguró, se le considera el pionero en la música de programa. A partir de esta obra el género no consistirá ya en realizar una serie de imitaciones madrigalísticas de elementos de la naturaleza, como las avecillas y

---

<sup>315</sup> FUBINI: *Op. cit.* pp.23 y 24.

<sup>316</sup> En algún momento hemos indicado su casi absoluta falta de interés por las artes plásticas. Como veremos en el último capítulo de la presente Tesis, tan sólo la arquitectura despierta en él cierto interés, por su naturaleza de lugar acústico.

torrentes de los sonetos que acompañan los conciertos de Vivaldi. La música constituye una narración en sí misma. Para ello, Berlioz (que, recordamos, *era por vocación un narrador*) perfila la idea de *leitmotiv*. Si en prosa uno puede vertebrar su narración mediante una serie de elementos, personajes, escenarios, diálogos, etc., en música Berlioz concibe la *idée fixe*, un *proto-leitmotiv*, es decir, un motivo musical que conduce la acción de acuerdo con el argumento extramusical de la obra.

A través de un discurso musical, el artista músico-literario es ahora capaz de crear el tipo de “belleza adherente” que Kant negaba a la música instrumental. Este tipo de género viene a complementar la imperfección de las palabras como vehículo de expresión artística. El poeta romántico admiraba la música por su capacidad para expresar lo inexpressable a través de la palabra. Afirma Einstein:

*No hubo un solo poeta romántico que no considerara inadecuado su propio medio de expresión artística, es decir, el lenguaje. “¡Oh, amantes!” se lamentaba Ludwig Tieck, uno de los padres fundadores del romanticismo, “cuando confiéis un sentimiento a las palabras no os olvidéis de preguntaros: ¿hay algo, después de todo, que pueda decirse con palabras?” La música, esa fuerza misteriosa que penetra hasta lo más profundo, que hace estallar cualquier forma, parecía la única capaz de formular la afirmación última, la más directa.*<sup>317</sup>

Berlioz, como hijo de su tiempo, confirma esta opinión de Tieck en una carta dirigida al poeta alemán Heinrich Heine, en la cual se deja llevar por la emoción producida por una interpretación extraordinaria de *Harold en Italie* a cargo de la orquesta de Brunswick:

*Vous ne connaissez rien de pareil, vous autres poètes, vous n’êtes jamais emportés par de tels ouragans de vie!*<sup>318</sup>

La idea rousseauiana de vuelta a un lenguaje primigenio de carácter musical<sup>319</sup> se encuentra en las antípodas de la música programática. Ésta supone la unión de música y

---

<sup>317</sup> EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*. Alianza Música, Madrid, 2000. p. 30.

<sup>318</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 283

lenguaje de forma contraria porque Rousseau necesitaba la emisión de la palabra, mientras que la música programática es fundamentalmente, música.

No obstante, Berlioz continuará produciendo música en esa línea estética suavemente ondulada de la naturalidad en la palabra cantada, en cuyos cabos se encuentran los nombres del filósofo ginebrino y de Richard Wagner. Tras la primera sinfonía, la mayoría de sus obras incorporarán texto, o mejor dicho, tratarán de integrar música y poesía de la forma más natural, evitando los usos artificiosos que hasta entonces disfrutaban de saludable vigencia. De acuerdo con la vuelta al origen del lenguaje, las repeticiones textuales que se producían en la ópera del XVIII no tienen sentido para Berlioz. La acción no puede pararse en función de un texto que debe ser repetido. Como en el lenguaje hablado, la búsqueda de naturalidad implica un avance en el discurso, estructurado en torno a unos puntos de articulación gramatical que deben corresponder a los de la frase musical.

No ocurre lo mismo en lo que se refiere a repeticiones musicales. A este respecto, Berlioz muestra predilección por la forma estrófica. Citamos aquí dos ejemplos de gran belleza melódica: El fragmento para mezzosoprano *Premiers transports*, de su *Romeo et Juliette* y la balada del pescador con acompañamiento para piano del comienzo de *Lélio*:

“*L’onde frémit, l’onde s’agite*”.

La repetición de frases musicales sobre distinto texto, produce el efecto contrario a la repetición de texto y música juntos. Lejos de frenar o detener el desarrollo del argumento o de la acción, ayuda a que ésta avance. El oído del público, en una forma estrófica, se familiariza con una melodía y una armonía de tal modo que desea inconscientemente la llegada de contenido textual nuevo, pues su asimilación se vuelve más ágil: Cuando la mente ya conoce la música sólo tiene que centrar su esfuerzo en la recepción del texto. Podríamos apuntar incluso que el avance del contenido textual se ve favorecido por la repetición de la base musical que lo sustenta. Los romances antiguos o las fórmulas de cantilación popular (en cantos infantiles, enumerativos y otros ejemplos

---

<sup>319</sup> ROUSSEAU, J.J.: *Essai sur les origines des langues, Oeuvres Complètes*, V, Paris, La Pléiade, 1995, p.411.

que constituyen objeto de estudio etnomusicológico) que emplean la repetición musical como elemento estructural, buscan precisamente la facilidad de asimilación textual al emplear la música como apoyo mnemotécnico.

El empleo que hace Berlioz de la estrofa va a responder a su personal modo de concebir la composición, como no podía ser de otra manera. En los dos ejemplos propuestos, de *Romeo y Lelio*, la repetición de una misma melodía permite al oyente, según lo dicho, centrar su atención en el texto una vez que el poso de la música se ha sedimentado en la memoria reciente. A pesar de ello, Berlioz no se conforma con ofrecer una repetición de sección de tipo clásico, sino que suele modificar la textura para intensificar el efecto en el oyente, además de lograr un evidente embellecimiento de la obra. En el caso de *Premiers transports*, la entrada de la cuerda, que permanece en *tacet* toda la primera estrofa, con un nuevo dibujo como acompañamiento permite una visión diferente de la misma melodía y contribuye a diferenciar el carácter del texto nuevo respecto al de la estrofa anterior.

A pesar del brillante resultado obtenido en la *Sinfonía Fantástica* (recordemos que su primera obra de madurez también es, por su fecha de composición, todavía una obra de juventud), Berlioz no se compromete de por vida con la música de programa como género. Una personalidad artística como la suya, heterogénea, iconoclasta y ecléctica, le permite dirigir su arte según la representación romántica de su propia voluntad. Más lejos, no considera el género programático como algo cerrado. Berlioz nunca considera un género musical como inamovible. Casi podríamos decir que no cree en ellos. En *Lelio*, secuela de la obra anterior, plantea un contenido extramusical, pero esta vez lo incluye en el texto de la obra, interpretado ora por solista, ora por coro e incluso por un actor monologuista. Así, parece que desaprovecha el filón artístico que tan buen efecto le proporcionó en la *Sinfonía*. Ciertamente el género programático será desarrollado por otros autores a raíz de la experiencia berlioziana de las dos primeras sinfonías (*Fantástica* y *Harold*).

No obstante Berlioz no abandona para siempre el uso de una música instrumental cargada de contenido argumental, sino que lo reserva para algunos fragmentos significativos en el seno de otras obras. En este punto volvemos la vista hacia las palabras de Tieck:

*La música, esa fuerza misteriosa que penetra hasta lo más profundo, que hace estallar cualquier forma, parecía la única capaz de formular la afirmación última, la más directa.*<sup>320</sup>

No es un hecho casual que Berlioz reserve fragmentos instrumentales para algunos de sus momentos más inspirados. El ejemplo más claro puede ser, a este respecto, su célebre escena de amor, de *Romeo et Julliette*. Dicha escena representa un momento cumbre en la producción Shakespeariana. Berlioz considera, como Tieck, que las palabras no alcanzarían a expresar las sensaciones que los sonidos, por sí solos, son capaces de evocar en el oyente. Para que la palabra no desvirtúe el valor de un sentimiento absoluto, tan sublime que es inexplicable, este momento musical concreto será reservado con celo por Berlioz para su orquesta, el instrumento del que él personalmente es un virtuoso. Como si quisiera ser el principal paladín del fragmento que él consideraba su favorito entre toda su producción, asume el privilegio, como director de orquesta, de darlo a conocer a media Europa a través de su propia versión interpretativa.

En conclusión, tiene sentido pensar en la figura de Hector Berlioz como el músico escritor que inauguró la corriente de la narración musical. A su lado, los intentos descriptivos de compositores del pasado (como la imitación del gorjeo de ciertas aves al clave por parte de Couperin y los ejemplos anteriormente citados), ciertamente no parecen pertenecer a un género en absoluto comparable. La música en Berlioz posee un significado extramusical del mismo modo que sus escritos tratan sin excepción el tema de la música. Se trata de la superación de barreras entre música y literatura de la que ya hemos hablado, en la obra de un artista que era de forma inseparable tan músico como escritor.

---

<sup>320</sup> EINSTEIN: *Op. cit.* p. 30

## **CAPÍTULO 4. CRÍTICA DEL MATERIALISMO MUSICAL:**

### ***LA DEGRADACIÓN DEL ARTE***

*N'est-ce pas la ruine, l'entière destruction, la fin totale de l'art ?...*

*Et ne devons-nous pas (...) dénoncer le coupable, le poursuivre*

*et lui crier de toute la force de notre courroux :*

*« Ton crime est ridicule ; (...) Despair and die !! Désespère et meurs ! (Mémoires)*

#### 4. El Materialismo musical: la degradación del arte

Uno de los puntos estéticos de mayor importancia en los escritos de Berlioz lo constituye el ejercicio de una crítica de denuncia de unas costumbres musicales profundamente degradadas. Los escenarios parisinos eran en aquella época los más importantes de Europa. La ciudad de las luces continuaba iluminando a occidente a través de las artes, las ciencias y la lengua francesa, que se empleaba en los rincones de medio mundo como distintivo de cultura avanzada. Sin embargo, Berlioz adopta, por medio de la crítica en la prensa, la valiente actitud de desenmascarar la corrupción del arte musical en la ciudad.

No soportaba tener que dedicar a obras maestras el mismo espacio en sus *feuilletons* que a “basura musical”, porque consideraba que de esta manera se equiparaba la importancia de ambos tipos de partituras. No obstante, las obras mediocres, recibían el mismo trato por parte del público que las grandes óperas. En los teatros de París, casi todas las obras gozaban del mismo triunfo efímero. El público aclamaba los excesos vocales de los divos y divas. Los hijos de la revolución necesitaban héroes a los que aclamar, personalidades que estuviesen fuera de lo común para exaltar los propios ánimos y recordarse su pertenencia a una época nueva, que va adoptando la denominación de “romántica”.

Los teatros italianos constituían el modelo de gestión que se quiso imitar. De este modo, se proveía diariamente al público parisino de obras para un consumo inmediato y masivo en admirables ejercicios de iniciativa empresarial. Esta abundancia de demanda provocó que las escasas obras maestras pareciesen aún más difíciles de encontrar entre semejante marea vaudevillesca.

#### 4.1 El foco de degradación: Italia

*Mais, au moins, le service musical de la chapelle Sixtine a-t-il conservé sa dignité et le caractère religieux qui lui convient, tandis qu'infidèles aux anciennes traditions, les autres églises de Rome sont tombées, sous ce rapport, dans un état de dégradation, je dirai même de démoralisation, qui passe toute croyance. (Mémoires)*

Independientemente del tipo de gestación y elaboración de una obra, el ideal que mueve a Berlioz a componer y corregir una y mil veces sus creaciones es el **de la expresividad**. La belleza en el arte romántico no se entiende sólo como la perfección de las formas figurativas. Según Hugh Macdonald<sup>321</sup>, Berlioz considera la música contemporánea y la del clasicismo en un escalón superior a la de Bach en virtud de su capacidad expresiva. La tradición clásica centroeuropea había alcanzado unas altísimas cotas de calidad en su música instrumental a través de las obras camerísticas y sinfónicas de Haydn, Mozart y Beethoven. De forma especial, las sinfonías de éste último supusieron una revelación para él.

*La secousse que j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique, comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie.*<sup>322</sup>

El día de Santa Cecilia de 1826 se produjo la recepción no oficial de Beethoven en París, merced al tesón de Habeneck, quien acometía una interpretación de la *Eroica* bajo unas condiciones ínfimas de calidad con una orquesta de estudiantes. Dos años más tarde, el 15 de febrero de 1828, inauguraba la *Société des Concerts* con una nueva interpretación de la misma sinfonía. Berlioz asistió a este concierto, que se repitió el 23 de marzo. Inevitablemente hubo de organizarse una nueva soirée con el fin de dar a conocer la quinta sinfonía (13 de abril). El grado de expresividad de esta música

---

<sup>321</sup> MACDONALD Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara editor, S.A., Buenos Aires, 1989. p. 59

<sup>322</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, Michel Lévy, Paris, 1870, p. 74

provocó una reacción determinante en su forma de concebir el arte sonoro<sup>323</sup>. En esta época se encontraba en los primeros estadios de su carrera compositiva y tardó dos años en madurar el estilo para proceder a la composición de su primera obra instrumental en gran formato, la *Sinfonía Fantástica* (1830), en la que la influencia Beethoveniana es evidente en todos los aspectos.

También *Fidelio* y las óperas de Mozart ocupan un lugar entre las obras que contribuyeron al surgimiento de un pensamiento estético berlioziano en torno al ideal de la expresividad. Berlioz cita algunas de estas obras con cierta frecuencia, sobre todo *Don Giovanni* y *Fidelio*<sup>324</sup>, a la que dedica un artículo especial en el *Journal des Débats*, publicado los días 19 y 22 de Mayo de 1860. Dicho artículo fue incluido posteriormente en *À travers chants*. No obstante, la tradición operística de la que se siente heredero es la propiamente francesa, representada por Gluck, Mehul y Spontini. Las obras de éstos suponen logros expresivos de los que debía partir cualquier vía músico-dramática que aspirase a la verdad artística.

Berlioz, en sus escritos, no se dedica únicamente a analizar aquellas obras que considera dignas de su atención, sino que dirige su mirada crítica a todo tipo de producción que, por cualquier motivo, parezca complacerse en servir a otros fines diferentes a “la verdad”. No considera su crítica solamente como un juicio de valor. Para él su pluma es un arma cargada y aquellos músicos que traicionasen el ideal estético de la música verdadera son auténticos enemigos.<sup>325</sup> A pesar del sufrimiento psicológico que le causó el ejercicio de la crítica musical durante toda una vida, cuesta imaginar un Berlioz que no hubiese ejercido esta disciplina. Hemos de pensar que lo que más le costaba era escribir por imposición, para reseñar determinadas obras e interpretaciones de baja calidad. Sin embargo, su colección de artículos no deja entrever

---

<sup>323</sup> Recordamos el carácter formalista y conservador de su maestro Lesueur, quien abrumado tras el estreno parisino de la *Quinta* de Beethoven, opinó ante Berlioz: « *C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là* ». La respuesta de Berlioz fue la siguiente: « *Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup* ». (*Mémoires*, p. 75).

<sup>324</sup> *En effet, plus j'entends, plus je lis l'ouvrage de Beethoven, et plus je le trouve digne d'admiration. L'ensemble et les détails m'en paraissent également beaux ; partout s'y décèlent l'énergie, la grandeur, l'originalité et un sentiment profond autant que vrai.* BERLIOZ: *À travers chants, études musicales, adorations, boutades et critiques* ; Michel Lévy frères, Paris, 1862. p. 66.

<sup>325</sup> *L'idée d'une arme pareille mise entre mes mains pour défendre le beau, et pour attaquer ce que je trouvais le contraire du beau, commença aussitôt à me sourire.* BERLIOZ: *Mémoires*, p. 77.

ese estado de ánimo depresivo producido por dicha actividad. Su crítica es, en todo momento, audaz y de un innegable carácter literario que permite una lectura entretenida. Consigue aplicar su estilo humorístico y autobiográfico a sus artículos, de modo que un *feuilleton* dedicado a una obra mediocre se convierte en sus manos en un interesante testimonio de la actividad cultural o musical de determinada ciudad, institución o personaje.

Entre los objetos de su crítica destaca uno en especial. Todos los vicios de la música, en cualquiera de sus facetas, ya sea en la composición, la interpretación, la administración y gestión cultural de teatros e instituciones, además de un largo etcétera, convergen en lo que denominaremos “foco de degradación primordial”: Italia. La totalidad de los males que amenazan la creación y conservación de música expresiva proceden de la tradición en la práctica musical que se realiza en el país transalpino y de la expansión por el continente de alguna de sus características.

Acerca del sentimiento de animosidad de Berlioz hacia la música italiana, podría apuntarse, como posibles causas, a las experiencias que vivió allí entre 1831 y 1832. Sin embargo, desde estas páginas defendemos la opinión de que el motivo de dicha animadversión no fue el hecho de comprobar *in situ* que no le agradaba la música italiana, sino que Berlioz poseía una tendencia natural hacia un tipo de música y que su viaje no hizo más que reafirmarlo en sus preferencias. No obstante, esta afirmación podría ser puesta en duda de la siguiente forma:

Si Berlioz desprecia la música italiana, ¿por qué insiste, año tras año, en presentarse al premio de Roma, cuando sabe que el galardón consiste en la permanencia de dos años en Villa Medici? Para los artistas plásticos Roma es evidentemente un libro abierto en el que contemplar directamente las obras de Bernini y Miguel Ángel. Sin embargo, en cuanto las posibilidades musicales que ofrecía, no podía en ningún modo competir dignamente con la infraestructura cultural surgida en París a raíz de la revolución. La obcecación de Berlioz por el premio de Roma responde a una doble necesidad de naturaleza familiar y económica, de relevancia evidente.

Por un lado, el joven Berlioz necesitaba auto justificarse ante su familia, por la decisión de abandonar los estudios de medicina para dedicarse plenamente a la

composición. El temor que su padre manifestaba a que su hijo se convirtiese en uno de tantos musiquillos mediocres de segunda o tercera fila le apremiaba a conseguir un éxito sonoro que le proporcionase cierta publicidad. El premio de Roma aparecía de forma anual ante la opinión pública como el reconocimiento a la excelencia en las artes, por lo que una vez conseguido, la relación familiar mejoró significativamente. Supuso un visto bueno a su carrera musical y la consideración de respeto hacia su dedicación profesional. Una distinción de tan refinado carácter académico fue acogida por su madre como la demostración de que su hijo no pertenecía a la clase de artista de baja estofa y malas costumbres que poblaban los escenarios teatrales y sus plateas. Posiblemente concebía otro rango superior, de guante blanco, en la jerarquía del arte en el que, a partir de este momento, se apresuró a incluir a su hijo Hector.

Del mismo modo, el premio de Roma le abría las puertas del reconocimiento como una nueva personalidad en el panorama musical parisino. Berlioz ya había realizado algunos estrenos musicales, como el de la *Messe Solennelle* de 1824 (con cierto éxito de público y de crítica) o los de sus oberturas. Sin embargo, ninguna de estas obras le había conseguido situar en lugar destacado entre los compositores. A mediados de 1830, parecía haber olvidado a Harriet y ya mantenía contacto con Camille Moke. Evidentemente la madre de ésta pasó a considerarlo de forma diferente una vez que hubo conseguido el trofeo.<sup>326</sup>

Además del reconocimiento, el otro factor definitivo de la lucha insistente por el premio es el económico, pues el ganador recibiría una beca de 3000 francos anuales durante un lustro. Para el joven Berlioz, obligado a sobrevivir en una verdadera *vie de bohême* durante su primera etapa parisina, dicha beca supondría una independencia económica que bien habría de compensar los dos años que los premiados debían vivir en la residencia de la academia francesa en Roma.

---

<sup>326</sup> A pesar de todo, Mme. Moke aún condicionaba su visto bueno definitivo a la relación a la consecución de un estatus superior de artista por parte de Berlioz. Sólo consintió a raíz de las aclamaciones de personajes famosos como Spontini, Liszt Fétis o Meyerbeer, tras el concierto del 5 de diciembre de 1830 en el Conservatorio. Además del estreno de la *Sinfonía Fantástica*, en él se ofreció la obertura de *Les francs juges*, obra ya conocida por el público parisino, y la cantata *Sardanapale*, con la que ganó el concurso en su quinta tentativa a la que se había añadido una sección final, la “*Conflagration*”, de cuyo efecto imponente dependía el éxito de la pieza.

Verdaderamente la etapa romana fue poco creativa. En los meses que allí pasó sólo compuso las oberturas *Rey Lear*, *Rob Roy*, algunas melodías (entre ellas *La Captive*) y obras de circunstancia para justificar su beca. Una obra brilla por encima de las anteriores: *Le retour à la vie* (*Lélio*), concebida como continuación de la *Sinfonía Fantástica* e indiscutible obra maestra.

Fue una época de polarización en sus volubles estados de ánimo. Al verse inmerso en un entorno que él consideraba antimusical fue cayendo en recurrentes estados depresivos, intercalados con episodios de aventura y experiencia juvenil. La ausencia de verdadera música acentuó en él el sentimiento en contra de la práctica italiana. Era un paladín de la música dramática de tradición francesa, motivo por el cual, cualquier otro tipo de música sería considerado deplorable por él mismo. Prácticas musicales como las fugas académicas (ejemplo de una habilidad músico-matemática exenta de esencia artística), la coloratura, el culto al divo y la manipulación de las obras originales, constituían execrables ejemplos que se empleaban con profusión en la música italiana. Estos ejemplos eran conocidos por él con anterioridad a su viaje a Italia. El rechazo y la huida de la práctica académica italiana le llevaron a acercarse a los usos populares de la música que tenían lugar en la campiña y en los Abruzzos italianos. Los mejores recuerdos que conserva de la práctica musical en aquel país corresponden a sus encuentros con las gentes del campo y sus costumbres. La Italia auténtica no será para él la urbana sino aquélla en la que buscó refugio durante sus crisis depresivas. A pesar de los tesoros artísticos de Roma y el Vaticano, hacia los que reconoce no sentir excesiva inclinación, la ciudad pesaba sobre su ánimo como una losa insoportable. Los dos años que en principio debía permanecer en Roma le parecían un calvario cuya dificultad no se sentía capaz de superar. La huida a las montañas supuso una liberación del peso de su espíritu. Allí no existía ni arte, ni música, ni academias, ni académicos. Tan sólo el mundo, la vida y la libertad.

*Cruelle mémoire des jours de liberté qui ne sont plus ! Liberté de cœur, d'esprit, d'âme, de tout ; liberté de ne pas agir, de ne pas penser même ; liberté d'oublier le temps, de mépriser l'ambition, de rire de la gloire, de ne plus croire à l'amour ; liberté d'aller au Nord, au Sud, à l'Est ou à l'Ouest, de coucher en plein champ, de vivre de peu, de vaguer sans but, de rêver, de rester gisant, assoupi, des journées entières, au souffle murmurant du tiède*

*Scirocco ! Liberté vraie, absolue, immense ! O grande et forte Italie ! Italie sauvage ! insoucieuse de ta sœur, l'Italie artiste,*

« *La belle Juliette au cercueil étendue* ».

Sin duda es un dato llamativo que, frente al desdén con que dirigía la mirada hacia la tradición musical italiana, tanto religiosa como profana, desde Palestrina, lo atraían la espontaneidad de los usos populares como expresión natural de un país. El impulso etnomusicológico se manifestó en Berlioz a lo largo de toda su vida, pero se mantuvo especialmente acentuado en su juventud y primera madurez, las etapas de su existencia más ligadas al mundo rural. Resulta especialmente significativa la exactitud de la descripción de la serenata que escuchó al *ragazzo* de Subiaco. Berlioz detalla literariamente una melodía acompañada, cuya transcripción a notación musical presentará, con un acompañamiento de guitarra, en *Italie pittoresque (1836), an illustrated travel book by various writers which contains the earliest published version of this part of the Memoirs*, según palabras de David Cairns<sup>327</sup>. Más tarde habría de emplear dicha melodía, a la manera de los compositores nacionalistas, en el coro de fundidores *Bienhereux les matelots!* del tercer acto de *Benvenuto Cellini*.

Entre los numerosos ejemplos de recepción de música de tradición popular en Berlioz, aquéllos que tienen origen en Italia resultan especialmente ilustrativos al poseer la frescura de la narración juvenil. El último ejemplo que citaremos aquí corresponde al grito de bienvenida que profería su amigo Crispino cuando lo veía llegar. En este caso, Berlioz procede a la transcripción sistemática de los efectos y modulaciones vocales con la exactitud de un folklorista. He aquí la citada transcripción tal como aparece en la página 146 de la primera edición de *Mémoires*:

---

<sup>327</sup> CAIRNS: *Memoirs*, p. 160

*Allegretto.*



Bongiorno, bongiorno, bongiorno, si - - gno . . . re, - co - - - - me

state e e?

Esta Italia campesina, espontánea y natural, queda exenta del objetivo de sus críticas musicales que, como decimos se dirigen de forma inmisericorde hacia la actividad de carácter académico.

El relato *Euphonia*, publicado en varios fascículos por primera vez en la *Gazette musicale* en febrero de 1844, e incluido más tarde en *Les Soirées de l'orchestre* (1852) como la vigésimo quinta soirée, constituye un manifiesto estético en el que se polariza la práctica musical en torno a dos focos: uno verdadero y otro destructivo. La caracterización de ambos focos, localizados respectivamente en Alemania e Italia, corresponde a las impresiones berliozianas acerca del tratamiento que recibe la música en dichos lugares, en los ámbitos de educación, práctica, composición y consumo.

El joven compositor, ávido de escuchar buena música, huye de los escenarios operísticos romanos y trata de refugiarse en el templo y cuna de los grandes coros y oratorios, el lugar al que todos los músicos de la cristiandad desearían pertenecer: El Vaticano.

*Mais, au moins, le service musical de la chapelle Sixtine a-t-il conservé sa dignité et le caractère religieux qui lui convient, tandis que infidèles aux anciennes traditions, les autres églises de Rome sont tombées, sous ce rapport, dans un état de dégradation, je dirai même de démoralisation, qui passe toute croyance.*<sup>328</sup>

<sup>328</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870: p. 152

Berlioz suponía que dicho lugar debía ofrecer un grado de calidad en su práctica musical a la altura de su pasado glorioso y fundamentalmente de sus posibilidades, comparables, a priori, a aquéllas del Conservatorio de París o de la Ópera. El desengaño y la decepción que experimentó en su visita al Vaticano reciben en sus escritos un trato humorístico, como se vio en el apartado de la presente Tesis Doctoral referente al humor en el estilo literario berlioziano.

En primer lugar, niega rotundamente la presunta genialidad de la escuela polifónica romana, con Palestrina a la cabeza. Afirma que su estilo religioso sólo difiere del de sus madrigales en el texto, puesto que, en lo demás, no se trata más que de sencillas encadenaciones abusivas de acordes, muy prolíficas en notas comunes y grados conjuntos.

*Dans ces psalmodies à quatre parties où la mélodie et le rythme ne sont point employés, et dont l'harmonie se borne à l'emploi des accords parfaits entremêlés de quelques suspensions, on peut bien admettre que le goût et une certaine science aient guidé le musicien qui les écrivit ; mais le génie ! allons donc, c'est une plaisanterie.*<sup>329</sup>

En lo referente a la música de sus contemporáneos, Berlioz sabe apreciar el mérito del estilo de Rossini. Es más, en algunas ocasiones la influencia de este compositor se deja notar en sus propias obras. Pero salvo esta excepción, no existe otro autor italiano que merezca su consideración.

*Par les musiciens, excepté Rossini, on compte MM. Bellini, Caccia, Vaccai, Pacini; oh! Tous ces bons messieurs, je ne leur veux pas de mal, mais pourtant, si le diable en voulait je ne les disputerais pas. Y a-t-il au monde un musicien italien capable d'écrire ce ranz de vaches, ouvrage d'un paysan suisse des environs de Genève?*<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> BERLIOZ : *Mémoires*, 1870; p.151

<sup>330</sup> *CORRESPONDANCE GÉNÉRALE*, nº 233. Carta a Madame Lesueur fechada en Roma el 2 de julio de 1831.

Inmediatamente después de realizar esta pregunta procede a anotar dicha melodía con su letra correspondiente.

Ni siquiera Bellini, una estrella ascendente en el firmamento operístico italiano, gozará de su aprecio. En *Mémoires*, relata la predisposición positiva con que asistió en Florencia a una representación de *I Montecchi ed i Capuletti* y la consiguiente decepción, motivada fundamentalmente por la debilidad de un libreto que en modo alguno recordaba la obra original de Shakespeare. En este punto es preciso e inevitable realizar un paréntesis. Este trigésimo quinto capítulo de *Mémoires* fue escrito entre 1833 y 1835 para su publicación serial en la prensa (más tarde fue recopilado en *Voyage musical en Italie et Allemagne* de 1844). Unas páginas más atrás defendimos la originalidad de Berlioz como libretista al considerar las obras que le servirán de inspiración para sus composiciones como una base que él mismo manipulará a su antojo en función de la intención dramática final. Su propio *Romeo y Julieta* fue compuesto bajo la etiqueta de *sinfonía*, en 1839. Así pues, vemos en Berlioz que la crítica que vierte sobre Bellini por haberse inspirado con demasiada libertad en Shakespeare no poseerá vigencia eterna, puesto que tan sólo un lustro más tarde, él mismo procederá de la misma forma.

Respecto a su opinión sobre Bellini, Berlioz escribió un artículo en el *Débats* tras el estreno de *I Montecchi ed i Capuletti* en la ópera de París, en fecha tan tardía como 1859.<sup>331</sup> En él, a pesar del paso de los años y de la experiencia acumulada, se reafirma en lo dicho un cuarto de siglo antes acerca de Bellini como compositor. Compárese el siguiente extracto de la carta escrita a su familia el 24 de junio de 1831 desde Roma (tan sólo dos semanas después de haber escuchado la obra en el florentino teatro *La Pergola*), con el artículo del *Débats* (13 septiembre de 1859).

Primero la carta a la familia:

*Et puis le celeberrimo maestro Bellini, un petit polisson qui s'est avisé de faire un Romeo e Giulietta! Ce drôle est préféré aujourd'hui. Rossini n'a pas trop le don de plaire aux Romains, ils le trouvent TROP GRAVE, il les endort,*

---

<sup>331</sup> Dicho artículo fue incluido posteriormente en *À travers chants* (1862)

*c'est TROP FORT POUR EUX. Malheureux singes! Bientôt Bellini lui même sera trop triste, il leur faudra un autre celeberrimo maestro plus amusant. Les habitantes de la lune se doutent de la musique autant que ces êtres-la.*<sup>332</sup>

Y el fragmento del *Journal des Débats*:

*Ce Romeo, (...), bien qu'il soit l'une des plus médiocres partitions de Bellini, contient des jolies choses et un finale plein d'élan, où se déploie une belle phrase chantée à l'unisson par les deux amants. (...) Les airs de danse (...) n'ont pas une bien grande valeur ; ils manquent de charme et d'entrain. (...) Non, il n'y a ni rien de beau, il n'y a rien de laid, il n'y a ni vrai, ni faux, ni sublime, ni absurde : tout est égal.*<sup>333</sup>

En este artículo se encuentra la respuesta a la cuestión sobre la pertinencia de las modificaciones del original de Shakespeare. Berlioz no critica ya la libre inspiración puesto que él mismo la ha practicado y defendido, sino que ataca la mediocridad de un libreto que debilita el efecto dramático de la obra. En primer lugar describe con expresión arrebatada una escena de *Romeo y Julieta* tal como la concibió Shakespeare y posteriormente transcribe la débil parte del libreto correspondiente a dicha escena. La comparación, con una evidencia rotunda, deja al débil libreto en un verdadero ridículo.

En esta Italia en que triunfan los libretos insípidos también lo hacen los cantantes vociferantes que se dejan la garganta sobre los escenarios en busca de un aplauso fácil. La tradición del castrato, cuyo origen debemos situar en Italia (a pesar de que en toda Europa se produjera una contaminación no exenta de importancia para el desarrollo del arte operístico de cada nación), halló su continuidad en el llamado belcantismo decimonónico. Las sopranos adornaban sus arias con todo tipo de coloratura virtuosística. Los hombres basaban su éxito en la capacidad de mantener notas agudas, generalmente en dinámica *forte*, durante unos cuantos segundos, al final de un aria. Ya hemos mencionado la ausencia de continuidad dramática en estas óperas. Se impuso el culto al divo, de tal modo que las óperas se anunciaban con el nombre del cantante y no

---

<sup>332</sup> Correspondence Générale, n° 232. Carta a su familia, 24 de junio de 1831

<sup>333</sup> BERLIOZ: *À travers chants*: pp. 324-325

con el del autor. Cada uno llevaba sus propias arias *di baule* que administraban sobre la marcha durante la representación con vistas a la obtención de un éxito seguro.

La mayor parte de las críticas de Berlioz a la música italiana contemporánea circulan en este sentido. Sin embargo, no emplea mucho tiempo en profundizar sobre ejemplos concretos. Tan sólo en los *feuilletons* que debe garabatear como obligación laboral, como el citado del *Débats*, realiza algún análisis más o menos superficial de determinadas obras. Evidentemente su interés literario se encuentra más en la denuncia que en la descripción. Su pluma, siempre crítica, localiza en el país transalpino las causas de la degradación del arte musical, entre las que destaca la presión económica y cultural que el público ejerce sobre la programación de los teatros y sobre los compositores. Cuando el público aplaude ciertas costumbres musicales, está fomentando el desarrollo del arte en esa dirección. Los gerentes de teatros demandarán consiguientemente a los creadores, composiciones que abunden en todos estos vicios musicales.

Para Berlioz, el público italiano, educado en el arte de los castrati desde tres o cuatro generaciones, es el verdadero causante, como principal consumidor, de la degradación musical.

## **4.2 El público: agente causante**

*Le public ne sert à rien dans un théâtre; non-seulement il ne sert à rien, mais il gêne tout. Tant qu'il y aura du public à l'Opéra, l'Opéra ne marchera pas. (Soirées)*

Es posible que lo que Berlioz considera una degradación del arte pueda ser considerado en la actualidad como una desviación del interés musical hacia otra corriente de tipo más popular. Dicha corriente asienta sus fundamentos en la potencialidad de extensión del gusto por la música a una cantidad mayor de público. Evidentemente, para conseguir este objetivo, la música ha de obedecer dos premisas fundamentales: relajar su grado de exquisitez y aumentar el efecto que debe producir en el oyente. El resultado es el de una música de menor calidad dirigida a un público más numeroso, con seguridad menos versado en asuntos musicales, pero con disposición para amar un estilo de música que le ofrece una satisfacción inmediata en virtud de su capacidad para mover los instintos y la emoción en mayor medida que el conocimiento. Tal vez Berlioz no contaba en sus predicciones con que el consumo de ese arte corrupto evolucionaría durante dos siglos de forma exponencial, dando lugar a multitud de corrientes de música comercial, entre las cuales, la música que él consideraba verdadera no va a constituir más que una línea minoritaria.

En la actualidad la producción de música a nivel global responde a criterios diferentes a los de aquellos músicos de siglos anteriores, que buscaban en sus composiciones originalidad y audacia armónica, tímbrica, melódica, formal y dramática. Por otro lado es evidente que los ámbitos de la composición, interpretación y audición de música de corte académico son muy reducidos en comparación con la demanda de música comercial.

Llegados a este punto, es preciso realizar una aclaración al respecto. Toda la música englobable bajo la etiqueta musicológica de “Música popular urbana” posee un origen común en la confluencia de los variados elementos musicales que, a finales del siglo XIX, dieron lugar en Norteamérica al surgimiento del jazz. Por consiguiente, es obvio que esta rama musical, que domina el mercado global, no es fruto de una evolución

directa de la citada “relajación del gusto” criticada por Berlioz, dado que ésta última diverge directamente de la línea culta de la composición musical. No obstante, tanto la línea musical que supone el objeto de la crítica berlioziana como la música popular urbana comparten la característica de estar dirigidas a un público más numeroso a costa de rebajar sus pretensiones en cuanto a audacia compositiva.

Esta relajación del gusto musical desde el ámbito de la música culta, venía produciéndose, al menos, desde mediados del siglo XVIII. En el período de apogeo del estilo clásico, el público vienés comenzaba, en el ámbito operístico, a divergir en dos corrientes diferenciadas y tendentes al enfrentamiento. En un lado se encontraban los *Kenner*, un tipo de oyentes de exigencias vanguardistas que se distinguían por un cierto purismo en el gusto musical<sup>334</sup>. La otra corriente corresponde a un público indudablemente melómano, pero que se complacía con ciertas concesiones a las melodías fáciles, malabarismos vocales y finales rimbombantes. En esta segunda corriente, la denominada de los *liebhaber* triunfaban compositores como Paisiello, Martín y Soler o Salieri. El mismo emperador encontraba en las óperas de éstos su pasatiempo preferido. El estreno del *Don Giovanni* (1788) de Mozart supuso la confirmación para numerosos aficionados vieneses de que no era aquél el tipo de ópera que les complacía, tal como venían sosteniendo desde *El Rapto del Serrallo* (1785). El paso del tiempo fue dotando de mayor capacidad a los oídos europeos para que las óperas de Mozart, sobre todo las italianas, viesan democratizado su consumo y se hicieran accesibles a un público operístico universal. La divergencia entre estas dos corrientes no debe confundirse con la diferenciación entre público de ópera cómica, seria y bufa, a pesar de lo cual, el *singspiel* y la *ópera comique* permitían ciertamente un tipo de escucha más desenfadado, lo que le permitía atraerse un público más popular.

En este sentido puede encontrarse también aquí el origen de la mencionada relajación del gusto. No en vano Berlioz es admirador de la ópera seria de Gluck. Sin embargo, en la discriminación entre *kenner* y *liebhaber* no influye de forma definitiva el tipo de preferencia en la diferenciación lírica entre ópera seria o cómica. Los *liebhaber* aclamaban las óperas serias de Salieri con tanto furor como los *kenner* se entusiasmaban con *Las bodas de Fígaro*. La diferenciación se produce a un nivel técnico, en función de

---

<sup>334</sup> SADIE/LINK/NAGLEY : *Words about Mozart: essays in honour of Stanley Sadie*; Boydell & Brewer Ltd, Cambridge, 2005. p. 37.

la concepción de una obra por parte del compositor en función del efecto que pretenda producir en el oyente. Un pasaje que permita el lucimiento vocal de un solista mediante un despliegue de *coloratura* equivale a una gran ovación susceptible por sí sola de salvar una representación mediocre. Lo mismo ocurre con un brillante final de acto en el que la orquesta y coro, en *fortísimo*, remarcen la sensación de tónica en una coda apoteósica. Esa sensación de plenitud impulsa al oyente a una aclamación que será el medidor del éxito de la obra. Los compositores no permanecen al margen de esta realidad. Por ello, en su pugna por abrirse un hueco entre los más solicitados en los escenarios, desarrollan con habilidad suma el arte de conseguir el aplauso del público. La diferencia entre el éxito inmediato de una obra (que conlleva la concesión de numerosísimas representaciones) y la frialdad de acogida, reside frecuentemente en la puesta en práctica de los mencionados mecanismos para el éxito.

La música va convirtiéndose en un objeto en proceso de democratización que tiende a expandir su consumo entre los diversos estratos sociales. La pujanza económica de una incipiente burguesía consumista contribuye al acercamiento de las masas a los escenarios. El público demanda la irrupción de ídolos a los que aclamar y de una música de líneas melódicas sencillas y pegadizas. El cambio de actitud estética de los compositores responde, por ende, a la demanda de un público que se va a convertir en juez de la evolución de la historia de la música.

El papel del público merece para Berlioz una consideración especial. A su actitud dedica frecuentes cuñas en todos sus escritos: en el seno de sus artículos de crítica, un fragmento breve de *À travers chants* y un extenso capítulo de *Les soirées de l'orchestre*<sup>335</sup>.

*Laissons le public être ce qu'il est, une mer toujours plus ou moins agitée, mais dont les artistes doivent redouter le calme plat mille fois plus que les tempêtes.*<sup>336</sup>

---

<sup>335</sup> Septième soirée: *ÉTUDE HISTORIQUE ET PHILOSOPHIQUE. De viris illustribus urbis Romae. UNE ROMAINE. Vocabulaire de la langue des Romains.*

<sup>336</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870. p. 393.

Parece lógico pensar que la fluctuación del gusto del público pueda condicionar todos los aspectos de la vida musical, desde la creación a la interpretación. Para analizar el cometido del público en “la degradación del arte” según Berlioz, partiremos de una terrible realidad denunciada con insistencia por él mismo, que no es otra que la naturaleza corrupta de las ovaciones y abucheos que, desde plateas y patios de butacas, determinan la fortuna de obras, intérpretes y creadores.

Según Berlioz, la mayor parte de los teatros franceses cuentan con una especie de “ministerio del éxito” encargado de juzgar y decidir el futuro de los factores musicales que se exhibe en cada representación. Se trata de la renombrada *claque* o conjunto de personas que acuden a un acto con el fin de provocar, con su actitud apasionada, un determinado estado de ánimo en el resto del público y así posicionarlo a favor o en contra del cantante, de la ópera o del compositor. En uno de los capítulos de mayor carga irónica de *Les soirées*, describe cómo *la claque* no responde a la misma definición que en la actualidad, es decir, un fenómeno más o menos espontáneo protagonizado por familiares y amigos entregados a la aclamación incondicional. En la época de Berlioz se trata de un auténtico departamento virtual, dotado de una organización perfectamente delineada y un cometido muy claro y concreto. Su actuación responde a las directrices conjuntas de un líder y del gerente del teatro correspondiente y básicamente consiste en provocar diferentes tipos de reacciones en el público a favor o en contra de lo representado en su escena.

*Ils vont le soir dans les théâtres, et même ailleurs aussi, applaudir, sous la direction d'un chef et de ses lieutenants, les artistes et les œuvres que ce chef s'est engagé à soutenir.*<sup>337</sup>

Para ello cuenta con varios lugartenientes a los que se reserva butacas estratégicamente distribuidas entre el público, poblado de personas contratadas que obedecen las órdenes de sus superiores. La estructura de *la claque* responde, por tanto, a un esquema piramidal fuera del cual, los asistentes perciben una opinión crítica unánime sobre los elementos musicales en juicio. El oyente ajeno a *la claque*, como es lógico, tenderá a unirse a la corriente principal de opinión, excepto en los casos en que

---

<sup>337</sup> BERLIOZ: *Les Soirées*, 1852: pp. 82-83

su personalidad y juicio musical posean un elevado grado de independencia, como en el caso del propio Berlioz. No se trata de un fenómeno exclusivamente musical, sino relativo al mundo del teatro en sentido amplio, como veremos en próximas referencias a Balzac.

La séptima soirée del libro, constituye a simple vista un relato hiperbólico acerca de los usos y costumbres de dicha institución. Sus actuaciones aparecen aquí como auténticos esperpentos, caricaturas grotescas de una realidad. No obstante es perfectamente posible constatar la verosimilitud de cada uno de los elementos característicos de la claque que describe Berlioz. Ciertamente este capítulo constituye todo un tratado completo sobre el tema, y en él se incluye una relación exhaustiva de todo aquello que rodea esta realidad. Como decimos, con toda posibilidad, todo lo que allí se enumera puede haber tenido lugar en alguna ocasión y el hecho de que el relato aparezca como una exagerada narración de corte irónico, se debe a que todos los usos posibles, de los cuales pueden darse dos o tres en el curso de una misma representación, aparecen concentrados en unas pocas páginas, de forma que resulta complicado imaginar una velada semejante en la ópera.

El tratado berlioziano sobre la claque, transcrito aquí como *séptima soirée*, se encuentra redactado con un sentido irónico absolutamente brillante. En él, la descripción humorística de esta realidad posiciona al lector en la línea de opinión del compositor en contra del aplauso fingido. No hemos de olvidar que este capítulo procede de una serie de artículos publicados entre 1844 y 1850 como crítica periodística en el *Journal des débats*<sup>338</sup>. La claque representa para Berlioz la causa de que los triunfos y fracasos musicales no sean más que una falsa ilusión, pues han sido pactados con anterioridad. Así pues, su pluma encuentra un objetivo ideal sobre el cual descargar sus ataques en un nuevo alarde de ironía literaria.

No obstante, es llamativo el hecho de que haya esperado a una fecha tan tardía como 1851 para denunciar en la prensa los abusos del público pagado. Es posible que durante el cuarto de siglo anterior actuase *pro domo sua*, procurando no irritar a una institución tan poderosa. Conocemos ya la naturaleza de su devenir profesional en la ciudad de las

---

<sup>338</sup> 6 de diciembre de 1844, 9 de noviembre de 1848, 17 de noviembre de 1849, 27 de agosto de 1850.

luces y la importancia de sus conciertos como director de obras ajenas y propias. Con toda lógica, el peor enemigo que podía forjarse como compositor era una legión de mercenarios dispuestos a boicotear cada una de sus representaciones.

Ya en 1825, con motivo del estreno de su *Messe Solennelle* en la iglesia de Saint Roch, recibió la visita del más influyente *chef de clique* de la ciudad, un tal Augustus. Éste, impresionado por la pasión con que Berlioz aplaudía espontáneamente en *Opéra* las obras de Gluck y Spontini y las actuaciones de cantantes como Mme. Branchu y Dérivis, decidió ofrecerle su amistad.

*En me revoyant, deux jours après cette exécution : « Eh bien ! me dit l'empereur Auguste, vous avez donc débuté à St-Roch avant-hier ? pourquoi diable ne m'avez-vous pas prévenu de cela ? nous y serions tous allés ! Comment ? on n'applaudit pas dans les églises. — On n'applaudit pas, non ; mais on tousse, on se mouche, on remue les chaises, on frotte les pieds contre terre, on dit : « Hum ! Hum ! » on lève les yeux au ciel ; le tremblement, quoi ! nous vous eussions fait mousser un peu bien ; un succès entier (...) »*<sup>339</sup>

Más tarde, esa amistad progresó de manera tal que Berlioz llegó a convertirse en el protegido de Augustus. Esto ocurrió tres años después, tras el primero de sus conciertos en la sala del Conservatorio, en mayo de 1828.

*Deux ans plus tard, j'oubliai encore de l'avertir quand je donnai mon premier concert au Conservatoire. Néanmoins Auguste y vint avec deux de ses aides de camp ; et le soir, quand je reparus au parterre de l'Opéra, il me tendit sa main puissante en me disant avec un accent paternel et convaincu (en français, bien entendu) : « Tu Marcellus eris ! »*<sup>340</sup>

Barzun aclara con tino que estas últimas palabras, tomadas de la *Eneida* (cap. VI, 883), hacen referencia a la profecía de un futuro imperial para el sobrino de Augusto.<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> BERLIOZ: *Soirées*, 1852: pp. 86-87

<sup>340</sup> BERLIOZ: *Op.cit.*: p. 87

<sup>341</sup> Es curioso cómo en sus artículos escritos a partir de esta fecha, se hacen cada vez más frecuentes las referencias a la *Eneida* en forma de citas, algunas de las cuales carecen aparentemente de sentido o se

La ausencia de referencias a la *claque* en su producción crítica de las décadas anteriores puede apuntar a una convivencia amistosa con dicha institución y no excluimos la posibilidad, vista su relación con Augustus, de que hubiese recibido de ella algún favor, algo que en ningún momento reconoce el compositor.

En la fecha de publicación del presente artículo, Berlioz era una persona madura, a punto de cumplir los cincuenta años y con la suficiente experiencia profesional como para permitirse denunciar públicamente la nefasta aportación de la *claque* a la historia de la música sin temor al posible boicot que podría recibir de tan influyente institución. Todavía le quedaba por componer tres de sus obras mayores, *L'enfance du Christ*, *Les Troyens* y *Beatrice et Benedict*, además de *Les nuits d'été* (en asociación con Teophile Gautier, otro enemigo declarado de la *claque*). Precisamente, a lo largo de la década de 1850, se acentuaron una serie de hostilidades con *Opéra*. Podría pensarse que el origen de tal animadversión con dicho teatro (el de mayor importancia en cuanto a representaciones de ópera) surge de sus intentos vanos para hacer estrenar allí sus *Troyens*. Se trata de una obra concebida para este teatro y sin embargo sólo recibió negativas en sus demandas de permiso para el estreno, que terminó adoptando *Théâtre Lyrique*. No podemos asegurar el grado de influencia que podía conservar la *claque* en la fecha del estreno de *Troyens*, pero suponemos que en absoluto había desaparecido, de acuerdo con las propias palabras de Berlioz en 1851.

*Songer à détruire brusquement une pareille institution dans le plus grand de nos théâtres, me paraît donc aussi impossible et aussi fou que de prétendre anéantir du soir au lendemain une religion.*<sup>342</sup>

Sin embargo el conflicto Berlioz-*Opéra* parece no deberse a las represalias de la *claque*, pues al parecer, se remonta, al menos, a la época de Duponchel y Roqueplan como co-directores del coliseo, en la década de 1840, tal como testimonia el autor en

---

encuentran descontextualizadas (Berlioz comienza la composición de *Les Troyens* en 1856). Él mismo bromea en *Les Grottesques de la Musique*:

*He introducido este latinajo tan inapropiado, mi querido amigo, sólo para poder citar a Virgilio. Adoro a Virgilio y me encanta citarlo. Es una manía que tengo- como ya debes haber notado. (Grottesques: Voyages en France, Troisième lettre)*

<sup>342</sup> BERLIOZ: *Soirées*, 1852: p. 95

varios capítulos de *Mémoires*. La conclusión más lógica es que Berlioz, fiel a su espíritu crítico y a su credo personal contra la mediocridad en el arte, decidió en *Les Soirées* dejar de contener su pluma contra la *claque*, al considerarla el agente causante de la degradación del género lírico y de las artes escénicas en general. De este modo, dejó de ser uno de sus protegidos, si es que aún lo era y pasó a ser uno de sus objetivos enemigos.

Su irónico ingenio describe las artes y el *modus operandi* de los *claqueurs* y su sistema de reclutamiento entre gentes de variada procedencia social. Ofrece una brillante tipología de aplaudidores (madres, maridos, amantes, *claqueurs* de guante blanco...), distingue entre una *claque* profesional y otra ocasional y realiza un glosario con los términos y expresiones propias de su jerga, que permite conocer de forma empírica la naturaleza y proceder de esta institución. Señalaremos únicamente dos ejemplos significativos. El primero ilustra un tipo de treta empleada para proteger a un cantante:

*Mettre à couvert un chanteur, c'est l'applaudir et l'acclamer violemment à l'instant précis où il va donner un son faux ou éraillé, afin que sa mauvaise note soit ainsi couverte par le bruit de la claque et que le public ne puisse l'entendre.*<sup>343</sup>

Y el segundo muestra la personalidad del *chef de claque*, de cuyos movimientos está pendiente la mitad de la audiencia.

*Brrrrrr !! Ce bruit que fait l'empereur avec sa bouche en dirigeant certains mouvements des troupes, et qui est entendu de tous ses lieutenants, indique qu'il faut donner une rapidité extraordinaire aux claquements et les accompagner de trépignements. C'est l'ordre de faire mousser solidement.*<sup>344</sup>

Hector Berlioz es uno de los autores que mayor denuedo ha mostrado en su dedicación literaria hacia la institución de la *claque*. No obstante no es el único en hacerlo. De este modo existen multitud de referencias en obras de sus contemporáneos.

---

<sup>343</sup> BERLIOZ: *Op.cit.* : p. 102

<sup>344</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 103

Stendhal, amante de los teatros y conocedor de las costumbres de sociedad, también cita a esta institución en sus ensayos prenovelísticos.<sup>345</sup> En algunos casos se trata de referencias accidentales, cuya presencia sirve al lector actual para conocer y comprender la existencia de esta realidad y su importancia en el mundo del teatro. En otros, se expone y explica el comportamiento de una *claque*, generalmente con motivo de algún acontecimiento de relevancia en el seno de un teatro, como un estreno muy esperado o la presentación de algún divo o actor importante.

En la actualidad destacan al respecto algunos estudios sobre Balzac, quien trata su relación con *la claque* en varias de sus obras. El estudio de Linzy Erika Dickinson *Theatre in Balzac's La comédie humaine*,<sup>346</sup> resulta de gran utilidad. El capítulo dedicado a la *claque* fue incluido en el número LII de la revista *French Studies* (1988), bajo el título *La claque and historicity in Balzac's La Comédie Humaine*.

Dickinson se basa en la obra de F.W. J. Hemmings *General History of nineteenth century French Theatre* (1993), pero no realiza en su estudio ninguna referencia a Berlioz, hecho éste que llama la atención de forma significativa, puesto que ningún autor, ni siquiera Balzac, ha dedicado a la *claque* un trabajo tan exhaustivo como el compositor. He aquí, pues, una muestra más del profundo desconocimiento del corpus literario berlioziano.

Un estudio comparativo de las fuentes balzaquianas (en un proyecto de proporciones tan descomunales como *La Comédie Humaine*, con toda seguridad han de existir muchas más referencias que las aquí señaladas) y berliozianas permite concluir la veracidad de ambas en cuanto a su testimonio sobre la existencia y actividad de la *claque*. De ellas se deduce que dicha institución poseía un funcionamiento regulado y aceptado socialmente. Asimismo se constata la importancia del aplauso falso en el desarrollo de la creatividad artística. Por último, en ambos autores se observa la existencia de un movimiento de resistencia u oposición a la práctica de los *claqueurs*.

---

<sup>345</sup> STENDHAL, Henri Beyle: *Vida de Rossini- Notas de un dilettante*; Aguilar, Madrid, 1988. p. 252.

<sup>346</sup> DICKINSON, L.E. : *Theatre in Balzac's La comédie humaine* ; Editions Rodopi B.V. Amsterdam, 2010.

Dickinson recoge un poema satírico cuyo autor no identifica, que fue publicado en el parisino *Le Miroir*, el 8 de octubre de 1821. Reproducimos aquí dicho poema que gracias a la tecnología de la información podemos encontrar en la obra *Voyage d'un jeune grec à Paris*, de Hyppolite Mazier du Heaume<sup>347</sup>, como fuente directa de la época y como reflexión sobre el sentir de los ciudadanos en torno a este tema. Evidentemente, el hecho de que a la *claque* no se le dedique una oda u otro tipo de poema serio, sino que se le apunta directamente con la sátira, indica con claridad el sentimiento que la institución despertaba en la sociedad. Dice Mazier en el capítulo XLIII:

*«Vous ne connaissez peut-être pas, mon cher Philoménor, quelques vers ingénieux qu'un de nos poètes a composés sur cet intolérable abus; ma mémoire me les rappelle:*

#### *LA CLAQUOMANIE*

*Vive la claquomanie!  
C'est par elle que tout va,  
Depuis la ventriloquie  
Jusqu'au sublime opéra.  
Auteurs, acteurs, figurants,  
Là chacun a ses gens ;  
Aussi, depuis cet abus,  
On dit que l'on n'y dort plus.  
A cette vile manœuvre  
Les Français même ont recours ;  
Quoiqu'ils aient plus d'un chef d'œuvre  
Qui marche bien sans secours.  
Mais l'Odéon sans pitié  
Réduit le corps de moitié,  
Vu que l'écho du local  
Répète leur bacchanal.*

---

<sup>347</sup> MAZIER DU HEAUME, H: *Voyage d'un jeune grec à Paris* ; Fr. Louis, Libraire Éditeur, Paris, 1824.

*A Feydeau cette cohorte  
Courant plus d'un mauvais sol,  
Favorise de la sorte  
Tantôt Pierre et tantôt Paul.  
Le Théâtre Italien  
Se rit d'un pareil soutien :  
Là les bravos accordés  
Par le goût seul sont donnés.  
Suivant l'adage on sait bien  
Qu'un peu d'aide fait grand bien.  
Mais laissez là votre appui,  
Pauvres auteurs d'aujourd'hui :  
Vous que le sort persécute,  
Revenez de vos erreurs ;  
Car bien souvent votre chute  
Est l'ouvrage des claqueurs.*

Efectivamente, cada teatro poseía su propio ejército de *claqueurs*, al frente del cual, ejercía su poder un líder. Dicha turba recibía comúnmente en París la denominación de “romanos”.

*Néron ayant institué une corporation d'hommes chargés de l'applaudir quand il chantait en public, on donne aujourd'hui en France le nom de Romains aux applaudisseurs de profession, vulgairement appelés claqueurs, aux jeteurs de bouquets et généralement à tous les entrepreneurs de succès et d'enthousiasme.*<sup>348</sup>

Barzun incluye una nota al respecto en su traducción inglesa de *Les Soirées*. En ella añade otra posibilidad a la explicación ofrecida por Berlioz, sobre el origen del término, que reproducimos aquí traducida:

---

<sup>348</sup> BERLIOZ: *Soirées*, 1852 : p. 82

*Quizás existe mayor probabilidad de que el término “romanos” haga referencia al populacho que decidía el destino de los gladiadores en circo.*<sup>349</sup>

No sólo la denominación que Berlioz emplea para designar a esas legiones es verdaderamente la que circulaba en la época, sino que también lo son los nombres de los *chefs de claque* de cada uno de los teatros. Balzac y Berlioz coinciden en identificar al citado Augustus como el líder en *Opéra*.

*Le prèmier grand Romain que j'ai connu à l'opéra de Paris se nommait Auguste : le nom est heureux pour un César. J'ai vu peu de majestés plus imposantes que la sienne.*<sup>350</sup>

Los nombres de otros líderes circulan también en *Soirées* y en otras fuentes. De este modo, aparecen citados un tal Sauton en el *Gymnase* y un tal Albert en *Opéra-Comique*, al que con un curioso despliegue de su ironía literaria característica, Berlioz apoda escolásticamente “Alberto Magno”.

*Le chef illustre et savant des Romains de l'Opéra-Comique s'appelle Albert ; mais, comme pour son ancien homonyme, on dit en parlant de lui : Albert le Grand. (...) Un autre grand homme que je n'ai point connu, mais dont la célébrité est immense dans Paris, gouvernait et gouverne encore, je crois, au Gymnase-Dramatique. Il se nomme Sauton.*<sup>351</sup>

Dickinson cita algunos nombres relacionados con el teatro no musical, Sauton entre ellos (ofrecemos nuestra propia traducción al español):

*De acuerdo con las memorias de Bouffé, algunos de los teatros más pequeños empleaban de ordinario sus propios chefs de claque: Pompon en el Vaudeville, Sauton en el Varietés, Ely en el Cirque-Olympique y Lazare en el Folies-dramatiques.*<sup>352</sup>

---

<sup>349</sup> BERLIOZ/Barzun: *Soirées*, p. 77

<sup>350</sup> BERLIOZ: *Op. cit* : p. 86

<sup>351</sup> BERLIOZ: *Op.cit* : p. 88

<sup>352</sup> DICKINSON: *Op. cit.* p. 96

Berlioz describe la regulación de un comportamiento generalizado en los teatros parisinos.

*Les claqueurs de nos théâtres sont devenus des praticiens savants ; leur métier s'est élevé jusqu'à l'art.*<sup>353</sup>

Establece una detallada tipología de *claqueurs* y clasifica el tipo de aplauso. Según parece, la actividad de una *claque* es un fenómeno genuinamente parisino. La influencia geográfica se va diluyendo a medida que su lugar de actuación se aleja de la ciudad de las luces. Resulta llamativo el hecho de que la denominación francesa de “*claque*” no se traduce a otros idiomas y cuando Inglaterra o Italia adoptan esta actividad, emplean el mismo término como galicismo. Se trata, sin duda, de una peculiaridad nacida en la stendhaliana capital de las apariencias y la frivolidad.

Balzac constituye una fuente primordial por el tratamiento que realiza del tema fundamentalmente en *Les illusions perdues (Scènes de la vie en province, 1843)*, aunque Dickinson cita también otras obras como *Une fille d'Eve (Scènes de la vie privée, 1835)*, obra en la que uno de los personajes, Florine, cuenta entre sus cometidos el de pagar a los miembros de la *claque*.

*(...) travailler avec les entrepreneurs d'applaudissements pour faire soigner ses entrées et ses sorties, solder le compte des triomphes du mois passé en achetant en gros ceux du mois courant.*<sup>354</sup>

Su visión de la *claque* no es la crónica de un observador, sino, según esta autora, la de un audaz novelista, que establece y desarrolla sus relatos de ficción en un contexto realista, aportando datos reales sobre localizaciones en teatros, reales, con sus gerentes y todo su personal, incluidos romanos, centuriones y césares.

Podemos afirmar, no obstante, que el propósito que mueve a Balzac es primordialmente el literario y no el de realizar un estudio específico de la institución. Todo lo que describe respecto a la *claque* y sus protagonistas constituyen elementos

---

<sup>353</sup> BERLIOZ: *Op.cit* :, p. 91

<sup>354</sup> BALZAC: *Œuvres complètes II* ; A. Houssiaux, Paris, 1855, p. 240

accidentales en el curso general de un argumento. No existe en Balzac el afán sistemático y catalogador de la séptima *soirée* de la orquesta de Berlioz. Como todos los escritores, él se siente cómodo al describir en una obra un ambiente que conoce.

*En sortant, Lucien vit défilier devant lui la puante escouade des claqueurs et des vendeurs de billets, tous gens à casquettes, à pantalons mûrs, à redingotes râpées, à figures patibulaires, bleuâtres, verdâtres, boueuses, rabougries, à barbes longues, aux yeux féroces et patelins tout à la fois, horrible population qui vit et foisonne sur les boulevards de Paris, qui, le matin, vend des chaînes de sûreté, des bijoux en or pour vingt-cinq sous, et qui claque sous les lustres le soir, qui se plie enfin à toutes les fangeuses nécessités de Paris.*<sup>355</sup>

Su relación con la *claque* fue cambiante. Si bien, en principio, tuvo que aceptar con resignación su actividad, más tarde decidió no volver a contar con ella. Dickinson data este cambio de parecer en 1842, con motivo del estreno en el Odéon de su *Quinola*.

*Je ne veux pas de claqueurs. Je les exerçai à Vautrin, mais je les ai subis pour complaire à l'aveugle routine d'Harel, lié par mille liens d'amitié et de papiers timbrés avec Porcher. Mis je les bannis à Quinola, bannis à perpétuité.*<sup>356</sup>

La tiranía de la corriente de opinión que generaban los *claqueurs* encontró, con toda lógica, un sentimiento adverso de antipatía en una porción del público. Evidentemente, Berlioz representa de forma invariable en sus escritos, la figura del bárbaro entre romanos. Se erige en enemigo y denunciante de un vicio que encamina al arte musical hacia su perdición.

*(La Musique ouvrant les yeux et pleurant) : Oui, je mourrai, et d'une mort lente et ignominieuse, je n'en doute plus*<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> BALZAC: *Œuvres complètes VIII (Illusions perdues)*; éd. A. Houssiaux. Paris, 1874. p. 318.

<sup>356</sup> DICKINSON, L.E. : *Theatre in Balzac's La comédie humaine* ;Editions Rodopi B.V. Amsterdam, 2010, p. 99

<sup>357</sup> BERLIOZ: *Soirées* (dixième soirée), p. 132

No obstante, Berlioz no está sólo en su labor de crítica. Otros autores ilustres se suman a la denuncia de esta actividad. Gautier muestra en uno de sus artículos (1846) una burla indisimulada hacia la institución.

*À propos d'applaudissements, témoignons à MM. Les claqueurs du gymnase notre admiration bien sentie ! Quelle exécution ! Comme c'est nourri, sonore et bien rythmé ! Quel coup de main nerveux, quel admirable ensemble !... Ces artistes doivent travailler quatre heures tous les matins pour arriver à une telle perfection ! Parmi la section des rieurs, il y a vraiment des sujets fort distingués ! Comme ils partent juste sur la réplique ! Comme aux endroits indiqués, ils se tordent sur les banquettes, demandant grâce, pâmes d'aise, se tenant les côtes, trépignant, suffoqués, étranglés, aboyant un bravo convulsif !*<sup>358</sup>

A pesar del rechazo que suele despertar la claque en un porcentaje del resto del público y del odio de otra porción, su actividad se encuentra absolutamente arraigada durante la primera mitad del siglo XIX. Berlioz no concibe una vida musical sin ella en la ciudad de las luces. El aplauso falso ha llegado a formar parte de la esencia del espectáculo y, si llegase a faltar, sencillamente no sería posible producir más representaciones.

*Se figure-t-on le désarroi de l'Opéra ? Le découragement, la mélancolie, le marasme, le spleen où tomberait tout son peuple dansant, chantant, marchant, rimant, peignant et composant ? Le dégoût de la vie qui s'emparerait des dieux et des demi-dieux, quand un affreux silence succéderait à des cabalettes qui n'auraient pas été chantées ou dansées d'une façon irréprochable ? Songe-t-on bien à la rage des médiocrités en voyant les vrais talents quelquefois applaudis, quand elles, qu'on applaudissait toujours auparavant, n'auraient plus un coup de main ?*<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> GAUTIER, T.: *Histoire de l'art dramatique*, vol IV, p. 379. Véase : Dickinson, *Op. cit.* p. 98.

<sup>359</sup> BERLIOZ: *Soirées*, 1852: p. 95

La consecuencia lógica de una actividad artística contaminada no es otra que la expansión de dicha contaminación hacia los demás ámbitos del arte. Así pues, el virus causante de infección en la percepción y en la interpretación termina por afectar a la creación artística, determinando la evolución de la historia de la música en una línea divergente infructuosa, desde el punto de vista artístico.

*L'art de la claque réagit même sur l'art de la composition musicale. Ce sont les nombreuses variétés de claqueurs italiens, amateurs ou artistes, qui ont conduit les compositeurs à finir chacun de leurs morceaux par cette période redondante, triviale, ridicule et toujours la même, nommée cabaletta, petite cabale, qui provoque les applaudissements. La cabaletta ne leur suffisant plus, ils ont amené l'introduction dans les orchestres de la grosse caisse, grosse cabale qui détruit en ce moment la musique et les chanteurs. Blasés sur la grosse caisse et impuissants à enlever les succès avec les vieux moyens, ils ont enfin exigé des pauvres maestri des duos, des trios, des chœurs à l'unisson. Dans quelques passages, il a même fallu mettre à l'unisson les voix et l'orchestre ; produisant ainsi un morceau d'ensemble à une seule partie, mais où l'énorme force d'émission du son paraît préférable à toute harmonie, à toute instrumentation, à toute idée musicale enfin, pour entraîner le public et lui faire croire qu'il est électrisé.<sup>360</sup>*

No resulta sorprendente en el pensamiento berlioziano que la perversión de la ópera francesa a través del capricho del público implique la equiparación del gusto musical parisino con los usos y costumbres que se venían produciendo en los teatros italianos, desde la fecha del fallecimiento de Mozart. El foco italiano de degradación musical, según Berlioz, consigue extenderse a París a través de la italianización de su público: el gusto por las *cabalette* y demás vicios musicales ya mencionados a medida del populacho, como los finales rimbombantes, el culto al divo y la disminución de importancia del compositor en una música concebida para el consumo inmediato y la producción de beneficios económicos.

---

<sup>360</sup> BERLIOZ: *Op.cit.* pp. 93-94.

La relajación del gusto musical es un hecho incuestionable. La ópera y el teatro musical son lugares de cita diaria para el consumo de un género de ocio ligado a los convencionalismos sociales. Los empresarios responsables de los teatros, gracias a la *claque*, ponen sus producciones en escena con espíritu empresarial, del mismo modo en que se realizaría cualquier transacción comercial, es decir, con inteligencia, organización y con la vista puesta en el beneficio económico. El arte, sin embargo, no encuentra su lugar en este sector.

### 4.3 La música como negocio: el motor de la degradación

*Donnez-moi de l'argent, crie-t-elle (Musique) d'une voix  
sourde et gutturale, donnez-moi beaucoup d'argent,  
ou je ferme mes théâtres, ou je donne un congé illimité à mes chanteurs (Soirées).*

El esquema propuesto por Berlioz está claro: El arte musical se encuentra gravemente herido en Francia debido a la adopción de costumbres italianas en los escenarios. El público demanda una italianización del teatro lírico francés, que evoluciona hacia un tipo de espectáculo de baja calidad musical, pero del gusto de las mayorías y que, además, resulta mucho más productivo desde el punto de vista económico.

*(...) l'art musical, qui depuis si longtemps partout se traînait mourant, est bien mort à cette heure ; on va l'ensevelir, ou plutôt le jeter à la voirie.<sup>361</sup>*

Estas palabras, incluidas en el prefacio de *Mémoires*, están fechadas en marzo de 1848. Para entonces, la *claque* y el resto del público habían promovido ya la decadencia musical de Europa occidental. La degradación alcanza un extremo en que se produce una equiparación en la valoración de obras maestras y productos de consumo. Berlioz se muestra hastiado de su obligación laboral como crítico precisamente por este motivo: un día realiza una crítica musical de una obra que admira y al día siguiente debe ocupar el mismo espacio en reseñar cualquier banalidad. Por añadidura, la reacción del público suele ser muy parecida en ambos casos y recibe con el mismo fervor ambas representaciones.

*Mais, direz vous, oserait-on prétendre que le publique n'applaudit pas aussi, et très-chaleureusement, de grands artistes maîtres de toutes les ressources réelles du chant dramatique musical, doués de sensibilité, d'intelligence, de virtuosité et de cette faculté si rare qu'on nomme l'inspiration ? Non, sans doute ; le publique quelquefois applaudit aussi ceux-*

---

<sup>361</sup> BERLIOZ: *Mémoires, Préface*, p. II. (En esta primera edición de *Mémoires*, las tres páginas que ocupa el prefacio portan numeración romana).

*là. Le public ressemble alors à ces requins qui suivent les navires et qu'on pêche à la ligne : il avale tout : le morceau de lard et l'arpon.*<sup>362</sup>

Cualquier producción, independientemente de su grado de excelencia artística triunfará en los teatros parisinos. Los acuerdos entre los gerentes de teatros y los líderes de la claqué determinan incluso la magnitud que se quiere otorgar al triunfo. De esta manera, cuando el éxito es susceptible de ser alcanzado sin gran dificultad por una vía, no circularán por la otra vía, la “verdadera”, sino unos pocos artistas con un puñado de obras. Estos últimos artistas tienden a perder la ilusión en medio de este reinado de la mediocridad. *Opéra* necesita dicha mediocridad e incluso depende de ella para sobrevivir.

*(...) l'Opéra enfin était amoureux fou de la médiocrité. Pour posséder, établir chez lui, choyer, honorer et glorifier la médiocrité, il n'est rien qu'il ne fasse, pas de sacrifice devant lequel il recule, pas de labeur qu'il ne s'impose avec transport. Avec les meilleures intentions, de la meilleure foi du monde, il s'anime jusqu'à l'enthousiasme pour la platitude, il rougit d'admiration pour la pâleur, il brûle, il bouillonne pour la tiédeur : il deviendrait poète pour chanter la prose.*<sup>363</sup>

El público ya no es exigente y tiende a aceptar de manera acrítica todo aquello que se presente ante sus sentidos. Es consciente de que las reacciones de la claqué no son ni espontáneas ni sinceras, por lo que, finalmente tiende a dejarse llevar, anulando la propia capacidad de juicio.

*(...) l'Opéra en a conclu avec raison qu'il était maître chez lui, et qu'il pouvait sans crainte se livrer à tous les emportements de sa fouguese passion, et adorer, sur le piédestal où il l'encense, la médiocrité.*<sup>364</sup>

La desmotivación alcanza todos aquellos ámbitos del verdadero arte:

---

<sup>362</sup> BERLIOZ : *À travers chants* (1862), p. 107.

<sup>363</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 115.

<sup>364</sup> BERLIOZ: *Ídem*.

*Pour obtenir un si beau résultat, (...) il a tellement lassé, blasé, entravé, englué tous ses artistes, que plusieurs, suspendant leurs harpes aux saules du rivage, se sont arrêtés et ont pleuré.*<sup>365</sup>

En la referencia que Berlioz hace a la música en la décima carta del primer viaje a Alemania, destinada a George Osborne, no se dirige a los pastiches *alla mode* que triunfaban en Francia e Italia, sino a las grandes obras ignoradas por no resultar rentables:

*(...) notre art n'est pas productif dans le sens commercial du mot ; il s'adresse trop exclusivement aux exceptions des sociétés intelligentes, il exige trop de préparatifs, trop de moyens pour se manifester au-dehors.*<sup>366</sup>

En la cuarta *Soirée* de su literaria orquesta, introduce un relato impregnado de su característica insistencia estética, en relación con la práctica de efectuar modificaciones o mutilaciones de obras originales con la finalidad de obtener beneficio económico de ello. Cita a un tal Marescot, quien sin merecer siquiera la categoría de “mediocre” como compositor, conseguía amasar fortunas con arreglos fáciles de fragmentos de otros compositores, como un aria para soprano (Agatha) de *El cazador furtivo*, de Weber<sup>367</sup>.

*J'ai donc écrit ainsi mon morceau pour flûte et guitare, et je l'ai publié, tout en lui laissant le nom de Weber. Et cela a si bien pris, que je le vends, non par centaines, mais par milliers, et que chaque jour la vente en augmente. Il me rapportera à lui seul plus que l'opéra entier n'a rapporté à ce nigaud de Weber.*<sup>368</sup>

En el mundo triunfa, según Berlioz, la mediocridad del arte, puesto que la mediocridad produce dinero, el arte no. *Les Médicis sont morts*, indica en *Mémoires*<sup>369</sup>. El mecenazgo es una institución en franca decadencia y los poderes públicos sólo invierten en música con motivo de alguna celebración especial, efemérides o

---

<sup>365</sup> BERLIOZ: *Ídem*.

<sup>366</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, p. 319

<sup>367</sup> Berlioz se mofa del tal Marescot indicando que sus arreglos fueron realizados no sobre la obra de Weber, sino con el imperfecto arreglo que el director Castil-Blaze produjo para el Odéon en 1824, traducido como *Robin des Bois*, plagado de modificaciones y *perfectionnements*. (Véase al respecto el capítulo 7 de la presente Tesis sobre la fidelidad a los originales).

<sup>368</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 61.

<sup>369</sup> Décima carta del primer viaje a Alemania, p. 318.

conmemoraciones, pero no para el desarrollo del arte<sup>370</sup>. El artista romántico depende de un mercado de consumo perteneciente a la esfera del ocio de los ciudadanos. Evidentemente las masas ponen de manifiesto que sus preferencias no coinciden con los intereses de la élite cultural integrada por los compositores de primera línea. De este modo es lógico que cualquier autor de vals y melodías ligeras ganase con su música mucho más dinero de lo que podía conseguir Beethoven por vender un manuscrito de su sinfonía en Do menor.

*A Vienne, comme ici, on paye 1,000 francs une romance ou une valse des faiseurs à la mode, et Beethoven a été obligé de donner la symphonie en ut mineur pour moins de 100 écus.*<sup>371</sup>

Berlioz hubiera deseado en las masas un grado de educación que no existía en su siglo ni en el nuestro. El mencionado relato *Euphonia*<sup>372</sup> constituye una alegoría concebida para mostrar la polaridad entre el decrepito estado del arte en tierras italianas y la ciudad ideal del norte de Europa. En el segundo caso, una educación dirigida por las autoridades favorece y potencia el estudio en las diferentes disciplinas musicales. El resultado es el de una masa ciudadana de un nivel cultural óptimo. Sin embargo la degradación que ha sufrido el arte en el Sur se debe a la ausencia de tal educación a favor de una visión materialista del mundo. La bella Italia, antaño prolífica en poetas y pintores, solar de la civilización romana, cayó en manos de negociantes y especuladores que acabaron con el arte al ponerlo al servicio del beneficio económico.

*(...) du haut en bas de l'échelle sociale on n'entend retentir que le bruit de l'argent.*<sup>373</sup>

En este original relato los teatros de ópera italianos quedan caricaturizados como garitos acondicionados para el juego, las relaciones humanas y transacciones

---

<sup>370</sup> ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa Editorial. Buenos Aires, 1990. p. 121.

<sup>371</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, pp. 318-319. No insistiremos en que en la actualidad este planteamiento reafirma su vigencia con aplomo: un solo "tema" (según la denominación que, con cierta fruición, en el mundo de la música comercial adquiere una canción -u obra musical con letra de corta duración-) superventas, produce más beneficios que los de una orquesta sinfónica de primera línea en varias temporadas.

<sup>372</sup> Ver el capítulo *El yo en Les Soirées de l'orchestre* de la presente Tesis.

<sup>373</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 295.

comerciales. Evidentemente se trata de una historia de ficción de carácter fantasioso, es decir, que Berlioz muestra en él las consecuencias de una praxis musical desorientada. Sin embargo tiene una base sobre su particular visión de la realidad musical italiana. Los cantantes basan su éxito en la potencia de su voz y su capacidad para realizar florituras vocales. No conciben los matices y su interpretación se limita a la emisión de notas. La cualidad musical más cara a Berlioz, la expresividad, se encuentra ausente.

*Les musiciens (les musiciens !!!) exécutent à peu près ce qui est écrit, mais sans nuance aucune (...) Le chef d'orchestre a l'air d'un sourd conduisant des sourds (...) il va mécaniquement comme la tige d'un métronome ; son bras monte et descend ; on le regarde si l'on veut, il n'y tient pas.*<sup>374</sup>

En *À travers chants*, una obra de contenidos muy heterogéneos, entre los que Berlioz vertió, como veremos más adelante, algunas de sus ideas estéticas, apunta a que la pérdida del valor expresivo de la música en Italia se debe a la magnitud de los teatros de ópera.

*(...) si l'art du chant est devenu ce qu'il est aujourd'hui, l'art du cri, la trop grande dimension des théâtres en est la cause. (...) On a visé des lors à la sonorité avant tout.*<sup>375</sup>

Las consecuencias negativas se suceden como una reacción en cadena, pues con el fin de que los cantantes puedan alcanzar y mantener la intensidad de sonido que se les exige, los compositores no pueden excederse del ámbito de una octava. Consiguientemente proliferan las composiciones melódicamente pobres en tesituras muy reducidas, que favorecen a los registros más agudos.

*Ces tenors, ces barytons, ces soprano, lances à toute volée, ont seules été applaudis.*<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 304.

<sup>375</sup> BERLIOZ: *À travers chants, Etudes musicales, Adorations, Boutades et critiques* ; Michel Lévy Frères, Paris, 1862, p. 97

<sup>376</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, (1862): p. 98.

El ámbito de la composición no sólo se ve influido a través de la exigencia de cantantes vociferantes, sino que también el gusto del público va a ir exigiendo mayores cantidades de aquello que más le place. De este modo proliferarán duetos al unísono a plena voz, así como tríos, cuartetos y coros, siempre sobre una única línea melódica. Comprobamos de esta manera cómo, para Berlioz, la interpretación y la composición quedan degradadas por el afán de edificar coliseos operísticos de proporciones desmesuradas. Dicho afán no es más que la evidente consecuencia de la búsqueda a toda costa del mayor beneficio económico posible. Se trata de una realidad tan sencilla como la ley de la oferta y la demanda. A más butacas, mayor recaudación. En Italia la ópera constituía el entretenimiento favorito, casi diario, de un amplio espectro social, por lo que la demanda nunca escaseaba. Hugh Macdonald expresa la opinión berlioziana:

*Un sistema artístico basado en el comercio estaba condenado al fracaso, pues el gusto vulgar debía desplazar al gusto culto y refinado, un proceso que Berlioz veía desplegarse año tras año en París<sup>377</sup>.*

Así pues, la ópera ha sido reducida a un negocio en el que el verdadero arte, la expresión musical de un teatro lírico, tiende a desaparecer, primero en Italia y más tarde en el resto de Europa. En París, por ejemplo,

*L'Opéra voudrait, comme le veulent tous les théâtres, de l'argent et des honneurs ; il voudrait gloire et fortune. Les grands succès donnent l'une et l'autre ; les beaux ouvrages obtiennent quelquefois les grands succès ; les grands compositeurs et les auteurs habiles font seuls de beaux ouvrages. Ces œuvres, où rayonnent l'intelligence et le génie, ne paraissent vivantes et belles qu'au moyen d'une exécution vivante et belle aussi, et chaleureuse, et délicate, et fidèle, et grandiose, et brillante, et animée.<sup>378</sup>*

A pesar de todo, a los compositores les quedaba el refugio de la música instrumental si no querían plegar su estilo a las condiciones de los teatros operísticos. En otras palabras, podían dedicarse a la composición de sinfonías y música de cámara para evitar tener que componer un tipo de anti-arte cuya sola existencia les resultaba enojosa. En la

---

<sup>377</sup> MACDONALD, Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, 1989. p. 99.

<sup>378</sup> BERLIOZ: *Soirées*, pp. 114

novena de sus *soirées*, Berlioz realiza una crítica de la salud musical de la ópera de París. La orquesta de dicha institución manifiesta como el bastión de calidad musical que ofrece su resistencia a los dictados de la mediocridad.

*L'orchestre seul donne beaucoup de peine à l'Opéra pour le réduire. La plupart de ses membres, étant des virtuoses de premier ordre, font partie du célèbre orchestre du Conservatoire ; ils se trouvent ainsi naturellement en contact avec l'art le plus pur et un public d'élite ; de là les idées qu'ils conservent et la résistance qu'ils opposent aux efforts qui tendent à les asservir.*<sup>379</sup>

Aún existía, por tanto, un lugar para la música en París a mediados del siglo XIX. Sin embargo, la fundamentación de la música sobre una infraestructura económica impedía, o al menos, desaconsejaba a los creadores, dedicarse al género sinfónico. El público francés no demanda sinfonías. Está claro que el triunfo se encuentra en el teatro lírico.

*Quant aux concerts musicaux que je pourrais donner à Paris, j'ai déjà dit dans quelles conditions je me trouvais placé et quelle était devenue l'indifférence du public pour tout ce qui n'est pas le théâtre.*<sup>380</sup>

No obstante, fuera del ámbito franco italiano, es decir, en los núcleos germánico y ruso, el espíritu musical es diferente. El grado de educación de los pueblos de este eje centro oriental europeo permite, a lo largo de todo el siglo XIX la sublimación de todas las formas camerísticas y sinfónicas heredadas del clasicismo, además de la aparición de otras nuevas, como el poema sinfónico. Verdaderamente, los ejemplos de música instrumental surgidos en el seno de la cultura italiana en el romanticismo, se reducen a un puñado de autores situados tradicionalmente en una segunda fila respecto al gran sinfonismo alemán.<sup>381</sup> Lo mismo ocurre en Francia, donde exceptuando a Berlioz, sólo

---

<sup>379</sup> BERLIOZ: *Soirées*, pp. 115-116

<sup>380</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, p. 452

<sup>381</sup> Una de las cuñas humorísticas del cuarto capítulo de *Mémoires*, ironiza de forma transversal al respecto en un párrafo acerca de “los buenos modales” que mostraron los ciudadanos británicos durante sus exigencias revolucionarias de 1848:

*Braves gens! Vous vous entendez à faire des émeutes comme les Italiens à écrire des symphonies.*

unos pocos autores, hijos de la revolución, (Grétry, Gossec, Mehul) comienzan a ser recuperados en la actualidad.

Se habla ciertamente de un “gran sinfonismo alemán” decimonónico. La herencia de Beethoven es patente en Brahms,<sup>382</sup> Schubert, Mendelssohn, Schumann... A esta tradición se unen los representantes de las diferentes escuelas nacionales europeas hasta bien entrado el siglo XX: Bohemia, Rusia, Finlandia, Noruega, etc.

Esta reflexión sobre una evolución musical paralela más allá de las propias fronteras francesas, permite reconocer la importancia que tuvieron en la producción Berlioziana los viajes realizados. Sus incursiones en territorios del norte supusieron una huida del hostil ambiente parisino y un refugio en el que sus obras eran aclamadas casi de forma incondicional. El reconocimiento que recibía en cada una de las ciudades que visitaba contribuía a la reposición de una autoestima que había descendido a niveles peligrosos. Berlioz podría ser considerado un alemán nacido en Francia. Recordemos su célebre cuestión: *Où diable le bon Dieu avait il la tête quand il m'a fait naître en ce plaisant pays de France ?*<sup>383</sup>

Ya hemos comentado ampliamente los motivos de su apego a la ciudad de las luces. Casi con toda seguridad puede afirmarse que su carrera profesional hubiese gozado de un mayor reconocimiento en vida de haber aceptado alguna de las ofertas que recibió en varias ciudades alemanas para ocupar un puesto de *Kapellmeister*. La decisión sentimental de permanecer en París implicaba aceptar el reto de una existencia artística en pugna continua frente a la corriente.

Con todo, Berlioz desarrolló una producción independiente tanto de la corriente francesa como de la germánica. Sus sinfonías no encajan en el molde clásico y sus óperas apenas presentan similitudes con la ópera francesa. Pudo permitirse elaborar su crítica al materialismo musical, precisamente por haber mantenido la impermeabilidad respecto a los modelos de la música comercial. Su personalísimo estilo le convierte en uno de los heterodoxos de la música. De hecho, apenas se reconoce la importancia de su

---

<sup>382</sup> Recordamos aquí que su primera sinfonía, de larga gestación, por la dificultad que entrañaba liberarse de la sombra beethoveniana, ha sido conocida, desde los tiempos del crítico Eduard Hanslick y por motivos evidentes, como la décima sinfonía del sordo de Bonn.

<sup>383</sup> *Mémoires*, p. 95

obra en la actualidad. Prueba de ello es que los tratados de música conceden un lugar de privilegio a la *Sinfonía Fantástica* como obra de influencia fundamental en el Romanticismo, pero no suelen citar ninguna otra de sus obras, a pesar de su importancia musical intrínseca. En estos tratados musicológicos, ciertas obras maestras absolutas como *Romeo y Julieta*, *Lélio*, el *Réquiem* o *Beatrice et Benedict* no tienen lugar porque aparecen como islotes artísticos a los que no se reconoce su influencia en el desarrollo musical posterior. Todos ellos obvian el hecho de que partituras como *La Canción de la Tierra* de Mahler o la cuarta sinfonía de este mismo autor, tienen sus precedentes en alguna de las partituras berliozianas citadas. Asimismo parecen despreciar la deuda que Wagner y por lo tanto el último Verdi, los veristas y toda la ópera desde 1880 adquirieron con *Les Troyens*, una obra que el público no entendió en vida de su autor precisamente porque fue concebida con un elevado grado de independencia de las corrientes musicales de la época. Como hemos apuntado con anterioridad, esta obra no fue admitida en *Opéra*, teatro del que, de acuerdo con *À travers chants*, podría afirmarse que era el más relevante y mejor de los escenarios franceses:

*Parlez à un directeur de spectacle, demandez-lui quelle est la meilleure salle d'opéra ; il répondra, ou au moins il pensera s'il n'ose le dire, que c'est la salle où l'on peut faire les plus fortes recettes.*<sup>384</sup>

---

<sup>384</sup> BERLIOZ: *À travers chants* (1862), p. 99

## **CAPÍTULO 5.**

### **LA CREACIÓN MUSICAL**

*La música se sostiene por sí misma. No necesita a la poesía. Incluso si desapareciesen todos los lenguajes humanos, ella permanecería como la más grande y poética de las artes –y la más libre.*

*¿Qué es una sinfonía de Beethoven sino música soberana en toda su majestad?*

*(Grottesques)*

## 5.1 La creación musical en el contexto romántico

*Tú sabes y yo sé que en esta vida  
con genio es muy contado el que la escribe,  
y con oro cualquiera hace poesía.*

Bécquer (*Rima XXVI*)

El fallecimiento prematuro de Mozart en 1791 supuso una pérdida fundamental que determinó el curso de la historia de la composición musical en su momento de transición al Romanticismo. Ante la evidencia de que las obras mozartianas más interpretadas pertenecen al último lustro de vida del compositor, tiene sentido deducir (en un romántico ejercicio de imaginación) que, de haber disfrutado de una década más de vida productiva o incluso dos o tres, las obras de Mozart hubieran marcado la tendencia del nuevo estilo en el siglo XIX, coincidiendo con los años de formación de Berlioz. En cierto sentido, Mozart fue el primer romántico en su intento de emancipación artística del estatus de siervo en el que se había sedimentado secularmente la condición social de los músicos.<sup>385</sup>

El traslado a París de Berlioz y su posterior lucha por la supervivencia encuentra su paralelo en la experiencia vienesa del compositor salzburgoés. Se trata de un individuo que, consciente de su genio, decide asumir las consecuencias de su actuación en el escenario social y crear la música que brota de su mente, sin detenerse a considerar el beneficio que va a extraer del interés que suscite esa música en la sociedad. No cabe duda de que el artista pugna por establecer su carrera en su contexto sociocultural. Sin embargo el hombre romántico no antepone el éxito social a su afán personal de compositor. El primer objetivo, y el más importante, es el de la autorrealización como creador. En el momento en que su espíritu libre se encuentre en la disyuntiva de elección, siempre antepondrá el arte a la sociedad.<sup>386</sup> El artista romántico está dispuesto

---

<sup>385</sup> ROSSELLI, John: *Vida de Mozart*; Cambridge University Press, Madrid, 2000. p. 42.

<sup>386</sup> Véase unas páginas más adelante el caso opuesto en el comportamiento antiromántico de un Berlioz que, cansado de luchar en la sociedad, termina anteponiendo su propia comodidad a la incertidumbre en torno a la creación de una nueva obra de arte.

a dar su vida por su arte, del mismo modo que lo haría por amor, el otro motor de la maquinaria creativa.<sup>387</sup>

El impulso individualista de Mozart fracasó socialmente por la naturaleza del entorno cultural. La ciudad de Viena aún no concebía la figura de un músico que desarrollase una carrera por su cuenta. En este sentido, Mozart constituyó una especie de anacronismo. Ni siquiera en el siglo XXI es fácil para un músico establecerse de forma independiente, al margen de una institución protectora. Evidentemente tampoco lo fue en el Romanticismo. La lucha de Berlioz constituyó una constante en su vida, si bien su presencia en París ya contaba con el recurso de una estructura musical sobre la que asentar sus proyectos: el concepto burgués de espectáculo musical en ópera y los demás teatros, con sus correspondientes orquestas y coros. Como basamento de esta edificación de la cultura musical se encontraba el conjunto de enseñanzas musicales de la ciudad, traducible en una numerosa cantera de instrumentistas y cantantes que algún día habrían de mostrar su anhelo por participar en la vida musical de una u otra ciudad. Esta infraestructura educativa y cultural en la que apenas pudo apoyarse Mozart, se encontraba ya en un estadio de desarrollo un par de décadas más tarde. El Conservatorio de París, como ejemplo más significativo, se fundó en 1795, durante los años posrevolucionarios de *La Convención* (en la datación revolucionaria, el 16 de Thermidor del año III) y su orquesta comenzó a funcionar, a instancias de Habeneck, en 1806.

El extenso epistolario de Beethoven y los célebres cuadernos de conversación que empleaba para comunicarse en la última etapa de su vida, muestran la personalidad de un hombre extremadamente culto, de alguien con mayor interés que sus maestros de la Ilustración en conocer otros ámbitos del saber. La exaltación del *yo* que se produce en el Romanticismo musical encuentra un primer exponente en el sordo de Bonn, quien, avalado por una autoconfianza cimentada en el genio musical y el dominio de un amplio

---

<sup>387</sup> Recordamos la cita del final de sus *Mémoires*:

*Laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique ?... C'est un grand problème. Pourtant il me semble qu'on devrait dire ceci : l'amour ne peut pas donner une idée de la musique, la musique peut en donner une de l'amour... Pourquoi séparer l'un de l'autre ? Ce sont les deux ailes de l'âme.*

espectro cultural, emprende el camino de la emancipación.<sup>388</sup> Para el músico romántico Beethoven constituye una figura elevada a la categoría de mito, a pesar de su cercanía temporal. Del mismo modo, Berlioz nunca deja de ampliar su cultura, fundamentalmente con la lectura tanto de clásicos como de contemporáneos, aunque no comparte con Beethoven la inclinación de éste por la filosofía. Fubini, cita el fragmento de la carta dirigida a la Breitkopf & Härtel en la que solicitaba el envío de un considerable lote de libros:

*No hay casi ningún tratado que pueda parecerme hoy demasiado docto. Sin presumir de poseer una auténtica erudición, me he esforzado, desde la infancia, en comprender el pensamiento de los mejores y de los más sabios de cada época. Debe avergonzarse el artista que no se sienta culpable por no llegar, al menos, hasta ahí.*<sup>389</sup>

Esta opinión recuerda inevitablemente a aquel fragmento del credo berlioziano acerca de la formación cultural del músico, que vertió en *Les soirées de l'orchestre*:

*L'éducation littéraire des Euphoniens est soignée ; ils peuvent jusqu'à un certain point apprécier les beautés des grands poètes anciens et modernes. Ceux d'entre eux, dont l'ignorance et l'inculture à cet égard seraient complètes, ne pourraient jamais prétendre à des fonctions musicales un peu élevées.*<sup>390</sup>

A propósito del individualismo romántico y de la búsqueda de emancipación, continúa Fubini en los siguientes términos:

*Beethoven pretendía sostener un ideal de músico y de hombre antitético al concepto de músico como artesano. La música ha de comprometer al hombre*

---

<sup>388</sup> BUCHET, Edmond: *Beethoven, leyenda y realidad*. Ed. Rialp; Madrid, 1991. p. 124.

<sup>389</sup> Se trata de una cita de sus cuadernos de conversación recogida en:

MAGNANI, Luigi: *I quaderni di conversazione di Beethoven*; Nápoles, Ricciardi, 1962, p. 110. Citada por: FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1992. p. 277

<sup>390</sup> BERLIOZ: *Les soirées de l'orchestre*; Michel Lévy Frères, Paris, 1852. (Ed. original) p. 328

*en su totalidad; la condición del artista no puede ser otra que la libertad absoluta con respecto a cualquier vínculo moral y material.*<sup>391</sup>

La actitud frente a la creación artística en el Romanticismo parte de manera evidente de la ética kantiana, adoptada fundamentalmente a través del ejemplo de Beethoven. Éste estudió con admiración y el mayor de los respetos la *Crítica de la razón práctica*, obra en la que reconoció un fundamento intelectual para su configuración como artista independiente. En Kant descubrió Beethoven una ley más poderosa que aquella, en principio no escrita pero asimilada tradicionalmente, según la cual un músico es un artesano que somete su servicio a la voluntad de un tercero. La *conciencia moral*, según Kant, no está condicionada por las circunstancias, por lo que el artista debe obrar, en lo que se refiere al arte, de la manera que juzgue más conveniente, teniendo en cuenta además que ese *deber* es, para Kant, un fin en sí mismo<sup>392</sup>. Consiguientemente Beethoven, en un primer momento y después los artistas románticos, siguen el mandato de su conciencia en busca de la emancipación y de su plena libertad creadora. Tras Beethoven, todos los compositores románticos basan su actitud ante la creación en su particular *imperativo categórico*. Lógicamente, esto no supone en ningún modo garantía de éxito económico y social. Algunos compositores románticos emprenden esta lucha con éxito y otros muchos fracasarán del mismo modo que Mozart, a quien podemos considerar también el primer compositor “Kantiano”.

A pesar de esta búsqueda de libertad y de una legitimación teórica de la emancipación del artista, Beethoven reconoce que el músico, aunque independiente, debe encontrar su más alta aspiración en otro tipo de servidumbre que podemos calificar de “mecenazgo liberal”, consistente en la satisfacción de las necesidades económicas del artista por parte de un tercero que, a su vez, permitiría al músico la libertad creadora que éste precisara. Añade Beethoven en la misma fuente:

*Debe ser la finalidad y la aspiración de todo verdadero artista procurarse una posición que le permita, sin verse molestado por otros deberes o*

---

<sup>391</sup> FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1992. p. 277

<sup>392</sup> KANT: *Crítica de la Razón Práctica*; Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001. p. 28.

*preocupaciones de carácter económico (...), entregarse a la composición de grandes obras que pueda ofrecer al público (...).*<sup>393</sup>

No obstante esta figura socioeconómica del músico va a encontrarse siempre en la zona fronteriza con la utopía. Los músicos tendrán que sortear una carrera de obstáculos con cada uno de sus proyectos y en contadas ocasiones encontrarán terreno liso y provisto de comodidades. Los avatares que rodearon la composición de *Romeo y Julieta* por parte de Berlioz no fueron sino una feliz excepción en su carrera.<sup>394</sup> El mecenazgo constituyó un status nunca despreciado por los compositores románticos. No obstante, fueron pocos los que disfrutaron de la seguridad de una protección económica estable como la que Tchaikovsky recibió de la baronesa Von Meck entre 1876 y 1890.<sup>395</sup> Schumann, por su parte, como músico independiente, encontró su fuente de ingresos más regular en el ejercicio de la crítica musical, fundamentalmente en el *Allgemeine Musicalische Leitung*. Chopin ganaba su sustento en los salones parisinos de la época de Luis Felipe, en los que era muy admirado a pesar del miedo escénico que padecía y del consiguiente nerviosismo con que afrontaba los días previos a cada recital. Mendelssohn marcó un hito en la dirección orquestal y creó en Leipzig la temporada de la orquesta de la Gewandhaus. En 1866 Dvorák ingresa en la orquesta del Teatro Nacional Checo como viola y en esta misma época, Nicolai Rimsky Korsakov, joven oficial de la marina rusa, consiguió que se crease especialmente para él el curioso cargo de superintendente de las bandas de música de su país. Como vemos, casi ninguno de los compositores del diecinueve podía permitirse una dedicación exclusiva a la composición.

La estructura socio-cultural que rodea al compositor no suele compartir con el artista la alta consideración que éste posee hacia sus creaciones. Así pues, mientras el músico

---

<sup>393</sup> MAGNANI, L.: *Op. cit.*, citado por Fubini: *Ibid*.

<sup>394</sup> Recordemos que Berlioz recibió la generosa donación de veinte mil francos por parte de Paganini, para permitirle que se entregase a la composición libremente durante un año, liberándole de sus deberes como feuilletonist.

<sup>395</sup> TCHAIKOVSKY: *To my best friend: Correspondence between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck, 1876-1878*. Oxford University Press, 1993.

La baronesa Nadezhda Von Meck (1831-1894) liberó a Tchaikovsky de las obligaciones de su puesto en el conservatorio de Moscú, merced a una asignación anual de 6000 rublos, permitiendo así que se centrara en la composición,. El epistolario tchaikovskiano muestra una interesante crónica de este mecenazgo revela una relación de creciente afectividad entre ambos, que nunca llegaron a conocerse en persona.

anhela la liberación de tareas mundanas con la doble finalidad de la autorrealización como individuo artista y de poder contribuir a la historia del arte con un buen puñado de obras de calidad, la sociedad exige de él algún tipo de cometido de carácter práctico. Evidentemente la cantidad de horas diarias empleadas en otros menesteres, no es para ellos más que un tesoro perdido en forma de tiempo que podía haber sido utilizado para concentrarse en busca de la concepción y desarrollo de ideas musicales. Fubini recoge las palabras de Beethoven<sup>396</sup> acerca de la concepción de la idea musical, palabras éstas que constituyen una de las variantes del manifiesto romántico sobre la creación musical:

*Me preguntáis que de dónde provienen mis ideas. Yo no puedo responder con certeza: más o menos, nacen espontáneamente. Las atrapo con las manos en el aire, mientras paseo por los bosques, en el silencio de la noche o al alborar el día. (Actúo) estimulado por los sentimientos que el poeta traduce en palabras y yo en sonidos que retumban dentro de mí y que me atormentan, hasta el instante en que, al fin, los tengo delante de mí en forma de notas.*<sup>397</sup>

El compositor recibe de su inspiración las ideas musicales a las que se enfrenta de varias maneras. En primer lugar, podemos hablar de un Romanticismo formalista, en el que el dictado del genio ha de ser transcrito amoldándose a unas estructuras formales preestablecidas. Las formas musicales heredadas del Clasicismo (sinfonía, sonata, concierto, ópera con sus partes diferenciadas de obertura, arias, coros, recitativos, etc.) constituyen el receptáculo del devenir de las ideas musicales, que el compositor concibe de tal manera que podrán ser perfectamente clasificadas en dichos moldes. Por consiguiente, sobre una estructura clásica se producirá el desarrollo, crecimiento e interrelación de las ideas de una manera que supera en extensión y libertad de movimientos a sus antecesores dieciochescos. A este Romanticismo formalista o clasicista pertenecerían las formas directamente herederas de los esquemas del siglo anterior, como las sinfonías y sonatas de Mendelssohn, Brahms o Schubert y las óperas de Rossini. No obstante, incluso en el mismo corazón del formalismo teórico musical, representado por Hanslick (*Lo Bello en Música*, 1854), se hace referencia a la característica berlioziana de necesidad de evolución de la forma musical como producto histórico susceptible de envejecimiento y agotamiento. Sobre Hanslick opina Fubini:

---

<sup>396</sup> Traducidas por Carlos Guillermo Pérez.

<sup>397</sup> FUBINI: *Op. cit.* p. 278

*La música es una invención de formas siempre nuevas en las que se encarna la individualidad creadora; por ello, no tendría sentido que estas formas poseyeran una estructura preexistente y, aun cuando la poseyeran, sería absurdo pensar que la estructura tuviera algún significado para el músico.*<sup>398</sup>

Paralelamente a esta corriente tradicionalista que recorrerá el siglo XIX en su totalidad, se desarrolla otro tipo de creación más genuinamente romántico, en el sentido de que emplea un tratamiento iconoclasta de la forma. El camino abierto por el último Beethoven es seguido por muchos compositores que, como Berlioz, precisan un vehículo expresivo original. De este modo, la forma musical es parte de la expresión individual deseada por el compositor para una obra concreta y por consiguiente esa misma forma no servirá para ninguna otra de sus composiciones<sup>399</sup>.

Cuando Liszt termina de componer una obra monumental para piano en la que vierte su capacidad para desarrollar una idea principal a través de una escritura virtuosística decide otorgar a su composición el lacónico título de *Sonata en Si menor*. A pesar de que tradicionalmente una obra para piano solo en la que se dan ciertos elementos de desarrollo motivico viene siendo denominada como “sonata”, la *Sonata en Si menor*, ha roto los moldes tradicionales de dicha forma y sus variantes, en función del deseo expresivo individual del autor. Liszt emplea esta denominación porque su idea era la de componer una sonata concebida en su imaginación con unas características diferentes. Ésta y no otra es la forma que en ese momento él consideraba la ideal para una sonata. Es la forma exacta a través de la cual plasmar su idea expresiva.

Chopin, Schumann... se encuentran cómodos con un tipo de pequeñas formas a través de las cuales pueden manifestar la expresión de su individualidad personal y artística (nocturnos, valeses y piezas cortas en general). No pretendemos establecer un juicio que infravalore una sinfonía de Brahms en cuatro movimientos por considerarla en esencia menos romántica que la *Sinfonía Fantástica*. En absoluto. Se trata de dos

---

<sup>398</sup> FUBINI, E.: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música; Madrid, 1992. p. 331.

<sup>399</sup> RODGERS, Stephen: *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*, Cambridge University Press; New York, 2009. p. 2.

conceptos diferentes dentro de un mismo estilo, dos líneas paralelas de expresión romántica. Quienes, como Schubert o Tchaikovsky encontraron en las formas clásicas el molde adecuado para su arte, merecen el reconocimiento de haber concebido el Romanticismo no como la cara opuesta al período anterior, sino como su prolongación natural, como un nuevo estilo cuyo origen se encuentra en los maestros vieneses.

Así pues, frente al concepto rupturista del arte que con tanta frecuencia se emplea en referencia a este período, comprobamos, que el Romanticismo, además de implicar grandes dosis de libertad y sentimiento, también supone la aplicación de cantidad de normas y un gran respeto hacia la tradición. Además del gusto por los ambientes y épocas exóticas, se puede considerar el tradicionalismo como fuente del conocimiento. De este modo se entiende la admiración de Beethoven por Händel, de Berlioz por Gluck o de Mendelssohn por Bach.<sup>400</sup>

---

<sup>400</sup> APPLEGATE, Celia: *Bach in Berlin: Nation and Culture in Bach's revival of the S. Matthew Passion*; Cornell University Press; New York, 2005. p. 214.

## 5.2 La concepción berlioziana de creación musical

Desde sus primeros ensayos compositivos, Berlioz concibe la creación musical como una forma de reafirmación de la propia capacidad ante sí mismo y ante su entorno. Su deber moral consiste en crear arte, pero no de una forma desinteresada, pues considera el reconocimiento social como absolutamente necesario para la satisfacción del ego personal. A través de sus escritos comprobamos en qué grado le afecta psicológicamente el que una obra suya no guste a los oyentes. El artista no es insensible a la reacción ante su arte y manifiesta también su satisfacción y cierto alivio cuando las reacciones del público son positivas. Por consiguiente, la imagen del compositor que, impasible ante las reacciones del público, no obedece más que a los dictados del genio, no encaja en la figura de Berlioz. ¿Significa esto que hemos de desterrar su imagen como compositor íntegro, impermeable a las modas estéticas del buen gusto imperante? Evidentemente la respuesta es negativa. El caso de Berlioz es el de un pulso continuo frente a público, instituciones y modas. Nunca se plegará ante la demanda de un estilo más consumible. Cada uno de sus fracasos va seguido de un nuevo intento en la misma dirección. En ocasiones un paso al frente va seguido de dos hacia atrás, a pesar de lo cual no caerá en la traición a su credo estético y continuará en su línea. Es cierto que los fracasos hacen mella profunda en su estado anímico, pero este hecho le conduce a creer con mayor firmeza que debe intensificar su trabajo de reeducación del público hacia su propio terreno. No olvidemos que su producción como crítico musical constituyó una de las principales fuentes de educación estética de la burguesía parisina durante tres décadas. Por consiguiente, sí es una figura independiente en cuanto a su propia libertad como creador, pero no es insensible a las reacciones del público. Por este motivo no tiene inconveniente en ofrecer en sus conciertos fragmentos sueltos de obras mayores que constituyen garante de éxito, como el *Lacrimosa* del *Réquiem*, la *Marcha al cadalso* de la *Sinfonía Fantástica*, la *Marcha húngara* de *La Condenación*, etc. Mediante este procedimiento consigue ganarse la consideración de un público que, adiestrado de esta manera se hallará mejor capacitado para enfrentarse a obras venideras.

Si por un lado, la creación musical es un medio para la exaltación del ego (o expresado en otros términos, el vehículo de expresión de la personalidad del artista), por

otro, la obra musical constituye un ente cuya función es la de provocar un efecto en el oyente. En multitud de ocasiones indica Berlioz la magnitud del efecto que una determinada obra produjo en el auditorio y deja claro con ello la relevancia que concede a este aspecto de la música. La misión de este ente no es la de excitar la percepción de cada oyente para agradar los sentidos. El hedonismo sensual, como factor exclusivo del arte no tiene cabida en la concepción romántica de Berlioz. Puede haber sido un motor en la estética clásica y de hecho volverá a serlo al doblar el siglo, pero en el Romanticismo, y particularmente en el caso berlioziano, la música está dirigida a la imaginación y al corazón del oyente. En palabras de Gérard Condé:

*...pour cela elle doit échapper à l'appréhension froide, rationnelle et réductrice, donc surprendre, brouiller les pistes, se dérober, détourner l'auditeur du "comment" et répondre au "pourquoi?" par l'accession à une forme supérieure de beauté.<sup>401</sup>*

La idea musical tiene su origen, como no podía ser de otra manera, en la inspiración del genio. No obstante, ¿qué es lo que ha suscitado el movimiento en la mente del genio para hacerle concebir dicha idea? Frecuentemente el artista encuentra mayor rendimiento cuando trabaja bajo el efecto de una fuerte impresión de origen sentimental, debida a factores diversos. Beethoven recibía la inspiración de los bosques vieneses en sus paseos campestres. Mendelssohn transcribe en la *Sinfonía Italiana* el estado de ánimo que le producía el recuerdo de la luz y de las gentes del sur. En el caso de Berlioz, personalidad exaltada en todo momento, la inspiración podía llegarle en cualquier situación de su vida. Por un motivo u otro su espíritu siempre se encontraba en efervescencia. Cualquier tipo de impresión que moviera sus sentimientos podía proporcionarle el pretexto para componer. Sin embargo hay dos tipos de hálito inspirador de mayor potencia: el amor y la literatura.

La lectura de determinadas obras encendía en él de tal modo la chispa de exaltación del espíritu, que su música tiene origen literario en multitud de ocasiones. Sin embargo

---

<sup>401</sup> CONDÉ, Gérard : *La forme et le prétexte*, Revue *Silex*, número 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. p. 25.

la composición berlioziana es en todo caso el fruto de un trabajo largamente reflexionado. Con esto nos referimos a que, a pesar del estado anímico en que le sumía una u otra obra literaria o teatral, la consecuencia musical no suele ser inmediata, sino que verá la luz después de un proceso minucioso, sometido durante un largo período a correcciones continuas. El autor sólo documenta un caso en que la composición musical es fruto inmediato de la impresión provocada por una chispa literaria.

*Je pris la plume, et tout d'un trait j'écrivis la musique de ce déchirant adieu, qu'on trouve sous le titre d'Élégie, à la fin de mon recueil intitulé Irlande. C'est la seule fois qu'il me soit arrivé de pouvoir peindre un sentiment pareil, en étant encore sous son influence active et immédiate. Mais je crois que j'ai rarement pu atteindre à une aussi poignante vérité d'accents mélodiques, plongés dans un tel orage de sinistres harmonies.*<sup>402</sup>

Ya desde sus primeros ensayos compositivos el pretexto de su obra es literario. En *Mémoires* deja constancia de una de sus primeras composiciones<sup>403</sup> basada en *Estelle et Nemorin* de Florian<sup>404</sup>. En este caso, el impacto de este melodrama de carácter pastoril se vio multiplicado por el estado de enamoramiento en que se encontraba el preadolescente Hector, quien reconoce que, por este motivo, en aquella época se veía atraído especialmente por los modos menores. También es conocida su reacción emocional tras los descubrimientos de Shakespeare y Goethe. Las obras de ambos constituyeron el origen de numerosas páginas berliozianas.

Una característica de estilo que llama la atención a simple vista la constituye el hecho de que sus composiciones no portan títulos formales, sino expresivos o literarios. Las sinfonías, por ejemplo, se llaman *Romeo y Julieta*, *Sinfonía Fantástica* o *Harold en Italia*. Concibe la música en su unión con un pretexto literario, de tal modo que el arte resultante conlleve una mayor expresividad. La música que ha sido enriquecida con un pretexto literario posee una capacidad añadida para exaltar el ánimo del oyente. Sin embargo en el caso de la música instrumental, los títulos expresivos no obligan a un

---

<sup>402</sup> BERLIOZ: *Mémoires*; Michel Lévy Frères (Ed. original), Paris, 1870. p.66

<sup>403</sup> Obra destruida más tarde por él mismo.

<sup>404</sup> Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) escribió su poema pastoral *Estelle*, en la línea cervantina de *La Galatea*. Murió en prisión en la época de Robespierre.

seguimiento exhaustivo del programa, sino que suponen un punto de partida para incitar la imaginación e implicar al público en una actitud de escucha más poética. El programa de la *Sinfonía Fantástica* constituye un hito en la aparición de la música programática. No hemos de menospreciar su importancia capital en el proceso de creación de la obra, ni de cara a la comprensión de la audición. En este sentido recordamos que Berlioz se tomó la molestia de repartir dicho programa entre los asistentes al estreno. No obstante, podemos comprobar cómo relativiza la importancia del programa cuando unos años más tarde vuelve a ofrecer dicho programa pero en una versión abreviada en forma considerable. El autor mismo añade la siguiente aclaración en el prefacio de la partitura:

*On peut se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux, la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique.*<sup>405</sup>

Berlioz es consciente de que los títulos expresivos sugieren una pista a la imaginación del oyente, pero que no pueden traducir a texto un significado concreto de los sonidos comprendidos en una pieza instrumental. Dichos títulos portan la referencia a un texto literario que completa el sentido artístico total de las obras. Según Gérard Genette<sup>406</sup>, la relación entre el título y el texto puede ser directa en el caso de las piezas que contienen el texto integrado (óperas, canciones y música vocal en general). Pero la relación puede producirse *in absentia*, cuando el título remite a un texto literario existente pero que no está incluido en la obra musical (*Fantasía sobre la tempestad*, *Scherzo de la Reina Mab*, *Harold en Italia...*). En este sentido, el texto desaparece, absorbido por la partitura, que asume su carácter. El tercer modo que establece Genette es el de la ausencia por inexistencia. Se produce cuando el texto al que se hace referencia ni siquiera existe. En Berlioz son poco frecuentes (*El arpa eólica*, *Rêverie et caprice*) y en ellas el oyente se encuentra en posesión de libertad total para establecer sus propias evocaciones según el carácter de su percepción.

---

<sup>405</sup> Berlioz realizó numerosas variaciones en el programa desde 1830 hasta 1855. La primera edición de la partitura tuvo lugar en 1845, según un texto similar al de su estreno. La edición de 1855 es la que presenta un texto mucho más escueto. Fuente: [hberlioz.com](http://hberlioz.com).

<sup>406</sup> GENETTE, Gérard: *Romances sans paroles*. Revue des sciences humaines ; Tome LXXVI, n° 205, janvier-mars, 1987. pp. 113-120.

El compositor y director de orquesta (y gran berlioziano) Leonard Bernstein<sup>407</sup> indicaba en la primera de sus lecciones musicales para jóvenes con la Orquesta Filarmónica de Nueva York que la música programática puede cambiar de significado en la mente de un mismo oyente mediante el sencillo procedimiento de variar la historia del programa<sup>408</sup>. No pretendemos llegar a caer en el dominio de la corriente formalista de la estética musical iniciada a finales del siglo XIX, para la cual la música no alcanza ningún significado más allá de la física acústica y las sensaciones producidas en el cerebro por la percepción de una combinación de ondas sonoras.<sup>409</sup>

Berlioz se muestra flexible. Considera que la creación musical puede causar mayor efecto cuando se ofrece unida a un pretexto literario, pero reconoce la autonomía de la música y su capacidad expresiva para conmovir al oyente dotado de sensibilidad e imaginación.

*C'est la musique livrée à elle même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression; son langage deviene alors extrêmement vague et par là même acquiert encore plus de puissance sur les êtres doués d'imagination. Comme les objets entrevus dans l'obscurité, ses tableaux grandissent, ses formes deviennent plus indéceses, plus vaporeuses (...).*<sup>410</sup>

Con todo, la música puramente instrumental no es frecuente en Berlioz. Al igual que al Beethoven de la novena sinfonía, se le quedan pequeñas las obras en las que sólo tienen cabida instrumentos, por lo que termina recurriendo a la inclusión de texto, bien sea de forma continua en una obra vocal, o bien alternando con música instrumental. En ocasiones requiere incluso un texto hablado, como si se tratase de teatro dentro de la música. Así ocurre en el monodrama *Lélio*, obra en la que el peso específico gravita en torno a la figura del narrador.<sup>411</sup>

---

<sup>407</sup> Leonard Bernstein (1918-1990) compositor y director de orquesta norteamericano. En la década de 1960 dirigió la serie de conciertos pedagógicos *Young people's concerts*.

<sup>408</sup> BERNSTEIN, Leonard: *El maestro invita a un concierto, Conciertos para jóvenes*; Ed. Siruela, Madrid, 2002. p. 43.

<sup>409</sup> FUBINI: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música. Madrid, 1992. p. 347.

<sup>410</sup> CONDÉ, Gérard : *Op.cit.* p. 25

<sup>411</sup> En la actualidad suele requerirse la presencia de actores franceses de contrastada reputación para la interpretación de este papel, como Gerard Dépardieu (Chicago Symphony Orchestra, Muti, abril de 2011).

La elección de un texto adecuado será crucial pues constituirá el motor de la creación musical. En su juventud, Berlioz se sumó a la tendencia general de componer la música para la letra de otros, como en *La Révolution Grecque* (1825) o *Les Francs-juges* (1826), sobre el poema escrito para él por su amigo Humbert Ferrand<sup>412</sup>, pero en fecha temprana decidió convertirse en su propio libretista. Ya ha quedado claro a lo largo de la presente Tesis que existió en Berlioz no sólo una habilidad para expresarse en prosa con gran belleza en un estilo personal, sino también una auténtica vocación literaria. Se sentía perfectamente capacitado para componer y arreglar los textos de sus obras y de este modo no tener que recurrir a terceras personas. Cuando por algún motivo tenga que hacerlo, los resultados no serán satisfactorios. Este fue el caso de *La nonne sanglante*, ópera inacabada sobre un libreto de ambiente gótico de Scribe<sup>413</sup> en el que se vio inmerso merced a un contrato tripartito entre ambos a instancias de Leon Pillet.<sup>414</sup> Dicho libreto, tras diversos avatares fue devuelto a su autor, quien posteriormente lo ofreció a otros compositores.<sup>415</sup>

Berlioz no necesita libretista, pero prefiere no trabajar *ex nihil* sino sobre textos de autores consagrados. Shakespeare, Goethe, Virgilio, Byron y Walter Scott son sus autores de cabecera. Con sus obras aprendió a amar la literatura hasta el punto de desear tentar la propia capacidad como escritor. Entre los mencionados autores y otros igualmente admirados (La Fontaine, Cervantes...) destaca su entusiasmo por Shakespeare. El golpe emocional recibido por su primer contacto con las obras del inglés está íntimamente relacionado con el *plus grande drame de ma vie*.<sup>416</sup> El shock psicológico y sentimental causó estragos en él al sumar al efecto de las obras shakespearianas, la irrupción de Harriet Smithson en su vida.

---

<sup>412</sup> Humbert Ferrand (1805-1868) fue un escritor francés con el que Berlioz mantuvo una sincera amistad de toda una vida.

<sup>413</sup> Eugène Scribe (1791-1861). Libretista muy prolífico. Destaca por su colaboración con Meyerbeer. Berlioz estuvo componiendo *La nonne sanglante* desde 1841 hasta 1846.

<sup>414</sup> Leon Pillet (1803-1868). Era en aquellos años el director de la Ópera de París (1841-1847).

<sup>415</sup> Berlioz relata todo este episodio en el capítulo LVII de sus memorias:

*Scribe reprit son poème; il l'offrit ensuite, m'a-t-on dit, à Halévy, à Verdi, à Grisar, qui tous connaissant cette affaire, et considérant la conduite de Scribe, à mon égard, comme un assez mauvais procédé, eurent la délicatessen de refuser son offer. M. Gounod enfin l'accepta, et sa partition sera très-prochainement entendue.*

<sup>416</sup> BERLIOZ: *Mémoires*. p.65

*Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques.*<sup>417</sup>

*L'autre amour m'apparut avec Shakespeare, à mon âge viril dans le buisson ardent d'un Sinai, au milieu des nuées, des tonnerres et des éclairs d'une poésie pur moi nouvelle. Il me terrassa, je tombai prosterné, et mon Coeur et tout mon être furent envahis par une passion cruelle, acharnée, où se confondaient, en se renforçant l'un par l'autre l'amour pour la grande artiste et l'amour du grand art.*<sup>418</sup>

Desde entonces y hasta el fin de sus días, Shakespeare se constituyó en su inevitable referencia literaria. Encontró en los textos shakespearianos la potencialidad musical necesaria para excitar su creatividad, y son numerosas las obras del dramaturgo inglés a las que decidió otorgar música.

En una conversación mantenida en Roma en 1831, Berlioz comenta a Mendelssohn, cuán adecuado encontraba para la música el fragmento sobre la Reina Mab que aparece en el acto I de *Romeo y Julieta*<sup>419</sup>. Dos décadas más tarde, durante la redacción de *Mémoires*, Berlioz muestra el recuerdo del temor a haber cometido una imprudencia que le invadió, por haber dado pie a que Mendelssohn se lanzase a la composición de una

---

<sup>417</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p.65

<sup>418</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 448

<sup>419</sup> En la escena IV del acto primero de la tragedia de Shakespeare, Mercutio pronuncia un monólogo sobre el sueño que, si no constituyera un anacronismo, calificaríamos de surrealista. Los dalinianos personajillos de la escena que describe parecen estar inspirados en las pinturas de El Bosco:

*Ya veo, pues, que ha estado con vos la reina Mab. Es la partera de las ilusiones, y llega (...) arrastrada por un tronco de atomísticos corceles, a pasearse por las narices de los hombres mientras están dormidos. Los radios de las ruedas de su carroza están fabricados de largas patas de araña; las riendas, de finísima telaraña; los arneses, de húmedos rayos de luna; su látigo, de un hueso de grillo; la tralla, de una hebra sutil. Su cochero, un pequeño mosquito de librea gris, ni la mitad tan grande como el redondo gusanillo que se extrae con la punta de un alfiler del perezoso dedo de una doncella...*

música sobre Mab antes de hacerlo él mismo.<sup>420</sup> A nuestro parecer, este fragmento de *Mémoires* encripta un hecho curioso que desarrollamos a continuación.

Mendelssohn había compuesto su obertura para *El sueño de una noche de verano*, un lustro antes de encontrarse en Italia con Berlioz, contando con sólo diecisiete años.<sup>421</sup> Casi con seguridad, el joven Hector consideraba que su colega Felix sería capaz de componer una música sobre la *Reina Mab* de forma tan brillante como lo había hecho con dicha obertura. La ligereza de carácter de esta pieza y su espíritu de fantasía optimista parecen haber servido de inspiración a Berlioz para la composición en 1839 del *Scherzo de la reina Mab*, dentro de la sinfonía *Romeo y Julieta*. Verdaderamente, la figuración rápida en las cuerdas agudas de la orquesta y los estallidos súbitos de júbilo en el *tutti* de ambas obras se asemejan en la intención programática. En nuestra opinión, cuando Berlioz realizaba el comentario anterior, debía estar relacionando mentalmente la similitud entre ambos fragmentos shakespearianos: Seguramente en su cabeza, el recuerdo musical de las pequeñas criaturas que revolotean juguetonas durante la Noche de San Juan mendelssohniana, venía a asociarse con los personajillos oníricos que desfilan en el monólogo sobre el sueño de Mercutio. Consiguientemente, cuando llegó el momento de la composición del *Scherzo*, Berlioz aplicó la impresión que conservaba de la chispeante obertura.

Además de su sinfonía *Romeo y Julieta*, otras obras mayores de inspiración shakespeariana en su catálogo son su fantasía sobre *La tempestad*, que más tarde incorporó como último movimiento a *Lélio*; la obertura de *El rey Lear*, compuesta el mismo año que la anterior; la marcha funeral de *Hamlet* (1844) y su canto del cisne como compositor, la ópera *Béatrice et Benedict*, sobre *Much ado about nothing* (*Mucho ruido y pocas nueces*) estrenada en Baden en 1862.

Hemos destacado a Shakespeare como fuente de inspiración literaria por encima de todos los escritores, por constituir para Berlioz una especie de *Primus inter pares* o incluso de “padre de los dioses” entre su Olimpo de autores más admirados. Ciertamente, ya sea por el efecto de la asociación inevitable de este autor con el surgimiento de su pasión por Harriet o, sencillamente por la capacidad emocional de su

---

<sup>420</sup> Ver *Mémoires*, capítulo XXXVI.

<sup>421</sup> El resto de la obra no fue compuesto hasta 1842.

corpus literario, el inglés se encuentra en una posición de superioridad respecto a Virgilio o Goethe en las preferencias de Berlioz. En algunos momentos de desesperación, su admiración llega a ser confesada a la manera de un tipo de herejía idólatra.

*Shakespeare! Shakespeare! Tu dois avoir été humain; si tu existes encore tu dois accueillir les misérables! C'est toi qui es notre père, toi qui es aux cieux, s'il y a des cieux.*

*Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie ; toi seul es le Dieu bon pour les âmes d'artistes ; reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-nous !*  
De Profundis ad te clamo.<sup>422</sup>

No obstante, la sensibilidad de Berlioz respecto a la literatura es exquisita y de amplio espectro. Si bien es cierto que Shakespeare se encuentra en el lugar más elevado, también lo es que presenta debilidad por los citados Goethe y Virgilio, pero además por otro tipo de figuras como La Fontaine, a quien le gusta citar, como fuente de un saber popular de fácil aplicación empírica en cualquier ámbito de la vida.

La función de la literatura, como hemos visto, es la de excitar los sentimientos que predispongan al compositor para la creación, así como la de proporcionar un tema literario en forma de programa o libreto. Podemos considerar el origen literario como una de las fuentes fundamentales de inspiración del genio, junto con el amor, la muerte y las experiencias vitales de carácter extremo. Sin embargo, la inspiración puede surgir de otras maneras menos románticas, como durante la contemplación de algún acontecimiento en el entorno, durante un paseo o a través de la rememoración de recuerdos. Sin duda la forma más mundana de inspiración y posiblemente la más frecuente se produce en el lapso de tiempo en que el compositor espera sentado ante su papel pautado la aparición de dichas ideas. En el momento en que se sienta a trabajar, el compositor suele poseer un boceto, escrito o no, del tipo de música que se propone componer, pues necesita un esquema temporal para finalizar la obra. No es lo mismo disponerse a crear una sonatina o una canción, material que puede estar finalizado en un

---

<sup>422</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 445

par de horas o en una tarde, que plantearse comenzar una ópera, cuyo proceso de composición puede ocupar un año entero al autor.

Esta es la inspiración más profesional, la del músico que se enfrenta al trabajo como cualquier otro trabajador e intenta cumplir dando lo mejor de sí mismo como artista. Frente a la idea de la búsqueda de inspiración musical desde el punto de vista de la obligación profesional, uno de los tipos más románticos de inspiración es el que proporciona el material artístico a través de los sueños. El contenido de los sueños, antes de los estudios psicoanalíticos del siglo XX, correspondía al dictado de algún tipo de ente intangible: la divinidad, los daimones, la voz de los ancestros, etc. En cualquier caso, al suponer un origen misterioso e involuntario de un material musical que sólo pertenece a quien lo sueña, a su destinatario le es concedida la denominación de genio. Berlioz describe en sus memorias cómo permitió que una sinfonía que se le reveló en sueños se perdiera para siempre, por negarse a escribirla.<sup>423</sup> El motivo para decidirse a no transcribirla al papel no fue otro que el haberse preocupado en invertir unos minutos para analizar y sopesar los pros y los contras de lanzarse a la composición de dicha obra. Su sentido práctico, adquirido con la experiencia de varias décadas de desengaños y dificultades profesionales, tuvo más peso que el de la tempestad y empuje de la personalidad del héroe romántico. En *À travers chants* encontramos un pasaje paralelo tremendamente irónico en el que describe todos esos pros y contras:

*La symphonie n'est pas demandée ; si l'auteur la propose, elle n'est pas acceptée ; si elle est acceptée, on la trouve trop difficile ; (...) si on peut la répéter assez et l'exécuter dignement, le public la trouve d'un style trop sévère et n'y comprend rien ; si, au contraire, le public lui fait bon accueil, deux jours après néanmoins elle est oubliée. (...) il doit supporter des frais énormes pour la salle, les exécutants, les affiches etc., (...) S'il ose proposer ensuite à un éditeur de publier sa partition (...) « la musique d'orchestre se vend fort peu... nous ne pouvons pas... » (...) intervient quelquefois un éditeur hardi qui croit à l'avenir du compositeur (...) elle sera quelque jour écorchée par une société philharmonique de province, et puis... et puis... et puis voilà !<sup>424</sup>*

---

<sup>423</sup> Ver *Mémoires*, cap. LIX.

<sup>424</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, (1862). P. 312.

Podemos establecer una dicotomía entre *espíritu romántico* y *espíritu práctico* en los siguientes términos: El espíritu romántico (que corresponde al Berlioz joven, en plenitud de facultades) posee al artista hasta el extremo. El artista se ve irremediamente empujado hacia un tipo de actuación que en ocasiones ignora el consejo de la razón (espíritu práctico). En su mente rige únicamente el propio imperativo categórico. El arte no es un medio para conseguir posición social o estabilidad económica, sino que es un fin en sí mismo. Consiguientemente, el artista ha de perseguir ese fin aunque ello le suponga una ausencia de ingresos, una vida en la pobreza o incluso la propia existencia.

Hemos considerado unas páginas atrás a Mozart como el primer romántico entre los grandes compositores por este mismo motivo. Mozart no dudó cuando tuvo que descuidar vida familiar y trabajo en detrimento de la obediencia al flujo incansable de dictado musical al que estaba sometido por su propia mente. Berlioz, sin embargo, sí se tomó su tiempo para considerar la magnitud de las dificultades a que debería enfrentarse una vez que tuviera finalizada la obra. El espíritu práctico, razona según un método cartesiano y toma la decisión que considera más conveniente en lo personal y en lo social.

El problema de la decisión práctica es el mismo de Fausto: se trata de una solución impulsiva a corto plazo de una serie de problemas, a costa de un perjuicio mayor en un plazo más largo, pero imperceptible en el momento de la toma de decisión. Se trata de la venta del propio alma al diablo. Un Berlioz cansado de los golpes recibidos durante toda una carrera tiene que decidir sobre la existencia o no de una obra que ya se encuentra en estado de gestación y que necesita inevitablemente de su ayuda para existir como obra escrita.

Freud estableció una contraposición entre un *principio del placer* y un *principio de realidad*.<sup>425</sup> En la línea kantiana de la *Crítica de la razón práctica*, el primero supone la búsqueda de satisfacción tratando de evitar el dolor. El principio de realidad se asemeja a la labor del cochero que frena el brío del caballo asiendo con fuerza las riendas,

---

<sup>425</sup> RIVELIS, Guillermo: *Freud, una aproximación a la formación profesional y a la práctica docente*; Noveduc libros; Buenos Aires, 2009. p. 26.

porque conoce el peligro que supone dejar libertad a los animales. Berlioz hubiera satisfecho su deseo de abandonarse a la composición de la sinfonía soñada (Recordemos: *La composition musicale est pour moi une fonction naturelle, un bonheur*), sin embargo, el principio de realidad se manifestó en la cantidad de avatares desagradables que Berlioz imaginó que habría de superar para que su obra llegase a ser escuchada en una interpretación digna.<sup>426</sup> El espíritu práctico se impuso al espíritu romántico y Berlioz terminó olvidando la sinfonía que, por consiguiente, nunca llegó a existir más allá de la mente del autor.

La actuación del freudiano principio de realidad provocó su renuncia a dar vida al material musical que se había presentado inconscientemente en su cerebro. Esta renuncia supone un comportamiento práctico, pero antirromántico por parte del autor, que no tuvo en cuenta un aspecto tan crucial en el mundo de la creación artística como el del sentido trascendente del arte. Cuando Aquiles rechaza una vida larga y apacible para escoger la muerte en la guerra, está llevando a cabo un comportamiento romántico que le concederá la inmortalidad. Ignora el principio de realidad, que le aconsejaba no integrarse en el catálogo de las naves que partieron hacia Troya para preservar así la vida, con el fin de conseguir una fama que le convirtiese en inmortal. Berlioz decide no dotar de vida a su criatura privando consiguientemente a la humanidad de una obra de arte que habría de perdurar como patrimonio artístico durante muchas generaciones. Al olvidar que está negando la vida a una obra inmortal está llevando a cabo una actuación contraria a la esencia del romanticismo y, como Fausto, conjura el principio del placer<sup>427</sup> y se pliega a unas condiciones para su supervivencia mundana a costa de la inmortalidad.

Una vez que las ideas musicales han aparecido en la mente del autor, la iniciativa que éste ha de tomar consiste en vestir a dicho pensamiento bajo una forma, en organizar esa

---

<sup>426</sup> La enumeración de dichas dificultades se presenta en la forma de sucesión encadenada. En primer lugar, para poder dedicarse a la composición debería dejar de emplear su tiempo en escribir para la prensa, lo cual supondría una disminución considerable en sus ingresos. A continuación debería desembolsar una cantidad importante para realizar las copias de la obra. Una vez llegado este punto sería inevitable realizar un esfuerzo en la organización de un concierto para estrenar la obra, con todo el desgaste personal que ello conllevaría. Los gastos de organización habrían de superar, con mucho, a los beneficios, llevándole a un estado personal de bancarrota que no estaba dispuesto a afrontar.

<sup>427</sup> MARCUSE, Herbert : *Eros y Civilización: Una investigación filosófica sobre Freud*. Seix Barral; Barcelona, 1976. p. 216.

idea de acuerdo con unos parámetros de instrumentación, forma musical y correspondencia textual, para proceder posteriormente a su puesta por escrito.

En ocasiones la idea musical se presenta en su forma definitiva (orquestal, vocal...) y adopta en la mente del compositor la imagen de un recuerdo auditivo. Por extraño que pueda parecer, no es inusual que el sonido de toda una orquesta se presente en la imaginación de un músico y desarrolle una pieza de forma inconsciente e involuntaria. Lo que resulta más complicado y por ende se encuentra al alcance únicamente de mentes dotadas de genialidad, es que el músico en cuestión sea capaz de recordar dicha obra cuando ésta ha desaparecido ya de su cabeza y sobre todo en el momento de hacerla revivir para escribir en pentagrama cada una de las partes. El momento del sueño es muy propicio para la aparición de ideas musicales. Del relato referido de la sinfonía soñada que no llegó a escribir, se deduce que no era la primera ocasión en que a Berlioz se le “aparece en sueños” una obra. Parece incluso que, hasta cierto punto, aparenta estar familiarizado con ello.

Nos permitimos introducir aquí un fragmento de *À travers chants* en el que la descripción del método seguido por el compositor adquiere un carácter autobiográfico indudable. Cuando el relato es tan ilustrativo, merece la pena citarlo en su integridad como ejemplo de artista en su atmósfera romántica, pero tremendamente humano en busca de la inspiración por medio del trabajo. Tratemos de imaginar ahora a nuestro hombre dispuesto a la composición de una obra sinfónica.

*Le voilà à l'œuvre, le voilà acharné à tisser sa trame musicale ; son imagination s'allume, son cœur se gonfle ; il tombe en des distractions étranges : quand il a travaillé toute la journée et qu'à une heure avancée du soir el sente le besoin de respirer l'air, il lui arrive de sortir sans chapeau et une bougie allumée dans la main. Il se couche et ne peut dormir ; le peuple harmonieux des instruments de son orchestre se livre dans son cerveau à des ébats inconciliables avec le sommeil. Alors il trouve ses combinaisons les plus hardies, les plus neuves ; il invente des phrases originales, il imagine les contrastes les plus impossibles à prévoir. C'est l'heure des véritables inspirations, c'est quelquefois aussi celle des déceptions. Si, en effet, après avoir eu une belle idée, après l'avoir bien envisagée sous toutes ses faces,*

*l'avoir ruminée à loisir, il a, comptant sur sa mémoire, la faiblesse de se laisser aller au sommeil, remettant au lendemain le soin de l'écrire, presque toujours il arrive qu'au réveil tout souvenir de la belle idée a disparu. Le malheureux compositeur éprouve alors une torture qu'il faut renoncer à décrire ; il cherche à ressaisir ce fantôme mélodique ou harmonique dont l'apparition l'avait tant charmé, mais c'est en vain, et, s'il en retrouve en sa pensée quelques traits épars, ils sont difformes, sans lien entre eux, et semblent être le résultat d'un cauchemar et non d'un rêve poétique. Il maudit le sommeil : « Si je m'étais levé pour écrire, se dit-il, le fantôme ne m'eût pas échappé ; c'est une fatalité, n'y pensons plus, sortons. »<sup>428</sup>*

A continuación describe cómo la frase musical vuelve a él durante un paseo campestre y cómo vuelve a extinguirse al no poseer papel y lapicero para anotarla.

Otro momento en que la mente se encuentra inconscientemente creativa es el de la vigilia que precede al sueño, el estado de duermevela denominado “hipnagógico”<sup>429</sup>. La relajación del organismo a todos los niveles, especialmente de la consciencia, permite la liberación de recuerdos y pensamientos que se agrupan según el libre albedrío del trabajo cerebral, que continúa en actividad. Ese estado de semivigilia favorece la ausencia de control represivo sobre el material del sueño y permite que la consciencia sea capaz de recordar dicho material con más facilidad que durante el sueño. El tipo de material musical representado de esta manera por el cerebro se encuentra condicionado por los recuerdos musicales que ha vivido el compositor, especialmente los más recientes (música para cuerda, de cámara, para piano, sinfónica...), de tal modo que el subconsciente tiende a reproducir el recuerdo del sonido que aún pervive en la memoria. Si éste ha asistido a una velada de música de cámara es posible que su sueño se presente en forma de sonido camerístico. Si, de otro modo, ha presenciado un concierto orquestal, es fácil que el color de esa misma orquesta sea el que guíe la forma sonora del sueño.

---

<sup>428</sup> BERLIOZ : *À travers chants : études musicales, adorations, boutades et critiques*; Michel Lévy frères ; Paris 1862. pp. 309-310.

<sup>429</sup> ANZIEU, Didier: *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*. Siglo XXI editores. Madrid, 1998. p. 512.

### 5.2.1 La orquesta sinfónica: El instrumento berlioziano

El arte de la orquestación en el segundo cuarto del siglo XIX había sufrido un desarrollo considerable desde el clasicismo. Así, mientras los maestros vieneses apenas concebían una separación entre las disciplinas de composición y orquestación, pues ambas quedaban aglutinadas en el concepto de forma musical, el músico romántico debe desarrollar ideas diferentes para cada familia instrumental de la orquesta. Berlioz aparece en la escena musical europea revolucionando el arte de la orquestación y el concepto de forma. Su nombre aparece en la historia de la música como el primero en la lista de los más originales orquestadores, junto a los de Rimsky Korsakov y Ravel. La composición de Berlioz se mantiene al margen de la corriente del culto al virtuoso que se produce a lo largo del siglo. Es bien conocida su antipatía hacia la ópera italiana precisamente por la presencia fundamental del divo en el *bel canto*. Tampoco se apunta a la composición de los grandes conciertos románticos para solista virtuoso. La única oportunidad que se le presentó para componer una obra de este género fue el encargo de Paganini para *Harold en Italia*<sup>430</sup>. Sin embargo renunció expresamente al virtuosismo solístico llegando a restar importancia a la presencia del solista en el discurso sinfónico. El estilo revolucionario de Berlioz va a consistir en el establecimiento de un tipo de virtuosismo de la orquesta como instrumento que requerirá una determinada destreza para su dominio. En esta orquesta, la figura de una voluntad unificadora, bajo cuyo liderazgo y criterio todos los instrumentistas defenderán una visión de la obra, gana en relevancia respecto al estatus que poseía con directores de consideración hasta la fecha, como Habeneck o Valentino.<sup>431</sup>

Berlioz no deja de estudiar las posibilidades de la orquesta y amplía sus horizontes expresivos hasta lugares no explorados hasta entonces. Requerirá un gran virtuosismo

---

<sup>430</sup> Paganini vint me voir. "J'ai un alto merveilleux, me dit-il, un instrument admirable de Stradivarius, et je voudrais en jouer en public. Mais je n'ai pas de musique ad hoc. Voulez-vous écrire un solo d'alto ? je n'ai confiance qu'en vous pour ce travail. -Certes, lui répondis-je, elle me flatte plus que je ne saurais dire, mais pur répondre à votre attente, pour faire dans une semblable composition briller comme il convient un virtuise tel que vous, il faut jouer de l'alto ; et je n'en joue pas. Mémoires, 1870, pp. 193-194

<sup>431</sup> Valentino y Habeneck fueron directores en la Ópera de París entre 1824 y 1846. A pesar de sus logros musicales, el trabajo del director de orquesta parece más serio tras la irrupción de Berlioz. De Habeneck, por ejemplo, cuya relación con Berlioz atravesó algo más que altibajos, afirma éste que solía conformarse con seguir su partitura a través de la parte del violín primero.

por parte de cada uno de los instrumentistas, pero no para el lucimiento individual, sino en favor de una labor de conjunto en el seno de la orquesta. Los músicos de su época debían enfrentarse a sus partituras con la desventaja respecto a los actuales de no conocer la obra de antemano y de ni siquiera disponer de tiempo para el estudio doméstico individual, al no disponer la orquesta de más que un limitado número de copias. En numerosas ocasiones los conciertos se ofrecían después de sólo uno o dos ensayos, correspondiendo al primero de ellos una lectura a vista de la obra. La dificultad se acrecentaba sobremanera cuando no sólo la partitura era nueva, sino cuando además, el estilo en que estaba escrita difería de todo aquello a que los músicos se hubieran enfrentado con anterioridad. Esto es lo que precisamente exigía Berlioz de sus músicos: una capacidad virtuosística individual, añadida a unos extraordinarios reflejos para la lectura a vista.

Por todo ello se puede afirmar que la corriente romántica del culto al virtuoso sí será secundada por Berlioz, con la particularidad de que el instrumento dedicatario de sus composiciones va a ser la orquesta sinfónica. Además, su textura compositiva es genuinamente orquestal, puesto que nunca componía con el apoyo del piano. Él mismo reconoce que el hecho de no haber sido capaz de aprender a tocar el piano con cierta destreza condicionó su escritura musical.

*La pratique de cet instrument m'a manqué souvent ; elle me serait utile en maintes circonstances ; mais, si je considère l'effrayante quantité de platitudes dont il facilite journellement l'émission, platitudes honteuses et que la plupart de leurs auteurs ne pourraient pourtant pas écrire si, privés de leur kaléidoscope musical, ils n'avaient pour cela que leur plume et leur papier, je ne puis m'empêcher de rendre grâce au hasard qui m'a mis dans la nécessité de parvenir à composer silencieusement et librement, en me garantissant ainsi de la tyrannie des habitudes des doigts, si dangereuses pour la pensée, et de la séduction qu'exerce toujours plus ou moins sur le compositeur la sonorité des choses vulgaires.*<sup>432</sup>

---

<sup>432</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 15

Su estilo orquestal, basándose en la vocación de centenares de jóvenes instrumentistas que cada año se graduaban en los conservatorios europeos, supone un grado elevado de exigencia de habilidad en los músicos. En el referido encargo de Paganini no existe una gran diferencia en cuanto a dificultad entre la parte solista y la del resto de la orquesta. El virtuosismo se encuentra en el adecuado manejo de su instrumento por parte del director.

Sus esfuerzos en el desarrollo de un lenguaje musical propio irán dirigidos al instrumento cuyo funcionamiento mejor conoce y del cual será un verdadero virtuoso en la doble dirección práctica de la composición y de la dirección.

Ahora surge la cuestión de cómo era la orquesta que Berlioz tenía en la cabeza. Sobre la base de una plantilla clásica evolucionada según el crecimiento correspondiente a la época romántica, va a ir moldeando su instrumento a lo largo de su carrera, aunque la orquesta berlioziana responde básicamente a la descripción de *gigante*. La publicación de su *Tratado de orquestación* (1844), constituye no sólo su legado para varias generaciones de compositores, sino también una declaración de las intenciones estéticas de su lenguaje instrumental<sup>433</sup>. En él se explica el funcionamiento de cada uno de los instrumentos en uso –y en desuso– susceptibles de ser incluidos en una agrupación sinfónica.

Este gigantismo se manifiesta desde sus primeras composiciones: en una obra de juventud como la *Sinfonía Fantástica*, la plantilla orquestal es de dos flautas, flautín, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, cuatro fagots, cuatro trompas, cuatro trompetas, tres trombones, dos tubas, cuatro timbales, campanas, bombo, caja, platos, dos arpas y una masa de cuerda de, al menos, cincuenta y cinco músicos. Una década más tarde requiere efectivos nunca vistos, como los dieciséis timbales para el *Réquiem*, y enormes masas corales e instrumentales, como las del Festival de Productos Industriales de 1844, que alcanzaban los 1022 ejecutantes.

---

<sup>433</sup> BERLIOZ & RICHARD STRAUSS: *Treatise on Instrumentation*. Dover Publications INC. Translated by Theodore Font. New York, 1991. En 1904, Richard Strauss, realizó una serie de añadidos al tratado berlioziano para incluir instrumentos y obras de nueva aparición. Esta edición en inglés, la más extendida en la actualidad, constituye una reedición de la publicada en 1948 por Kalmus.

Con todo, la orquesta más perfecta es, para Berlioz, aquella que posee todos los recursos existentes en el ámbito de la tecnología musical. Es un paladín del arpa y del corno inglés, así como de los instrumentos de Adolphe Sax y de las campanas naturales (no de las tubulares, a las que considera un sucedáneo). Esto implica que puede hacer uso de cualquiera de estas familias de instrumentos en el momento en que la composición lo requiera, pero no que todos los instrumentos tengan que sonar en *tutti* continuamente. En la *Sinfonía Fantástica* las dos campanas han de sonar sólo durante un fragmento del último movimiento, sin embargo son absolutamente esenciales. Lo mismo ocurre con las arpas en la misma obra, que no deben ser menos de dos porque su aparición en el movimiento del baile ha de brillar con gran protagonismo. En definitiva, el autor, sabiendo que cuenta en su plantilla con la paleta orquestal más completa y numerosa, hará uso de cada instrumento o sección cuando considere, en *tutti* o a solo, con la libertad de poder incorporarlos a su obra a su antojo.

No obstante, a pesar de contar con un colorido orquestal insólito, Berlioz necesita un color más. Existe un tipo de timbre musical no catalogado como instrumento que él necesita añadir a su orquesta. Se trata de la voz humana. Salvo la *Sinfonía Fantástica* y las oberturas, prácticamente el resto de su producción incluye en algún momento partes para voz. El motivo no es únicamente la necesidad de un timbre nuevo (pues hasta Ravel no se empezó a emplear el coro como instrumento, con vocalizaciones sin texto sobre una letra) sino la expresividad semántica del lenguaje. No obstante, en un estudio sobre la estética de la creación musical berlioziana es preciso no limitarse a indicar la revolución que produce en el ámbito de la paleta orquestal. Berlioz es un virtuoso en el manejo de las masas vocales tanto como en el de los efectivos instrumentales. El análisis de su escritura para coro revela un profundo conocimiento y una originalidad extraordinaria en el manejo y tratamiento de las voces. No obstante, una tercera cualidad, que destaca respecto a las anteriores, es el *elevadísimo nivel de exigencia técnica*, que requiere un grado de profesionalización extremo en los intérpretes, motivo por el cual, la mayoría de sus obras en gran formato sinfónico coral se encuentran fuera del alcance del movimiento coral amateur y poseen, por tanto, expectativas de representación verdaderamente ínfimas. En este sentido, la extraordinaria complicación de la parte coral de obras como el *Requiem*, con solos extraordinariamente agudos y arriesgados en la cuerda de tenores, y *Romeo et Julliete*, que constituye un verdadero tratado iconoclasta de composición coral, reduce el ámbito de agrupaciones capaces de

afrontar su interpretación con garantías. Este hecho no sólo descarta, como hemos apuntado, la interpretación por parte de formaciones no profesionales, sino que aumenta de forma notable la cantidad de horas de ensayo necesarias, en coros cuyos estatutos tienden a impedirlo.

### 5.3 La expresividad como ideal del lenguaje musical

De esta manera llegamos a un punto crucial de la concepción del arte en Berlioz: **El ideal de la creación musical, al que todo artista verdadero ha de aspirar, es el de la expresividad.** En su afán por realizar una música verdaderamente expresiva va a ir descubriendo su personalidad como artista.

En primer lugar hemos de recordar que pertenece a una primera generación de músicos románticos, que fueron educados por maestros del clasicismo según las directrices de la escuela vienesa. En la estética ilustrada, la música instrumental era considerada como la hermana pequeña de las artes. Se trataba, según Kant, de un agradable juego de sonidos exento de referencialidad<sup>434</sup>. Rousseau no difiere en demasía del anterior en su sensual definición de la música como “abstracto arabesco”<sup>435</sup>. Por consiguiente la música instrumental será, debido a su asemantividad, un recurso de la naturaleza hedonista del ser humano al servicio, en muchas ocasiones, de otras actividades, como la oración, el teatro o el banquete<sup>436</sup>.

La generación de Berlioz ya había asimilado esta opinión dieciochesca y reaccionado contra ella. Berlioz asume el pensamiento romántico y, en cierto modo, neoplatónico, de que precisamente por esa asemantividad, la música capta y expresa directamente la Idea de la realidad, más allá de los límites del lenguaje. La ausencia de referente detrás del significante sonoro permite una elevación del espíritu que, alejado de cualquier significado terrenal, trasciende el mundo de lo sensible. No es de extrañar así que las composiciones exclusivamente instrumentales correspondan a su época de juventud, en la que, imbuido del pensamiento estético de los filósofos precursores del Romanticismo, busca su más sublime expresión musical en la composición de música puramente instrumental.

---

<sup>434</sup> KANT: *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*; Iruvredra y Novo. Trad. de García Moreno y Juan Ruvira; Madrid, 1876. pp. 101-102:

*Si por el contrario, se estima el valor de las bellas artes conforme a la cultura que dan al espíritu y se toma por medida la extensión de las facultades que en el juicio deben concurrir para el conocimiento, la música ocupa entonces el último lugar entre las bellas artes, puesto que no es más que un juego de sensaciones (mientras que por el contrario, a no considerar más que el placer, es quizá la primera).*

<sup>435</sup> FUBINI: *Los enciclopedistas y la música*; Col·lecció estètica & crítica, 15, Universitat de València. Valencia, 2002. p. 25.

<sup>436</sup> KANT: *Op. cit.* p. 89.

A partir de la década de 1830, va a ir descubriendo su doble vocación de músico y escritor. Su prosa encuentra la inspiración verdadera tratando de evitar el hastío de la escritura periodística. Hemos visto que la literatura constituye una fuente de inspiración de primera magnitud, especialmente desde el momento en que se siente capaz de escribir sus propios libretos. La expresividad del texto va a convertirse en un factor de suma importancia en su obra. Berlioz superará a partir de esta fecha la categorización filosófica (Hegel<sup>437</sup>, Schelling<sup>438</sup>) que situaba la música instrumental por encima de las demás artes en virtud de sus mencionadas propiedades como arte asemántica. En realidad, no reniega de dicha doctrina, sino que la amplía. Sus obras mayores no son radicalmente vocales o instrumentales. En la sinfonía *Romeo y Julieta*, por ejemplo, los fragmentos orquestales (como la *escena de amor*) superan la categorización de interludios. En *Lélio*, el fragmento titulado *El arpa eólica* posee en sí una fuerza expresiva que difícilmente podría ser superada con la inserción de un texto. Bien es cierto que el simbolismo de dicho fragmento provoca una potenciación evidente de la referencialidad del fragmento: En el Romanticismo fue muy popular la imagen del compositor como arpa eólica<sup>439</sup>, *una boca de la naturaleza, pasiva pero sensible, un instrumento solitario colgado en el bosque con sus cuerdas movidas por el viento.*<sup>440</sup>

Berlioz introducirá texto en sus obras cuando su intención expresiva lo requiera. En el caso de la *escena de amor* se une a la opinión de los filósofos sobre la excelencia y superioridad expresiva de la música instrumental. Sin embargo, cuando precise de la utilización de un texto lo hará sin dudar. Para él una obra no es clasificable en vocal o instrumental. La paleta sonora del compositor comprende toda la gama tímbrica a su disposición, preparada para ser empleada en cualquier momento. Por ello, siempre que,

---

<sup>437</sup> ESPÍÑA, Yolanda: *La música en el sistema filosófico de Hegel*. Anuario Filosófico, 1996 (29), 53-69.

<sup>438</sup> LEYTE, Arturo: *Schelling y la música*; Anuario filosófico, ISSN 0066-5215, Vol. 29, Nº 54, 1996. pp. 107-124.

<sup>439</sup> Véase al respecto *Ode to the West Wind* (1820), de Percy B. Shelley:

*Make me thy lyre, even as the forest is:  
What if my leaves are falling like its own!  
The tumult of thy mighty harmonies  
Will take from both a deep, autumnal tone,  
Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,  
My spirit! Be thou me, impetuous one!*

<sup>440</sup> ROWELL, Lewis : *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa Editorial, 1990. p. 122.

como Beethoven, necesite ampliar la capacidad expresiva de la orquesta, introducirá texto cantado. El timbre musical de dicho texto (solistas masculinos o femeninos, coro...) dependerá de la intencionalidad dramática de la obra.

La tendencia en la producción berlioziana es la de lograr la integración más perfecta entre música y texto. De la música instrumental de juventud pasará a las óperas de su ocaso vital y entre medias dejará los magníficos ejemplos sinfónico-corales de madurez. Desde la composición de Benvenuto Cellini en 1836, todas sus obras mayores requieren un texto.

*La composition musicale dramatique est un art double ; il résulte de l'association, de l'union intime de la poésie et de la musique. Les accents mélodiques peuvent avoir sans doute un intérêt spécial, un charme qui leur soit propre et résultant de la musique seulement ; mais leur force est doublée si on les voit concourir en outre à l'expression d'une belle passion, d'un beau sentiment, indiqués par un poème digne de ce nom ; les deux arts unis se renforcent alors l'un par l'autre.*<sup>441</sup>

De forma paralela a los comienzos del desarrollo de un drama musical en suelo germánico, Berlioz va a hacer lo propio en Francia, tratando de guardar una prudente distancia con los ensayos del joven Wagner. Éste último, como ya hemos apuntado y volveremos a hacer, sí mostró una admiración por su colega francés, traducible artísticamente en un importante trasvase de influencia, principalmente en los fundamentos de su teoría estética sobre *la obra de arte total*. Wagner y Berlioz representan el prototipo del músico artista autosuficiente en lo que respecta a la creación. La evolución de su estilo dramático se extiende a lo largo del siglo romántico como la espina dorsal de la que surgirán las demás ramificaciones operísticas.

El género operístico comenzó el siglo XIX con un período que Stendhal denomina *el interregno*<sup>442</sup> de la ópera italiana, haciendo referencia a la década y media de “vacío de poder”, es decir, de ausencia de una figura de primer orden, que se extiende entre

---

<sup>441</sup> BERLIOZ: *À travers chants, études musicales, adorations, boutades et critiques* ; Michel Lévy Frères, Paris, 1862. p. 96.

<sup>442</sup> STENDHAL: *Vie de Rossini*; Michel Lévy frères, Paris, 1854. p. 44.

Cimarosa y la irrupción de Rossini. La herencia de Gluck y Mozart permite un alejamiento de la ópera de cuadros cerrados propia de tiempos anteriores. Desde entonces, el espectáculo dramático-musical va a ir ganando en su sentido de continuidad a lo largo del siglo por dos vías paralelas. La primera tiene su origen en la reforma de Gluck, continuada por Spontini (a quien Stendhal ignoró deliberadamente, puesto que el estreno de *La Vestale*, su obra cumbre, tuvo lugar en 1807, en pleno “interregno”). La segunda corresponde a la vía italiana de Rossini, Bellini y Donizetti. Tanto Gluck como Spontini ejercieron una influencia considerable en Berlioz, a quien vamos a considerar una figura fundamental en el desarrollo de la ópera. Es evidente que esta vía gluckiana-berlioziana marca el camino al que se va a unir Wagner y que él desarrollará a su manera, a partir de la segunda mitad del siglo. La figura de Berlioz va a realizar la aportación que precisaba la ópera para abrir una puerta a la evolución del género, justo cuando ésta se encontraba en su estadio de evolución más oportuno para ello. La personalidad de un hombre de letras era fundamental en el momento en que debía producirse la unión más íntima entre música y texto. Con Berlioz desaparecen los recitativos y la división de la obra en compartimentos estancos (excepto en las ocasiones en que dicha compartimentación se produce con motivos precisamente expresivos –*Beatrice*-). Su opinión es la de que debe primar la calidad y relevancia de la obra de arte por encima del culto al divo. Por ello la acción dramática no debe detenerse con el canto, sino que tiene que integrarse en él. El aria, tal como era entendido hasta entonces, tiende a desaparecer a favor de un canto continuo en el que ya no hay lugar para las repeticiones textuales. Los libretistas profesionales no encuentran un hueco en este tipo de composición. La ópera se vuelve un trabajo muy personal en el que las intenciones del compositor sólo pueden quedar satisfechas si es él mismo quien se proporcione el texto. De este modo, cuando Wagner, como admirador de Berlioz, preconiza la unión de todas las artes en una *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total<sup>443</sup>, en realidad está estableciendo una categoría artística en la que música y drama, en este orden, se encuentran muy por encima de las demás artes en importancia. Posee el alemán una personalidad artística similar a la de Berlioz en cuanto a su capacidad como músico y escritor.

---

<sup>443</sup> WAGNER, R: *La obra de arte del futuro*. Richard Wagner. Traducción de Joan B. LLinares Chover y Fco. López Martín. Universidad de Valencia, 2000.

El compositor es, consiguientemente, el creador absoluto de la obra dramática. La participación de un libretista supondría un punto de vista diferente en torno a una misma creación. El compositor considera prescindible este segundo punto de vista, pues la fusión de música y drama ha de producirse, como paso previo ideal, en la mente creadora. Habrán de transcurrir varias décadas para que, una vez conquistado el ideal del drama musical y estabilizado el patrón formal compositivo, los libretistas dominen el nuevo género al que se enfrentan. De esta forma, la línea italiana, que con las obras del último Verdi converge en la wagneriana, continuará desdoblando las figuras de compositor y libretista. Los casos más sobresalientes los constituyen las colaboraciones de Verdi con Arrigo Boito para *Othello* y *Falstaff*<sup>444</sup> y la sociedad integrada por Puccini con Luigi Illica y Giuseppe Giacosa (*La Bohême*, *Madame Butterfly*, *Tosca*). La corriente nacionalista de mediados de siglo permitirá la creación de una ópera nacional en cada uno de los países en cuestión (Rusia, Bohemia... y España, con la wagneriana *Merlín*, de Isaac Albéniz), que se incorporarán a esta línea germánica dominante, la vía de la continuidad dramática.

---

<sup>444</sup> Considérese el hecho de que tanto Verdi como Berlioz eligiesen al final de sus vidas dirigir su mirada a Shakespeare, el autor dramático más determinante de la historia (La última obra de Berlioz, *Beatrice et Benedict*, sobre *Much ado about nothing*, fue estrenada en 1862), no como una casualidad, sino como la forma ideal, según idéntico criterio, de coronar una carrera dedicada al género que aúna música y drama.

#### 5.4 El procedimiento de la creación en Berlioz

Cuando el artista total, compositor de la música y escritor de sus libretos, decide proceder a la composición de una de sus obras, ¿cuál será el esquema de trabajo que se imponga? ¿Es preciso para él disponer del texto para componer la música, o viceversa? Sobre esta misma disyuntiva, que constituye una constante en la historia de la estética musical, encontró Richard Strauss (1864-1949) la inspiración para su última ópera, *Capriccio* (1942). En ella, una joven y bella aristócrata ha de decidirse por el amor de uno de sus dos pretendientes, poeta el uno y músico el otro. Sus dudas se acrecientan hasta el punto de provocarle una desestabilidad emocional, cuando el poeta le escribe unos versos y su contendiente los pone en música. Lógicamente el argumento de la ópera requiere de un desenlace, pero los autores no se lo van a proporcionar y deciden dejar el final en incógnita. Andrés Batta reproduce en su monográfico *Opera* un fragmento de una carta de Strauss en el que explica sus intenciones acerca de la importancia de música y texto en el drama musical:

*...yo había imaginado (...) una ingeniosa paráfrasis dramática sobre el tema: primero las palabras, luego la música (Wagner); o primero la música y luego las palabras (Verdi); o bien sólo palabras, nada de música (Goethe)<sup>445</sup>, o sólo música, fuera las palabras (Mozart)<sup>446</sup>.*

En el caso de Berlioz, el proceso es el mismo que en Wagner: el compositor escribirá un libreto sobre el que trabajar posteriormente en la música. Sin embargo la concepción del texto es, *per se*, profundamente musical. No se trata de la obra de un libretista, que se encuentra exenta de implicación musical. Los libretos de Berlioz, como los de Wagner, presentan un sentido intrínseco de musicalidad, puesto que son auténticos poemas. Su composición requiere de una verdadera inspiración artística y posee una

---

<sup>445</sup> A pesar del interés que mostraron numerosos compositores por Goethe, éste no es reconocido, ni mucho menos, como un melómano, como sí lo fueron otros colegas suyos. Se interesó por el *Fausto* de Berlioz (atraído por las litografías “*Fausto*” de Delacroix), quien le había enviado dos copias de la partitura, hasta que se dejó asesorar y arrastrar por la opinión de un músico de su confianza, Carl Zelter. Este compositor y profesor, según cita David Cairns, ofreció a Goethe su propia definición de la obra de Berlioz como la *criatura abortada de un horrible incesto*. (Cairns, *op. cit.* p. 599).

<sup>446</sup> BATA, Andrés: *Opera*; Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, Barcelona, 1999, p. 632

potencialidad musical evidente. Tal como afirma Béatrice Didier, el texto poético berlioziano *naisse chez Berlioz comme déjà chargée de sa musique*<sup>447</sup>.

*Nature immense, impénétrable et fière !  
Toi seule donnes trêve à mon ennui sans fin !  
Sur ton sein tout-puissant je sens moins ma misère,  
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin.  
Oui, soufflez ouragans, criez, forêts profondes,  
Croulez rochers, torrents précipitez vos ondes !  
A vos bruits souverains, ma voix aime à s'unir.  
Forêts, rochers, torrents, je vous adore ! mondes  
Qui scintillez, vers vous s'élançe le désir  
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée  
D'un bonheur qui la fuit.*<sup>448</sup>

Sus libretos consisten en elaboraciones literarias propias basadas en algunas de las obras que supusieron hitos especiales entre sus lecturas. Un alma de artista integral no se conforma con adoptar un texto como libreto. Según su voluntad, transforma y reelabora el material para dotarlo de la musicalidad que precisa. Su propio *Fausto*, por ejemplo difiere del de Goethe en su localización en suelo húngaro, hecho que le costó un enfrentamiento con la crítica alemana.

*Un critique allemand a trouvé fort étrange que j'aie fait voyager Faust en pareil lieu. Je ne vois pas pourquoi je m'en serais abstenu, et je n'eusse pas hésité le moins du monde à le conduire partout ailleurs, s'il en fût résulté quelque avantage pour ma partition. Je ne m'étais pas astreint à suivre le plan de Gæthe, et les voyages les plus excentriques peuvent être attribués à un personnage tel que Faust, sans que la vraisemblance en soit en rien choquée. D'autres critiques allemands ayant plus tard repris cette singulière thèse et m'attaquant avec plus de violence au sujet des modifications apportées dans mon livret au texte et au plan du Faust de Gæthe (comme s'il n'y avait pas*

---

<sup>447</sup> DIDIER, Béatrice : *Berlioz librettiste ; Revue Silex : Hector Berlioz;*, numéro 18, Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. p. 53.

<sup>448</sup> Invocación a la naturaleza en la escena XVI de *La damnation de Faust*.

*d'autres Faust que celui de Gœthe et comme si on pouvait d'ailleurs mettre en musique un tel poème tout entier, et sans en déranger l'ordonnance) j'eus la bêtise de leur répondre dans l'avant-propos de la Damnation de Faust. Je me suis souvent demandé pourquoi ces mêmes critiques ne m'ont adressé aucun reproche pour le livret de ma symphonie de Roméo et Juliette, peu semblable à l'immortelle tragédie ! C'est sans doute parce que Shakespeare n'est pas Allemand. Patriotisme ! Fétichisme ! Crétinisme ! <sup>449</sup>*

La ventaja que encuentra el compositor a la hora de comenzar a musicar su propio texto respecto a los libretos elaborados por terceras personas, es que sus versos han sido pensados como parte integrante de un fluido musical. El sentido melódico adecuado será, por tanto, mucho menos complicado de encontrar. A cada verso el compositor va asignando un carácter melódico que tendrá que perfilar posteriormente con la armonía y orquestación. Así comienza el relato de la composición de Fausto:

*Ce fut pendant ce voyage en Autriche, en Hongrie, en Bohême et en Silésie que je commençai la composition de ma légende de Faust, dont je ruminais le plan depuis longtemps. Dès que je me fus décidé à l'entreprendre, je dus me résoudre aussi à écrire moi-même presque tout le livret ; (...) J'essayai donc, tout en roulant dans ma vieille chaise de poste allemande, de faire les vers destinés à ma musique. Je débutai par l'invocation de Faust à la nature, ne cherchant ni à traduire, ni même à imiter le chef-d'œuvre, mais à m'en inspirer seulement et à en extraire la substance musicale qui y est contenue. Et je fis ce morceau qui me donna l'espoir de parvenir à écrire le reste : Nature immense, impénétrable et fière ! (...) <sup>450</sup>*

Indicaremos, como conclusión, que no parece que la naturalidad con que las ideas aparecían en su cabeza fuera lo más habitual en él. Él mismo se sorprende de la facilidad que encontró en esta ocasión para generar música de una forma poco premeditada. A pesar de ello, hacia el final de su vida describe un episodio similar

---

<sup>449</sup> Berlioz: *Mémoires*, 1870, p. 398. Esta reacción de Berlioz reabre las perennes rencillas de múltiple índole entre franceses y alemanes, dos vecinos nunca bien avenidos hasta la segunda mitad del siglo XX (a pesar de la marcada “germanofilia” berlioziana). En este sentido, Berlioz pertenecía a la generación de ciudadanos franceses criados bajo el influjo del bonapartismo, y pocos meses después de su muerte estallaría el conflicto franco-prusiano de 1870.

<sup>450</sup> Berlioz: *Mémoires*, p. 397

ocurrido durante la composición de *Troyens*. Se trata de un fragmento musical concebido prácticamente durante la redacción del texto, cuando el poema del libreto estaba prácticamente completado.

*Je veux tout bien finir avant d'entreprendre la partition. Il n'y a pas eu moyen pourtant, la semaine dernière, de ne pas écrire le duo de Shakespeare*

*"In such a night as this*

*When the sweet wind gently kiss the trees, etc.*

*et la musique de des litanies de l'amour est faite.*<sup>451</sup>

El proceso de composición habitualmente requería para él un esfuerzo de concentración en el trabajo considerablemente mayor. No obstante, un Berlioz imbuido de la esencia del movimiento romántico es partidario de la superioridad artística de aquel material que proviene más directamente de la inspiración que del discernimiento racional. Para él una obra parece lograr una inspiración más elevada cuanto mayor sea la intervención de la musa en la creación (es decir, de la generación en el subconsciente), en detrimento del esfuerzo voluntario de la mente humana y así, por los motivos expuestos con anterioridad, *La damnation de Faust* se convierte en una de las obras preferidas por el compositor.

---

<sup>451</sup> CORRESPONDANCE GÉNÉRALE V: N° 2145, p. 329. Los versos shakespearianos a los que hace referencia pertenecen al mercader de Venecia. Ver C.G., V: pp. 317-318.

## CAPÍTULO 6.

### *LA PERCEPCIÓN DEL ARTE MUSICAL*

*Il faut, pour y croire, être témoin de l'attention, du respect, de la piété avec lesquels un public allemand écoute une telle composition. (...) ; pas un mouvement dans l'auditoire, pas un murmure d'approbation ni de blâme, pas un applaudissement ; on est au prêche, on entend chanter l'Évangile, on assiste en silence non pas au concert, mais au service divin. On adore Bach et on croit en lui. (Mémoires)*

### 6.1 Introducción: La superación de las teorizaciones de los filósofos

Desde la Ilustración, los pensadores que trataron la estética musical encontraron en el tema de la percepción musical un punto de interés primordial. Los filósofos, al hablar de música, lo hacen generalmente sobre el efecto que los sonidos producen en ellos. Les gusta comentar la cantidad y la calidad de los sentimientos que pueden llegar a experimentar durante una audición y tras ella. A partir del Romanticismo, la tendencia a la convergencia de las artes encuentra en la música, según la doctrina hegeliana, el estado más sublime de una materia sensible, el sonido, que se encuentra en relación estrecha con la abstracción, con el sentimiento puro. El filósofo romántico suele referirse al efecto de la música siempre en un plano inconcreto o abstracto. Para Hegel, por ejemplo, ese lugar que ocupa la música entre lo sensible y lo abstracto equivale a un paso en busca de la trascendencia, a una conexión con la divinidad o, en la expresión de Fubini:

*...el primer síntoma de la muerte del arte, un punto de transición en el que el arte comienza a disolverse para ceder paso a la religión y a la filosofía.*<sup>452</sup>

Sin embargo, el carácter (nunca confesado) de diletante musical del filósofo le induce a expresarse sobre la música como la fuente de excitación de un extraño sentimiento que experimentó durante la audición de una obra determinada. Por lo general, el juicio del diletante suele hacer referencia al efecto de fragmentos determinados, lo que Edward T. Cone define como *superficie estética*<sup>453</sup>. Stendhal<sup>454</sup>, por ejemplo cita en todo momento arias y dúos de ópera que produjeron gran impresión. Se trata de referencias no a la obra en su integridad, sino a pequeños segmentos temporales integrantes de la misma: es decir al placer que produce la aprehensión inmediata de determinados momentos musicales. El diletante suele, además, emitir opinión sobre la música sin conocer de ella

---

<sup>452</sup> FUBINI, Enrico: La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Alianza Música, Madrid, 1992 p. 268.

<sup>453</sup> CONE, Edward T.: *Musical Form and Musical Performance*, pp. 88-97. Véase también: ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música*; Gedisa editorial; Buenos Aires, 1990, p. 131-132.

<sup>454</sup> STENDHAL, Henri Beyle: *Vie de Rossini*; Michel Lévy frères, Paris, 1854.

más que el nombre de un puñado de cantantes y compositores y unas cuantas obras escuchadas con deleite en cierta ocasión. El afán literario de todo romántico le conmina inevitablemente a expresar el sentimiento experimentado en el momento de mayor expresividad de la obra, de tal modo que con frecuencia se habla de la sensación de “éxtasis” que provoca la música, de la elevación del espíritu o de los sentimientos tormentosos con que el oyente es poseído. Estos filósofos no suelen hacer mención (veremos excepciones en un escalón superior dentro del rango de diletante en autores como Baudelaire<sup>455</sup>, Balzac<sup>456</sup> Hoffmann<sup>457</sup> y Stendhal<sup>458</sup>) a los aspectos técnicos de la factura musical que han provocado tales sentimientos, por el simple hecho de desconocerlos. Su criterio se guía, por tanto, por el juicio único de un oído poco adiestrado. Del mismo modo, las referencias al efecto de la música, parecen dirigirse únicamente al sentimiento de lo sublime, como si fuese la única manera de experimentar el fenómeno musical. Tanto en el siglo XVIII como en el XIX la música posee varias caras que pueden reflejar sentimientos tan distintos como lo íntimo, lo monumental, lo grandioso, lo melancólico, lo sorprendente, etc. Sin embargo, aquéllos canalizan la percepción musical en un tipo único de sensación espiritual de la vivencia artística. Nos parece más interesante y más cercano a la opinión de Berlioz, el criterio de Baudelaire:

*La musique souvent me prend comme une mer!  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile;*

*La poitrine en avant et les poumons gonflés  
Comme de la toile  
J'escalade le dos des flots amoncelés  
Que la nuit me voile;*

*Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre;  
Le bon vent, la tempête et ses convulsions*

---

<sup>455</sup> SANZ, Teófilo: "De la poésie avant toute chose : Wagner vu par Baudelaire". La culture de l'autre : l'enseignement des langues à l'Université - Actes. 2010. La Clé des Langues (Lyon: ENSLYON/DGESCO). p. 4: *On notera donc que Baudelaire évite surtout les allusions à la théorie musicale.*

<sup>456</sup> SANZ, Teófilo: « Philosophie de la musique balzacienne », in LEWERS, Daniel (ed.), *Le Romantisme aujourd'hui*, Tastet ed. Paris, 2005. pp. 67-73.

<sup>457</sup> HOFFMANN, E.T.A.: *Cuentos de música y músicos*; Akal Ediciones, Madrid, 2003.

<sup>458</sup> STENDHAL, Henri Beyle: *Vie de Rossini*; Michel Lévy frères, Paris, 1854.

*Sur l'immense gouffre  
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir!*<sup>459</sup>

Introducimos aquí a Baudelaire como un ejemplo de criterio musical más avanzado que el de los filósofos. Si bien el autor parisino poseía cultura y conocimiento de los diversos ámbitos musicales como para poder expresarse de forma crítica respecto a la música en sus aspectos formales, compositivos, interpretativos y técnicos en general, prefirió componer un poema de corte generalista, dejándose llevar por su propio temperamento anticonvencional y por el carácter tempestuoso del arte de su propia época. Nos estamos refiriendo a ese carácter inmutablemente sublime (para los diletantes) del efecto producido por la música. No obstante existe un pequeño detalle en este poema que diferencia el criterio de su autor del de los filósofos. Baudelaire quiere dejar claro desde el primer verso que la música no requiere siempre un mismo juicio, ni produce siempre el mismo efecto en quien la percibe, de ahí la especificación “souvent”. Hegel, Schopenhauer o Kant hablan de los efectos que produce la música “toujours” y nunca indican algún otro tipo de música con otro efecto o de ninguno en absoluto<sup>460</sup>. Cuando comentan las virtudes del arte de los sonidos no parecen percibir diferencias entre una gran obra sinfónica de carácter brillante y, por ejemplo, un intimista nocturno.

La importancia en un poema de un adverbio tan común radica en que con él su autor se desmarca de todos los autores que simplemente expresarían el efecto único e invariable que produce todo tipo de música. Podría caber la duda de si el autor de *Fleurs du mal* buscaba en esta palabra únicamente dos sílabas con la acentuación y la musicalidad adecuadas para el ritmo de su poema. Nos desviaríamos, empero, de nuestro cometido si entrásemos en el análisis de sus intenciones, por lo que únicamente indicaremos una sencillísima conclusión, la más evidente, sacada de una lectura simple del poema y de un conocimiento básico de su estilo poético: Ni una sola de sus palabras parece superficial. Cada una de ellas apunta de forma precisa hacia la concreción

---

<sup>459</sup> BAUDELAIRE, Ch. : *Les Fleurs du Mal*, NRF. Poésie Gallimard, 1972, p.100.

<sup>460</sup> SANZ, Teófilo: *Op. cit.* pp. 1-8. A partir de los escritos críticos baudelarianos acerca de la música de Wagner, el profesor Sanz Hernández analiza la inspiración poética del autor en función de la impresión que en él causaron las audiciones de *Tannhäuser* y *Lohengrin*. El “souvent” se convierte, para Teófilo Sanz, en una clara referencia Wagneriana.

matemática del lenguaje, para configurar dentro de cada verso el significado poético deseado. Tal como afirma Teófilo Sanz:

*L'instinct et le calcul font partie de l'équilibre parfait dont rêvait le poète.*<sup>461</sup>

Consiguientemente, consideramos el adverbio en cuestión como un elemento sustancial en el poema, de igual forma que lo es cualquiera de sus palabras. Tampoco pretendemos establecer ninguna novedad sobre la conocida capacidad del autor como crítico musical. Tan sólo, si acaso, introducir un pequeño matiz en la interpretación del poema que, con bastante probabilidad, pasa desapercibido a los filólogos.

Berlioz, como músico teórico, posee una concepción más exhaustiva de la percepción musical que los demás filósofos de su tiempo. Para él la música no es “el objeto que permite a las personas de espíritu sensible y sentimientos exaltados elevar su alma hacia el mundo de las Ideas”. Se trata de un fenómeno vivo cuya existencia sólo es posible mediante el trabajo y esfuerzo humanos. Generalmente los filósofos cavilan afirmaciones y teorizaciones dogmáticas muy alejadas del mundo real de escenarios, ensayos y salarios de los músicos. Schopenhauer, por ejemplo concede gran importancia en su sistema a su idea sobre la música, a la que considera que constituye objetivación de la voluntad misma mientras que las demás artes lo son de las ideas<sup>462</sup>. Por el contrario, Berlioz establece su pragmatismo al respecto y se aleja de teorías abstractas universalistas.

La música supone para él un proceso mucho más complejo de lo que hacen ver aquellos filósofos que juzgan sólo por sus sensaciones percibidas con motivo de alguna audición. Por añadidura, el proceso comunicativo no se cierra en el trinomio compositor-intérprete oyente, sino que cada interpretación de una misma música es un fenómeno único. Además, el tipo de percepción varía en cada persona y en cada momento.

Por tanto, ante las afirmaciones de tipo generalista de los filósofos de “la música es...” “la música eleva el alma...”, Berlioz matiza, como Baudelaire: “*Algún tipo de*

---

<sup>461</sup> SANZ HERNANDEZ, T: *Op. cit.* p. 5.

<sup>462</sup> PULEO, Alicia H.: *Cómo leer a Schopenhauer*. Ed. Júcar. Madrid, 1991. p. 66.

*música, en algunas ocasiones, puede producir tal o cual efecto*”. Sin embargo, si en los niveles compositivo, interpretativo y perceptivo no se dan ciertas condiciones, puede no producirse ningún tipo de efecto y por ello, entonces, aquellas afirmaciones estéticas de los filósofos serían, *souvent*, desacertadas.

La opinión berlioziana de carácter filosófico en torno a la percepción se basa en una visión empirista e incluso pragmática del proceso comunicativo de carácter musical. Una vez más se debe a su naturaleza multidisciplinar de músico integral y escritor-pensador crítico, la capacidad de superar una filosofía de la música estancada en la teorización, mediante el rodaje práctico, el trabajo de campo previo a toda exposición teórica. Podemos decir que la esencia del trabajo filosófico berlioziano se encuentra en su experiencia como compositor, como intérprete, como oyente aficionado y como crítico musical.

## 6.2 Valoración del efecto: el concepto de fluido musical

En ocasiones el estudio de algún aspecto de la obra berlioziana aparece como tarea verdaderamente cómoda para el investigador. En este sentido la estética no representa excepción puesto que una lectura atenta de sus fuentes directas puede proporcionar el material filosófico de manera absolutamente clara. Hemos comentado con anterioridad la escasez de reparos que muestra a la hora de exponer por escrito opiniones de orden artístico y de hacer públicos asuntos de corte personal. Prácticamente la totalidad de sus páginas son susceptibles de incluir un párrafo significativo en cuanto a importancia para la reconstrucción de su ideario estético.

*Je suis un incrédule en musique, ou, pour mieux dire, je suis de la religion de Beethoven, de Weber, de Gluck, de Spontini, qui croient, professent et prouvent par leurs œuvres que tout est bon ou que tout est mauvais ; l'effet produit par certaines combinaisons devant seul les faire condamner ou absoudre.*<sup>463</sup>

La superación de límites fronterizos entre literatura, música y la propia vida del autor, implican, como se ha visto, una prosa bañada en contenido musical, del mismo modo que de un omnipresente peso autobiográfico. El anterior párrafo fue escrito en 1858 en el seno del *post-scriptum* de *Mémoires*. El autor, una vez completada la partitura de *Troyens*, se encuentra iniciando (según su propia consideración) la descendente de su coseno artístico, su última madurez. Aún le restaba la composición de *Beatrice et Benedict*, pero su testamento musical ya había sido plasmado en papel pautado. Siente entonces la necesidad de realizar un epílogo para sus memorias en el que resumir tanto las cuestiones artísticas expuestas de forma extensiva en los escritos de toda una vida, como asuntos personales referentes a su carrera musical. Los asuntos de índole sentimental o íntima quedan reservados al *postface*, de 1864 y a los *Voyages en Dauphiné*, de 1865, como cierre novelesco en la configuración de *Mémoires*.

Berlioz se considera un librepensador en materia musical. Su credo estético se desmarca de los usos parisinos basados en el academicismo del contrapunto y la

---

<sup>463</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, Michel Lévy Frères, Paris, 1870, p. 458.

armonía del Conservatorio. Se desvincula asimismo, al menos aparentemente, de la corriente pitagórica que parece haber secundado (sólo aparentemente y, por descontado, sin pretenderlo), según la cual es preciso conocer los procesos internos que tienen lugar en el seno de la música para poder comprenderla totalmente. La importancia que concede a la percepción de la música como único criterio válido de juicio le sitúa en el frente estético de tradición aristoxénica. Hasta este momento, todos los indicios apuntaban claramente a un Berlioz simpatizante con la estética de la elaboración musical (tanto armónica como tímbrica y formal) frente a la estética del hedonismo perceptivo. Se trata de la vieja querrela de Rameau frente a Rousseau o de Apolo frente a Dionisos. El credo de Beethoven, Weber, Gluck y Spontini obedece a un criterio de elaboración muy diferente, casi podríamos decir que estéticamente opuesto, al concepto melódico de la ópera italiana. Por ello el hedonismo italianizante stendhaliano constituye una de las constantes de las suspicacias del corpus crítico de Berlioz. Es evidente que una conversión al sensualismo musical implicaría una inevitable traición a las creencias artísticas desarrolladas y atesoradas durante décadas. Ya conocemos que en Berlioz no es posible encontrar contradicciones de esta naturaleza, salvo de manera excepcional, pues la coherencia artística y personal es uno de sus rasgos definitorios. En este sentido, tres líneas más abajo aclara las sombras de stendhalismo que pudieran haber asomado:

*Il faut compter encore parmi mes adversaires les partisans de l'école sensualiste italienne, dont j'ai souvent attaqué les doctrines et blasphémé les dieux.*<sup>464</sup>

Aquella aparente concesión a la percepción en el *post-scriptum* requiere de una exégesis muy sencilla: Berlioz estableció siempre el punto de diferenciación entre música consistente y música insustancial en su capacidad expresiva. En su opinión, los Alpes delimitaban dos ámbitos geográficos en los que la música adquiere un aspecto totalmente opuesto: el melodismo sensualista italiano frente al rigor germánico. Los habitantes de ambas regiones (el público musical) eran capaces de establecer una diferenciación entre sus respectivos usos musicales a través de la simple percepción. Así pues, mientras entre el Danubio y el Rin se acusaba de frivolidad al culto al malabarismo vocal, la corriente italianista, que incluía pensadores no italianos como

---

<sup>464</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 458

Stendhal y Rousseau, consideraba al frío norte como la cuna de un arte desapasionado. El melómano de carácter mediterráneo valoraba la adaptación a la música de un lenguaje de naturaleza melodiosa, mientras que denostaba la ausencia de claridad en las melodías de los germanos, consecuencia de un exceso de celo en la elaboración armónica y de una supuesta escasa musicalidad de su lenguaje.

El Berlioz más claramente germanófilo (*Où diable le bon Dieu avait-il la tête quand il m'a fait naître en ce plaisant pays de France ?*) es capaz de confiar al criterio de la percepción la responsabilidad de emitir un juicio sobre la calidad de la música, lo cual no implica una italianización de su criterio para el juicio musical, sino que confía únicamente en el oído adiestrado como elemento de juicio de un proceso de comunicación musical. No existe conflicto en él entre preponderancia de melodía y armonía o entre análisis musical y percepción.

*...à l'audition de certains morceaux de musique, mes forces vitales semblent d'abord doublées ; je sens un plaisir délicieux, où le raisonnement n'entre pour rien ; l'habitude de l'analyse vient ensuite d'elle-même faire naître l'admiration ;*<sup>465</sup>

La música como fenómeno irrepetible en el tiempo, es percibida cada vez que se interpreta y es a través de cada revitalización de la misma cuando el oyente puede juzgar dicho fenómeno según el efecto que produzca en cada ocasión. Si bien, como hemos indicado, es uno de los escasos autores que concede su justa relevancia a los otros momentos estéticos, a saber, creación e interpretación, en absoluto restará importancia a la percepción. El efecto que produce la música en el oyente es el fin de toda música. Él mismo muestra en todo momento su preocupación por la recepción de sus obras entre el público.

*Oh ! je suis heureux quand je vois mes auditeurs pleurer !...*<sup>466</sup>

No podía ser de otra manera, puesto que él es un creador, un artista que presenta sus obras al mundo. A pesar de representar el arquetipo de romántico que compone su arte

---

<sup>465</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, Michel Lévy Frères, Paris, 1862, p. 6.

<sup>466</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 481

con independencia respecto al gusto imperante, también es un hombre que se emociona en las ocasiones en que sus obras reciben una apreciación positiva por parte de ese mismo público.

La independencia del artista romántico y del artista verdadero, conlleva un carácter personal en el proceso creativo. Por tanto el gusto del público no condicionará, más allá de un límite racional, sus composiciones. Ahora bien, el artista, aun no haciendo concesiones a las modas, no es impermeable a las críticas. En sus escritos son frecuentes las referencias al efecto que la interpretación de sus obras provoca en los auditorios europeos. Para poder explicar con exactitud qué concepto posee Berlioz del “efecto de la música” sería conveniente un estudio comparativo con otras fuentes que describan las reacciones del público del siglo XIX. Más adelante compararemos el concepto de reacción psicológica ante el estímulo musical, desde los puntos de vista del diletante o aficionado melómano (Stendhal) y del propio Berlioz, como músico integral (compositor e intérprete).

Para Berlioz el efecto se produce cuando existe en la música un proceso completo de carácter tanto comunicativo como artístico: Una obra de arte musical preexiste, es decir, ha sido compuesta, aunque ontológicamente todavía no es. Necesita ser revitalizada por un agente. La música es un arte temporal que ese agente comunicará al oyente. El oyente al percibir la obra ha completado el proceso de comunicación. Se podría decir que entonces la música ya ha existido fenomenológicamente. Sin embargo, la obsesión de Berlioz como crítico y como compositor, radica en la diferenciación entre un proceso comunicativo de carácter musical y un proceso igual pero que, por añadidura, se encuentra cargado de lo que él denomina **fluido musical**, es decir, sentido artístico, carga expresiva o emoción musical. Es en *À travers chants* donde introduce este concepto.

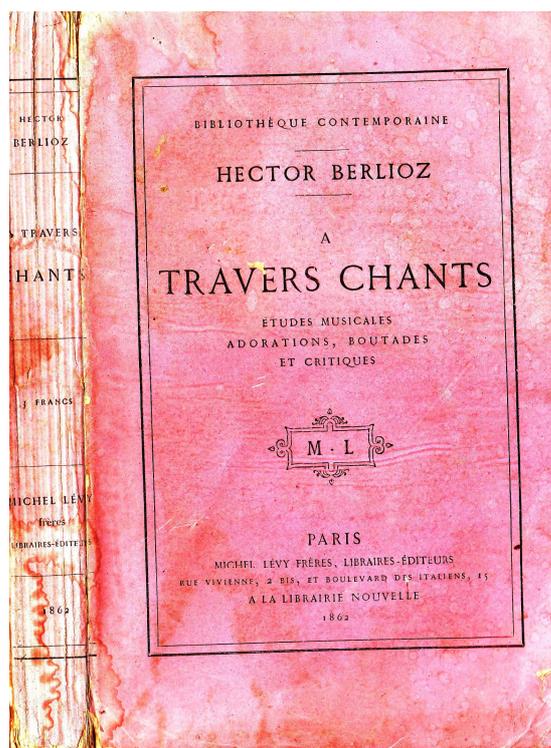
*...je suis sûr que le fluide musical (je demande la permission de désigner ainsi la cause inconnue de l'émotion musicale) est sans force, sans chaleur et sans vie à une certaine distance de son point de départ.*<sup>467</sup>

---

<sup>467</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, 1862, p. 92

Ese fluido musical es el ingrediente de la música que va a excitar los mecanismos en la percepción del oyente que conectan el nivel sensorial con el psicológico. Ese elemento misterioso y romántico, el fluido musical, es la parte de la música que une a intérprete y obra cuando se produce una verdadera interpretación o revitalización, pero que no aparece cuando la interpretación no pasa de ser una mera lectura. Nos referiremos poco más adelante también a la importancia de la interpretación en el efecto. Para explicar el verdadero efecto del fluido musical en una obra, Berlioz recurre a un ejemplo extremo en *À travers chants*:

*Voilà un effet musical ! Voilà un auditeur saisi, enivré par l'art des sons, un être élevé à une hauteur incommensurable au-dessus des régions ordinaires de la vie ! Il adore la musique, celui-là ; il ne sait comment exprimer ce qu'il ressent, son admiration est ineffable, et sa reconnaissance pour le grand poète-compositeur qui vient de le ravir ainsi égale son admiration.*<sup>468</sup>



Portada y lomo de la primera edición de *À travers chants* (1862), perteneciente a nuestra propia colección. En el lomo se aprecia el precio establecido por Michel Lévy : 3 francs.

<sup>468</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, 1862, p. 92-93

Para Berlioz la composición musical está encaminada a producir un efecto en el oyente. Su obsesión por la *música expresiva* se resume en la búsqueda del mismo. Todo en una pieza musical, hasta la parte más escondida entre la orquestación y tradicionalmente relegada a un papel de relleno, se compone pensando en una función concebida en función del efecto general de la obra.

*Raisonnement faux au point de vue de la musique moderne, qui (chez les grands maîtres au moins) n'admet plus dans l'orchestre de parties de remplissage, mais donne à toutes un intérêt relatif aux effets qu'il s'agit de produire, et ne reconnaît point que les unes soient à l'égard des autres dans un état d'infériorité.*<sup>469</sup>

Una de sus características constantes como crítico es la alta consideración de aquella música cuya interpretación ha conseguido su objetivo de excitación psicológica en el oyente.

*...ce morceau sublime... L'impression qu'il produisit sur les exécutants et sur les auditeurs les plus rapprochés de l'orchestre dépassa toutes les proportions connues.*<sup>470</sup>

En multitud de ocasiones una obra no consigue producir ningún efecto, bien sea en el auditorio o bien en su propia persona. Las causas pueden ser de variada naturaleza. La más obvia la constituye la mediocridad intrínseca de la obra en cuestión. Evidentemente, el oído de Berlioz, como juez de altas exigencias, discrimina en este grupo a un número mayor de partituras que la mayoría de los críticos de su época. Puede darse la circunstancia (y continuamente deja constancia de diferentes casos) de que una obra de calidad contrastada no produzca ningún efecto, o que de otra forma provoque un efecto distorsionado. El motivo de que la interpretación de una obra maestra verdadera deje frío a un Berlioz inmejorablemente predispuesto para la escucha suele encontrarse en una ausencia o pérdida del *fluido musical*, bien por una interpretación deficiente (una simple lectura, una plantilla orquestal con carencias sustanciales, amateurismo, etc.) bien por condiciones acústicas desfavorables.

---

<sup>469</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 384.

<sup>470</sup> BERLIOZ: *Íbid.*, p. 339.

*N'ayant jamais entendu, en fait de concerts sérieux, que ceux de l'Opéra, dont la froideur et la mesquine exécution n'étaient pas propres à me passionner bien vivement, mes idées ne s'étaient point tournées du côté de la musique instrumentale. Les symphonies de Haydn et de Mozart, compositions du genre intime en général, exécutées par un trop faible orchestre, sur une scène trop vaste et mal disposée pour la sonorité, n'y produisaient pas plus d'effet que si on les eût joués dans la plaine de Grenelle ; cela paraissait confus, petit et glacial.*<sup>471</sup>

Las características acústicas de la sala de conciertos y la distancia respecto al foco sonoro pueden provocar una pérdida de ese fluido musical. Veremos en un capítulo posterior la importancia que Berlioz concede al marco acústico para la consecución del efecto musical.

---

<sup>471</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 48.

### 6.3 El valor de la interpretación en el efecto

La labor de un crítico musical durante la época romántica requería la mirada doble hacia la composición y hacia la interpretación, a diferencia de la crítica actual que, ante la escasez de estrenos de obras nuevas se centra, casi totalmente, en el trabajo de los intérpretes. Los juicios críticos de Berlioz sobre la interpretación de obras maestras son tan importantes como los que emite sobre la factura de dichas partituras. Con frecuencia analiza y comenta elementos de *El barbero de Sevilla*, *El holandés errante*, *El cazador furtivo*, etc., al mismo tiempo que establece su crítica sobre alguna interpretación puntual de estas obras.

El tratamiento de la percepción en Berlioz suele pasar por alto aquellas obras de calidad inferior que no considera dignas de atención ni de estudio. Ciertamente a lo largo de su vida dedicó una enorme cantidad de tiempo, muy a su pesar, a obras de calidad ínfima. Su condición laboral de crítico musical le obligaba a ello. Recordamos en este punto la desesperación que se apoderaba de él en el momento de enfrentarse a las cuartillas en blanco para escribir lo que él consideraba “naderías sobre obras insustanciales”. Ese mismo tipo de desesperación se veía acentuada ante el hecho de que tal vez, al día siguiente, su artículo versaría sobre Spontini o Weber como si estos autores fuesen equiparables a los anteriores pues, en la prensa, habrían de ocupar un espacio semejante. Sobre estas obras menores, simplemente indicaremos el efecto de desprecio que provocaban en él.

*Le garçon d'orchestre y entrant le premier pour placer les parties sur les pupitres. Ce moment-là n'était pas pour nous sans mélange de craintes ; depuis notre arrivée, quelque accident pouvait être survenu ; on avait peut-être changé le spectacle et substitué à l'œuvre monumentale de Gluck quelque Rossignol, quelques Prétendus, une Caravane du Caire, un Panurge, un Devin du village, une Lasthénie, toutes productions plus ou moins pâles et maigres, plus ou moins plates et fausses, pour lesquelles nous professons un égal et souverain mépris.*<sup>472</sup>

---

<sup>472</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 50

En cuanto a la música como proceso de comunicación cargado de intención artística, encontrará el efecto deseado, según Berlioz, únicamente a través de la imaginación, habilidad y capacidad expresiva del intérprete. La interpretación es fundamental para encender el fluido musical de una obra que potencialmente lo posee. El momento fenomenológico de la música en el tiempo puede pasar sin que se haya excitado la mecha de dicho fluido. Por ello, el valor de la música se encuentra en la capacidad del intérprete para transmitir la expresividad de la música y para comunicar al oyente la tensión necesaria para conseguir el preciado efecto.

*...mademoiselle Kratky ; elle a chanté cette douce élégie, Adélaïde, l'une des plus touchantes compositions de Beethoven, d'une manière commune, empâtée, et avec des intonations constamment trop basses. Et Liszt jouait la partie de piano !... Il faut avoir entendu ce morceau chanté par Rubini, qui en tenait les traditions de Beethoven lui-même, pour savoir tout ce qu'il renferme de douloureuse tendresse et de langueur passionnée !...*<sup>473</sup>

No abundaremos en este punto tan obvio, máxime teniendo en cuenta que es la pluma de un crítico musical la que opina sobre la importancia de una interpretación de calidad. Para él se trata de la premisa fundamental para la transmisión del efecto.

En torno a la interpretación, la idea más novedosa de Berlioz se encuentra en que existe un tipo de efecto ideal, es decir una intención primigenia consustancial a cada partitura. El compositor es, según Berlioz, el autor y padre de la criatura musical, por lo que el aspecto con que él ha concebido su obra debe ser con el que dicha pieza se presente al público. La fidelidad a la partitura original es, por tanto, la condición indispensable que un intérprete ha de aceptar para transmitir y defender ante un público su propia versión de la obra. No admite los usos musicales tolerados en la tradición occidental de ornamentar, modificar o mutilar las obras de arte. En el momento en que el intérprete se convierte en creador de una obra existente, la obra representada ya no es la creación del compositor, sino una imitación deformada, el reflejo en un espejo cóncavo, con unos resultados, en ocasiones, radicalmente opuestos en estilo e intención.

---

<sup>473</sup> BERLIOZ: *Les soirées de l'orchestre*, Michel Lévy Frères, Paris 1852, p. 384

*...et surtout ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent corrections et perfectionnements, pour lesquels, disent-ils, il faut beaucoup de goût. Malédiction sur eux! ils font à l'art un ridicule outrage!*<sup>474</sup>

Dedicaremos más adelante un capítulo a la fidelidad interpretativa a las obras originales, pues el presente apartado tiene como propósito una reflexión sobre la importancia de la interpretación ideal.

---

<sup>474</sup> BERLIOZ: *Lélio ou le retour à la vie* (fragmento).

## 6.4 Convivencia pitagórico-aristoxénica: el *sensualismo racional musical*.

### El efecto en función del conocimiento previo de la partitura

*Su sentido del terremoto (de Berlioz), de las cosas fuera de control,  
se encuentra hermosamente ponderado.*

Sir Colin Davis.

Una base importante para preparar la audición la constituye el conocimiento previo de la partitura. El autor expone este dato en varios lugares de su producción literaria. En el ensayo *L'état actuel de l'art du chant*, incluido en *À travers chants* encontramos un comentario sumamente interesante al respecto:

*De là la nécessité tant raillée, mais réelle cependant, d'entendre très-souvent un bel opéra pour le goûter et en découvrir le mérite. A sa première représentation tout y paraît confus, vague, incolore, sans forme, sans nerf; ce n'est qu'un tableau à demi effacé et dont il faut suivre le dessin ligne á ligne. (...) L'ouvrage nouveau, au dire des critiques, est invariablement ennuyeux ou détestable. (...) Je n'oublierai jamais la répétition générale des Huguenots. En rencontrant M. Meyerbeer sur le théâtre, après le quatrième acte, je ne pus lui dire que ceci: « Il y a un chœur dans l'avant-dernière scène que, ce me semble, doit produire de l'effet. » Je voulais parler du chœur des moines, de la scène de la bénédiction des poignards, de l'une des plus foudroyantes inspirations de l'art de tous les temps. Il me semblait que cela devait produire quelque effet. Je n'en avais pas été autrement frappé ».*<sup>475</sup>

Según cuenta en *Mémoires*, en los minutos previos al comienzo de las representaciones operísticas a las que asistía con algunos colegas durante su etapa parisina de formación, Berlioz daba a conocer a éstos algunos fragmentos de la obra en cuestión, consciente de que el efecto de la música se acentúa cuando se conoce con anterioridad aquello que va a escucharse.

---

<sup>475</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, 1862, pp. 95-96.

*...je demandais à mes néophytes s'ils connaissaient bien la pièce qu'ils allaient entendre. S'ils n'en avaient pas lu les paroles, je tirais un livret de ma poche, et, profitant du temps qui nous restait avant le lever de la toile, je le leur faisais lire, en ajoutant aux principaux passages toutes les observations que je croyais propres à leur faciliter l'intelligence de la pensée du compositeur ;*<sup>476</sup>

Con este ritual el apasionado e idealista compositor pretende que la percepción de la obra trascienda el plano sensorial, alcanzando el conocimiento, el goce más auténtico de la obra, que sólo puede experimentarse cuando el juez de la música es el entendimiento.

*...je continuais ma prédication, chantant les passages saillants, expliquant les procédés d'instrumentation d'où résultaient les principaux effets, et obtenant d'avance, sur ma parole, l'enthousiasme des membres de notre petit club.*<sup>477</sup>

Aparentemente estas vivencias de juventud entrarían en contradicción con aquella aseveración referida al comienzo del presente capítulo, que fue pronunciada ya bajo el prisma que otorga la madurez (1858) en el *post-scriptum* de *Mémoires*, según el cual, el efecto es el único criterio para juzgar una obra. Parece a este respecto que la disección de una obra musical es una práctica más propia de una corriente pitagórica que aristoxénica. Evidentemente Berlioz no se adhiere en ningún momento a ninguna corriente de ningún tipo y mantendrá su independencia creativa toda su carrera. Su intención no es la de complacerse en la contemplación de la hermosura o de la perfección de las proporciones integrantes de la obra, sino la de potenciar el efecto de la percepción sensorial. El análisis es importante, pero es únicamente un medio científico de conocimiento, una preparación para el verdadero momento musical, que tendrá lugar cuando comience a sonar la música. Berlioz inaugura, por tanto, esta nueva corriente estética que denominamos *sensualismo racional*, consistente en la fusión del pensamiento musical aristoxénico (Dionisos-Rousseau-melodía italiana-Stendhal) con el pitagórico (Apolo-Rameau-armonía-sinfonismo germánico).

---

<sup>476</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 50

<sup>477</sup> BERLIOZ: *Op. cit.*, p. 51

La consecución del conocimiento previo es posible, además de mediante el estudio de la partitura, a través de la repetición de la audición. Según Berlioz el efecto de la música no es algo omnipresente, sino que en ocasiones se gana con la familiarización con la obra. En el segundo epílogo de *Soirées* lo expone de forma muy clara:

*Les impressions de la musique sont fugitives et s'effacent promptement. Or, quand une musique est vraiment neuve, il lui faut plus de temps qu'à toute autre pour exercer une action puissante sur les organes de certains auditeurs, et pour laisser dans leur esprit une perception claire de cette action. Elle n'y parvient qu'à force d'agir sur eux de la même façon, à force de frapper et de refrapper au même endroit. (...) L'auditeur, qui, en l'écoutant une première fois, n'y a rien compris, se familiarise avec lui à la seconde représentation ; il l'aime davantage à la troisième, et finit souvent par se passionner tout à fait pour l'œuvre qui l'avait choqué de prime abord.*<sup>478</sup>

A pesar de la creencia en una intención primigenia del autor, el valor de la interpretación permite la existencia de infinitas versiones de una misma obra y consiguientemente de la experimentación de un efecto diferente en cada audición. Por añadidura, el efecto se diferencia de la percepción en su naturaleza psicológica y no sensorial. Así, mientras la percepción pertenece al plano físico, el efecto se produce en un nivel mental. Por ello es posible que la percepción de un mismo fenómeno físico musical por parte de varios individuos (es decir, la audición de una sola interpretación en su momento espacio-temporal) produzca diferente efecto en cada uno de ellos.

Berlioz encuentra en una reflexión tan básica como ésta el pretexto perfecto para idear una de aquellas anécdotas humorísticas tan características de su estilo literario. Nos permitimos aquí recordar el relato de lo ocurrido durante una representación del *Edipo* de Gluck:

*Tout absorbé que je fusse par cette scène si belle de naturel et de sentiment de l'antique, il me fut impossible de ne pas entendre le dialogue établi derrière*

---

<sup>478</sup> BERLIOZ: *Les soirées de l'orchestre*, 1852, p. 362

*moi, entre mon jeune homme épluchant une orange et l'inconnu, son voisin, en proie à la plus vive émotion :*

*« Mon Dieu ! monsieur, calmez-vous.*

*— Non ! c'est irrésistible ! c'est accablant ! cela tue !*

*— Mais, monsieur, vous avez tort de vous affecter de la sorte. Vous vous rendrez malade.*

*— Non, laissez-moi... Oh !*

*— Monsieur, allons, du courage ! enfin, après tout, ce n'est qu'un spectacle... vous offrirai-je un morceau de cette orange ?*

*— Ah ! c'est sublime !*

*— Elle est de Malte !*

*— Quel art céleste !*

*— Ne me refusez pas.*

*— Ah ! monsieur, quelle musique !*

*— Oui, c'est très-joli. »<sup>479</sup>*

---

<sup>479</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 55

## 6.5 El proceso de audición musical: Sensación-percepción-efecto

*Elle préfère le chant orné aux grands élans de l'âme ; elle échappe à la rêverie ; elle entendit un jour à Paris ta première symphonie d'un bout à l'autre sans verser une larme ; elle trouve les adagios de Beethoven trop longs !... Femelle d'homme !!!*

*(Les Soirées)*

Ciertamente la percepción de cada persona excita mecanismos mentales diferentes ante un mismo estímulo auditivo.

Berlioz establece una distinción clara entre música verdadera y música inferior. Continuamente habla de un tipo de música que denomina “expresiva” refiriéndose a aquella capaz de crear un efecto en el oyente en virtud de la calidad de su factura compositiva. Muestra en esta opinión un parecer verdaderamente extremo y simple: Existe música buena y mala, si bien acepta que, entre las obras de calidad algunas partituras son obras maestras y otras no. *Grosso modo* puede afirmarse que identifica la música de baja calidad con aquella cuyo consumo se manifestaba de forma masiva en los teatros franceses e italianos. Como es sabido, sus dardos se dirigen generalmente y con mayor saña a los usos operísticos del país trasalpino.

Para él la música verdadera no puede ser percibida en su significado verdadero por todos los seres humanos. Un oyente que no posea un cierto grado de sensibilidad para captar los matices de la música verdaderamente expresiva y un oído adiestrado para una percepción a este nivel, accederá únicamente a un conocimiento parcial de dicha obra. No experimentará, por ende, el efecto primigenio que el autor insufló en aquella. Defiende la idea de que la música inferior existe porque es la que demanda una parte de la sociedad, que se complace en su deleite. Esos oídos, sin embargo, no experimentan el mismo efecto con la música expresiva. La dualidad en la percepción que plantea Berlioz no es en absoluto una novedad desde el punto de vista filosófico, aunque sí destaca por su originalidad en su aplicación a la música.

La percepción ha constituido en la historia de la filosofía un objeto de estudio de suma importancia desde los primeros momentos de esta disciplina. La mayor parte de las corrientes filosóficas recoge la premisa fundamental del reconocimiento de la percepción como fuente primordial para el conocimiento. La distinción que Berlioz apunta en la percepción de diferentes personas sobre un mismo fenómeno ya se empleaba en época presocrática. Parménides<sup>480</sup> habla de un conocimiento sensible y de otro inteligible, que básicamente puede trasladarse a lo que Berlioz considera un tipo de percepción en el nivel sensorial y otro en el cognoscitivo. En el primero de los casos, la percepción no suele superar el nivel de la sensación, es decir, el de la consideración de elementos de la apariencia externa de la obra musical. En el segundo se accede, mediante la aprehensión sensorial, al conocimiento de la misma.

*Or, la satisfaction de l'ouïe est fort loin des sensations délicieuses que peut éprouver cet organe ;*<sup>481</sup>

Evidentemente, esto no significa que Berlioz conociese tan siquiera el nombre del filósofo de Elea, pues ya conocemos su escasa querencia hacia el estudio de la filosofía. Corrientes posteriores enriquecieron este debate. Los atomistas sentaron la base gnoseológica de una distinción entre cualidades primarias (aquellas que son captadas tal como aparecen en la realidad) y cualidades secundarias (expuestas a subjetividad, pues son susceptibles de ser captadas de forma diferente por cada individuo).<sup>482</sup>

La aplicación a la música de esta distinción por parte de Berlioz implica una pieza musical como objeto de la realidad física y varios oyentes que acceden a su conocimiento mediante la audición (plano sensorial). El hecho de que el adagio de una sinfonía de Beethoven ofrezca a un oyente una obra maestra y a otro un motivo de tedio significa que no existe un único tipo de percepción musical, sino que cada individuo posee su personal capacidad para interiorizar una música.

Una vez alcanzado este punto se produce la divergencia berlioziana respecto a las corrientes filosóficas en su tratamiento de la percepción, especialmente de sofistas y

---

<sup>480</sup> *Diccionario de Filosofía Larousse* ; Spes Editorial, Barcelona, 2002. p. 224.

<sup>481</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, 1862, p. 2

<sup>482</sup> *Diccionario de Filosofía Larousse*. p. 17.

empiristas. La base conceptual de estos últimos en el tema que nos ocupa se asienta en el escepticismo gnoseológico de aquéllos<sup>483</sup>. La posición relativista y escéptica que adaptan los sofistas sobre el conocimiento implicaba la subjetividad de la percepción. Puesto que entendían que nada reside en el entendimiento que no haya pasado anteriormente por los sentidos, nuestro conocimiento depende enteramente de la percepción. Ahora bien, matizan, dado que la percepción es puramente subjetiva, el ser humano nunca podrá conocer la realidad con objetividad.

La postura de Berlioz a este respecto se acerca más al racionalismo y no deja lugar a ningún tipo de subjetividad en el criterio de juicio sobre la música percibida. Según él, y de acuerdo con las pautas racionalistas, es a la razón a quien compete establecer el criterio de verdad en música, si bien comparte la premisa empirista de la percepción sensorial (auditiva) como primer paso en el proceso de percepción.

No trata Berlioz de conciliar aspectos gnoseológicos y epistemológicos de ambas doctrinas (racionalismo y empirismo), sino que establece dogmáticamente su propio criterio de verdad en cuanto a juicio musical. Para él no existe la subjetividad en la diferenciación, objetiva e indiscutible, entre música expresiva y música inferior. El hecho de que cada sujeto encuentre la música que le gusta en manifestaciones de diversos estilos no implica la existencia de un tipo de subjetividad en dicho criterio, sino tan sólo en la calidad de la percepción de los individuos y puede traducirse en una incapacidad para reconocer, a través de la percepción, el nivel más elevado del arte musical. De forma contraria a los empiristas, considera que la verdad sí puede ser aprehendida por los sentidos y percibida tal como es. Si una persona no es capaz de ello es porque necesita tanto una mayor formación (musical) para elaborar su propia discriminación auditiva como una especial sensibilidad.

Consecuentemente, mientras carezca de formación y sensibilidad para ello, su intelecto se deleitará con los aspectos del nivel más sensorial e instintivo de la música. Del mismo modo que objetivamente un enólogo distingue los vinos de buena y mala calidad; así discrimina Berlioz la música. Y del mismo modo que, tras una formación similar de dos enólogos, uno de ellos ha alcanzado un grado de sutileza en sus juicios

---

<sup>483</sup> *Diccionario de Filosofía Larousse*. p. 275.

más elevado que el otro, en virtud de una mayor capacidad o sensibilidad para el oficio, así actúa la sensibilidad musical. Los matices de una obra, como parece que son los de un vino, son numerosos y objetivos. Ahora bien, no todo el mundo, a pesar de su formación, es capaz de discriminar cada uno de ellos. Aquellas personas que por su capacidad y formación se complazcan en los aspectos superficiales, no llegando a interiorizar la riqueza de los matices más escondidos, preferirán obras de aspecto superficial y otorgarán valor a los aspectos sensoriales e instintivos de la música.

*Mais il faut excuser ces amateurs ; ils vont à l'Opéra-Comique se délasser de temps en temps. Ils s'y délassent en écoutant des pièces plus ou moins amusantes, où le dialogue, écrit dans leur langue à eux, est entremêlé de morceaux de musique plus ou moins piquants ou plus ou moins... simples, dont ils retiennent aisément la mélodie, parce que c'est de la mélodie à eux. Si par hasard la mélodie telle quelle ne brille, dans un ouvrage, que par son absence, auquel cas il leur est impossible de la retenir, ils ont alors le plaisir de croire à une musique savante.*<sup>484</sup>

Esos aspectos superficiales incluyen todas aquellas florituras vocales tan aplaudidas, las melodías pegadizas de éxito, libretos facilones con historias de enredo, etc., elementos todos ellos constantemente criticados por Berlioz en sus escritos. La importancia que concede a la crítica de la música estructurada en torno a estas características se debe a la generalización de su consumo. Frente a los usos musicales imperantes, incluso en los ámbitos académicos, se considera un ser aislado que camina en solitario por terrenos estéticos inexplorados.

*...et je quittais brusquement la vieille grande route por prendre ma course par monts et par vaux à travers les bois et les champs.*<sup>485</sup>

A pesar de ello, su criterio es claro: a través de la percepción se llega al conocimiento de la música y si un individuo no llega a ello, no es porque esa obra no constituya un fenómeno objetivo, sino porque esa persona o bien necesita de una mayor formación, o

---

<sup>484</sup> BERLIOZ: *Les soirées*, 1852, p. 388.

<sup>485</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 76.

bien carece de la sensibilidad necesaria para sentir un fluido musical que le conduzca al sentimiento de un efecto.

## 6.6 Elitismo perceptivo

El tema de la percepción en Berlioz entronca directamente con una concepción elitista de la música. Si bien a través de la percepción es posible reconocer objetivamente la calidad en la música, solamente una minoría es capaz de ello. Además, ocurre que la mayor parte de los oyentes manifiestan abiertamente su preferencia por la música de carácter superficial. En multitud de ocasiones indica títulos de autores menores que permanecen en taquilla durante multitud de representaciones, en contraste con obras de Gluck u otros maestros, que no superan la segunda representación. Veamos en el comienzo del ensayo *Musique* este concepto antidemocrático de la música.

*MUSIQUE, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés. Définir ainsi la musique, c'est avouer que nous ne la croyons pas, comme on dit, faite pour tout le monde. Quelles que soient en effet ses conditions d'existence, quels qu'aient jamais été ses moyens d'action, simples ou composés, doux ou énergiques, il a toujours paru évident à l'observateur impartial qu'un grand nombre d'individus ne pouvant ressentir ni comprendre sa puissance, ceux-là n'étaient pas faits pour elle, et que par conséquent elle n'était point faite pour eux.*<sup>486</sup>

Berlioz, desde la libertad que le otorgaba su falta de prejuicios, no duda en asegurar que las clases altas, merced al mayor refinamiento de su educación y posiblemente a una mayor predisposición hacia la sensibilidad musical, constituyen un tipo de público con mayor capacidad de juicio.

*Ne sait-on pas que le sens musical se développe par l'exercice ? Que certaines affections de l'âme, très-actives chez quelques individus, le sont fort peu chez beaucoup d'autres ? que la sensibilité nerveuse est en quelque sorte le partage des classes élevées de la société, quand les classes inférieures, soit à cause des travaux manuels auxquels elles se livrent, soit pour toute autre raison, en sont à peu près dépourvues ? Et n'est-ce pas parce que cette inégalité dans les organisations est incontestable et incontestée, que nous*

---

<sup>486</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, 1862, p. 1.

*avons si fort restreint, en définissant la musique, le nombre des hommes sur lesquels elle agit ?*<sup>487</sup>

De acuerdo con algunas opiniones emitidas por el propio Berlioz, esta mayor capacidad de apreciación del público alto-burgués podría deberse a varios factores que, en nuestra opinión, merece la pena intentar aclarar, pues desde la perspectiva de nuestra actual cultura democrática occidental, reconocemos la indudable impopularidad de semejante afirmación.

Entre el público de cada teatro parisino existía en época berlioziana una evidente diferenciación social. Indiscutiblemente, las funciones de *Opéra* suponían el marco de las vanidades de la ciudad al más alto nivel. No obstante, otros coliseos, especialmente *Théâtre-Lyrique* y *Opéra Comique* ofrecían con frecuencia títulos de verdadera importancia musical, algunos de los cuales, requerían una infraestructura de montaje de primer orden. Recordemos que una obra de la categoría de *Les Troyens* fue estrenada en *Théâtre-Lyrique*, a pesar de que su autor había proyectado la representación para *Opéra*. Además de existir una jerarquía, aceptada comúnmente en mayor o menor grado, entre las salas, cada una de ellas poseía su propia distribución de localidades en función de criterios sociales. Así llevaba ocurriendo desde la instauración de la ópera como espectáculo burgués y del mismo modo, en la actualidad continúa distinguiéndose el precio de las butacas.

En el siglo XXI nadie podría sentenciar en público, de la forma en que lo hizo Berlioz, acerca de la diferenciación entre la capacidad de percepción en función de la pertenencia a una u otra clase social. Sin embargo, a mediados del siglo XIX, estos prejuicios se encontraban aún en fase embrionaria y además poseían un matiz diferenciador respecto a la consideración actual. Si bien en las democracias occidentales actuales se produce una aspiración y ciertamente una tendencia a la equiparación cultural de los ámbitos sociales, en los días que vieron surgir las teorías de Carlos Marx, la inferioridad cultural del proletariado se contempla como factor de base para los movimientos revolucionarios. El tercer estado preindustrial toma conciencia de sí mismo y de sus carencias de todo tipo como consecuencia del devenir histórico y aspira

---

<sup>487</sup> BERLIOZ: *Op.cit.*, pp. 4-5.

a una solución. Las clases altas, por consiguiente, llevan muchas décadas de adelanto en su empleo del ocio a las populares que, hasta entonces, apenas habían podido permitirse la inversión de tiempo y dinero en el placer sensorial. Así pues, según Berlioz, las clases bajas se encontraban poco preparadas para la apreciación de un tipo de arte que requiriese un esfuerzo intelectual prolongado en el tiempo.

En numerosas ocasiones vuelve a insistir en la idea de la no universalidad del arte en cuanto a su público receptor, no en el sentido indicado de diferenciación social, sino simplemente de capacidad cultural. Según él, algunas obras musicales y literarias representantes de un arte sublime, no significan nada para una porción mayoritaria de los individuos que las perciben. En este sentido es preciso recordar que cuando habla de arte, se refiere casi exclusivamente a música y literatura. Apenas muestra interés por las artes plásticas, hecho éste que prueba, por otra parte, la veracidad de su teoría: “No todo el mundo percibe el arte de la misma manera”, o bien, “muchas personas permanecen frías ante una gran obra de arte”.

*...cette fresque célèbre de la chapelle Sixtine n'a produit sur moi qu'un désappointement complet. J'y vois une scène de tortures infernales, mais point du tout l'assemblée suprême de l'humanité. Au reste, je ne me connais point en peinture et je suis peu sensible aux beautés de convention.*<sup>488</sup>

La idea de un elitismo en la percepción del arte la aplica a todos los niveles de identidad cultural, a saber, en un *nivel individual*, en un *nivel de grupo social*, en un *nivel internacional* e incluso en un *nivel global*. El citado nivel individual es muy claro: Berlioz establece una diferencia interpersonal en cuanto a la aptitud de cada individuo para el arte. Sus escritos están plagados de ejemplos. Aun así, indicaremos uno significativo en torno a la recepción de las obras de Beethoven en el Conservatorio.

---

<sup>488</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 223.

*...Boïeldieu, qui ne savait trop ce qu'il en fallait penser et manifestait une surprise enfantine aux moindres combinaisons harmoniques s'éloignant tant soit peu des trois accords qu'il avait plaqués toute sa vie.*<sup>489</sup>

Y frente a la reacción de Boïeldieu, la de Lesueur, otro académico de la vieja escuela:

*— Ouf! je sors, j'ai besoin d'air. C'est inouï! c'est merveilleux! (...)Je continuai pourtant, jusqu'à ce que Lesueur, à qui je venais d'arracher un nouvel aveu de sa profonde émotion en écoutant la symphonie de Beethoven, dit en secouant la tête et avec un singulier sourire : « C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là. ».*<sup>490</sup>

El nivel que indicamos “de grupo social” comprendería tanto la diferenciación referida en función de la clase social, como la conciencia de pertenencia a un grupo. Berlioz agrupa, por ejemplo, a un tipo de espectadores que gusta de asistir a determinado teatro porque éste es el que mejor se adapta a sus intereses y aspiraciones estéticas y artísticas.

*...ils vont à l'Opéra-Comique se délasser de temps en temps.*<sup>491</sup>

Tras describir un popular desfile de carnaval en la romana Piazza Navona, deja caer una pincelada de su característica ironía para opinar sobre este grupo variopinto de gentes.

*Bon peuple, que tes ébats sont touchants! Que tes délassements sont aimables! Que de poésie dans tes jeux! Que de dignité, que de grâce dans ta joie! Oh! Oui, les grands critiques ont raison, l'art est fait pour tout le monde.*<sup>492</sup>

---

<sup>489</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 74.

<sup>490</sup> BERLIOZ: *Op.cit.*, p. 75.

<sup>491</sup> BERLIOZ: *Les soirées*, 1852, p. 388.

<sup>492</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 139.

Berlioz identifica en este párrafo el tipo de afición de un grupo para el que la música no se encuentra entre sus aficiones preferidas, puesto que a la multitud se ve atraída por el bullicio carnavalesco, pero no por el arte verdadero.

En lo que hemos denominado “nivel nacional”, ya quedó clara la diferenciación berlioziana entre norte y sur, con las fronteras del Rin y los Alpes. Ya hemos hablado de ello en no pocas ocasiones a lo largo del presente trabajo, fundamentalmente de su baja consideración del estado del arte en Italia y en el sentido opuesto, de países como Bohemia o Alemania. Apuntaremos aquí, por tanto, simplemente un ejemplo breve en el que el sujeto implícito es la nación francesa, en la que apenas se ha desarrollado un celo por la percepción de la belleza musical:

*Le peuple le plus musical n'est pas celui chez qui l'on compte le plus de musiciens médiocres, mais bien celui qui a vu naître le plus de grands maîtres et dont le sentiment de la beauté musicale est le plus développé.*<sup>493</sup>

Finalmente, en cuanto al nivel intercontinental, intercultural o sencillamente global, anotaremos aquí una opinión berlioziana en relación a la tradición musical de las civilizaciones orientales:

*Je n'ai jamais vu Duprez dans un pareil état : il balbutiait, il pleurait, il battait la campagne ; pendant que l'ambassadeur turc et un beau jeune Indien passaient près de nous froids et tristes comme s'ils fussent venus d'entendre hurler dans une mosquée leurs derviches tourneurs. O fils de l'Orient ! il vous manque un sens : l'acquerrez-vous jamais ?...*<sup>494</sup>

Semejante ausencia de diplomacia podría causar en la actualidad un conflicto de cierta envergadura. Berlioz conocía el sistema interválico y microinterválico de los chinos y sentía cierto aprecio o, al menos, respeto por su teoría musical. A este asunto dedica uno de los ensayos de *À travers chants*, además de varios de sus artículos. Con todo, en un momento histórico musical previo a los primeros estudios etnomusicológicos no muestra reparo alguno en establecer una desigual comparación

---

<sup>493</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 413.

<sup>494</sup> BERLIOZ: *Les soirées*, 1852, p. 261.

entre la música de la civilización oriental con la nuestra. Su perspectiva etnocentrista, contextualizada en el discurso colonial decimonónico, viene justificada por una descripción detallada de la tecnología musical oriental que encontró en la Exposición Universal de Londres en el año 1851. Después de comentar la torpeza de su manufactura, expone su conclusión.

*Je conclus pour finir, que les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre, s'ils en avaient une ; mais qu'ils sont encore à cet égard plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie et dans une ignorance enfantine où se décèlent à peine quelques vagues et impuissants instincts ; que, de plus, les Orientaux appellent musique ce que nous nommons charivari, et que pour eux, comme pour les sorcières de Macbeth, l'horrible est le beau....*<sup>495</sup>

No obstante (una vez más abogamos en favor de nuestro compositor), esa superioridad que apunta sobre la música de Oriente puede revisarse en el siglo XXI de la siguiente manera: En primer lugar, Berlioz realiza una comparación objetiva. Compara los logros musicales (fundamentalmente en los ámbitos de la armonía, teoría y organología) a los que ha llegado cada civilización y llega a la conclusión de que son más altos aquéllos alcanzados por la cultura europea. El afán etnomusicológico, que podría centrar su interés en otros aspectos de la cultura musical de oriente, se encuentra en él sólo en estado embrionario.

En segundo lugar, mientras que las grandes capitales de extremo oriente<sup>496</sup> poseen orquestas sinfónicas y agrupaciones camerísticas estables y de categoría con programaciones regulares de un repertorio básicamente europeo, en occidente las manifestaciones musicales de aquellos países son contempladas (y admiradas) únicamente como interesantes muestras etnomusicológicas dotadas de gran colorido folklórico. Su práctica, al contrario que la música europea en Asia, no ha sido importada.

---

<sup>495</sup> BERLIOZ: *Les soirées*, 1852, p. 283.

<sup>496</sup> Fundamentalmente en Japón y Korea del Sur. China, por motivos histórico-políticos evidentes, se encuentra en una fase más modesta.

Evidentemente, en un discurso post-colonial, estos argumentos pro berliozianos adquirirían un cariz más acorde con la evolución de la consideración cultural del *otro*. En la actualidad, la forma de acercamiento a las culturas no occidentales basa su metodología en el estudio narrativo del *otro*, más que en la propia visión del Oriente tomada por contraposición a lo que no es Occidente. De acuerdo con las teorías que Edward Said expone en *Orientalism*<sup>497</sup>, la apreciación de otra cultura ha de realizarse no a través de una base comparativa intercultural, sino de su estudio como variedad dinámica de la experiencia humana. Como vemos, se trata precisamente del método contrario al berlioziano, que desde un primer momento, basa su criterio en la comparación de los logros armónicos y organológicos de un mundo dividido en dos hemisferios generalizados: Occidente y Oriente.

---

<sup>497</sup> SAID, Edward: *Orientalism*; Knopf Doubleday Publishing Group, 2003.

## 6.7 Lo bello en música

*Être o une pas être, voilà la question.  
Une âme courageuse doit-elle supporter les méchants operas,  
les concerts ridicules, les virtuoses médiocres, les compositeurs enrages,  
ou s'armer contre ce torrent de maux, et, en le combatant, y metre un terme?  
(À travers chants)*

El problema de la belleza, tema fundamental en el pensamiento y la musicografía del Romanticismo, está presente en la práctica totalidad de los artículos y ensayos berliozianos. No obstante, se trata de un tratamiento implícito, ya que, por su escaso interés por la filosofía, el compositor no es partidario de incluir disquisiciones de este tipo en su corpus literario. Su pluma se desenvuelve con soltura en el ámbito musical y ello le permite tratar con naturalidad las diferentes disciplinas musicales, incluyendo sus propias reflexiones sobre la belleza y el efecto de ésta en el hombre.

El pensamiento romántico admite un ideal de belleza musical en torno a la emoción. Como hemos visto, en Berlioz la música ha de poseer la capacidad de transmitir algo más que las relaciones numéricas de los elementos físico-acústicos que la componen. Una partitura del Romanticismo no se comprende si no se escucha con la mente abierta para dejarse emocionar. Por consiguiente, la transmisión de un sentimiento es tan importante como la emisión de melodías y acordes. La belleza musical berlioziana consiste básicamente en la capacidad de la música para provocar un efecto de naturaleza emocional en el oyente.

En el año de 1854 vio la luz el panfleto *De lo bello en música (Von Musikalisch-Schönen)* del vienés Eduard Hanslick, quien representaba, en el ámbito germánico, la figura del profesional de la crítica musical. Su obra supone la primera reacción de cierta relevancia contra el Romanticismo, dado que preconiza una consideración musical exclusivamente formalista, en contra de todo pensamiento que admitiese un contenido extramusical en la música:

*Así pues, la música es un arte asemántico por cuanto es intraducible al lenguaje ordinario, a pesar de que no es un “juego vacío” y de que “pensamientos y sentimientos fluyen como sangre en las venas del bello y bien proporcionado cuerpo sonoro.”*<sup>498</sup>

Así pues, gracias a la concisión y claridad de la reacción estética que se produce *a posteriori* frente al Romanticismo, es más fácil aclarar las ideas sobre la belleza musical que imperaban en dicho estilo. Evidentemente, la noción que Berlioz posee de lo bello se encuentra plenamente contextualizada en su periodo histórico-artístico, por lo que el sentimiento en música va a constituir el fundamento de la denominada “música expresiva”.

El concepto berlioziano de belleza musical es susceptible de ser estudiado, al menos, a través de dos vías: La producción musical y la literaria. En este sentido Berlioz se presenta como un autor muy claro en sus planteamientos, puesto que nunca cae en contradicciones. Las conclusiones que se alcanza a través de ambas vías son inequívocamente convergentes.

Desde el momento en que otros compositores defienden, en sus propios escritos, postulados estéticos diferentes (e incluso opuestos) a los de sus partituras, se puede destacar la coherencia estética de Berlioz en sus diferentes manifestaciones como artista.<sup>499</sup>

Una tercera vía, que se suma a las citadas anteriormente, sería su faceta de intérprete como director de orquesta, que constituye el nexo entre la producción teórica y la aplicación práctica de sus ideas estéticas como creador. Esta vía interpretativa, basada en su búsqueda de la belleza artística a través de su faceta de intérprete, difiere de las dos primeras en su falta de inmediatez. No es una vía directa, es decir, no podemos conocerla sino a través de algo tan subjetivo como la opinión de intermediarios (críticos

---

<sup>498</sup> FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1992. p. 331. Cita perteneciente a la edición italiana de: HANSLICK, Eduard: *Il bello musicale*, Ed. Luigi Ronconi Minuziano, Milan, 1945. p. 197.

<sup>499</sup> STRAVINSKY, I.: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1981; Y *Crónicas de mi vida*, Sur, Buenos Aires, 1935. El caso más llamativo de falta de coherencia es el de Stravinsky, quien enfrenta a una base ideológica formalista expuesta en sus ensayos literarios unas obras musicales de contenido programático y expresividad innegable en, prácticamente, todas sus etapas compositivas.

musicales de la época). Se trata de una vía parcial de conocimiento de la que únicamente tomaremos en consideración aquellos aspectos de indiscutible objetividad. No obstante, en el próximo capítulo de esta Tesis estudiaremos más en profundidad algunos aspectos sobre la estética en la interpretación.

La idea estética que los oídos de cualquier oyente pueden apreciar de manera más clara en la música romántica es la expresividad. Lógicamente, debido al paralelismo en el espectro artístico de la época, la capacidad expresiva supone el denominador común de todas las artes en el siglo XIX. De este modo, Robert Schumann emite su célebre afirmación sobre la universalidad de la belleza en toda manifestación artística:

*La belleza es la misma en todas las artes; éstas difieren únicamente en el material.*<sup>500</sup>

¿A qué belleza hace referencia Schumann? Si la materia es diferente, ¿Cómo es posible que manifestaciones artísticas de diferente naturaleza alcancen el mismo ideal estético? Para Schumann es evidente que la perfección formal no es el fin del arte de su época<sup>501</sup>. Con el antiguo régimen cayó también una de las barreras que separaban cada arte en un compartimento individual, pues ya no se hablará de la perfección formal de Haydn, de la de la exquisitez de Canova o de la delicadeza del trazo de Fragonard; la belleza de Schumann es la del sentimiento: Las obras de los artistas románticos se caracterizan por su capacidad para producir verdadera emoción, independientemente del material que las compone. Incluso el aparente descuido que el mismo Schumann muestra por los cánones formales se debe, en buena parte, a esta creencia en una estética del sentimiento.<sup>502</sup>

La superación de la estética de la forma (del material) presupone una capacidad de cada una de las artes para producir el mismo tipo de belleza. De este modo

---

<sup>500</sup> R. SCHUMANN: *Gesammelte Schriften ubre Musik un Musiker*, Georg Wigand's Berlag, Leipzig, 1854. Véase: FUBINI: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. p. 293.

<sup>501</sup> JENSEN, Eric Frederick: *Schumann*; Oxford University Press; New York, 2001. p. 160.

<sup>502</sup> Sobre la forma en Schumann existen multitud de estudios que profundizan en la psique del autor, así como en su interés expresivo e incluso en su condición física, en busca de una justificación teórica. Nuestra referencia a él como autoridad de la época se debe exclusivamente al interés que despierta en nuestro estudio sobre estética.

consideramos la estética romántica como la base o el punto de partida de la tendencia hacia la unión entre las artes.

La aspiración romántica a la fusión de las artes es una prueba de la existencia de una forma única de belleza expresiva que sólo puede ser considerada desde la percepción. El efecto del arte expresivo sobre un sujeto, aunque provenga de un material físico diferente, tiende a producir el mismo tipo de impacto emocional en el oyente.

Recuérdese los efectos del famoso síndrome al que dio nombre Stendhal, ante la contemplación de la ciudad de Florencia. El aturdimiento ante la presencia desbordante de belleza puede ser considerado como una reacción patológica, de naturaleza psíquica y síntomas físicos evidentes, similar al efecto extremo de la percepción de la belleza musical:

*...les larmes qui, d'ordinaire, annoncent la fin du paroxysme, n'en indiquent souvent qu'un état progressif, qui doit être de beaucoup dépassé. En ce cas, ce sont des contractions spasmodiques des muscles, un tremblement de tous les membres, un engourdissement total des pieds et des mains, une paralysie partielle des nerfs de la vision et de l'audition, je n'y vois plus, j'entends à peine ; vertige... demi-évanouissement..<sup>503</sup>.*

Así pues, dentro de la consideración de Berlioz como un hijo de su tiempo, para el cual la esencia de la belleza de todo arte radica en la expresividad, debemos aclarar el motivo del título del presente apartado, *Lo bello en música*. Se trata de una evidente paráfrasis de la traducción española de *Von Musikalisch-Schönen*, del citado Hanslick, que aparentemente entra en contradicción con la idea recién expuesta de la universalidad de la belleza expresiva en las artes: éste consideraba, en base a su doctrina formalista, la existencia de un tipo de belleza exclusivamente musical. Al negar toda capacidad de la música para expresar cosa ninguna que no sea el sonido en su pura forma, sólo admite la belleza musical en virtud del desarrollo de sus elementos integrantes en el eje temporal.

---

<sup>503</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, 1862, p. 6.

No vamos a tratar aquí de rebatir la esencia indiscutiblemente romántica en este sentido de Berlioz, tan alejada de los presupuestos hanslickianos como lo está la luz de la oscuridad. No obstante, queremos establecer una diferenciación entre sus conceptos de belleza musical y de belleza no musical. Defendemos, en este sentido que, según Berlioz, **existe un tipo de belleza artística que alcanza una magnitud superior** y un brillo supremo entre las creaciones humanas.

Hemos mencionado con anterioridad la escasa receptividad que muestra ante las artes plásticas. Como ejemplo podemos indicar que uno observa con cierta perplejidad cómo pasa por alto en sus memorias cualquier mención al patrimonio arquitectónico y artístico en general de la ciudad de Florencia. La única referencia que realiza, sobre el *Perseo* de Benvenuto Cellini, tiene que ver menos con la obra en sí como con la “estética romántica” de dicha obra, es decir, con el significado emocional que en él despertaba dicha obra en relación al tema de la venganza.<sup>504</sup> Asimismo recordamos la ausencia de emoción artística en su deambular vital por Roma y el Vaticano. Verdaderamente no parece reconocer ningún tipo de belleza ni en los frescos de Miguel Ángel ni en la obra de Bernini. Podría justificarse esta indiferencia en su condición de artista romántico, que no reconoce la belleza allí donde no encuentra emoción.<sup>505</sup> No dejan de ser los anteriores, ejemplos de un arte del pasado concebidos bajo el ideal de la belleza formal. De este modo se justificaría también su frialdad ante las fugas de Bach o las obras de Palestrina<sup>506</sup>, en la época en que ambos se encuentran en el momento de su revalorización romántica como figuras legendarias. Sin embargo, Berlioz no encuentra una estética del sentimiento ni siquiera en las artes plásticas de sus contemporáneos. Sólo en dos ocasiones parece mostrar cierta emoción ante una pintura. La primera de ellas tiene lugar en el panegírico de Harriet Smithson incluido en el capítulo cincuenta y nueve de *Mémoires*.

*Elle s'appelait Juliette, elle s'appelait Ophélie. Elle inspirait Eugène Delacroix lui-même lorsqu'il dessinait cette douce image d'Ophélie. Elle*

---

<sup>504</sup> Véase al respecto el capítulo de la presente Tesis sobre la implicación autobiográfica: *El yo en Les Soirées de l'orchestre*.

<sup>505</sup> Recordemos también que el tiempo pasado en Roma correspondió a una época depresiva y poco creativa.

<sup>506</sup> La primera biografía de Palestrina apareció en 1828: BAINI, Giuseppe: *Palestrina (Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1828)*. La conocida recuperación de *La Pasión según San Mateo* de Bach tuvo lugar en Berlín en 1829.

*tombe ; sa main qui cède tient encore à la branche ; de l'autre main, elle porte sur son beau sein sa douce et dernière couronne ; l'extrémité de sa robe est déjà voisine de l'eau qui monte ; le paysage est triste et lugubre ; on voit accourir tout au loin le flot qui va l'engloutir ; ses vêtements appesantis ont entraîné la pauvre malheureuse et ses douces chansons dans la vase et dans la mort !<sup>507</sup>*

Es evidente que el comentario de Berlioz no se debe a su interés por Delacroix (se trata de la única cita al pintor en toda la obra), sino a la pose teatral de su esposa, recientemente fallecida. Este mismo es el tipo de emoción, de origen apenas artístico, que describe en el otro momento al que hacíamos referencia:

*Cette inexorable action de la mémoire est si puissante chez moi, que je ne puis aujourd'hui voir sans peine le portrait de mon fils à l'âge de dix ans. Son aspect me fait souffrir comme si, ayant eu deux fils, il me restait seulement le grand jeune homme, la mort m'ayant enlevé le gracieux enfant.<sup>508</sup>*

Sin duda, la emoción del arte se encuentra, para él, en su condición de arte temporal. El desarrollo de una obra en el tiempo permite al individuo adoptar la obra de arte como parte de la propia existencia. Cuando un sujeto es testigo del comienzo, desarrollo y final de la interpretación de una obra está identificando un segmento de su propia vida con el fenómeno artístico. Las vidas de ambos son una misma cosa durante un período de tiempo. Esta adopción del arte como la propia vida permite la comunión más intensa posible del ser humano con una creación de tipo artístico. Todas aquellas manifestaciones del arte que no permitan su identificación con la existencia propia permanecerán, para Berlioz, en un estrato inferior de la jerarquía artística. El retrato de su hijo Louis provoca un efecto en él porque su contemplación supone la revitalización de un período de su vida que no puede ser recordado sin experimentar una profunda emoción. Por consiguiente, implica un tipo de vivencia artística que posee cierta semejanza a la experiencia artístico-temporal.

---

<sup>507</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 447.

<sup>508</sup> BERLIOZ: *Op.cit.*, p. 436.

Por su parte, el referido retrato de Delacroix, a juzgar por el comentario del compositor, immortaliza un fragmento de las representaciones de *Hamlet* que Harriet llevó a cabo en París. Se puede incluso intuir un cierto parecido físico en el rostro con el de la actriz, si se compara el óleo en cuestión con los grabados que de ella se conservan tanto en colecciones privadas como en el museo Magnin de Dijon, en la Biblioteca Nacional (París) y en el museo Hector Berlioz de La Côte Saint André. El efecto que causa esta pintura se basa, además de en el recuerdo personal de Harriet (al igual que el del retrato de Louis), en el poso que dejó en su memoria la experimentación de un momento artístico intenso. No olvidemos que la imagen de su esposa como heroína shakespeariana constituyó el origen de su enamoramiento y de la sacudida emocional que supuso la irrupción del poeta inglés en su vida. Posiblemente, aquella presentación en París, el once de septiembre de 1827, de la tragedia del príncipe danés ejemplifica a la perfección el concepto que aquí defendemos de comunión entre la vida del arte y la del sujeto que lo percibe.

*Je vis dans le rôle d'Ophelia Henriette Smithson qui, cinq ans après, est devenue ma femme. L'effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus.*<sup>509</sup>

Llegado este punto no queda duda de que la emoción berlioziana no se produce en la admiración de la pintura ni de ninguna de las artes plásticas. *Sólo el desarrollo en el tiempo permite al individuo asumir la obra de arte como parte de la propia existencia.* Por ello, su pasión no se encuentra únicamente en la música sino también en la literatura y las artes escénicas. La importancia del teatro y la poesía en su concepción de belleza artística es tal que la práctica totalidad de su producción musical incorporará, de una manera u otra, algún contenido de este tipo. La fusión de las artes temporales es un hecho en Berlioz. Verdaderamente son muy escasas las obras exclusivamente instrumentales, como *Rêverie et Caprice*, que no incorporan un significado extramusical.

---

<sup>509</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 65.

La primera de las mencionadas vías de estudio de su ideal estético, es decir, la producción musical o *vía empírica*, induce a la consideración de **un tipo de belleza basada en la incorporación de elementos poéticos y teatrales al sustrato musical**. Esta aseveración implica que la fusión no es homogénea en cuanto a la distribución cuantitativa de los elementos artísticos. A pesar de la importancia que Berlioz otorga siempre, sin excepción, a los libretos y textos de sus composiciones, no puede negarse que el peso musical supera indudablemente al literario. Como hombre de letras, su caso es similar al de Wagner, pues ambos poseen la facultad de componer libretos de altura literaria para sus propias obras. Sin embargo, la complejidad y el grado de inspiración musical que alcanzan convierten la teórica unión de las artes en una fusión realizada sobre una base musical preponderante. Perfilamos así el ideal estético berlioziano, su visión particular de “lo bello en música” como una adhesión de elementos poéticos y/o teatrales al sustrato primordial de una música expresiva. Hanslick reaccionará contra la estética romántica (concretamente la wagneriana, que en cierto modo es muy similar a la berlioziana) defendiendo la belleza pura de la música instrumental.

Así pues, la *vía empírica* permite concluir que existe en Berlioz una estética concreta de la música que diferencia su pensamiento de la corriente general romántica. Evidentemente su postura se encuentra plenamente inmersa en la estética del sentimiento, pero posee matices de divergencia respecto a la teoría de Schumann, pues para él, la belleza no es la misma en todas las artes. El aspecto más novedoso en este sentido lo constituye el empleo y consagración de la música programática. Los elementos poéticos, al encontrarse fuera de la partitura, se convierten en un recurso opcional para el oyente: la conveniencia de su conocimiento es indiscutible, pero la música puede ser escuchada, y perfectamente admirada, desde la estética del sentimiento, con independencia del contenido programático.

Con todo, el oyente que conoce el programa logra una percepción más completa que quien admira únicamente los elementos musicales, y puede sentir un efecto de la música más acorde con la intención del autor.

Hemos indicado con anterioridad que la fuerza del efecto musical en algunos fragmentos de programa se logra en virtud de la ausencia de texto cantado, mediante el

poder exclusivo del sonido instrumental. Recordamos<sup>510</sup> que, según la teoría de Gérard Genette sobre la relación del texto con la música que lo sostiene, puede existir una presencia textual real dentro de la música (*Les nuits d'été*), o bien puede producirse la no aparición del texto en la música –*in absentia*– (*Harold en Italia*, sobre el texto de Byron)<sup>511</sup>.

Ya apuntamos en su momento el motivo de la condición exclusivamente instrumental del momento especialmente expresivo de *Romeo y Julieta*, la escena de amor. Berlioz obvia el texto shakespeariano consciente de que el público conoce la escena en mayor o menor grado y sustituye el dilema sobre la presencia de la alondra o el ruiseñor por un fragmento de exquisita orquestación y de un arrebató melódico irrepitible. La referencia al texto se produce, de acuerdo con Genette, *in absentia* del mismo. Como apuntamos en su momento, tal vez esa ausencia permite una percepción más centrada en la música en sí y en su capacidad evocadora de emoción para el oyente.

*Si vous me demandez maintenant quel est celui de mes morceaux que je préfère, je vous répondrai : Mon avis est celui de la plupart des artistes, je préfère l'adagio (la scène d'amour) de Roméo et Juliette*<sup>512</sup>.

La predilección del autor por este fragmento concreto simboliza puntualmente su estética particular de lo bello. La divergencia indicada respecto a Schumann se concreta en la preeminencia destacable de la música en su unión con elementos poéticos.

Respecto a la segunda de las vías para el estudio de la estética en Berlioz, es decir, el conjunto de sus escritos literarios o *vía teórica*, es evidente que en tres décadas de ejercicio de crítica, las referencias a la belleza, en alabanza o por su ausencia, son ciertamente frecuentes. No insistiremos en qué tipo de música es merecedora para él de alta o baja consideración, pues ya quedó claro en qué consiste su ideal de música expresiva. De entre sus páginas críticas podría entresacarse un catálogo de autores y obras que incluye o excluye de su concepto de estética musical. No obstante conviene aclarar que reconoce una variación en el ideal estético de de las diferentes épocas, sin

---

<sup>510</sup> Véase al respecto el capítulo referente a *La Creación musical*, de la presente Tesis.

<sup>511</sup> GENETTE, Gérard: *Romances sans paroles*. Revue des sciences humaines ; Tome LXXVI, n° 205, janvier-mars, 1987. pp. 113-120

<sup>512</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 463.

que ello sea óbice para establecer la valoración de cada compositor. Por ejemplo, las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven merecen su consideración y admiración, a pesar de no contener los elementos extramusicales de sus propias obras. En estos casos la inspiración musical de sus autores es motivo suficiente para valorar estas partituras como merecen. Algo similar ocurre con Gluck, de quien puede decirse que es heredero de estilo. A pesar de que el concepto de unión músico-textual gluckiano asemeja básicamente a la estética de Berlioz y que este maestro alemán obtiene la valoración más alta en su crítica, las diferencias en su retórica musical son las lógicas de dos estilos históricos diferentes. Así pues, existe una doble vertiente en la estética berlioziana de raíz teórica. Por un lado se encuentra la crítica de obras del pasado, en la cual valora fundamentalmente la altura de la inspiración musical del autor; y por otro lado la crítica de la creación contemporánea, en la que la capacidad expresiva es la mayor de las cualidades.

En esta *vía teórica*, del mismo modo que ocurre a Wagner, preconiza una fusión íntima entre música y drama, en la que cada una de ellas ve potenciado su efecto por la unión con la otra.

*La composition musicale dramatique est un art double ; il résulte de l'association, de l'union intime de la poésie et de la musique. Les accents mélodiques peuvent avoir sans doute un intérêt spécial, un charme qui leur soit propre et résultant de la musique seulement ; mais leur force est doublée si on les voit concourir en outre à l'expression d'une belle passion, d'un beau sentiment, indiqués par un poème digne de ce nom ; les deux arts unis se renforcent alors l'un par l'autre.*<sup>513</sup>

El error de Wagner y Berlioz consiste en que la unión no es en ningún caso homogénea, sino que como dijimos, el peso de la música sostiene la obra de arte resultante. La prueba práctica de esta afirmación se encuentra en la representación fenomenológica de cada obra. Mientras que una calidad deficiente en lo musical, supone la ruina segura de la representación, ésta podría seguir adelante a pesar de un mal hacer

---

<sup>513</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, 1862, p. 96

escénico y de dicción por parte de los solistas vocales, si desde el foso la dirección es excelente y la musicalidad de los cantantes se encuentra a la altura.

Mediante esta afirmación no pretendemos restar un ápice de relevancia al elemento dramático. Únicamente defendemos la naturaleza fundamentalmente musical de obras como *La Damnation de Faust* o *Les Troyens*. Cuando el monumento musical posee tal magnitud artística y ofrece tantas posibilidades en su interpretación, la dramaturgia puede llegar a aparecer como un elemento secundario. No obstante ha de quedar claro que la decisión de Berlioz de realizar sus propios libretos revela un celo extremo en el ideal de unión entre ambas manifestaciones: Tan importante es el texto, que nadie como él mismo puede concebir los elementos de la fusión, de forma más precisa.

A pesar de la preponderancia práctica de la música en su unión con el texto, el cuidado que ofrece Berlioz en sus libretos permite hablar de una verdadera “unión íntima”. Dicha expresión puede parecer eufemística si uno no conoce suficientemente la *vía empírica* o *vía musical*. La *vía teórica*, por su parte permite una positiva declaración de intenciones. Berlioz hace suya la opinión de Mehul al respecto en el segundo epílogo de *Les soirées de l’orchestre*.

*Son système en musique, si tant est que l’on puisse appeler système une doctrine semblable, était le système du gros bon sens, si dédaigné aujourd’hui.*<sup>514</sup>

Cualquiera podría interpretar este comienzo como un guiño a las primeras líneas del *Discurso del método* cartesiano. No descartamos esta opción, pero vemos más probable que se trate de una coincidencia, propia de una retórica ciertamente coloquial, que no desentona en absoluto con el tipo de razonamiento lógico berlioziano (No existe en toda su producción ni una sola referencia al filósofo francés).

*Il croyait que la musique de théâtre ou toute autre destinée à être unie à des paroles doit offrir une corrélation directe avec les sentiments exprimés par ces paroles ; qu’elle doit même quelquefois, lorsque cela est amené sans effort et*

---

<sup>514</sup> BERLIOZ: *Les soirées*, 1852, p. 398.

*sans nuire à la mélodie, chercher à reproduire l'accent de voix, l'accent déclamatoire, si l'on peut ainsi dire, que certaines phrases, que certains mots appellent, et que l'on sent être celui de la nature.*<sup>515</sup>

Y continúa aplicando la lógica de la naturalidad, que constituye un paso adelante hacia la teorización wagneriana de la *Gesamtkunstwerk* o, al menos, de la continuidad dramática:

*Il croyait qu'une interrogation, par exemple, ne peut se chanter sur la même disposition de notes qu'une affirmation ; il croyait que pour certains élans du cœur humain il y a des mélodiques spéciaux qui seuls les expriment dans toute leur vérité, et qu'il faut à tout prix trouver, sous peine d'être faux, inexpressif, froid, et de ne point atteindre le but suprême de l'art.*<sup>516</sup>

Deja abierta la posibilidad de un lugar para fragmentos hablados, si ello beneficia al drama, incluso en detrimento de la música.

*Il ne doutait point non plus que, pour la musique vraiment dramatique, quand l'intérêt d'une situation mérite de tels sacrifices, entre un joli effet musical étranger à l'accent scénique ou au caractère des personnages, et une série d'accents vrais, mais non provocateurs d'un frivole plaisir, il n'y a point à hésiter.*<sup>517</sup>

Es consciente de que cuanto más “íntima” sea la unión de la música con el texto, mayor es la posibilidad de lograr la música expresiva, pues ésta es el resultado del concurso de varios factores musicales que van a tener que fusionarse con el texto.

*Il était persuadé que l'expression musicale est une fleur suave, délicate et rare, d'un parfum exquis, qui ne fleurit point sans culture et qu'on flétrit d'un souffle ; qu'elle ne réside pas dans la mélodie seulement, mais que tout concourt à la faire naître ou à la détruire : la mélodie, l'harmonie, les*

---

<sup>515</sup> BERLIOZ: *Op.cit.*, p. 398.

<sup>516</sup> *Ibid.*

<sup>517</sup> *Ibid.*

*modulations, le rythme, l'instrumentation, le choix des registres graves ou aigus des voix et des instruments, le degré de vitesse ou de lenteur de l'exécution, et les diverses nuances de force dans l'émission du son.*<sup>518</sup>

En ocasiones parece que no hay nada que irrite más a Berlioz que la constatación de una pérdida de expresividad en un pasaje por una deficiente calidad en la unión musico-textual. Recordemos la referencia al aria *coloratura* del *Don Giovanni* de Mozart:

*Je veux parler de l'allegro de soprano (n° 22), au second acte, air d'une tristesse profonde, où toute la poésie de l'amour se montre éplorée et en deuil, et où l'on trouve néanmoins vers la fin du morceau des notes ridicules et d'une inconvenance tellement choquante, qu'on a peine à croire qu'elles aient pu échapper à la plume d'un pareil homme. Dona Anna semble là essuyer ses larmes et se livrer tout d'un coup à d'indécentes bouffonneries. Les paroles de ce passage sont : Forse un giorno il cielo ancora sentirà a-a-a (ici un trait incroyable et du plus mauvais style) pietà di me. Il faut avouer que c'est un singulière façon, pour la noble fille outragée, d'exprimer l'espoir que le ciel aura un jour pitié d'elle !... Il m'était difficile de pardonner à Mozart un etelle énormité.*<sup>519</sup>

En este caso su crispación se produce especialmente por considerar este fragmento como un punto negro en una obra maestra y una oportunidad perdida para un momento expresivo de la obra. La música, en esta ocasión, no está a la altura emotiva que sugería el libreto.

Un examen de la *vía empírica* y su confrontación con la *teórica*, o viceversa, muestra que se trata de dos métodos convergentes en sus conclusiones y que no existen contradicciones entre práctica y teoría musicales de Berlioz: ambas desvelan la creencia en un tipo de belleza artística suprema, denominada *expresiva*, basada en la unión de la música con elementos textuales. De esta manera queda abierto un estudio sobre “lo bello en música para Berlioz”. Nótese que la diferencia con un enunciado similar pero no igual, “lo bello en la música de Berlioz”, no comportaría conclusiones en ningún

---

<sup>518</sup> BERLIOZ: *Les soirées*, 1852, p. 398- 399.

<sup>519</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 64.

caso alejadas. No se trata de que Berlioz considerase bellas únicamente sus propias creaciones y que a este motivo se debiera su desdén hacia el estado musical de los pueblos franceses e italianos. Se trata del proceso inverso: Él identifica un tipo de belleza musical en la herencia combinada de los Gluck, Spontini y Mehul en música dramática, con la poética instrumental de Weber y Beethoven y trata, entonces, de aspirar a ella en su evolución como compositor. Por el contrario, reconoce también los usos musicales a los que no quiere parecerse. Por ello, una vez que, a partir de su etapa de formación en París (en la que desechó por falta de calidad varias de sus composiciones de juventud) adquiere una capacidad de entendimiento y juicio para discernir dónde se encuentra “lo bello en música para Berlioz”, anhelará dicho ideal de forma irremediable en cada una de sus obras. Así pues, toda su factura compositiva muestra este afán por tratar de reflejar este ideal de lo bello, de música expresiva.

## 6.8 Berlioz escritor: Proyección literaria de su estética musical

Un estudio de la estética berlioziana ha de centrarse, evidentemente, en su producción musical, como hemos hecho hasta ahora. No obstante, el primero de los supuestos que queda demostrado a lo largo de la presente Tesis, no es otro que la condición literaria de sus escritos, tanto de las cuatro obras mayores, como de sus artículos críticos, e incluso de parte de su correspondencia. Consiguientemente, aún queda por estudiar la estética de su escritura literaria, aspecto que merece la pena, pues el esfuerzo que realiza para alcanzar un tipo de expresividad que le permita alcanzar el rango de escritor artístico, fructifica felizmente en todas sus obras.

Con toda lógica puede pensarse que, como creaciones de un mismo artista, la literatura y la música de Berlioz responden a una misma estética. En cierto modo es así, a pesar de que el material artístico sea diferente, pues la unión del texto literario con la música es una de las características fundamentales de toda su producción. Ya hemos comentado que la práctica totalidad de sus páginas en prosa versan de alguna forma sobre aspectos variados de los usos musicales. Por consiguiente, del mismo modo que la adición textual refuerza la capacidad expresiva de la música, así actúa también la presencia musical en los escritos berliozianos. Ahora bien, la unión de la música al texto puede producirse en este nivel conceptual o bien de manera práctica. En el segundo de los casos, las palabras son la música, es decir, se trata del poema literario cantado, en la forma más pura de unión músico-textual. Su estética es la misma de la música expresiva que ya hemos estudiado, puesto que el peso musical supera inevitablemente al textual. No redundaremos, pues, en lo que ya ha sido expuesto.

La literatura berlioziana *stricto sensu*, es decir, aquella que puede ser recogida en el formato de un libro sin ser por ello desnaturalizada<sup>520</sup>, realiza su particular unión con la música de forma referencial pues, como llevamos viendo desde los primeros enunciados de este trabajo, el autor no concibe que su literatura evolucione en otro escenario que no sea el musical. Como hemos afirmado en otro lugar, todo su universo literario gravita en

---

<sup>520</sup> Nos referimos a su producción puramente literaria, no a los libretos. El libreto de una obra vocal es, por sí mismo, un *opus* incompleto, le falta el suplemento esencial que lo convierte en obra de arte: la música. Consideramos que la condición literaria de un libreto se encuentra en momento de desnaturalización cuando su lectura tiene lugar de forma independiente al soporte musical para el que fue creado.

torno a ese astro rey representado por la música. Sus intérpretes, su historia y su práctica constituyen los temas literarios fundamentales.

Con todo, la estética de la expresión musical, es decir, la belleza que produce la música expresiva es, para Berlioz, irrepetible en otro arte. Es la forma que él encuentra más adecuada para la creación artística. No obstante, la literatura, constituye una forma de arte que puede alcanzar el mismo grado de sublimación que la anterior o incluso superarla, pero únicamente en las creaciones de aquellos genios irrepetibles, como Shakespeare, Byron o Goethe. Cuando Berlioz se dispone a escribir, lo hace desde la humildad de sentirse músico antes que escritor<sup>521</sup>.

Consiguientemente, a pesar de que música y literatura alcancen cumbres artísticas similares en manos de los grandes maestros, Berlioz es consciente de que él está llamado a escalar fundamentalmente en el arte de los sonidos. Su propia literatura constituyó una especie de “tratado de glosas” concebidas para explicar sus obras musicales. De este modo, toda su producción literaria posee un sentido autobiográfico. Las ideas y opiniones musicales que vierte en sus personajes son las propias y se mezclan con las circunstancias que rodean su carrera musical en París y en Europa.

La presencia musical, a pesar de suponer el primero de los pilares característicos de su obra en prosa, no permite por sí sola alcanzar en literatura la capacidad estética de su música. La expresividad literaria berlioziana necesita de otros recursos para poder mostrar una romántica estética del sentimiento. Es preciso, entonces, considerar su segundo pilar literario, la implicación autobiográfica.

La figura de Berlioz escritor es la de un compositor que trata de acercarse a su estética musical mediante la exposición, en una retórica literaria, de las propias ideas musicales. La conjunción del tono autobiográfico con el tema musical le permite exponer, sin abandonar el nivel artístico, su ideal estético de la música en el ámbito literario. La omnipresencia del *yo narrador* en sus páginas provoca en el lector la simpatía necesaria para que éste acepte como válido su ideal de lo bello en música. Parece imprescindible pues, que el lector berlioziano conozca la música antes que la

---

<sup>521</sup> No obstante, *nihil obstat* para que considere profundamente su vocación de escritor, aunque ésta sea más modesta.

literatura, para que la referencialidad de ésta sea apreciable. Suponemos en este sentido que el autor contaba con que el interés que una persona puede mostrar por leer alguno de sus libros surge de una curiosidad suscitada por el conocimiento de su obra musical.<sup>522</sup> A su vez, las claves autobiográficas que ofrece su obra literaria permiten una mejor comprensión de su música y facilitan la profundización en la estética de la expresividad. Una de las caras del Berlioz escritor es, por tanto, la del glosador de su obra fundamental, que es la musical. No obstante, no podemos olvidar que le hemos considerado desde el primer momento como un verdadero escritor y no sólo como un mero exegeta.

Su edificio literario, bien asentado sobre los pilares autobiográfico y musical, necesita empero, de otros puntos de apoyo para erguirse en equilibrio y presentarse en el mundo con una apariencia artística de mayor consideración. En alguna ocasión hemos comentado estos elementos, fundamentalmente en el estudio previo de *Mémoires y Les soirées de l'orchestre*. Queda claro que un elemento de importancia vital en la pluma berlioziana lo constituye esa fina y punzante capacidad irónica unida al derroche de humor casi permanente. De sus obras mayores, sólo *À travers chants* aparece como una obra en la que el sentido del humor queda reservado a algunos capítulos concretos. Por su parte, tanto *Mémoires* como *Soirées y Les grotesques de la musique*, presentan el humor como un tipo de fuente de expresividad, como una suerte de *maniera* estética plenamente romántica enmarcable en el espíritu trasgresor de la época.

Continuando con esta metáfora arquitectónica de su estilo literario, es preciso hacer referencia al potencial expresivo de la apariencia externa del edificio, tanto de la construcción como del diseño en planta, es decir, de la forma literaria en sí. Se ha estudiado en profundidad (y así ha sido mencionado en esta Tesis) la peculiaridad de la forma artística en Berlioz. La contaminación de la producción artística por elementos autobiográficos conlleva que las formas canónicas sean inservibles a su propósito. Generalmente son, para él viejas carcasas ya usadas en las que no encaja su creatividad. Por ello, gran parte de la expresividad berlioziana reside en la forma individual e irrepetible de cada obra. Consiguientemente, el producto estético basado en los pilares autobiográfico y musical, enriquecido por la tendencia humorística, fragmentos críticos

---

<sup>522</sup> A excepción, claro está de sus artículos críticos que, *a priori*, pueden interesar fundamentalmente a los sujetos-objeto de crítica.

y relatos y anécdotas de viajes, alcanza su nivel máximo de expresividad en la forma o estructura general que adquiera la obra.

Desde el punto de vista musical, la cuestión sobre la expresividad de la forma se encuentra brillantemente expuesto en la obra ya citada de Stephen Rodgers, *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*<sup>523</sup>. En ella se encuentra la idea de la heterodoxia formal berlioziana, de su independencia respecto a los moldes formales establecidos y de su afán por expresar cada obra concebida *in mente* de la forma que mejor convenga al resultado artístico final. Desde el punto de vista literario, el paralelismo es evidente. De las cuatro obras mayores, *À travers chants* y *Grotesques* pueden obedecer a un esquema similar, en el sentido de que representan una recopilación de artículos de origen periodístico, cuyo carácter sigue una línea estilística y argumental que, con sus curvas y transversales, puede considerarse homogénea. No olvidemos la importancia que los libros de recopilación de artículos de prensa poseen en la literatura romántica europea. El caso de *Grotesques* es el de la expresión humorística como elemento vertebrador inaudito de la obra literaria. *À travers chants*, por su parte, recoge una serie de estudios con un pronunciado tono académico y científico que, no obstante, no olvida la ironía ni el humor. Las características citadas anteriormente conceden el carácter propio a cada uno de los libros en función de la preponderancia de unas sobre las otras: del humor sobre la crítica o de los aspectos científico-musicales sobre el relato irónico.

Las otras dos obras, *Mémoires* y *Les Soirées*, poseen una esencia literaria más apreciable en su forma. Ya mencionamos cómo el primero de ellos supone un acercamiento misceláneo al género novelístico y, el segundo, un maravilloso cuadro de relatos metaliterarios. Ambas obras adoptan la forma que el autor considera más conveniente para poder alcanzar un grado de expresividad. En *Mémoires*, la recopilación de artículos que fueron apareciendo serializados en la prensa parisina no fue suficiente para completar el esquema narrativo aristotélico en un desenlace. Por este motivo añadió a la obra, finalizada en 1854, un final consistente en un *Post-scriptum* (1858), un *Postface* (1864) y finalmente los *Voyages en Dauphiné* (1865). La carga emotiva de estos últimos es fundamental para cerrar y completar un libro sobre sus

---

<sup>523</sup> STEPHEN RODGERS: *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*, Cambridge University Press, New York, 2009

memorias. Con ellos se ultima el asentamiento de los dos pilares temáticos fundamentales, el autobiográfico y el musical. Además, la obra cobra sentido como novela únicamente tras el punto final del día de año nuevo de 1865, hecho que implica que el autor ha ido construyendo según el dictado del contenido, no de la forma establecida. Añadiré, por ende, tantos epílogos como crea necesario hasta ver la obra totalmente cerrada como unidad expresiva. El mismo caso ocurre con *Soirées*, en que los dos epílogos acentúan el final de la obra del mismo modo en que lo hace, una larga y pausada cadencia plagal tras la doble barra de una cadencia auténtica, en una partitura organística o coral.<sup>524</sup>

En conclusión, tal como opina Stephen Rodgers, la forma berlioziana es fuente intrínseca de expresividad artística, tanto en su obra literaria como en la producción musical. La forma artística incide directamente en la estética berlioziana de lo bello. Evidentemente sus obras (musicales y literarias) poseerían un atractivo muy inferior si se encontrasen encorsetadas en moldes establecidos de movimientos (rápido-lento-rítmico-muy rápido) o de estructura (recitativo-aria o *scena ed aria*). Perderían el encanto y la belleza de la libertad, de lo inesperado. Al mismo tiempo, la personalidad del autor descendería muchos enteros en su consideración de genio, puesto que uno de sus principales rasgos como autor fundamental en la historia de la música, lo constituye su heterodoxia compositiva unida a su carácter iconoclasta.

---

<sup>524</sup> Recordamos la opinión de Jaques Barzun, que interpretaba estos dos epílogos como una especie de homenaje encubierto a Beethoven, en el sentido de que asemejan o recuerdan el doble poder conclusivo y de alargamiento temático que posee una doble coda. Véase la nota 196.

## **CAPÍTULO 7**

### **LA FIDELIDAD A LA VOLUNTAD DEL COMPOSITOR**

*Il semble au bon sens vulgaire que l'on devrait avoir des chanteurs pour les opéras ;  
mais c'est justement le contraire qui a lieu : on y a des opéras pour les chanteurs.  
Il faut toujours rajuster, retailer, rapiécer, rallonger, raccourcir plus ou moins une  
partition pour la mettre en état (en quel état !)  
d'être exécutée par les artistes auxquels on la livre.  
(À travers chants)*

## 7.1 La tradición italiana

Al entrar en crisis el *recitativo secco* con el que se inauguraba la tradición del *drama per musica* a comienzos del siglo XVII, se pierde la naturalidad original del canto en su forma más pura de unión con el lenguaje. La aspiración de la renombrada Camerana Florentina consistía en la revitalización de un tipo de declamación que supuestamente debieron emplear los antiguos griegos en sus representaciones teatrales. Dicha unión músico-textual parecía el vehículo ideal para la expresión de “afectos” por su capacidad para hacer avanzar la acción melodramática. Fubini expresa esta idea con gran concisión.

*El famoso y tan discutido recitar cantando es, ni más ni menos, la efímera realización del ideal humanístico mediante el cual el lenguaje, potenciado por todos los elementos musicales, expresivos y teatrales –de los que la civilización polifónica lo había privado, corrompiendo la antigua sencillez de la música griega-, puede expresar de forma absoluta el papel que le es propio, es decir, mover los afectos.<sup>525</sup>*

Este tipo de melodrama no tardó en evolucionar hacia una mayor elaboración de la parte musical. Si bien el recitar cantando supuso un logro largamente ansiado por aquella élite cultural florentina, pronto comenzó a provocar cierto hastío de tipo shopenhaueriano en un público que demandaba mayor elaboración melódica.<sup>526</sup>

El motivo de la crisis de este sistema puede resumirse en la tendencia a un desequilibrio entre factores musicales y textuales del melodrama a favor de los primeros. Si se compara el estado de la ópera en ambos extremos del siglo XVII es fácil comprender que el aspecto musical fue ganando terreno al dramático hasta alcanzar las consecuencias conocidas y que comentaremos más adelante.

La puesta en escena de una *opera per musica* requería la presencia no de un actor con ciertas destrezas vocales, sino de un verdadero cantante que fuese capaz de actuar.

---

<sup>525</sup> FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza música, Madrid, 1992, p. 172.

<sup>526</sup> FUBINI: *Op. cit.*, pp. 172-173.

Consiguientemente, el grado de preparación de los cantantes fue ganando en exquisitez de modo que se requería de ellos una desenvoltura cada vez mayor en la interpretación de todo un catálogo de figuraciones ornamentales. Evidentemente el público comenzó a demandar un tipo de entretenimiento más llamativo que el simple “recitar cantando”. El público operístico, surgido en un núcleo aristocrático, se decantó en las primeras décadas del siglo, por un alejamiento de los usos de consumo teatrales de la época. El teatro, cuya influencia contaminaba en el barroco las artes y las costumbres, poseía un tipo de público que abarcaba un espectro social mucho más amplio que la ópera. El espectador operístico buscaba cierta exclusividad en su pasatiempo, un tipo de arte concebido en el seno de la aristocracia que, a pesar de su expansión al tercer estado burgués, continuó su camino divergente de la estructura teatral. Se puede decir que todo espectador interesado en el teatro, había nacido en la época más adecuada para ello. Por este motivo el aficionado a la ópera entiende que debe diferenciarse del público teatral favoreciendo, mediante los medios a su alcance, la potenciación el peso musical de las obras en detrimento de la acción. En el capítulo sobre la creación musical hicimos referencia al papel determinante del público en el desarrollo del arte. Sus aplausos y pataleos, que interrumpían incluso las intervenciones de los artistas, constituían los indicadores que los autores debían tener en cuenta en su búsqueda del éxito. De ahí que el recitativo primigenio sufriera un proceso de enriquecimiento musical que habría de llevar a la exhibición de facultades vocales de los cantantes. El peso del libreto fue desvaneciéndose hasta quedar por completo desvirtuado. Este es el panorama conocido del culto al divo y a sus cualidades físicas que tuvo como consecuencia el establecimiento de la costumbre de la castración.

Aquel catálogo de ornamentos y figuraciones virtuosísticas alcanza la consideración de prueba de fuego para los cantantes. La competencia entre ellos alcanza extremos de temeridad y, en consecuencia, el público tiende a aclamar a aquellos cuyos malabarismos vocales alcancen cotas físicas más alejados de lo humano<sup>527</sup>. En este sentido, nada hay en el *ars canendi* más portentoso que la columna de aire proveniente de dos pulmones adultos en el momento en que producen la vibración, casi sin esfuerzo, de una pequeña laringe infantil a lo largo de interminables calderones. Los *castrati* establecen el código de la ornamentación y la costumbre de improvisar *ad libitum*, así

---

<sup>527</sup> HERIOT, Angus: *The castrati in opera*; Da capo Press, New York, 1974. pp. 30-31

como de solicitar la ejecución de fragmentos de otras óperas en una misma representación, todo ello en función del enaltecimiento de la propia gloria.<sup>528</sup>

*La composition de la musique était fort simple à cette époque; le maestro n'écrivait presque qu'un canevas; le chanteur était beaucoup plus créateur qu'il ne l'est aujourd'hui, et c'était son génie qui devait trouver presque tous les traits qu'il exécutait. C'est Rossini qui s'est avisé le premier d'écrire exactement tous les ornements, toutes les fioriture que le chanteur doit exécuter*<sup>529</sup>.

El clasicismo heredará esta tradición y la tornará a su medida. En ningún caso se podrá hablar de ruptura radical con el período anterior sino, más bien, de una variación estética de la línea continua evolutiva.

Evidentemente, la historia de la ópera no se escribe sin la influencia de las diferentes disputas entre partidarios enfrentados de diversas corrientes. Las querellas entre facciones diversas se suceden desde los tiempos de Monteverdi hasta la Revolución francesa. Con todo, a pesar de las variadas reformas que trataron de reafirmar la importancia del equilibrio entre texto y música, la ópera alcanza el siglo XIX marcada tanto por los usos como por los abusos de la tradición italiana.<sup>530</sup>

Esta tradición italiana tan presente en el arte operístico de las primeras décadas del siglo romántico abarca los ámbitos prácticos de la composición y de la interpretación, pero también del comportamiento del público, que se erige en agente determinante de la evolución de la ópera.<sup>531</sup>

---

<sup>528</sup> Sobre la ornamentación véase:

LOUIS ARTHUR RUSSELL: *The Embellishments of Music: A Study of the Entire Range of Musical Ornaments from the Time of John Sebastian Bach*; Kessinger Publishing, 2010.

<sup>529</sup> STENDHAL: *Vie de Rossini*, Michel Lévy frères, Paris, 1854. p. 180.

<sup>530</sup> FUBINI, E.: *Los enciclopedistas y la música*; Universitat de València, 2002. pp. 38-39.

<sup>531</sup> Recuérdese, al respecto, el apartado dedicado al público, dentro del capítulo del presente trabajo sobre la creación musical.

### 7.1.1 *Notas de un diletante: Stendhal*

Las fuentes de estudio de dicha tradición en los escenarios europeos son abundantes. Existen multitud de testimonios críticos en la prensa de la época, generalmente en el formato de extensas páginas en las que se exigía a los periodistas un sentido literario. No obstante, la figura músico-literaria del romanticismo francés más ligada al pensamiento berlioziano, debido al choque frontal de sus ideas estéticas en cuanto a música, es la de Stendhal, fundamentalmente en su colección ensayística previa a la publicación de sus primeras novelas. Según ha estudiado Teófilo Sanz<sup>532</sup>, Balzac se expresa también en la línea stendhaliana, de carácter italianizante y rossiniana, aunque más equilibrada por la influencia de la estética francesa de Meyerbeer, en sus novelas *Massimilla Doni* y *Gambara*, publicadas en 1837.

Henry Beyle, se lanzó a la empresa de escribir *Le Rouge et le noir*, en 1829, a los cuarenta y siete años de edad. Con anterioridad había tentado sus cualidades como escritor en una serie de obras, entre las cuales un par de ellas destacan por su contenido musicográfico. Se trata de *Vies de Haydn, Mozart et Métafaste* (1811) y *Vie de Rossini* (1823). Este último libro destaca como fuente de conocimiento de costumbres y gustos sociales en torno a la ópera en el primer cuarto del siglo. El estilo literario del primer Stendhal, ya hermoso y elegante, constituye el vehículo para la transmisión de un saber adquirido de forma empírica y narrado en clave autobiográfica. Toda la referida tradición italiana es la base de la herencia operística que recibe el escritor francés. Su producción musicográfica difiere de la de Berlioz en el hecho esencial de que su punto de vista es exclusivamente el del oyente, no el del creador. Sobre este punto fundamental se apila el resto de las diferencias entre ellos, que parecen en numerosos juicios representar dos caras estéticas absolutamente opuestas. La estética musical stendhaliana, diseminada sin ningún afán sistemático en los dos libros citados, será siempre la estética de su propia percepción. El efecto que la audición de la música produce en él, constituirá el criterio fundamental para juzgar la calidad de la partitura y de la interpretación.

---

<sup>532</sup> SANZ, Teófilo: « *Philosophie de la musique balzacienne* », in LEWERS, Daniel (ed.), *Le Romantisme aujourd'hui*, Tastet ed., Paris, 2005. pp. 67-73.

*... je me suis surpris plusieurs fois à croire que ce duetto est le plus beau que Rossini ait jamais écrit. Ce que je puis assurer c'est qu'il produit l'effet auquel on peut reconnaître la musique sublime il jette dans une rêverie profonde.*<sup>533</sup>

Para Stendhal, continuador de la línea italianista de Rousseau, amante como éste de las melodías y claramente integrado entre los descendientes de la facción sensualista de la llamada *Querelle des bouffons*, la finalidad del arte es el goce sensual, unido a la emoción producida por la interiorización de los datos artísticos percibidos. Se posiciona plenamente en la corriente estética del hedonismo aristoxénico, según el cual, el oído de cada persona es juez único e independiente para elaborar un criterio sobre una obra musical.<sup>534</sup> A partir de estas premisas se permite presentar y desarrollar una serie de ideas estéticas que defienden el criterio de la espontaneidad en detrimento del racionalismo analítico.

Según su criterio, las diferencias en el clima europeo definen el modo según el cual cada pueblo entiende la música. El frío norte, por ejemplo, cultiva con fortuna el género instrumental y descuida el vocal. La argumentación que presenta al respecto es la siguiente:

*... le froid ayant donné des organes plus grossiers à l'Allemand, sa musique sera plus bruyante. Le même froid qui glace les forêts de la Germanie et l'absence du vin l'ayant privé de voix, et son gouvernement paternellement féodal lui ayant fait contracter l'habitude d'une patience sans bornes, c'est aux instruments qu'il demande des émotions.*<sup>535</sup>

Debido a que en el norte prima la racionalidad y la medida, sus pueblos han prestado atención a la armonía, es decir, a la música instrumental y a los acompañamientos. Sin embargo, en Italia el clima es propicio a la alegría, la cual suele llevar a la expresión espontánea a través del canto.

---

<sup>533</sup> STENDHAL: *Op. cit.* p. 406

<sup>534</sup> ARISTÓXENO: *Harmónica-Rítmica*; Biblioteca Clásica Gredos 383, Editorial Gredos, Madrid, 2009.

<sup>535</sup> STENDHAL: *Op. cit.* p. 349-350.

*La prudence tue la musique; plus il y aura de passion chez un peuple, moins il y aura de réflexion et de raison habituelles, plus on y aimera la musique.*<sup>536</sup>

El acompañamiento, por tanto va a tener un papel secundario frente al protagonismo absoluto de las líneas melódicas. Para Stendhal, Italia es melodía, es belleza espontánea cargada de sensaciones. Unas sensaciones de carácter sublime que elevan al espectador al éxtasis. No se detiene a analizar los motivos, sino que juzga la música desde su perspectiva de espectador. A pesar de no reconocer el funcionamiento interno de un proceso musical simple, se permite emitir sus propios juicios sobre óperas, compositores, cantantes y libretos, indicando por añadidura su grado de belleza, talento o idoneidad en función de su propia percepción.

Así pues, Stendhal valora cada uno de estos elementos musicales en función del gozo que le proporciona una representación. Como diletante musical, por tanto, encuentra su mayor deleite en las melodías de la ópera italiana y en la capacidad virtuosística de los cantantes (hecho éste que conserva su plena vigencia en el siglo XXI). El éxito de una representación depende del éxito del cantante protagonista. Stendhal llega a afirmar que el destino de una ópera aburrida puede salvarse si contiene un par de arias diseñadas expresamente para conseguir el éxito. Dichas arias, añade el autor, conviene que hayan sido compuestas *ad hoc* para un determinado artista, con el fin de favorecer las características de su voz y consiguientemente lograr el lucimiento más efectivo del cantante. En caso necesario, un cantante aportará sus propias *arie di baule*<sup>537</sup> (que en ocasiones han sido compuestas expresamente para él) o incluso un fragmento más extenso de cualquier otra ópera, si la finalidad es la de provocar el placer en el espectador, pues éste es el fin último y más noble del arte.

*De là vient l'usage si commun en Italie pour les chanteurs du second ordre de voyager avec des airs appelés di baule (de bagage qu'on porte avec soi comme un vêtement). Quelque musique qu'un maestro compose et donne à chanter à ces artistes du second ordre, ils trouvent toujours le secret d'y*

---

<sup>536</sup> STENDHAL: *Op. cit.* p. 348.

<sup>537</sup> RUTHERFORD, Susan: *The prima donna*; Cambridge Studies in Opera; Cambridge, 2006. p. 175.

*placer, en tout ou en partie, leurs airs de baule, ce qui fait un sujet éternel de plaisanterie dans les théâtres d'Italie.*

*Toutefois, par cette pratique, ces chanteurs peu habiles atteignent le grand but de tous les arts: ils font plaisir.*<sup>538</sup>

Stendhal observaba con naturalidad algunas costumbres incluso más sorprendentes en torno al uso del *baule*, como llegar a admitir una de estas arias como parte integrante de otra ópera, en la cual se interpretaba como tradición. En ocasiones, llega al extremo de permitirse aconsejar a compositores, cantantes y gerentes sobre el procedimiento que debería seguirse para provocar un mayor deleite musical. Por ejemplo, cuando por algún motivo, un aria no se ajusta a las cualidades de voz de una cantante, conviene que el compositor modifique la partitura con el fin de complacer a la diva y, por ende, al público.

*La cavatine si bien chantée par Mademoiselle Schiassetti*

Ah! Quel giorno ognor rammento!

*Ne vaut absolument rien. Il n'y a pas de chant. Ce n'est qu'une sorte de récitatif obligé. A quelle immense distance ce morceau décoloré ne reste il pas de l'air*

Mura infelici!

*que madame Pasta a pris à La Donna del Lago pour le transporter Dans l'Otello!*<sup>539</sup> *Il faudrait que le grand maestro, oubliant un peu sa paresse, fît une autre cavatine à Mademoiselle Schiassetti, ainsi qu'il l'avait promis.*<sup>540</sup>

Comprobamos, al menos, que existe en Stendhal un aspecto común con las teorías de la percepción de Berlioz. Se trata de la importancia de la interpretación para lograr el efecto. Para Stendhal es fundamental una buena interpretación para no malograr una buena partitura. Un debate aparte lo constituye el hecho subjetivo de qué entiende cada uno por “buena interpretación”. No obstante ambos otorgan valor a cada representación,

---

<sup>538</sup> STENDHAL: *Op. cit.* p. 271.

<sup>539</sup> Óperas rossinianas de 1819 y 1816, respectivamente.

<sup>540</sup> STENDHAL: *Mélanges d'art et de littérature*; Michel Lévy frères, 1867, Paris. p. 284.

al fenómeno musical vivido como momento irreplicable y no se quedan en la generalización tan común a la mayoría de autores de otorgar a una música un valor invariable y universal. Como crítico musical, Beyle ofrece datos de representaciones de variable calidad en función de la aptitud de la interpretación. Es decir, que, en contra de los autores que afirman que una partitura concreta les produce cierto tipo de efecto, afirma Stendhal (como Berlioz), que una buena partitura sólo producirá el efecto deseado en ciertas ocasiones, en función de la calidad de la interpretación.

Como vemos, el concepto de respeto a la partitura en la tradición italiana no presenta similitudes con el celo con que Berlioz preservaba la integridad de cualquier obra, tanto de las propias como de las ajenas. Se puede afirmar que en el reinado de los *dilettanti* como público, el fin justificaba los medios, cualesquiera que fuesen éstos. Si el fin último del arte es extasiar a los asistentes mediante un despliegue vocal impresionante, todo lo demás será secundario, incluida la fidelidad a un autor, a una partitura original o a un libreto. Los libretos tampoco quedarán al margen de la práctica de las “modificaciones”.

*La musique de Rossini est assez belle pour qu'un homme d'esprit se donne la peine de faire un libretto digne d'elle. Dans un an ou deux, si jamais Mme Pasta nous revient, et qu'on nous redonne la musique d'Otello, il serait digne de de l'administration éclairée qui soigne les plaisirs du public de la faire accompagner par un nouveau libretto. Rien ne serait plus neuf ni de meilleur goût que de voir rappeler, avec la charmante musique de Rossini, quelques-unes des situations qui ont fait de l'Othello anglais la tragédie la plus déchirante qui existe sur aucun théâtre (...)*

*Shakespeare travaillait pour un siècle où l'on avait peut-être plus d'esprit que nous n'en avons, mais qui était infiniment moins civilisé. Il est échappé à ce grand homme quelques phrases qui blesseraient aujourd'hui ; il a donc fallu l'arranger.*<sup>541</sup>

---

<sup>541</sup> STENDHAL, Henri Beyle: *L'Âme et la Musique*, Édition présentée et annotée par Suzel Esquier, Stock, Paris, 1999. pp. 855-856.

La obra musicográfica de Stendhal, así como su pensamiento estético-musical reflejan la corriente preponderante de una época y un lugar. El autor, como melómano apasionado procede a la escritura de unas costumbres aceptadas e indiscutidas. El paso del tiempo ha concedido la razón a la corriente contraria, la berlioziana, que reacciona en favor del respeto al creador musical. No debe considerarse la mención a Stendhal en la presente tesis como una forma de menosprecio a su opinión, sino como un valioso testimonio para el estudio de los usos musicales de la época, de los que aquí hemos señalado únicamente una parte ínfima, pues es ingente el catálogo que ofrece de óperas, cantantes, teatros, gerentes, ciudades, público, etc.

Para valorar en su justa medida la obra stendhaliana es preciso remarcar en todo momento un hecho innegable como es la belleza literaria de todas y cada una de sus líneas escritas, lograda en base a la concisión de su estilo, reflejo de una imaginación forjada en los albores del siglo romántico.

#### 7.1.2 Horribles mutilations qu'ils appellent corrections et perfectionnements

La costumbre italiana de modificar las partituras adoptó su variante y la estabilizó en suelo francés, tanto en París como en provincias. Evidentemente, los extremos a los que se había llegado en Nápoles o Milán tienden a atenuarse en Francia de manera general, sobre todo a partir de la tercera década del siglo. La irrupción de la *Grand Opéra* y la universalización de las obras de Rossini marcan el comienzo de una época nueva que deja atrás ese período oscuro denominado por Stendhal *El interregno*<sup>542</sup>. La estructura misma de la ópera dificulta cada vez más el empleo del *baule*. Las disputas entre las escuelas operísticas italiana y francesa, institucionalizadas en la querrela de finales del

---

<sup>542</sup> STENDHAL: *Vie de Rossini*; Michel Lévy frères, Paris, 1854. p. 44. Stendhal concede la denominación de *interregno* al período de escasa personalidad operística transcurrido entre Cimarosa y la irrupción de Rossini (1800-1812). Véase la nota 442.

siglo XVII<sup>543</sup>, en la *Querelle des bouffons* y en el enfrentamiento posterior entre Gluckistas y Piccinistas<sup>544</sup>, determinan una evolución paralela, no convergente, de la ópera en ambos países. No obstante, todavía no se ha alcanzado la universalización de la conciencia de que una obra es y existe tal como la escribió su autor. De este modo, los cantantes, instrumentistas y directores continuaban modificando, según sus necesidades o su propio gusto, aquellas partituras con las que se enfrentaban.

En primer lugar se encuentra el caso de los cantantes. Para el divo no existe una ley sobre el respeto a las obras, puesto que su condición le permite erigirse por encima de cualquier instancia.

*Ne sais-tu donc pas que le ténor est un être à part, qui a le droit de vie et de mort sur les œuvres qu'il chante, sur les compositeurs, et, par conséquent, sur les pauvres diables de musiciens tels que nous ? Ce n'est pas un habitant du monde, c'est un monde lui-même. Bien plus, les dilettanti vont jusqu'à le diviniser ; et il se prend si bien pour un Dieu, qu'il parle à tout instant de ses créations.*<sup>545</sup>

Existe una diferencia abismal entre el tono que emplea Berlioz con el stendhaliano. El primero no sólo no aprueba las costumbres descritas con simpatía en *Vie de Rossini*, sino que las considera vicios que deben ser eliminados fulminantemente del panorama musical.

No descartamos que la influencia de las obras stendhalianas y su pensamiento musical de tan marcado carácter diletante, irritasen tanto a Berlioz como para que éste reaccionara contra toda esa tradición viéndose impelido a introducir referencias

---

<sup>543</sup> RAGUENET, Francois : *Parallele des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas ; Defense du Parallele des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas* ; Minkoff Reprints, Paris, 1976.

Sobre la postura italianista de dicha querella, defendida por Lecerf de la Vieville en *Comparaison de la musique italienne et la musique française* (1704), ver la introducción de :

CANONE, Belinda : *Philosophies de la musique ; Théorie et critique à l'âge classique*. Éditions Aux amateurs de livres, Paris, 1990, p 16.

En cuanto a fuentes en español nos remitimos, una vez más, a:

FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza música, Madrid, 1992, p.179.

<sup>544</sup> DESNOIRESTERRES, G. : *Gluck et Piccini. 1774-1800*. Didier et Cie, Paris, 1875.

<sup>545</sup> BERLIOZ : *Les soirées de l'orchestre*, 1852, pp. 67-68

encubiertas y explícitas contra él. La opinión berlioziana se muestra en todo momento tan claramente contraria a la del escritor de Grenoble que verdaderamente parece surgir como reacción al Stendhalismo operístico. La primera referencia a este autor en su producción se encuentra en el *Voyage en Italie* (1844)<sup>546</sup>.

—*Et ce petit homme, au ventre arrondi, au sourire malicieux, qui veut avoir l'air grave ?*

—*C'est un homme d'esprit qui écrit sur les arts d'imagination, c'est le consul de Cività-Vecchia, qui s'est cru obligé par la fashion de quitter son poste sur la Méditerranée, pour venir se balancer en calèche autour de l'égout de la place Navone ; il médite en ce moment quelque nouveau chapitre pour son roman de Rouge et noir.*

Cuando este capítulo pasó a formar parte de sus *Mémoires*, Berlioz introdujo una llamada al pie de página tras *c'est un homme d'esprit*, con la siguiente explicación:

*M. Beile, ou Bayle ou Baile, qui a écrit une vie de Rossini sous le pseudonyme de Stendahl (sic.) et les plus irritantes stupidités sur la musique, dont il croyait avoir le sentiment.*<sup>547</sup>

El enfrentamiento con todo lo que la corriente stendhaliana significa es evidente. Berlioz ridiculiza y menosprecia abiertamente a dicho autor en más ocasiones. La referencia más clara que hemos hallado se encuentra en el feuilleton que publicó el *Journal des débats* con fecha de seis de septiembre de 1854.

*On s'est fort occupé dans ces derniers temps des livres écrits sur la vie de Rossini. Tantôt il était question de celui de M. Beyle (Stendahl) (sic.) (...) J'attends, pour parcourir celui de M. Stendahl, d'avoir une attaque de choléra ; alors, quand je serai devenu froid comme un glaçon, quand tous les moyens de me réchauffer auront été employés inutilement, je prendrai ce livre,*

---

<sup>546</sup> BERLIOZ: *Voyage musicale en Allemagne et en Italie* ; Jules Labitte, Éditeur-libraire, Paris, 1844. p. 114.

<sup>547</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 139.

*et, grâce aux opinions musicales que l'auteur y émet, je suis sûr d'avoir immédiatement un accès de fièvre chaude fatal au choléra.*<sup>548</sup>

Esa estética hedonista del diletante que busca el deleite en el virtuosismo vocal y se permite juzgar cualquier aspecto musical únicamente desde la percepción, sin abarcar ningún conocimiento técnico de ritmo, armonía u orquestación, aparece con frecuencia en los escritos berliozianos. En realidad, el tipo de diletantismo con el que muestra su fijación obsesiva se corresponde con tanta exactitud con el de Stendhal que la figura de este escritor parece presente en muchas más páginas de lo aparente. Recordemos estas palabras del postscriptum de *Mémoires*:

*Il faut compter encore parmi mes adversaires les partisans de l'école sensualiste italienne, dont j'ai souvent attaqué les doctrines et blasphémé les dieux.*<sup>549</sup>

En el párrafo siguiente realiza una referencia al rencor de ciertos enemigos por sus críticas a algunas obras de Rossini. En esta ocasión, a pesar de que no hay duda de que Stendhal se encuentra a la cabeza de los partidarios de esa doctrina sensualista italiana, Berlioz evita escribir su nombre. Desde aquí pensamos que no se trata de un hecho casual, sino que verdaderamente, por una especie de imperativo moral, evita concederle la notoriedad que implicaría citarlo. Obsérvese al respecto la coincidencia en el error tipográfico que se produce en las dos ocasiones en que se imprime de forma incorrecta “Stendahl”. Curiosamente, dicho error no será subsanado en la edición posterior de *Mémoires*, en 1870.

En el presente estudio abogamos por la idea de que no se trata de coincidencias, sino de un deseo expreso del autor, en su intento de ridiculizar el pseudónimo de rebuscada ortografía en idioma francés.<sup>550</sup>

---

<sup>548</sup> *Journal des Débats*, 6 de septiembre de 1854. p. 2, col. 3. Bibliothèque Nationale de France.

<sup>549</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 458.

<sup>550</sup> En el relato *Euphonia*, los personajes poseen nombres que pueden obedecer a algún tipo de interpretación oculta: Uno de ellos, Xilef, parece guardar un anagrama de “Felix” (otro asunto consistiría en dilucidar si el nombre fue elegido obedeciendo a un referente real o no. En principio existen dos personas con ese nombre allegadas a Berlioz: su tío, Felix Marmion, con quien Xilef comparte espíritu aventurero y, evidentemente, Felix Mendelssohn). El otro protagonista, llamado Shetland, comparte en su nombre las letras de “Stendhal” bien por casualidad, bien por algún motivo que por el momento no osamos puntualizar.

Son abundantes en Berlioz las referencias a los *dilettanti* y a sus gustos y preferencias musicales, siempre en tono despectivo. Dichas costumbres coinciden plenamente con los usos que Stendhal se complace en describir. Sin ánimo de abundar en este aspecto expondremos un par de ejemplos en torno a la adaptación o modificación de las partituras, costumbre que el escritor defendía y que el compositor no duda en considerar “mutilaciones”.

*Dix ou douze années plus tard, quand Mozart fut mort immortel, l’Opéra de Paris se crut obligé de représenter Don Juan et la Flûte enchantée, mais mutilés, salis, défigurés, travestis en pastiches infâmes, par des misérables dont il devrait être défendu de prononcer le nom. Tel est notre Opéra, tel il fut et tel il sera.*<sup>551</sup>

Detrás de la referencia al “buen gusto” del dilettante, adorador de divos, tendemos a reconocer, por tanto la figura del autor de *Le rouge et le noir*. Un último ejemplo al respecto nos parece claro en conjunción de dos ideas separadas tan solo por algunos párrafos en *Les Soirées*. Recordamos aquella opinión sobre el culto al *primo tenore*:

*Ce n’est pas un habitant du monde, c’est un monde lui-même. Bien plus, les dilettanti vont jusqu’à le diviniser ; et il se prend si bien pour un Dieu, qu’il parle à tout instant de ses créations.*<sup>552</sup>

Ciertamente Berlioz está describiendo las consecuencias de la costumbre stendhaliana en torno a la importancia desmesurada otorgada mediante el aplauso al divo en cuestión. Curiosamente, como decimos unos párrafos más arriba, Berlioz introduce de manera un tanto forzada una referencia a los colores rojo y negro (en este orden) de la ruleta, que verdaderamente parece fuera de contexto.

*Tel compositeur, par exemple, a piqué sa carte pendant dix ans, a compté toutes les séries de rouges et de noires, a résisté prudemment à toutes les agaceries des chances ordinaires, à toutes les tentations qu’elles lui faisaient*

---

<sup>551</sup> BERLIOZ: *Les Soirées*, 1852, p. 126.

<sup>552</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* pp. 67-68.

*éprouver ; puis quand un beau jour il est arrivé à voir sortir la noire trente fois de suite, il se dit : « Ma fortune est faite ; tous les opéras donnés depuis longtemps sont tombés ; le public a besoin d'un succès, ma partition est précisément écrite dans le style opposé au style de mes devanciers ; je la place sur la rouge. » La roue tourne, la noire sort une trente et unième fois, et l'ouvrage tombe à plat.<sup>553</sup>*

Queda claro, a través del estudio comparativo de las opiniones Stendhalianas y berliozianas, que el compositor defiende un tipo de fidelidad a las obras originales en contra de los usos habituales tomados de la tradición transalpina. No obstante, la defensa del arte y de la voluntad del compositor llevada a cabo por Berlioz a lo largo de toda una carrera como escritor muestra variados enfoques, además de la oposición al diletantismo operístico personalizado en la figura de Stendhal.

Desde su primera etapa parisina, en años de formación, Berlioz aprende el arte de la composición expresiva a través del estudio, como se vio en su momento, de ciertas partituras, especialmente las de Gluck. La personalidad musical de estas obras produjo en él el efecto explosivo de la confirmación de su vocación verdadera. Por este motivo, Gluck parece ser el primero entre sus compositores venerados. Por consiguiente, la constatación empírica de la mutilación de las obras de éste supone el primer desencuentro con los “mutiladores”. Recordemos aquel capítulo XV de *Mémoires*:

*Ainsi, un jour, il s'agissait d'Iphigénie en Tauride, j'avais remarqué à la représentation précédente qu'on avait ajouté des cymbales au premier air de danse des Scythes en si mineur, où Gluck n'a employé que les instruments à cordes, et que dans le grand récitatif d'Oreste, au troisième acte, les parties de trombones, si admirablement motivées par la scène et écrites dans la partition, n'avaient pas été exécutées. J'avais résolu, si les mêmes fautes se reproduisaient, de les signaler. Lors donc que le ballet des Scythes fut commencé, j'attendis mes cymbales au passage ; elles se firent entendre comme la première fois dans l'air que j'ai indiqué. Bouillant de colère, je me contins cependant jusqu'à la fin du morceau, et profitant aussitôt du court*

---

<sup>553</sup> BERLIOZ: *Íbid.* p. 65.

*moment de silence qui le sépare du morceau suivant, je m'écriai de toute la force de ma voix :*

*« Il n'y a pas de cymbales là-dedans ; qui donc se permet de corriger Gluck? » (...)« Eh bien ! eh bien ! et le solo de violon, dis-je assez haut pour être entendu ? — C'est vrai, reprit un homme du public, il semble qu'on veuille le passer. — Baillot ! Baillot ! le solo de violon ! » En ce moment le parterre prend feu...<sup>554</sup>*

La ligereza con que Stendhal consideraba las modificaciones en las obras de arte en función a la adecuación al gusto cambiante de cada época consigue establecerse en todos los ámbitos musicales franceses, incluido el sinfónico:

*Et, pour en revenir à la musique, après que Kreutzer, lors des derniers concerts spirituels de l'Opéra, eut fait pratiquer maintes coupures dans une symphonie de Beethoven, n'avons-nous pas vu Habeneck supprimer certains instruments dans une autre du même maître ? (Nota al pie : Depuis vingt ans on exécute au Conservatoire la symphonie en ut mineur, et jamais Habeneck n'a voulu, au début du scherzo, laisser jouer les contre-basses. Il trouve qu'elles n'y produisent pas un bon effect... Leçon à Beethoven...)<sup>555</sup>*

Todo aquel que proceda a variar una sola nota de una obra sinfónica o vocal, tanto por escrito sobre la partitura, como durante la interpretación, está traicionando la voluntad del autor. El derecho del autor sobre la obra adquiere entidad en el marco de un pensamiento *iusnaturalista*<sup>556</sup>, como parte del sentido común, o ley natural, que debe ser aceptado por todo intérprete. En este sentido, Berlioz traslada al ámbito artístico el desarrollo de la corriente *iuspositivista*, según la cual, todo aquello que no se encuentre recogido por escrito en los códigos legislativos, no está sometido a ley alguna. No hace referencia en ninguna ocasión a demandas o querellas hacia los mutiladores, sino que remite al derecho natural de propiedad de un creador respecto a sus criaturas artísticas.

---

<sup>554</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, pp. 53-54.

<sup>555</sup> BERLIOZ: *Op. cit.*, p. 62

<sup>556</sup> DORADO PORRAS, J.: *Iusnaturalismo y iuspositivismo jurídico: Una revisión de los argumentos a favor del iuspositivismo*. Ed. Dykinson, Madrid, 2004. p. 58.

*Non, non, non, dix millions de fois non, musiciens, poètes, prosateurs, acteurs, pianistes, chefs d'orchestre, du troisième ou du second ordre, et même du premier, vous n'avez pas le droit de toucher aux Beethoven et aux Shakespeare, pour leur faire l'aumône de votre science et de votre goût.*

*Non, non, non, mille millions de fois non, un homme, quel qu'il soit, n'a pas le droit de forcer un autre homme, quel qu'il soit, d'abandonner sa propre physionomie pour en prendre une autre, de s'exprimer d'une façon qui n'est pas la sienne, de revêtir une forme qu'il n'a pas choisie, de devenir de son vivant un mannequin qu'une volonté étrangère fait mouvoir, ou d'être galvanisé après sa mort. Si cet homme est médiocre, qu'on le laisse enseveli dans sa médiocrité ! S'il est d'une nature d'élite au contraire, que ses égaux, que ses supérieurs même, le respectent, et que ses inférieurs s'inclinent humblement devant lui.<sup>557</sup>*

Es relevante en este párrafo que el respeto a la creación trasciende el ámbito artístico. Se trata de un derecho inalienable de propiedad del autor independientemente de que la calidad de su obra alcance el grado de “artística”. Así pues, una obra mediocre debe ser reconocida como tal, junto al nombre gris de su autor. No reconoce, por ende, el derecho a mejorar dichas obras, por manifiesta que sea su mediocridad. Evidentemente la ira de Berlioz se debe fundamentalmente a la generalización de la adecuación de las obras maestras al gusto cambiante de cada época.

*Mozart a été assassiné par Lachnith ; Weber, par Castil-Blaze ; Gluck, Grétry, Mozart, Rossini, Beethoven, Vogel ont été mutilés par ce même Castil-Blaze ; Beethoven a vu ses symphonies corrigées par Fétis, par Kreutzer et par Habeneck ; Molière et Corneille furent taillés par des inconnus, familiers du Théâtre-Français ; Shakespeare enfin est encore représenté en Angleterre, avec les arrangements de Cibber et de quelques autres.<sup>558</sup>*

Probablemente el caso más estrambótico entre los citados por Berlioz es el de la presentación del Freischütz en París. La ópera de Weber había sido modificada de forma sustancial en todos los sentidos, desde la reorquestación hasta la supresión de

---

<sup>557</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* pp. 61-62.

<sup>558</sup> BERLIOZ: *Íbid.*

fragmentos. Incluso se permitió Castil-Blaze, el perpetrador de dicho esperpento,<sup>559</sup> añadir un dueto tomado de una ópera diferente (*Eurianthe*), trasladar de lugar la acción del libreto y cambiar el título por el de *Robin des Bois*.

*Le Freyschütz, non point dans sa beauté originale, mais mutilé, vulgarisé, torturé et insulté de mille façons par un arrangeur, le Freyschütz transformé en Robin des Bois fut représenté à l'Odéon.*<sup>560</sup>

La culpa de Castil-Blaze se ve agravada por tratarse de un caso ejemplar de lo que hemos denominado *materialismo musical*. La adecuación de la partitura al gusto del público del *Odeon*<sup>561</sup> está diseñada con detalle para conseguir, en base a una serie de melodías, duetos y coros de gran efecto, un éxito seguro de público. Las ganancias de más de un centenar de representaciones pueden traducirse, desde el punto de vista de Berlioz, en la traición al arte de un músico mediocre que no busca en la música sino un beneficio económico inmediato. Como músico profesional, se siente dolido ante el hecho de ver una obra maestra degradada al rango de negocio, mediante la eliminación de la voluntad artística real del compositor.

Tanto David Cairns<sup>562</sup> como Berlioz<sup>563</sup> mencionan una respuesta pública en tono de indignación por parte de Weber, aunque ninguno de ellos indica la fuente concreta en que apareció publicada.

Evidentemente el compositor alemán compartía la opinión berlioziana en cuanto al celo de un autor por la integridad de una de sus obras. La diferenciación de las costumbres en los escenarios germanos y franceses se hace patente en la reacción de Weber ante la osadía de Castil-Blaze. Éste se sirvió del *Journal des débats* para ofrecer una justificación pública, posiblemente cargada de sinceridad y bajo una presumible ausencia de *dolo artístico*.

---

<sup>559</sup> Castil-Blaze, François-Henri-Joseph (1784-1857). Crítico francés que destacó asimismo como libretista y arreglista. En la década de 1820 precedió a Berlioz en el *Journal des débats* como crítico musical.

<sup>560</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 57.

<sup>561</sup> VON WEBER, Carl Maria, CASTIL-BLAZE: *Der Freischütz: ou, Robin des Bois. Opéra-Féerie, en trois actes*; Ed. J. Robinson, Paris, 1829.

<sup>562</sup> CAIRNS: *Op. cit.* p. 64.

<sup>563</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 59.

*Tout le monde le sait: la pièce fut sifflée et resifflée. Voyant que cette opéra ne pouvoit se tenir sur ses jambes, j'imaginai de l'estropier, et je le fis avec tant de bonheur, que depuis lors, il a marché d'un tel pas qu'on ne sait point s'il doit s'arrêter un jour ; et cent-cinquante-quatre représentations viennent justifier l'opération de l'arrangeur.*<sup>564</sup>

El ejercicio de la modificación constituía una práctica tan extendida como aceptada, de tal modo que la voz de denuncia de Berlioz destaca en la ciudad de las luces, una vez más, como el pez de color en su dificultoso nado contra corriente entre el banco de uniformes aletas plateadas. Con toda seguridad, Castil-Blaze no representaba más que un elemento de esa corriente, que sin mayor inquietud que la de ofrecer a su ciudad, lo que ésta demandaba, no sentía especial preocupación por el sentimiento de autor. Suponemos que es difícil reconocer el mal en una costumbre arraigada y practicada con tanta naturalidad.

La defensa berlioziana del respeto concierne, además de la labor del arreglista que usurpa la personalidad del creador, al intérprete que modifica la obra a su antojo.

El recelo hacia la costumbre de la ornamentación y el ataque hacia aquéllos que la practican o la defienden, es otra de las constantes en sus escritos. El ensayo *Sur l'état actuel de l'art du chant dans les théâtres lyriques de France et d'Italie*<sup>565</sup>, ofrece una crítica de la modificación interpretativa y una catalogación irónica de las variedades existentes del canto antimelódico. Curiosamente, la denuncia en este sentido constituye uno de los espacios privilegiados para la expresión irónica y humorística. Los divos endiosados ofrecen a su pluma el objeto perfecto para la caricatura. Estos personajes son los responsables principales de que las óperas sirvan a los cantantes, cuando el sentido común dicta que debiera ser al revés.

*Il semble au bon sens vulgaire que l'on devrait, dans les établissements dits lyriques, avoir des chanteurs pour les opéras ; mais c'est justement le contraire qui a lieu : on y a des opéras pour les chanteurs. Il faut toujours*

---

<sup>564</sup> CASTIL-BLAZE : Journal des débats, 25 de enero de 1826. p. 4. col. 2. Bibliothèque Nationale de France.

<sup>565</sup> BERLIOZ: *À travers chants*, Michel Lévy, Paris, 1862. Cap. VII.

*rajuster, retailer, rapiécer, rallonger, raccourcir plus ou moins une partition pour la mettre en état (en quel état !) d'être exécutée par les artistes auxquels on la livre. L'un trouve son rôle trop haut, l'autre trouve le sien trop bas ; celui-là a trop de morceaux, celui-ci n'en a pas assez. (...) Enfin un malheureux compositeur qui s'aviserait d'écrire une gamme d'ut dans l'échelle moyenne et dans un mouvement lent, et sans accompagnement, ne serait pas assuré de trouver des chanteurs pour la bien rendre sans changements ; la plupart de ces derniers prétendraient encore que la gamme n'est pas dans leur voix, parce qu'elle n'a pas été écrite pour eux.*<sup>566</sup>

El pensamiento berlioziano recoge al respecto dos ideas muy relacionadas, peor sutilmente diferenciables. En primer lugar, muestra una opinión firme y plenamente contraria a la ornamentación libre e independiente en el transcurso de una interpretación, vocal o instrumental. La segunda idea consiste, más que en un concepto, en el afán por la ridiculización del ornamentador y en la muestra de su animadversión personal a todo aquel que cometa el delito artístico de traicionar la voluntad del compositor.

Esta última constituye la reacción ante la primera idea, la verdaderamente importante en cuanto a pensamiento estético musical. Verdaderamente, para un autor como Berlioz, estropear de esta manera una obra de arte supone la comisión de un daño de mayor gravedad que si se infligiera sobre la persona del compositor.

*D'ailleurs, l'injure adressée à l'oeuvre et au génie de l'artiste te semblât-elle plus pénible encore que l'outrage fait à sa personne.*<sup>567</sup>

El tono insultante con que se dirige a aquéllos delincuentes artísticos es la consecuencia de la indignación ante la agresión, en su presencia, a un ente con vida propia y absolutamente indefenso.

*Qu'est-ce que ces libertés que vous prenez avec les plus beaux textes, en supprimant les notes hautes et les notes basses, pour forcer toute mélodie à*

---

<sup>566</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 89.

<sup>567</sup> BERLIOZ: *Les soirées*, 1852, p. 17.

*rouler sur les cinq ou six sons du médium de votre voix, sons que vous gonflez alors à perdre haleine, et qui font ressembler le chant et la mélodie actuels aux lamentables chansons des rôdeurs de barrière, aux clameurs avinées des Orphées de cabaret ! Dites-moi où vous avez appris, triple sottise, qu'il vous fût loisible de hacher une mélodie et de faire des vers de quatorze pieds en supprimant les élisions pour respirer plus souvent.*<sup>568</sup>

La primera de las ideas citadas representa uno de los centros de toda la estética berlioziana. Se trata de una de las más profundas creencias del autor en lo que concierne al pensamiento estético. Como es natural, la forma de transmisión de ideas filosóficas en un escritor que no se considera filósofo, no puede ser otra que la literaria. En la quinta de sus cartas referentes al primer viaje por Alemania, introduce esta idea a través de una curiosa anécdota.

*Le premier hautbois a un beau son, mais un vieux style, et une manie de faire des trilles et des mordants, qui m'a, je l'avoue, profondément outragé. Il s'en permettait surtout d'affreux dans le solo du commencement de la Scène aux champs. J'exprimai très-vivement, à la seconde répétition, mon horreur pour ces gentillesses mélodiques ; il s'en abstint malicieusement aux répétitions suivantes, mais ce n'était qu'un guet-apens ; et le jour du concert, le perfide hautbois, bien sûr que je n'irais pas arrêter l'orchestre et l'interpeller, lui personnellement, devant la cour et le public, recommença ses petites vilénies en me regardant d'un air narquois qui faillit me faire tomber à la renverse d'indignation et de fureur.*<sup>569</sup>

La indignación ante esta costumbre en la que todos los intérpretes de la época fueron educados, es debida a dos factores complementarios pero no excluyentes, como son, por un lado, su condición de compositor y por otro, unas firmes convicciones de naturaleza estética. Como compositor, es natural el celo que muestra ante la integridad en la interpretación de las propias obras y es comprensible y coherente que solicite el mismo respeto ante las partituras ajenas, independientemente de la altura artística de éstas. Las convicciones estéticas a las que hacemos referencia son deducibles del sentimiento de

---

<sup>568</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 131.

<sup>569</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 276.

indignación descrito. ¿Qué mueve al autor a esa animadversión ante la modificación de obras de las que no es autor? Comprensiblemente, podríamos responder que la perfección original de dichas obras, sobre todo si existe un sentimiento de reverencia ante el autor (léase un Gluck o un Spontini). Sin embargo, caemos en la cuenta de que no sólo se trata de un sentimiento de respeto hacia las obras maestras, sino hacia cualquier obra musical compuesta por un autor concreto. Es decir, Berlioz concibe cada obra musical como una creación inmutable en esencia que, debido a su naturaleza de arte desarrollable en el tiempo, es revitalizada en cada nueva interpretación. Cree en la vida de la obra musical y por ello, cada ornamentación supone una desfiguración de la obra original. Su defensa de la integridad de partituras de baja calidad supone precisamente la confirmación última de esta creencia.

*Si cet homme est médiocre, qu'on le laisse enseveli dans sa médiocrité !*<sup>570</sup>

En ocasiones, aparece como un crítico irrespetuoso respecto a ciertos músicos y partituras mediocres; el volumen entero de *Les soirées de l'orchestre* representa un ejemplo de ello. No obstante, este tipo de crítica se encuentra dirigida a la mediocridad en sí, ofrecida al espectador en su integridad para que éste juzgue tanto la obra como el autor. Una obra retocada por terceras personas ya no es el producto original de una autoría, por lo que no podría ser sometida a crítica.

Únicamente admite la realización *a posteriori* de dos tipos de modificaciones de una partitura original.

En primer lugar, las correcciones realizadas por el propio autor, como parte integrante del proceso de creación. Al respecto considera evidente el hecho indiscutible de que en el creador recaen los derechos naturales de propiedad intelectual de la obra. La justificación a este *modus operandi* puede descubrirse en un plano práctico. Por ejemplo, en las diferentes versiones de la *Scène aux champs* de la *Sinfonía Fantástica*, realizadas por el autor después del estreno de la obra. En este sentido, Berlioz considera que el proceso de creación finaliza en el momento en que el autor estima oportuno. Esto implica que la partitura representa una obra no cerrada, pues el compositor posee la

---

<sup>570</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 62.

potestad de abrirla en cualquier momento hasta quedar satisfecho con las modificaciones.

Los ejemplos clasificables en este punto son numerosísimos en la historia de la música y no sólo en Berlioz, sobre todo a partir del siglo XIX. Los compositores clásicos y barrocos producían sus obras en función del contrato de servidumbre al que estaban sometidos y sus obras, generalmente de consumo inmediato de acuerdo con su finalidad social, no solían sufrir modificaciones *a posteriori*. Sin embargo, a partir de la época romántica, no es frecuente el tipo mozartiano de composición sobre la marcha, sin apenas borradores ni borrones sobre el papel<sup>571</sup>. El autor, muy celoso del arte que lleva su firma, suele repasar y volver sobre la partitura en reiteradas ocasiones. En algunos casos extremos como el de Manuel de Falla<sup>572</sup>, el trabajo de un compositor se produce “más a lo hondo que a lo largo”, es decir, se compone pocas obras, que son meticulosamente elaboradas, pulidas y revisadas en numerosas ocasiones. Existen casos de convivencia en el repertorio de diferentes versiones de una misma obra (como las tres oberturas *Leonora*, de Beethoven) y debe especificarse en el programa de mano cuál de ellas va a escucharse.

En segundo lugar, Berlioz contempla un único tipo de licencia según la cual, un tercero puede efectuar modificaciones en una obra ajena. Se trata de una concesión que otorga graciosamente a los compositores que él mismo considera en un nivel superior. Según él, éstos tienen derecho para retocar, de acuerdo con el dictado de su genio, cualquier obra susceptible de ser mejorada mediante correcciones puntuales. Comprobamos en esta opinión, una muestra más de la divinización de ciertas figuras de los ámbitos artísticos de la composición musical y literaria. Las leyes humanas, incluso las más sagradas, que pertenecen al derecho natural, no implican la obediencia de estos creadores eximios.

*Aussi bien en Allemagne, en Angleterre et ailleurs qu'en France, on tolère que les plus nobles œuvres dans tous les genres soient arrangées, c'est-à-dire gâtées, c'est-à-dire insultées de mille manières, par des gens de rien. De telles*

---

<sup>571</sup> GROUT, Donald J.; BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental*. Alianza Música; Madrid 2008. p. 629.

<sup>572</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Falla*, Alianza, Madrid, 1995, p. 16.

*libertés, on le reconnaît volontiers, ne devraient être prises à l'égard des grands artistes (si tant est qu'elles dussent l'être) que par des artistes immenses et bien plus grands encore. Les corrections faites à une œuvre, ancienne ou moderne, ne devraient jamais lui arriver de bas en haut, mais de haut en bas.*<sup>573</sup>

Esta licencia podría responder, en cierto modo, a una fórmula de autojustificación ante sus propios “pecados” de modificación<sup>574</sup>, especialmente ante la adición de recitativos al *Freischütz* de Weber, en el año 1841.<sup>575</sup>

Este tipo de permiso *honoris causa* no pertenece exclusivamente a un plano teórico o hipotético, sino que al respecto, el autor documenta un caso de cuya licitud no duda un instante. Con motivo de una reposición de la ópera de Salieri *Les Danaïdes* en París, éste encomienda a Spontini la tarea de la dirección, pues debido a su avanzada edad no consideraba prudente emprender el viaje hacia el oeste, desde su residencia en Viena.

*...lui confía (Salieri a Spontini) le soin de diriger les études de son ouvrage, en l'autorisant à y faire les changements et les additions qu'il jugerait nécessaires. Spontini se borna à retoucher, dans la partition de son compatriote, la fin de l'air d'Hypermnestre : « Par les larmes dont votre fille », en y ajoutant une coda pleine d'élan dramatique. Mais il composa pour elle plusieurs airs de danse délicieux et une bacchanale qui restera comme un modèle de verve brûlante et le type de l'expression de la joie sombre et échevelée.*<sup>576</sup>

Evidentemente, el permiso explícito del autor original, convierte a Spontini en el depositario de todos los derechos y así parece entenderlo Berlioz. Como vemos, la modificación no es, en absoluto, exigua. Desde estas páginas consideramos que la indulgencia berlioziana en este caso es debida fundamentalmente a la categoría que otorga el nombre propio del autor de la modificación. A pesar del visto bueno del

---

<sup>573</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 61.

<sup>574</sup> Véase, más adelante, el apartado 7.2, referente a concesiones.

<sup>575</sup> Véase *Mém.* Cap. LII.

<sup>576</sup> BERLIOZ: *Les Soirées*, 1852, p. 186.

compositor, dudamos de que Berlioz aprobase la licitud de esta práctica si sus agentes hubieran sido autores de segunda fila, o alguno de sus antagonistas en la vida.

## 7.2 Concesiones

En el apartado anterior, comparábamos la postura estética de nuestro autor con el avance atropellado y contra corriente de un pez que intenta evolucionar en sentido contrario al del banco en que se encuentra. Evidentemente es imposible que el itinerario conquistado con esfuerzo, no haya sido condicionado por las circunstancias que lo rodean por completo. En este sentido, Berlioz no deja de ser un hijo de su tiempo, y las costumbres en que se educó no desaparecieron por completo de su praxis profesional. Su pensamiento estético corresponde al del músico actual y los postulados que él defiende no serán conquistados hasta el siglo XX. Los valores que él defiende, como el respeto a la integridad de la obra (tanto en interpretación como en el ámbito compositivo de la alteración de la partitura)<sup>577</sup> o a la existencia fenomenológica del arte en cada interpretación<sup>578</sup> aún no han sido planteados en su época. Si bien se anticipa estéticamente a corrientes propias del siglo XX, no puede evitar, en el transcurso de su devenir profesional el empleo de algunas de las costumbres que él mismo critica.

El motivo principal en virtud del cual se producía la mayoría de modificaciones y ornamentos en las obras no era otro que el de lograr un efecto de mayor calibre en el público, y de este modo, de acuerdo con nuestra doctrina del materialismo musical, alcanzar un mayor éxito de taquilla traducible en mayores beneficios económicos.

Es en este contexto donde debe encuadrarse la conocida adaptación del *Freischütz* weberiano, así como otras documentadas en menor medida, como las del *Orfeo* y el *Alceste* de Gluck. Berlioz aceptó el encargo de realizar una modificación para adaptarla al gusto de la época y arrastró el resto de su vida una necesidad de justificarse ante los ataques que eventualmente le eran lanzados. Para que *Freischütz* pudiera interpretarse en Ópera en el año 1841, era preciso transformar en recitativos los diálogos hablados de Weber y añadir ballets, con el fin de amoldarse tanto a las convenciones de dicho teatro como al gusto parisino. Berlioz aceptó hacerse cargo de la adaptación, en contra de sus

---

<sup>577</sup> WALIS, Peter: *La interpretación histórica y el intérprete moderno*. John Rink (ed.) *La interpretación musical*; Alianza música, Madrid, 2002, p. 35.

<sup>578</sup>LIPPMAN, Edward: "The Phenomenology in Music", en *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska, 1992, cap. 14, pp. 437-469. También hay reflexiones sobre fenomenología musical en:

BAREMBOIM/SAID: *Paralelismos y paradojas, Reflexiones sobre música y sociedad*; Debate, Barcelona, 2002, p. 50.

principios, como un mal menor antes que tener que soportar un mal trabajo realizado por un compositor cualquiera. Sus condiciones fueron estrictas: la ópera habría de ser interpretada completa.

Sus argumentos de defensa, de cuya sinceridad no dudamos, denotan un cierto tono de culpabilidad por haber colaborado con *Opera* en la variación de una partitura original. En una carta a un editor alemán, resume sus argumentos al respecto.

*Vous lisez les calomnies et vous ne lisez pas, à ce qu'il paraît, les rectifications. Vous avez vu dans le compte rendu du procès Tyszkiewicz que l'avocat du directeur de l'opéra avait eu l'audace de m'attribuer les mutilations du Freischütz, et vous ignorez ce que j'ai répondu dans le Journal des Débats du 22 décembre dernier et dans la Gazette Musicale du 25. (...) En tout cas sachez donc que, il y a douze ans, quand je fus chargé par le Directeur de l'opéra de mettre en scène le chef-d'œuvre de Weber et d'en écrire les Récitatifs (le dialogue parlé étant interdit sur ce théâtre) je fus la cause unique de la première production INTÉGRALE du Freischütz en France ; que je fis de ma collaboration cette condition absolue qu'il ne serait rien changé à la pièce ni à la partition ;*<sup>579</sup>

Llama poderosamente la atención el interés que prestan los compositores al juicio del público, aun cuando saben que el criterio de éste se encuentra en un nivel muy inferior de discernimiento. Es indiscutible que a todo artista le agrada el reconocimiento hacia su obra. Además, un profesional debe, desde un punto de vista práctico, ganarse la vida con su obra. Sin embargo no deja de resultar chocante que los genios del arte pudieran verse influenciados por el parecer del público, es decir, por el efecto que una obra produce en un receptor de limitada capacidad crítica. El mismo Mozart jugaba a provocar el efecto en su auditorio en función del tipo de percepción de su público<sup>580</sup>.

---

<sup>579</sup> CORRESPONDANCE GÉNÉRALE IV, p. 446.

<sup>580</sup> LAWSON, Colin: *La interpretación histórica a través de la historia*. John Rink (ed.), *La interpretación musical*. Alianza música, Madrid, 2002, p. 19:

*Yo estaba seguro de que iba a gustar un pasaje que se encuentra justo en medio del primer Allegro. El público se entusiasmó bastante, y hubo una tremenda ovación... Como había observado que aquí todos los primeros y últimos allegros comienzan con todos los instrumentos a la vez, y generalmente al unísono, comencé el mío con dos violines solamente, tocando piano durante los primeros ocho compases, seguidos inmediatamente de un forte; el público, como yo esperaba, susurró "¡silencio!" durante el suave comienzo, y cuando escuchó el forte, comenzó a aplaudir inmediatamente.*

Si bien siempre ha sido usual la tendencia de ofrecer al público lo que éste ansía, no lo es tanto cuando el material musical posee una categoría artística fuera de serie. Imaginemos a un experimentado orfebre que deposita en lugar visible una hermosa joya para complacerse en la fruición con que una *gazza ladra*, una urraca, la atrapa en su pico. El autor es consciente de que el público aclamaría de igual modo otro fragmento rimbombante y artísticamente mediocre, pero en virtud de alguna suerte de celo artístico, ofrece lo mejor de sí y ello le satisface sobremanera.

Berlioz observa el efecto que producen algunos fragmentos de *Romeo y Julieta* en el público y decide entonces, según un comportamiento netamente aristoxénico, modificar la obra.

*Toutes les autres modifications, additions, suppressions, je les ai faites de mon propre mouvement, à force d'étudier l'effet de l'ensemble et des détails de l'ouvrage, en l'entendant à Paris, à Berlin, à Vienne, à Prague.*<sup>581</sup>

Del modo stendhaliano<sup>582</sup>, parece que el fin justifica los medios, y en este caso el fin no es otro que la satisfacción del público. La diferencia con el criterio sensualista de Stendhal reside en que las modificaciones, como a Mozart, placen al compositor en primer lugar, quien sólo después de alcanzar la propia satisfacción, ofrece al público el resultado último de su trabajo.

Sobre el ideario berlioziano de la interpretación, de tan marcado fuerismo, puede encontrarse algunas otras concesiones que, si bien no conforman argumentos de suficiente solidez para enturbiar su integridad, sí que llaman la atención desde la perspectiva del siglo XXI.

Podríamos citar, por ejemplo, su costumbre de ofrecer óperas traducidas a la lengua del país en que se representa. Se trata de una tradición que ni tan siquiera en la

---

<sup>581</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 220.

<sup>582</sup> Véase la nota 536 : *le grand but de tous les arts: ils font plaisir (Vie de Rossini)*

actualidad nos es extraña.<sup>583</sup> Esta costumbre, de arraigo en el mundo anglosajón, continúa en la actualidad. Si bien en España no es frecuente, sí lo es en el Reino Unido, especialmente en el repertorio en lenguas eslavas (Janacek, Rimsky-Korsakov).

De los comentarios berliozianos deducimos que esta práctica se llevaba a cabo con una naturalidad comparable al actual doblaje cinematográfico.

« *Un seul parti me reste à prendre, c'est de donner Robert le Diable mercredi prochain. Nous devons ainsi le monter en six jours ! — Parfait ! lui répondit-on, et nous nous reposerons le septième. Vous avez la traduction anglaise de cet opéra ? — Non, mais elle sera faite en un tour de main. (...)* Une autre fois, l'idée étant venue à ce même directeur de mettre en scène Linda di Chamouni de Donizetti, dont il avait pourtant songé à se procurer la traduction...<sup>584</sup>

Las corrientes historicistas actuales y los intérpretes adscritos a un cierto purismo interpretativo consideran la parte textual como una fuente en sí de la expresividad musical de la obra tanto por la expresión semántica que contiene como por el efecto fonético consustancial a cada lengua<sup>585</sup>. Pensemos en la sonora aliteración de los poemas wagnerianos o en la hermosa dicción, fuertemente diptongada, de las óperas rusas. Es evidente que en una traducción al inglés se pierde la parte de belleza correspondiente a la expresividad fonética del lenguaje.

Esta variante del purismo interpretativo no constituía entonces un factor de suficiente entidad como para ser tenido en cuenta. En el siglo XIX la porción de población que podía hablar un segundo idioma era ínfima, motivo que implica un gran inconveniente para el público que, en las óperas necesitaba conocer el libreto para seguir el desarrollo de la acción.

---

<sup>583</sup> Se ha estado empleando traducciones hasta tiempos tan actuales como para poder conservar ejemplares en registros fonográficos. Gracias a grabaciones realizadas en su día, hoy pueden ser escuchadas *La flauta mágica* en ruso o Wagner en italiano (Véase, por ejemplo, la edición de Ricordi, (1889) en un registro de Myto (1962) de *I maestri cantori di Norimberga*. Opera in tre atti. Musica di Riccardo Wagner.).

<sup>584</sup> BERLIOZ: *Les Soirées*, 1852, p. 123.

<sup>585</sup> LAWSON, STOWELL: *La interpretación histórica de la música*; Alianza música, Madrid, 2007, p. 45.

Todo empresario comprende que los beneficios disminuirían si el oyente no se ve atraído por el argumento. Por descontado, el procedimiento del sobretitulado era prácticamente inviable. De este modo, la traducción constituía una solución con más ventajas que inconvenientes.

Por otro lado, Berlioz considera superado aquel debate rouseauniano sobre la idoneidad de unas lenguas, por encima de otras, para el canto.<sup>586</sup> El hecho de que todos los textos y libretos berliozianos se encuentren en francés (a excepción de aquéllos textos canónicos en latín) implica una creencia en la capacidad expresiva para el canto del idioma propio de cada pueblo. Así pues, no resulta extraño que el compositor tomase como algo natural la traducción de los libretos operísticos. Una de las conclusiones acerca del autor a las que llega el estudioso la constituye su carácter eminentemente práctico en relación a la disposición para la creación y la interpretación musicales. Por ello, puesto que el idioma supone un obstáculo para la comprensión de la obra, y ya que apenas existe conciencia de que una traducción supone una de aquellas modificaciones que podría ser catalogada entre las “negativas”, no se muestra contrario al empleo de dicha práctica.

Recordemos que algunos de los hitos literarios en la biografía berlioziana corresponden asimismo a traducciones, como la realizada por Nerval sobre el *Fausto* de Goethe<sup>587</sup>, o todas las de Shakespeare. Se trata de un dato más, según el cual, el recelo hacia las traducciones será escasamente relevante.

Podemos dar por seguro que si, con esta práctica, Berlioz hubiese vulnerado alguno de los códigos interpretativos en uso, sus no escasos enemigos se habrían encargado de criticárselo. La crítica musical representaba un subgénero periodístico en el que el autor podía hacerse eco ante una potencial masa de lectores pertenecientes a una esfera socio-cultural medio-alta. El arma que empleó Berlioz durante toda una vida profesional para defender y atacar usos y abusos musicales, también fue dirigida en su contra, tanto en su faceta de compositor como en la de intérprete. En relación a su primer concierto

---

<sup>586</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur les origines des langues, Oeuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, 1995. vol. V.

<sup>587</sup> NERVAL, Gérard de (1808-1855). La traducción la publicó a los veinte años, en 1828. Berlioz descubrió la obra ese mismo año.

londinense de 1852<sup>588</sup>, el *Times* publicó una crítica extraordinariamente halagadora hacia Berlioz<sup>589</sup>. No obstante, el comienzo (que ofrecemos traducido del inglés) constituye un reproche a la traición berlioziana de sus propios principios estéticos:

*Fue un acierto comenzar el concierto inaugural con una obra maestra tan célebre como la sinfonía Júpiter. Sin embargo no fue afortunado ofrecer una interpretación bajo una forma diferente a la original, a la autorizada por el mismo Mozart. La omisión de las repeticiones constituyó un error doble: denota ausencia de buen gusto y falta de profesionalidad. Aquéllos que se presentan como maestros deberían ser más coherentes con su profesión; aquéllos que condenan las faltas de otros, deberían ser más cuidadosos en no ofrecer motivos para ser reprendidos.*

En esta ocasión se le critica una interpretación que desoye la indicación del propio Mozart, pues está claro que si un compositor prescribe la repetición de una sección, ésta es inequívocamente su voluntad y desoír-la constituye un tipo de desaire semejante a cualquier otra modificación de la partitura. El asunto de la repetición de secciones continúa suponiendo un conflicto en la actualidad. Cada intérprete, cada autor, decide en su momento, según un criterio en ocasiones caprichoso, acerca de su realización o no. La ambigüedad afecta incluso a puristas interpretaciones actuales de corte historicista. La repetición seccional, que no añade material musical nuevo, puede ser considerada de diversas formas:

En primer lugar, se trata de un elemento estructural de primer orden en la construcción de una obra. Una repetición implica la adición de un segmento temporal de música con significado diferente a su primera exposición, pues la pervivencia en la

---

<sup>588</sup> En su tercera visita a la ciudad del Támesis (1852), Berlioz acaparó el protagonismo en la inauguración de la New Philharmonic Society. El primero de los conciertos programados, 24 de marzo, contenía el siguiente programa: Primera parte: Mozart, Sinfonía nº 41, “Júpiter”; Aria de Thoas (cantado por las voces masculinas del coro) y ballet de *Iphigenia in Tauris*, de Gluck; Beethoven: *Triple concierto* (Silas, piano; Sivori, violín; Piatti, violoncello); Weber: Obertura de *Oberon*. Segunda parte: Berlioz, *Romeo y Julieta*, (las cuatro primeras partes); Bottesini, *Fantasia para contrabajo* (interpretada por el autor); Rossini: Obertura de *Guillermo Tell*.

<sup>589</sup> *The Times*, 25 de marzo de 1852. Biblioteca Británica, Londres-Colindale.

memoria del fragmento recién escuchado provoca sensaciones diferentes en la nueva audición.<sup>590</sup>

Además, de acuerdo con la tradición interpretativa de la ornamentación *ad libitum*, la repetición puede ser considerada como un tipo de ornamento, válido para los ámbitos camerístico, vocal y sinfónico, que los compositores dejan indicado en la partitura. Cada intérprete, en función del desarrollo fenomenológico de la obra en su ejecución decidirá entonces sobre la conveniencia o no de su realización (fundamentalmente en función de su percepción del nivel de receptividad del público o, también, según el subjetivo indicador de la necesidad de asentar el fragmento en la memoria con una repetición).

En muchos casos, la doble barra de repetición está presente únicamente, en virtud del convencionalismo aceptado: se admite que, por tradición, ciertas secciones deben ser enmarcadas en doble barra, por la naturaleza misma de la forma. Su realización u omisión queda, consiguientemente, al libre albedrío del intérprete.

Sin necesidad de remontarnos a fuentes más antiguas, podemos ofrecer nuestra propia exégesis al respecto. Cuando Berlioz nace en La Côte, a Haydn aún le queda un lustro de vida y el joven Mozart había fallecido sólo una década atrás. Si Berlioz, que ha crecido como músico a la sombra del magisterio de los clásicos, en algún momento toma una decisión interpretativa de cualquier tipo, como omitir una repetición, es evidente que está participando de una costumbre adquirida y aceptada desde los tiempos del apogeo de la forma musical. Ahora bien, el hecho de recibir una crítica tan elegantemente documentada implica la existencia de una corriente de pensamiento impregnada de historicismo, al menos en Gran Bretaña, en la más pura línea berlioziana, según la cual, *vox "compositoris", vox Dei*.

De cualquier modo, la sinfonía *Júpiter* de Mozart era la primera obra de un extensísimo programa. Los músicos de orquesta somos conscientes del esfuerzo físico y mental que supone la dirección de un concierto sinfónico. También conocemos los frecuentes comentarios del público y de los propios músicos sobre la duración excesiva

---

<sup>590</sup> BRELET, Gisèle: *Le Temps musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris, 1949. p. 613. La obra de Brelet constituye una fuente de referencia en cuanto a Fenomenología aplicada a la música. Establece una diferenciación entre un tipo de repetición que denomina *clásica* y otra *romántica*: *La repetición Clásica es permanencia; la repetición Romántica es crecimiento*.

de algún concierto. En ocasiones, en el seno mismo de la orquesta se sopesa la posibilidad de evitar la prolongación excesiva del mismo mediante la eliminación de algunas de las repeticiones, a sabiendas de que tal práctica supone la comisión de una “falta” de gravedad variable. El caso contrario tampoco es inusual en la actualidad: Un reputado director alemán prescribía recientemente sobre el podio de la Orquesta Sinfónica de Burgos las repeticiones del *minueto* de la octava sinfonía de Beethoven tras el *Da capo*, desobedeciendo así una tradición de más de tres siglos. Su motivo para hacerlo no fue otro que el de prolongar la duración de un movimiento muy corto. ¿Qué licencias no se permitirían en el siglo XIX, cuando aun hoy, con la influencia creciente del recelo historicista, la repetición seccional recibe este tratamiento?

Podemos remarcar como aspecto indiscutible de la personalidad de nuestro autor, su espíritu eminentemente práctico en las diferentes facetas de la vida. De acuerdo con esta opinión, no es improbable que decidiese aligerar el concierto en dos aspectos. Primero: acortando su duración, bien por comodidad propia y/o del público, bien por adecuarlo a un patrón temporal establecido que, de otra forma quedaría sobrepasado en exceso. Segundo: aligerando el esfuerzo que la dirección de un concierto de unas tres horas de duración puede suponer para él. No hay constancia de que desde su llegada el día 4 de marzo a Londres, hubiera estado enfermo, por lo que el argumento de la debilidad física pierde algo de peso a favor de la resolución práctica de, sencillamente, acortar el concierto mediante un procedimiento común y aceptado.

Podemos plantear una última hipótesis al respecto, que requeriría un estudio en profundidad para su resolución. Ya hemos comentado que parte de la originalidad de Berlioz como compositor se debe a la expresividad de la forma musical en sí misma.<sup>591</sup> Así pues, la siguiente duda es pertinente: La supresión de una de las repeticiones, ¿puede tener justificación, desde su punto de vista, por ser considerada como insignificante desde el punto de vista de la expresividad? La forma en Berlioz es fundamental, puesto que es única e irreplicable en cada obra. Por ello, tiene sentido pensar que, en un molde preestablecido como es la forma sonata, igual en todas las

---

<sup>591</sup> STEPHEN RODGERS: *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*, Cambridge University Press, New York, 2009, p. 2.

sinfonías, la repetición no va a aportar expresividad, sino que le viene impuesta a Mozart por tradición. Pudiera ser que Berlioz mostrase, de esta manera, su crítica al encorsetamiento formal del estilo clásico.

No se trata del único tipo de modificación interpretativa practicado por Berlioz en contra de sus propios principios. De acuerdo con la imagen metafórica expresada anteriormente del pez que, al tratar de avanzar contra corriente, en ocasiones se deja llevar hacia atrás por la inercia de la multitud, el compositor cede ante una tradicional forma de programar los conciertos. Desde el punto de vista actual resulta, cuanto menos, llamativo el hecho de que en ocasiones, no se programase obras completas, sino movimientos sueltos. Se trata de una costumbre cuyo origen se encuentra en la participación del público, mucho más activa<sup>592</sup> y determinante que en la actualidad. El público de los siglos XVIII y XIX tenía la costumbre de irrumpir en la interpretación, de forma aprobatoria o crítica, mediante aplausos, vítores, silbidos o pataleos, en función de su percepción positiva o negativa de un movimiento o de un simple fragmento. Véase al respecto la citada carta de Mozart dirigida a su padre con motivo del estreno de su sinfonía *París* en 1778<sup>593</sup>.

Los testimonios berliozianos respecto a esta práctica son numerosos en sus escritos. Recordemos las líneas dirigidas a Humbert Ferrand en torno a la interpretación de su *Romeo y Julieta* en Praga (1846).

*Ce jour-là, après avoir fait recommencer plusieurs morceaux, le public en demanda un autre que les musiciens me conjurèrent de ne pas répéter. Mais les cris continuant, M. Mildner tira sa montre et l'élevant ostensiblement devant lui, on comprit que l'heure avancée ne permettrait pas à l'orchestre de rester jusqu'à la fin du concert, si le morceau redemandé était exécuté une seconde fois : il y avait opéra le soir à sept heures. Cette savante pantomime nous sauva.*<sup>594</sup>

---

<sup>592</sup> LAWSON, C.: *La interpretación histórica a través de la historia*. John Rink (ed.), *La interpretación musical*. Alianza música, Madrid, 2002, p. 19.

<sup>593</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>594</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, p. 394.

Por lo tanto, en multitud de ocasiones no se ofrecía una obra en su integridad, con sus momentos más o menos logrados, ora brillantes, ora líricos y calmados, sino una antología consistente en aquellos fragmentos que el agente programador considera de mayor efecto, con el fin de agradar al público. He aquí el programa, seleccionado por el propio Berlioz, del macroconcierto de los Campos Elíseos de 1844, en el Festival de Productos industriales.<sup>595</sup>

*La Vestale*: Obertura (Spontini).

*La Muette*: Oración (Auber).

*Sinfonía en Do menor*: Scherzo y finale (Beethoven).

*Moisés*: Oración (Rossini).

*Himno a Francia* (Berlioz).

*Freischütz*: Obertura (Weber).

*Antígona*: Himno a Baco (Mendelssohn).

*Sinfonía Fantástica*: Marcha al cadalso (Berlioz).

*Canción de los artesanos* (Méreaux/Dumas) – Estreno.

*Carlos VI*: Coro (Halévy).

*Los Hugonotes*: Coro de la bendición de los puñales (Meyerbeer).

*Armide*: Escena del jardín de las delicias (Gluck).

*Sinfonía Funeral y Triunfal*: Apoteosis (Berlioz).

Como vemos, se trata de un variopinto programa que no dista en demasía de los actuales recitales multitudinarios que ciertas figuras ofrecen en lugares abiertos, incluso con megafonía, y generalmente con motivo de alguna celebración de relevancia internacional.<sup>596</sup>

En este sentido, en su correspondencia puede encontrarse la descripción de algún acontecimiento musical en que se producen reacciones espontáneas del público en el seno de un programa integrado por obras “mutiladas” por él mismo.

---

<sup>595</sup> BERLIOZ: *Op. Cit.* Pp. 336-337.

<sup>596</sup> En realidad, la filosofía del concierto del Festival de productos industriales, es la misma que la de aquellos de los *Tres Tenores* en las Termas de Caracalla (1990) y, en cierto modo, similar a los que ofrece la Filarmónica de Berlín para el gigantesco aforo (unos veinte mil espectadores) del Waldbühne, o incluso a algunos de los *Proms* londinenses.

*Ils m'ont joué, avec la même perfection l'autre jour, la Fantastique qu'on avait demandée, et qu'il a fallu introduire dans le programme du second concert. C'était foudroyant. Nous avons fait trois répétitions. On a redemandé à grands cris la Marche au supplice ; et l'adagio (la Scène aux champs) a fait pleurer bien des gens, sans vergogne. Samedi prochain, nous dirons l'Héroïque et le second acte d'Alceste, avec l'Offertoire de mon Requiem (le chœur sur deux notes) À l'autre (5<sup>ème</sup> concert), je donnerai les trois premières parties instrumentales de la Symphonie avec chœurs de Beethoven.<sup>597</sup>*

Verdaderamente, el anterior es un ejemplo real de lo que constituye un cercenamiento musical. Es preciso aquí reiterar, una vez más la relativización “desde el punto de vista del siglo XXI”: En la actualidad es absolutamente inconcebible que se ofrezca una *Novena* de Beethoven sin el movimiento final. La parte coral de esta obra constituye un emblema para la civilización occidental. Es un fragmento tan universal que multitud de oyentes carentes de inquietudes musicales se acercan a las salas de concierto dispuestos a soportar casi una hora de tedio (correspondiente a los tres primeros movimientos) convencidos de que el efecto del *finale* les compensará.<sup>598</sup>

Comprobamos así, que la estética berlioziana del respeto a la voluntad original del compositor, tan firmemente asentada sobre principios teóricos, muestra también ciertos altibajos en su aplicación práctica. No obstante, debemos constatar que dichas concesiones se deben al peso de la costumbre, de la tradición interpretativa en la que se educó musicalmente. La expresión “derechos de autor” constituía aún un fundamento jurídico en vías de desarrollo, del que ni siquiera los compositores estaban al tanto. El mismo compositor, cuando hace referencia a esta expresión, se ve obligado a realizar un paréntesis explicativo.

---

<sup>597</sup> CORRESPONDANCE GÉNÉRALE VII, 1864-1869, p. 642.

<sup>598</sup> No podemos basar esta hipótesis en datos empíricos, sino en una suposición personal y subjetiva cuya fundamentación se encuentra en la extrapolación de una anécdota autobiográfica: En los años noventa, quien escribe presenció la afirmación de un profesor universitario acerca del motivo de aburrimiento feroz que, para él, suponía escuchar *El Mesías*, de Händel. Añadió que la irrupción, al final de la segunda parte del oratorio, del coro del *Aleluya*, le provocaba una satisfacción que le permitía resarcirse del tiempo perdido en el resto del oratorio.

*Le directeur de l'Opéra me donne des droits d'auteur (honoraires)...*<sup>599</sup>

Su afán por salvaguardar la integridad de las obras no lo confía a la actuación de la ley, sino a la presencia del autor en la representación en los ensayos.

*On écrit l'idée, on dessine la forme, mais le sentiment de l'exécution ne peut se fixer ; il est insaisissable : c'est le génie, c'est l'âme, c'est la flamme de vie qui, en s'éteignant, laisse après soi des ténèbres d'autant plus profondes qu'elle a brillé d'un éclat plus éblouissant. Et voilà pourquoi non seulement les œuvres des grands virtuoses inventeurs perdent plus ou moins à n'être pas exécutées par leur auteur, mais celles aussi des grands compositeurs originaux et expressifs ne conservent qu'une partie de leur puissance quand l'auteur ne préside pas à leur exécution*<sup>600</sup>.

Una vez más, interpretamos este párrafo como una defensa del *iusnaturalismo* frente a la actuación de las leyes (*iuspositivismo*): Un compositor ha de estar comprometido con el arte, de tal modo que vele por su integridad. Las leyes, sin embargo, no velarán por la perfección fenomenológica de una pieza, sino que se limitarán a una actuación penalizadora *a posteriori*, una vez que el daño ya ha sido producido. Este tipo de *iusnaturalismo artístico*, tan cercano a lo que se otorga en conocer por “sentido común”<sup>601</sup>, le permite establecer unas premisas estéticas que constituyen parte de las bases de la corriente de interpretación historicista surgida en el siglo XX.

---

<sup>599</sup> C.G. VII, p. 465.

<sup>600</sup> BERLIOZ: *Les Soirées*, 1852, p. 216.

<sup>601</sup> DORADO PORRAS, J.: *Op. cit.* p. 58

### 7.3 El respeto fenomenológico a la obra

Las mencionadas premisas, que citaremos poco más adelante, asientan su vigencia sobre el reconocimiento berlioziano de la fenomenología de la obra musical como ente que cobra vida en cada interpretación, en un marco temporal delimitado por un silencio previo y final.<sup>602</sup> Para Berlioz, la presencia del silencio es condición necesaria para que pueda darse una verdadera existencia de la música. En *Soirées* juega a reconocer la ausencia de entidad musical en algunas obras que considera de baja calidad, y a demostrarlo a través de la ausencia de silencio por parte de los protagonistas. Sin embargo, cuando se representa una obra maestra, el silencio es absolutamente respetuoso. Veamos como ejemplo el comienzo de algunas de sus *soirées*:

*ON JOUE LES HUGUENOTS*

*Les musiciens n'ont garde de lire ni de parler. (Soirée XXIV).*

*Tout l'orchestre, pénétré d'un respect religieux pour cette œuvre immortelle, semble craindre de n'être pas à la hauteur de sa tâche. (Soirée XXII)*

*ON JOUE LE BARBIER DE SÉVILLE DE ROSSINI*

*Personne ne parle à l'orchestre (Soirée XVII)*

*ON JOUE LE FIDELIO DE BEETHOVEN.*

*Personne ne parle à l'orchestre. (Soirée XIII)*

*Le troisième acte s'exécute avec la religieuse ferveur qu'on a mise à l'exécution des deux premiers. (Soirée XI)*

Berlioz reconoce en el silencio el sustrato sobre el que debe procederse a edificar la obra de arte sonora. No parece que hoy esta afirmación posea tan siquiera un atisbo de

---

<sup>602</sup> BAREMBOIM/SAID: *Paralelismos y paradojas, Reflexiones sobre música y sociedad*; Debate, Barcelona, 2002, pp. 45-51. Sobre Fenomenología de la música, véase:

ANSERMET, Ernest: *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine*. La Baconnière, Neuchatel, 1961.

LIPPMAN, Edward: *Fenomenología de la música*. Revista Quodlibet nº 30, octubre 2004; Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1995, pp: 3-34.

originalidad. En la actualidad el silencio se encuentra institucionalizado en la música culta hasta el punto de servir de capa protectora de la actitud pasiva del público ante la música.

El hiperbólico relato *Euphonia*,<sup>603</sup> describe unos usos musicales llevados al extremo con fines literarios. Sin embargo, su punto de partida se encuentra en la propia realidad, tal como comprobamos en cada capítulo de *Soirées*. La realidad consiste en que la música comienza a ser, se desarrolla y finaliza, sobre un nivel de ruido variable. El silencio absoluto, si bien existe en determinados lugares excepcionales<sup>604</sup>, no constituye, en modo alguno, la práctica habitual. En *Soirées*, Berlioz se recrea en la falta de respeto de sus personajes hacia las obras de baja calidad musical, al mismo tiempo que muestra la actitud general del público en los conciertos, en cuanto a la frecuencia de las conversaciones en las plateas.

Consiguientemente debemos otorgar a Berlioz los valores de la originalidad y de la valentía de pensamiento en su defensa del silencio como *conditio sine quae non* para el desarrollo de la música. Tomando el silencio como punto de partida se puede pasar a enumerar las premisas estéticas de base historicista a las que hacíamos referencia anteriormente.

La primera y más básica consiste en que toda interpretación pública ha de alcanzar un mínimo de dignidad artística. En este sentido, **ni los aspectos técnicos ni los expresivos, deben presentar problemas a los intérpretes**. Por lo tanto, si no se puede afrontar la interpretación de una obra con garantías por no contar con intérpretes competentes, es conveniente renunciar a la representación.<sup>605</sup>

*C'est ainsi qu'en 2320, après avoir pendant quinze mois cherché une Eurydice, on fut obligé de renoncer à mettre en scène l'Orphée de Gluck, faute*

---

<sup>603</sup> *Les soirées*, cap. XXV.

<sup>604</sup> *Chacun suit* (en Berlín) *des yeux les paroles sur le livret; pas un mouvement dans l'auditoire, pas un murmure d'approbation ni de blâme, pas un applaudissement; on est au prêche, on entend chanter l'Évangile, on assiste en silence non pas au concert, mais au service divin.* (*Mém.*, 1870, p. 308)

<sup>605</sup> MACDONALD, Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, 1989. p. 99:

*Una nota al pie en Romeo y Julieta advierte que muy pocos comprenderán las partes más trabajadas de la sinfonía, por lo cual en la mayoría de las circunstancias no deberían ejecutarse esos fragmentos.*

*d'une jeune femme assez belle pour représenter cette poétique figure et assez intelligente pour en comprendre le caractère.*<sup>606</sup>

Hacemos hincapié en la diferenciación entre la técnica y la expresividad del intérprete. El dominio técnico es la base de una interpretación que se acerque a lo ideal: El virtuosismo es conveniente y muy deseable. En sus reseñas críticas generalmente es resaltado como un valor positivo. No obstante, la ostentación de habilidad vocal o instrumental exenta de un sentimiento expresivo o de estilo, es considerada como un vicio peligroso para el desarrollo musical. Berlioz tiene bien presente que el culto al virtuosismo fue la causa originaria tanto de la pérdida del valor dramático de la música y de su degradación general, como del materialismo musical.

*Cette faculté si rare d'apprécier, soit dans l'œuvre du compositeur, soit dans l'exécution de ses interprètes, la vérité d'expression, est placée au-dessus de toute autre dans l'opinion des Euphoniens.*<sup>607</sup>

*Quiconque est convaincu d'en être absolument privé, ou de se complaire à l'audition d'ouvrages d'une expression fausse, est inexorablement renvoyé de la ville, eût-il d'ailleurs un talent éminent ou une voix exceptionnelle ; à moins qu'il ne consente à descendre à quelque emploi inférieur, tel que la fabrication des cordes à boyaux ou la préparation des peaux de timbales.*<sup>608</sup>

La habilidad vocal e instrumental requiere, para su aprendizaje, de la intervención de un profesor. La función de éste se reparte, a partes iguales, entre la pedagogía de la especialidad musical, sea voz o instrumento, como de la expresividad musical.

*Ce maître ne manquera pas de raisonner l'art du chant avec ses élèves, et de les bien convaincre que ce n'est point celui d'exécuter, avec plus ou moins de bonheur, des tours de force dénués de raison et d'intérêt musical, et moins encore celui de faire sortir d'un larynx humain des sons étranges par leur gravité, leur acuité, leur violence ou leur durée. Il leur demandera compte de*

---

<sup>606</sup> BERLIOZ: *Les Soirées*, 1852. p. 328.

<sup>607</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 323

<sup>608</sup> BERLIOZ : *Íbid.*

*chacun de leurs accents, en leur démontrant que s'il est choquant de chanter faux relativement au diapason, il ne l'est pas moins de chanter faux relativement à l'expression ; que si une note trop haute ou trop basse fait mal à l'oreille, un passage rendu fort quand il doit être doux, ou faible quand il doit être énergique, ou pompeux quand il doit être naïf, irrite bien plus douloureusement encore la sensibilité des auditeurs intelligents, fait un tort plus grave à l'œuvre ainsi interprétée à contresens, et prouve jusqu'à l'évidence que l'artiste qui chante de la sorte, fût-il doué d'une voix admirable et d'une vocalisation exceptionnelle, n'est qu'un idiot.*<sup>609</sup>

La segunda premisa está en relación con el ámbito de la música vocal. En este campo es preciso **conocer el texto** y las condiciones en que fue creado para poder interpretarlo musicalmente. Berlioz subraya la importancia de la **formación literaria del músico**. Berlioz parte de su propia experiencia como artista y piensa que, para que un público posea una visión del arte similar a la suya, en cuanto a la expresividad, la habilidad vocal o instrumental no es suficiente. Por eso la capacidad expresiva debe ser alimentada mediante la formación literaria.

*Un tel maître ne souffrira pas non plus que ses élèves abordent jamais l'étude des belles partitions sans comprendre le sujet du poème, sans en connaître la partie historique, sans avoir réfléchi aux passions mises en jeu par les auteurs, et tâché d'en bien saisir le caractère.*<sup>610</sup>

Por extensión, en música instrumental, el intérprete debería poseer **conocimiento y visión globales de la obra**, no sólo de su partícula, del origen de ésta y de su entorno estilístico, con el fin de poder ofrecer una interpretación más fidedigna.

En tercer lugar, el intérprete debe poseer el mayor **conocimiento posible del compositor y de su posición estética** en la evolución histórica de la música. De este modo conocerá sus criterios interpretativos y los sentimientos que pudieran haber influido en la composición de la obra. Únicamente desde esta perspectiva será capaz de

---

<sup>609</sup> BERLIOZ: *Mémoires*, 1870, pp. 382-383.

<sup>610</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 383.

leer la partitura desde un punto de vista similar. A comienzos del siglo XX, el violinista Joseph Joachim (1831-1907) <sup>611</sup>, parece imbuido del estilo de su admirado Berlioz cuando se expresa en los siguientes términos:

*Con objeto de hacer justicia a la pieza que está a punto de tocar, el intérprete debe familiarizarse en primer lugar con las condiciones en que nació, pues una obra de Bach o Tartini exige un estilo de interpretación diferente que otra de Mendelssohn o Spohr.*<sup>612</sup>

De ahí el temor a que otros directores no fuesen capaces de llevar a cabo buenas interpretaciones de su música y su resolución de dirigir él mismo siempre que tuvo oportunidad.<sup>613</sup>

*Pour les bien rendre, les exécutants, et leur directeur surtout, doivent sentir comme moi. Il faut une précision extrême unie à une verve irrésistible, une fougue réglée, une sensibilité rêveuse, une mélancolie pour ainsi dire malade, sans lesquelles les principaux traits de mes figures sont altérés ou complètement effacés. Il m'est en conséquence excessivement douloureux d'entendre la plupart de mes compositions exécutées sous une direction autre que la mienne.*<sup>614</sup>

Es conveniente que, cuando el director no sea el propio compositor, éste se encuentre presente en los ensayos y en el concierto.

*Et voilà pourquoi non seulement les œuvres des grands virtuoses inventeurs perdent plus ou moins à n'être pas exécutées par leur auteur, mais celles aussi*

---

<sup>611</sup> Joachim, uno de los principales virtuosos del siglo romántico, fue muy admirado por Berlioz, quien le confió el papel de solista en algunos de sus conciertos por Alemania. Tal como indican Monir Tayeb y Michel Austin en [berlioz.com](http://berlioz.com), participó, con obras de Paganini, en el segundo de los conciertos ofrecidos en Brunswick en octubre de 1853. Asimismo, al mes siguiente tocó en Bremen la parte solista de *Harold en Italia* y, en 1854 interpretó en Hanover su *Reverie et Caprice*.

<sup>612</sup> LAWSON, Colin, STOWELL, Robin.: *La interpretación histórica de la música*; Alianza música, Madrid, 2007. p. 15.

<sup>613</sup> LAWSON/ STOWELL: *Op. cit.* pp. 139-140.

<sup>614</sup> BERLIOZ: *Op. cit.* p. 463.

*des grands compositeurs originaux et expressifs ne conservent qu'une partie de leur puissance quand l'auteur ne préside pas à leur exécution.*<sup>615</sup>

En el ámbito de la música orquestal, la cuarta premisa implica que **el director debe conocer la partitura en su totalidad**. Sólo así logrará la unificación de criterios entre los integrantes. Esta premisa, tan fundamental que parece obvia desde nuestra perspectiva, no terminaba de quedar clara en el primer tercio del siglo XIX. La dirección orquestal moderna se encontraba en sus estadios primitivos. Uno de los protagonistas de la vida musical parisina de la primera mitad de la centuria, el director Habeneck (1781-1849), recibe la crítica de Berlioz por su costumbre de dirigir siguiendo desde el podio la parte del violín primero.<sup>616</sup>

La publicación, en 1848 del *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, es la consecuencia de este interés por el funcionamiento y las capacidades técnicas y expresivas de cada uno de los instrumentos en uso. Dicho tratado constituyó durante décadas un material de estudio indispensable para directores y compositores. En la actualidad coexisten publicados varios tratados y manuales de orquestación, entre los cuales, el de Berlioz no sólo conserva su vigencia, sino que posee el tratamiento de referencia clásica en el tema.

Para que una interpretación sea correcta, el intérprete debe **identificarse con la inspiración del compositor y reproducirla** de la manera más exacta que sea posible. En el contexto de las sonatas para piano de Beethoven, Berlioz ofrece las siguientes indicaciones:

*...je ne connais pas six virtuoses capables de les exécuter fidèlement, correctement, puissamment, poétiquement, de ne pas paralyser la verve, de ne pas éteindre l'ardeur, la flamme, la vie qui bouillonnent dans ces compositions extraordinaires, de suivre le vol capricieux de la pensée de*

---

<sup>615</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 216.

<sup>616</sup> CAIRNS/BERLIOZ: *The memoirs of Hector Berlioz*, pp. 440-441. David Cairns añade en un apéndice la siguiente aclaración, que ofrecemos traducida: *Dirigía (empuñando el arco del violín) a partir de una particella de violín primero con anotaciones escritas, pero con paciencia y tesón alcanzó resultados que muchos músicos pudieron atestiguar. Wagner afirmó que nunca había presenciado unas interpretaciones de las sinfonías de Beethoven mejor ensayadas y más satisfactorias que las de los conciertos de Habeneck en el Conservatorio en 1840-1841.* (p. 601)

*l'auteur, de rêver, de méditer, ou de se passionner avec lui, de s'identifier enfin avec son inspiration et de la reproduire intacte.*<sup>617</sup>

En este sentido, su criterio coincide con el que ya expuso fugazmente Quantz (1697-1773):

*El intérprete debería adivinar la intención del compositor, buscar entrar en las pasiones principales y afines que ha de expresar y hacer suyo el sentimiento que el compositor buscaba al escribirlo.*<sup>618</sup>

Como última consideración en torno a la fidelidad interpretativa, apuntaremos la opinión berlioziana sobre la preservación de las grandes obras maestras. Hastiado de encontrar, por un lado, interpretaciones laxas y faltas de expresividad y, por otro, mutilaciones de obras maestras realizadas a discreción por cada intérprete, Berlioz propone una especie de derechos preventivos del autor. El término “derechos” abandonaría en este caso el referente económico para recuperar su acepción natural. Se trata de su propia reflexión según la cual, las obras de arte musicales, deberían estar protegidas contra el vandalismo, al igual que cualquier otra pieza de museo. Esta afirmación implicaría el reconocimiento de la obra como sujeto artístico poseedor de un derecho a la propia integridad. La figura del “derecho de autor” mutaría en este caso a “derecho de la obra”. Una obra musical tiene derecho, por tanto, a no ser modificada en su partitura bajo ningún concepto. Asimismo también posee el derecho de conservar la esencia artística con la que su compositor la dotó, en cada una de las interpretaciones que de ella se realice. Para ello, sólo los intérpretes verdaderamente capacitados para ofrecer una ejecución veraz y de calidad deberían atreverse a interpretar en público.

*Mais n'êtes-vous pas d'avis qu'il devrait être défendu, sous des peines sévères, à certains exécutants d'attaquer ainsi, comme vous le dites, certaines compositions ? Ne pensez-vous pas que les chefs-d'œuvre devraient être protégés contre des profanations pareilles ? — Oui, sans doute, ils devraient*

---

<sup>617</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 364.

<sup>618</sup> LAWSON, C. / STOWELL, R.: *La interpretación histórica de la música*; Alianza música, Madrid, 2007, p. 45-46.

*l'être ; et un temps viendra, (...)Les plus habiles virtuoses devraient seuls aussi avoir le droit de transmettre au public la pensée des grands maîtres<sup>619</sup>.*

---

<sup>619</sup> BERLIOZ: *Soirées*, p. 211.

## ***CAPÍTULO 8***

### ***CONSIDERACIONES SOBRE LA ACÚSTICA DE SALAS***

*Une salle d'Opéra, si l'on veut que les les qualités essentielles de l'art des sons  
puissent y être appréciables, doit être un instrument de musique ;  
Or elle ne l'est point, si dans sa construction on n'a pas tenu compte de certaines lois  
physiques dont la nature est parfaitement connue.  
(À travers chants)*

### 8.1 Introducción a la consideración de la acústica de salas

De acuerdo con los argumentos expuestos con anterioridad, las condiciones ideales para la existencia del fenómeno musical, según el pensamiento berlioziano, pueden resumirse en la confabulación de varios factores. El primero de ellos, lógicamente es la obra ya creada y fijada por escrito. Contiene la intención original del compositor, que debe ser respetada. En segundo lugar se encuentra el intérprete, persona o grupo de músicos adiestrados por igual en los campos de la técnica (vocal o instrumental) y de la expresividad. El intérprete, debe ser consciente de la relevancia de su cometido como eslabón fundamental del proceso por el cual la música llega a existir, pero en ningún caso ha de tomar iniciativas que modifiquen las indicaciones del compositor. Finalmente la música existirá cuando pueda ser percibida. No hemos hecho hincapié aún en que para Berlioz no es estrictamente necesario que exista un público. El intérprete mismo es también el receptor de la música que hace revivir. El efecto de la música en muchas ocasiones, provoca tremendas reacciones en él mismo como director, así como en los intérpretes. Y no sólo se produce este efecto en las actuaciones públicas, sino también en los ensayos e interpretaciones privadas.

*Le troisième acte s'exécute avec la religieuse ferveur qu'on a mise à l'exécution des deux premiers. Le chef d'orchestre, qui a été parfait d'intelligence, de précision et de verve, mord son mouchoir à belles dents pour contenir son émotion. Il descend de son pupitre le visage enflammé, et me serre la main en passant.*<sup>620</sup>

En este sentido, parece destacable la importancia que un director de orquesta concede al intérprete no sólo como virtuoso de su instrumento o parte vocal, sino como integrante de un conjunto al que debe escuchar y someter su aportación. Podríamos ilustrarlo en términos de la teoría de la Gestalt como la superación de una suma de partes individuales en favor de la unión a un todo superior desde el punto de vista artístico<sup>621</sup>. Es fundamental que el músico sepa escuchar los procesos musicales que se

---

<sup>620</sup> *Soirées*, 1852, p. 144.

<sup>621</sup> NEVIS, Edwin C.: *Gestalt Therapy: Perspectives and Applications*; Gestalt Institute of Cleveland book series, Cleveland, 1996. p. 306 (General systems theory is premised on the assumption that the whole is greater than the sum of its parts).

desarrollan a su alrededor. Este dato pasaría por una simple verdad de Perogrullo si no nos diésemos cuenta de que Berlioz es uno de los padres de la dirección orquestal moderna y, como tal, solicitaba de sus músicos un grado de implicación poco frecuente en su época.

Además de hacer referencia a los tres elementos que conforman el esquema anterior, obra-intérprete-receptor, realiza una mención importante a otro factor fundamental como es el marco espacial en el que tiene lugar el fenómeno musical. Se trata de una especie de receptáculo del devenir en el que, mediante la confluencia de varios elementos, cobrará vida la obra de un creador. Las cualidades de dicho espacio determinarán tanto la versión que el intérprete va a ofrecer como el efecto que ha de producirse (o no) en el receptor.

## 8.2 La influencia del lugar en el proceso de producción-recepción.

Hasta el momento en que Berlioz se sienta a escribir sus reflexiones estéticas, los compositores apenas habían mostrado preocupación por la naturaleza de la sala en que su música habría de cobrar vida. Desde el Renacimiento, en polifonía religiosa, se concebía las bóvedas eclesiales como el lugar espiritual y arquitectónico más adecuado, mientras que para madrigales, chansons y villancicos, los techos altos palaciegos parecían asimismo perfectamente aptos. El establecimiento del teatro público en el barroco parecía responder adecuadamente a las necesidades expresivas del nuevo género operístico. Por su parte, la música de cámara siempre se mostró a gusto sin imponer necesidades especiales de escenario: el ámbito doméstico y las salas de dimensiones modestas y aforos poco más que familiares, colmaban todas sus pretensiones.

Así pues, los diversos géneros musicales inscriben su evolución en función de los ámbitos arquitectónicos admitidos de forma tradicional. La importancia de Berlioz al respecto consiste en que será el primero en cuestionar la tradición establecida.

### 8.2.1 En la creación

En primer lugar, en relación a la influencia de las salas en la creación musical, es preciso recordar toda la doctrina explicada del materialismo musical. El teatro público, con el fin de percibir una mayor rentabilidad, aumenta su aforo y su capacidad interior.

*... si l'art du chant est devenu ce qu'il est aujourd'hui, l'art du cri, la trop grande dimension des théâtres en est la cause ; nous trouverons aussi que de là sont sortis d'autres excès qui déshonorent la musique aujourd'hui (...) Le public italien étant en outre dans l'usage de parler pendant les représentations aussi haut que l'on parle chez nous à la Bourse, les chanteurs ont été amenés peu à peu, ainsi que les compositeurs, à chercher tous les moyens de concentrer sur eux l'attention de ce public que prétend aimer sa musique. On a*

*visé dès lors à la sonorité avant tout ; pour l'obtenir, on a supprimé l'emploi des nuances*<sup>622</sup>

Los cantantes, obligados a llenar varios decímetros cúbicos más, necesitan aumentar la dinámica de su canto. Los gerentes comprenden entonces que la respuesta del público es traducible en una demanda a los compositores de arias con potentes finales en largas notas agudas. Si a este dato añadimos lo ya expuesto<sup>623</sup> sobre el nivel de ruido existente en los teatros italianos, es comprensible que la creación de música se vea fuertemente condicionada por las características físicas del espacio acústico para el que fue concebida.

Es evidente que existen otras conexiones entre las características de una sala y la creación musical, pero éstas no son recogidas por Berlioz, precisamente por representar un hecho tan obvio que no presenta interés para él: Cuando Haydn recibe el encargo de un conjunto de obras por parte del príncipe Esterhazy, conoce el ámbito en que dichas obras serán interpretadas, y en función de ello (un gran salón, una sala pequeña, una iglesia, una cámara del palacio) elabora sus creaciones<sup>624</sup>. Se trata de la adecuación lógica de la composición musical a las condiciones acústicas en que tomará forma (trío, sinfonía, misa, etc.).

### 8.2.2 *En la interpretación*

Una vez más reconocemos la ventaja que Berlioz posee frente a otros críticos y pensadores en su faceta de intérprete. Su punto de vista, en este sentido, ofrece una perspectiva más completa que la de un miembro del público. Él reconoce las características sonoras de cada sala para poder ofrecer la interpretación más adecuada al sonido con que la sala va a responder. Para Berlioz cada lugar ofrece su propia acústica, por lo que el intérprete planifica su versión en función de las condiciones en que se producirá la percepción. Por ejemplo, fue el primero en manifestar la idoneidad de los espacios amplios para *tempi* lentos y armonías amplias.

---

<sup>622</sup> À travers chants, 1862, p. 97-98.

<sup>623</sup> Véase el apartado de la presente tesis sobre el comportamiento del público.

<sup>624</sup> GEIRINGER, Carl: *Haydn, a creative life in music*; University of California Press, Los Ángeles, 1982. p. 67.

*Il y eut, à ces concerts du Palais de l'Industrie, de beaux effets produits par les morceaux dont les harmonies étaient larges et les mouvements un peu lents.*<sup>625</sup>

El llamado Palacio de Industria, ofrecía un espacio mastodóntico en el que, evidentemente, las figuraciones rápidas debían perder parte de su expresividad y de su claridad en el exceso de resonancia. Un efecto similar se produjo en los dos conciertos del año 1840 en Bruselas:

*L'une et l'autre de ces salles<sup>626</sup> sont d'une sonorité excessive et telle que tout morceau de musique un peu animé et instrumenté énergiquement y devient nécessairement confus. Les morceaux doux et lents, dans la salle de la Grande Harmonie surtout, sont les seuls dont les contours ne sont point altérés par la résonance du local et dont l'effet reste ce qu'il doit être.*<sup>627</sup>

La sola mención a armonías amplias sobre *tempi* reposados parecen recordar sus propias críticas (ya mencionadas) al estilo antiguo de los polifonistas italianos del renacimiento (Palestrina). Sin embargo sus obras en estilo arquitectónico o monumental, como el *Te Deum* o el *Réquiem*, denotan *mutatis mutandis*, una cierta “palestrinización” del Romanticismo sinfónico-coral. Ciertamente se ha indicado que la influencia italiana en su creación musical es mucho mayor de lo que él mismo reconoció jamás.

*El Réquiem y el Te Deum encierran un concepto de música para iglesia, además de una relación de la sonoridad y el estilo musical con el tamaño del lugar y sus características acústicas, inspiradas en parte por la arquitectura de la basílica de San Pedro.*<sup>628</sup>

---

<sup>625</sup> *Mémoires*, 1870, p. 468.

<sup>626</sup> Se trata de Salle de la Grande Harmonie y de la Iglesia de los Agustinos. Los conciertos tuvieron lugar los días 26 de septiembre y 9 de octubre de 1842.

<sup>627</sup> *Op. cit.* p. 225.

<sup>628</sup> JOHNSON, G./HUMPHRIES, L. : *Berlioz and the Romantic Imagination*; The arts Council, London, 1969. p.59. (Catálogo de la exposición del mismo título celebrada en Londres con motivo del centenario del fallecimiento del compositor. Ofrecemos la traducción al español del fragmento citado.)

Además de concebir la adecuación del tempo en función de las condiciones acústicas, también manifiesta su opinión sobre la proyección del sonido en espacios abiertos.

*...on connaît l'impuissance de la musique vocale en plein air ; mais le vent soufflait avec force sur les choristes, et ma part de l'harmonie de M. Breidenstein a été injustement portée tout entière aux spectateurs de l'autre bout de la place.*<sup>629</sup>

Comprende que las ondas sonoras necesitan una caja acústica que ejerza de resonador. La volubilidad de dichas ondas, cuando poseen origen vocal, es notoria al aire libre. Desde la antigüedad se conoce la capacidad de los instrumentos para proyectar sonido hacia el aire y, al menos, desde la época medieval, éstos eran clasificables según este criterio, en altos (haut) y bajos (bas)<sup>630</sup>, es decir, de sonido potente (apto para ser tocado en exteriores) o suave (de interior). Es evidente que una cuestión tan elemental no supone ninguna novedad en el pensamiento musical de Berlioz. No obstante, en el capítulo del presente trabajo sobre el apego a París, hacíamos referencia a la interpretación de la *Symphonie Funebre et triomphale* (1840) en un desfile conmemorativo de los días revolucionarios de julio de 1830. El sonido se perdió en la amplitud de la plaza de la Bastilla y solamente pudo escucharse levemente en Boulevard Poissonnière, merced a la función resonadora de los árboles, dotados de su carga veraniega de hojas. La necesidad de resonadores en exteriores responde no sólo al concepto de intensidad del sonido, sino a una necesidad perceptiva según la cual la música que se dispersa por el aire pierde su concentración y llega al receptor de una forma diluida o “descafeinada”, mientras que la producida en una sala conserva su energía y se enriquece en su proyección arquitectónica.

*Suivez une bande militaire exécutant une marche brillante dans la rue Royale, je suppose ; vous l'écoutez avec plaisir, vous marchez allègrement à sa suite, son rythme vous entraîne, ses fanfares guerrières vous animent, et vous rêvez déjà de gloire et de combats. La bande militaire entre sur la place de la Concorde ; vous l'entendez toujours, mais les réflecteurs du son n'existant plus, son prestige se dissipe, vous ne vibrez plus et vous la laissez continuer*

---

<sup>629</sup> *Soirées*, 1852, p. 379.

<sup>630</sup> ATLAS, Allan W.: *La música del Renacimiento*; Akal música, Madrid, 1998. pp. 266-267.

*son chemin, et vous n'en faites pas plus de cas que d'une musique de saltimbanques*<sup>631</sup>.

### 8.2.3 En la percepción

Uno de los aspectos básicos en torno a la teoría berlioziana de la percepción musical lo constituye, como hemos visto, el efecto que la música produce en el oyente. Ahora bien, el autor reconoce que todo efecto es logrado en virtud de la adecuación del espacio arquitectónico, que otorga riqueza y forma a las ondas sonoras. El modelado físico del flujo sonoro determina absolutamente su calidad, que es discriminada por el oído del oyente que se encuentra dentro del volumen de aire de la sala. Como premisa, para él no todos los puntos de ese volumen son equiparables en calidad en función de la composición de la onda, de su amplitud y su longitud<sup>632</sup>.

*...vu que toutes les places n'étaient pas également bonnes pour l'audition, et qu'il n'y en avait pas une dont je n'eusse étudié les défauts ou les avantages (...) l'instrumentation de cet ouvrage devait être entendue de tel endroit, les chœurs de celui-ci de tel autre ; à tel acte, la décoration représentant un bois sacré, la scène était très-vaste et le son se perdait dans le théâtre de toutes parts, il fallait donc se rapprocher ; un autre, au contraire, se passait dans l'intérieur d'un palais, le décor était ce que les machinistes appellent un salon fermé, la puissance des voix étant doublée par cette circonstance si indifférente en apparence, on devait remonter un peu dans le parterre, afin que les sons de l'orchestre et ceux des voix, entendus de moins près, parussent plus intimement unis et fondus dans un ensemble plus harmonieux*<sup>633</sup>.

Vemos, por tanto, que Berlioz no sólo describe el comportamiento del sonido en función de la distancia al foco emisor, sino también en función de las condiciones de su proyección.

---

<sup>631</sup> *À travers chants*, 1862. p. 93.

<sup>632</sup> OLAZÁBAL, Tirso de: *Acústica musical y organología*, Melos (Ricordi americana), Buenos Aires, 1998, cap. I.

<sup>633</sup> *Mémoires*, 1870. p. 50.

Su aportación más original al estudio de la acústica consiste en la relación que establece entre las características de la sala y la transmisión del fluido musical. Recordamos aquí lo expuesto en el apartado referente a la percepción sobre este concepto berlioziano de *fluide musical*: Se trata de una especie de energía inexplicable que la música posee en ocasiones, y que provoca el efecto de conmover al oyente. Para él, la calidad variable de la onda sonora en diferentes lugares de un mismo espacio acústico determina la existencia del fluido musical. En este sentido, aboga por las salas pequeñas y critica las dimensiones excesivas de muchos teatros.

En *À travers chants* indica como ejemplo el comportamiento acústico de una música cargada de potencial fluido musical, como es el *trío en Si bemol* de Beethoven<sup>634</sup>. El oyente experimenta una emoción tal con esta música que puede fácilmente llegar a conmoverse.

*Les auditeurs vont se sentir peu à peu remplis d'un trouble inaccoutumé, ils éprouveront une jouissance intense, profonde, qui tantôt les agitera vivement, tantôt les plongera dans un calme délicieux, dans une véritable extase.*<sup>635</sup>

No obstante, ejemplifica, esa misma interpretación de dejaría indiferente a un público que se encontrase en las butacas más alejadas del escenario, si la sala fuese demasiado amplia o, simplemente, del tamaño de un teatro corriente.

*...notre auditeur, qui déjà l'instant d'auparavant sentait l'émotion le gagner, commence à reprendre son calme ; il entend toujours, mais il ne vibre presque plus ; il admire l'œuvre, mais par raisonnement et non plus par sentiment ni par suite d'un entraînement irrésistible. (...) Il entend toujours, pas un son ne lui échappe, mais il n'est plus atteint par le fluide musical qui ne peut parvenir jusqu'à lui ; son trouble s'est dissipé, il redevient froid (...) le chef-d'œuvre n'est plus pour lui qu'un petit bruit ridicule.*<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Berlioz no especifica (aunque parece claro) si se trata del *Opus 11*, en tres movimientos, que data de 1897, o del *Opus 97*, conocido como "Archiduque" de 1810-1811, en cuatro movimientos. No obstante, como curiosidad, uno puede proponerse el ejercicio de escuchar ambas piezas y tratar de determinar cuál de ellas puede encontrarse más cercana al espíritu beethoveniano de Berlioz. Es una forma menos teórica, puramente musical, de intentar penetrar en su personalidad.

<sup>635</sup> *À travers chants*, 1862, p. 92.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 93.

Para él, el aforo de los teatros es excesivo. El número de personas que pueden acceder a una representación es mayor que en una sala pequeña, pero la cantidad de ellas que experimentará una verdadera emoción puede ser igual (porque a partir de una cierta distancia se perderá el fluido musical) o menor (porque en un espacio tan abierto ese fluido se presenta poco concentrado, diluido, incapaz de alterar el sistema nervioso humano).

*Les théâtres lyriques sont trop vastes. Il est prouvé, il est certain que le son, pour agir musicalement sur l'organisation humaine, ne doit pas partir d'un point trop éloigné de l'auditeur. On est toujours prêt à répondre, lorsqu'on parle de la sonorité d'une salle d'opéra ou de concert : Tout s'y entend fort bien. Mais j'entends aussi fort bien de mon cabinet le canon que l'on tire sur l'esplanade des Invalides, et cependant ce bruit, qui d'ailleurs est en dehors des conditions musicales, ne me frappe, ne m'émeut, n'ébranle mon système nerveux en aucune façon. Eh bien ! c'est ce coup, cette émotion, cet ébranlement que le son doit absolument donner à l'organe de l'ouïe, pour l'émouvoir musicalement, que l'on ne reçoit pas des groupes même les plus puissants de voix et d'instruments, lorsqu'on les écoute à trop grande distance. (...)... le fluide musical (je demande la permission de désigner ainsi la cause inconnue de l'émotion musicale) est sans force, sans chaleur et sans vie à une certaine distance de son point de départ. On entend, on ne vibre pas.<sup>637</sup>*

Berlioz, por descontado, apoya sus teorías en la propia experiencia. Sus presupuestos estéticos se basan empíricamente en episodios que él mismo ha vivido, bien como creador, bien como intérprete o bien como integrante del público. Mientras que una interpretación del *Orfeo* de Gluck en *Opera* no le causó impresión alguna, la misma audición en el auditorio del conservatorio produjo el mayor de los efectos. Un ejemplo similar lo ofrece en relación a las sinfonías de Beethoven.

---

<sup>637</sup> *Op. cit.* p. 91.

*Les symphonies de Beethoven, qui bouleversent tout dans cette salle du Conservatoire, ont été exécutées plusieurs fois à l'Opéra, elles n'y produisaient rien.*<sup>638</sup>

No obstante, Berlioz especifica que la pérdida de fluido musical no se debe exclusivamente a la disminución de la intensidad de la música en virtud de su distancia al foco emisor. Se trata de una especie de desgaste en la conexión entre obra-intérprete y el público. El medio en que debería producirse esa conexión, la sala, no es buen trasmisor de fluido, aunque lo sea respecto al sonido.

*Qu'est-ce qu'un théâtre dans lequel Gluck, Mozart, Weber, Beethoven et Rossini ont tort, sinon un théâtre construit dans de mauvaises conditions musicales ? Il ne manque pourtant pas de sonorité. Non, mais comme tous les autres théâtres de la même dimension, l'Opéra est trop grand. Le son le remplit aisément, mais non le fluide musical que dégagent les moyens ordinaires d'exécution*<sup>639</sup>

Berlioz concluye que el diseño de una sala debe obedecer a criterios musicales y acústicos, nunca a otro tipo de iniciativa empresarial. El arquitecto debe reconocer y respetar la existencia de las leyes acústicas y comportarse en su diseño como un luthier lo hace con el instrumento que va a fabricar. Al fin y al cabo, un teatro es también un instrumento musical.

*Parlez à un musicien instruit ou à un savant architecte ami de la musique, ils vous diront ceci : « Une salle d'Opéra, si l'on veut que les qualités essentielles de l'art des sons puissent y être appréciables, doit être un instrument de musique ; or elle ne l'est point, si dans sa construction on n'a pas tenu compte de certaines lois physiques dont la nature est parfaitement connue.*<sup>640</sup>

---

<sup>638</sup> *Op. cit.* p. 94.

<sup>639</sup> *À travers chants*, 1862, pp. 94-95.

<sup>640</sup> *Op. cit.* p. 99.

## 8.3 Consideraciones variadas sobre acústica

### 8.3.1. *Arquitectura gigantesca y estilo monumental (arquitectónico).*

La importancia que Berlioz concede al marco arquitectónico no es menor. Se trata de un factor fundamental para que la existencia fenomenológica del arte se produzca en condiciones óptimas. Podríamos, incluso, entrever en su pensamiento las bases doctrinales de la wagneriana fusión entre las artes.<sup>641</sup> Hemos mencionado ya el poder artístico de la unión de música y poesía. Con motivo de un concierto ofrecido por una masa coral de seis mil voces, en 1851, Berlioz reflexiona ante la majestad acústica de la catedral londinense de San Pablo, sobre la adición a dicha unión, de un arte más, la arquitectura, en la busca de la expresión artística más elevada.

*...je crois qu'une telle manifestation du plus puissant des arts, aidée du prestige de la poésie et de l'architecture, serait réellement digne d'une nation comme la nôtre.*<sup>642</sup>

Al igual que Wagner, Berlioz sueña con un marco arquitectónico ideal para el tipo de música que él compone. No se encuentra, a diferencia del compositor de Leipzig, en condiciones de mecenazgo que le permitan aspirar a la edificación de su teatro ideal. Para sus obras sinfónico corales en su personal estilo monumental, como la *Grand messe des morts* (1837) o el *Te Deum* (1849), imagina un escenario totalmente opuesto a los pequeños teatros que preconiza para la música teatral o sinfónica.

*...qui pourrait, dans un certain nombre d'années, nous empêcher de donner à Paris un exemple en petit, mais perfectionné, de la fête musicale anglaise ? Nous n'avons pas l'église de Saint-Paul, il est vrai, mais nous avons le Panthéon, qui offre, sinon des*

---

<sup>641</sup> PORTA NAVARRO, A: *Músicas públicas, escuchas privadas*; Universitat de València, Valencia, 2007. p. 33: El capítulo V, (*La síntesis de todas las artes. El concepto de obra de arte total. Richard Wagner*) comienza con una cita de una carta de Wagner a Berlioz de 1860:

*Hoy nos extraña seguramente que 30.000 griegos hayan podido seguir con interés la representación de las tragedias de Esquilo; pero si ahondamos un poco en los medios como han obtenido tales resultados, encontramos que ha sido en la unión de todas las artes concurrendo hacia el mismo fin, hacia la producción de la obra artística más perfecta y duradera.*

<sup>642</sup> *Soirées*, 1852. p. 264.

*dimensions, au moins des dispositions intérieures à peu près semblables. Le nombre des exécutants et celui des auditeurs serait moins colossal ; mais l'édifice étant aussi moins vaste, l'effet pourrait être encore fort extraordinaire.*<sup>643</sup>

### **8.3.2. El Unísono como recurso acústico.**

Una más entre las ventajas que ofrece el estudio de un compositor que escribe sobre música, estriba en que él mismo ofrece explicaciones sobre algunos de los recursos compositivos que gusta de emplear. Es el caso de algo tan elemental como el unísono. No son escasas las obras que incorporan algún pequeño fragmento llamativo por el uso de este procedimiento. Es evidente que su empleo responde a la capacidad expresiva de una misma línea melódica cuando es interpretada por más de un individuo o por diferentes timbres instrumentales, que se muestran fundidos en la unidad. No obstante, el escritor complementa el trabajo del compositor con su exégesis al respecto, ofreciendo el porqué de esa capacidad expresiva. Para él, el principio de *multiplicidad de sonidos* (*multiplicité des sons*), constituye una de los más poderosos motivos causales de la emoción musical.

*Est l'un des plus puissants principes d'émotion musicale. Les instruments ou les voix étant en grand nombre et occupant une large surface, la masse d'air mise en vibration devient énorme, et ses ondulations prennent alors un caractère dont elles sont ordinairement dépourvues. Tellement que, dans une église occupée par une foule de chanteurs, si un seul d'entre eux se fait entendre, quels que soient la force, la beauté de son organe et l'art qu'il mettra dans l'exécution d'un thème simple et lent, mais peu intéressant en soi, il ne produira qu'un effet médiocre ; tandis que ce même thème repris, sans beaucoup d'art, à l'unisson, par toutes les voix, acquerra aussitôt une incroyable*<sup>644</sup>.

Existe una referencia más a este principio de multiplicidad y se encuentra en la vigésimo primera de sus *Soirées* orquestales. En ella explica cómo el efecto sorprendente del unísono transmite una emoción musical cuantificable en proporción

---

<sup>643</sup> *Op. cit. p. 264.*

<sup>644</sup> *À travers chants*, 1862, p. 9.

directa al número de individuos que llevan a cabo la interpretación y a la calidad de los mismos. No conformándose con esta explicación tan empírica, Berlioz trata de encontrar la base científica en la disposición espacial de las fuentes sonoras. Opina que la homogeneización de un espacio sonoro, -mediante la emisión de una misma onda desde multitud de fuentes repartidas en su interior tridimensionalmente -, se proyecta en el sistema nervioso humano produciendo una alteración extraordinaria. Deja incluso la puerta abierta a una hipótesis según la cual, algún tipo de energía intangible tiene origen en esta inundación del espacio por una onda multiplicada

*Le résultat prodigieux de cet unisson est dû, selon moi, à deux causes : au nombre énorme et à la qualité de voix d'abord, ensuite à la disposition des chanteurs en amphithéâtres très élevés. Les réflecteurs et les producteurs du son se trouvant dans de bonnes proportions relatives, l'atmosphère de l'église, attaquée par tant de points à la fois, en surface et en profondeur, entre alors tout entière en vibration, et son retentissement acquiert une majesté et une force d'action sur l'organisation humaine que les plus savants efforts de l'art musical, dans les conditions ordinaires, n'ont point encore laissé soupçonner. J'ajouterai, mais d'une façon conjecturale seulement, que, dans une circonstance exceptionnelle comme celle-là, bien des phénomènes insaisissables doivent avoir lieu, qui se rattachent aux mystérieuses lois de l'électricité<sup>645</sup>.*

Verdaderamente la hipótesis de una nueva forma de energía no es descabellada, fundamentalmente porque con toda lógica ha de pensarse que unos efectos tan evidentes son susceptibles de interpretación y explicación científica. ¿Qué mecanismos despierta en el cerebro la unificación tridimensional de un espacio con una sola onda múltiple? Berlioz anticipa esta cuestión, para la que tampoco parece haberse encontrado una respuesta en la actualidad. Se trata de la observación de un proceso de causa-efecto, cuya exégesis científica tendrá que esperar a un estadio posterior del avance de las disciplinas neurológicas. En la actualidad tan sólo existen aplicaciones prácticas en el ámbito de la terapia musical. Del mismo modo que en el sistema nervioso inciden (o pudieran incidir) energías a través de terapias empíricas, a menudo de origen oriental,

---

<sup>645</sup> *Soirées*, 1852. p. 264-265.

como la acupuntura, el yoga u otras prácticas ancestrales (chamanismo, feng shui...), no es extraño que un órgano como el cerebro humano, estructurado tridimensionalmente, perciba un tipo de alteración especial en circunstancias en que se ve sumergido en la unidad de una gran masa de aire que vibra de forma homogénea a su alrededor. Este efecto podría obedecer asimismo a causas similares a las que empujan instintivamente al ser humano como individuo, hacia patrones sociales de unidad: por algún motivo, el hombre muestra su tendencia desde la diversidad al monoteísmo, al núcleo familiar, a un gobernante (monarca-dictador-presidente)...

Así pues, lo que no parece más que una conjetura influenciada por la literatura romántica y su propia querencia a la ciencia ficción<sup>646</sup>, con toda probabilidad podrá ser explicado desde un punto de vista científico en un futuro. Sin duda existen en la actualidad fuentes de energía igualmente inverosímiles, que son tratadas con respeto, por no mencionar terapias psicosomáticas cuya base parece mucho más peregrina.

---

<sup>646</sup> Recuérdese dicha querencia a la escritura de ciencia ficción en su *soirée* vigésimo quinta.

## CONCLUSIONES

### *Nature immense impénétrable et fière*

Una vez finalizado el estudio de la estética berlioziana a través de sus textos, las conclusiones son múltiples y de naturaleza variada. Algunas de ellas son muy evidentes y fácilmente apreciables en una lectura simple. Otras, sin embargo, surgen de un estudio comparativo en profundidad.

El pensamiento de una personalidad absolutamente original e iconoclasta se erige entre sus contemporáneos como un promontorio rocoso en mitad de una planicie. Si bien hemos indicado que Berlioz es un hijo de su tiempo revolucionario y representa mejor que nadie el Romanticismo musical francés, su nivel de independencia es tal que su plan de trabajo escapa de los moldes tradicionales, tanto en música como en literatura y, consiguientemente en filosofía. En este sentido su producción no obedecerá a convenciones de ningún tipo, ni de forma ni de contenido, pues estima que todas éstas se verán convertidas en otro tiempo en anacronismos. Aspira a crear un tipo de arte válido para toda época. Así pues, sus máximas estéticas responden a un criterio atemporal. En su opinión, la capacidad artística no es patrimonio de una época o de un estilo, sino que es una realidad sencillamente propia de la condición humana. Por ello, hay ejemplos sublimes de manifestaciones artísticas en toda época: Desde Virgilio a Gautier, pasando por Shakespeare, Gluck y Byron. Las creaciones de éstos poseen, según Berlioz, la capacidad de sorprender, asombrar, desconcertar y emocionar. Éstas son las cualidades que anhela encontrar en el arte y las que van a motivar su impulso creador.

La etapa de formación de Berlioz es absolutamente determinante para su devenir como artista. Su afición a la lectura, adoptada desde la infancia en La Côte de Sant André, le facilitó el camino hacia la formación de su personalidad artística, según la cual, pronto pudo realizar su propia discriminación entre las dos caras de la moneda con las que habría de convivir de por vida: el arte verdadero y el arte de éxito efímero. Esta dualidad comprende las tres vertientes que siguen:

En primer lugar, un tipo de *discriminación artística* entre el tipo de manifestación artística hacia el que sentía verdadera inclinación y el arte que, o bien consideraba falso y degenerado, o bien sólo le causaba indiferencia. Su estancia en Roma entre 1830 y 1831 sirvió, entre otras cosas, para confirmarle en su ausencia de interés por las artes plásticas. En ningún momento minusvalora la labor de pintores, escultores o arquitectos, pero reconoce abiertamente su apatía al respecto. **El arte temporal**, es decir, aquel que se desarrolla en paralelo con un segmento de su propia existencia, es el único capaz de emocionarle. Se trata de un primer ejemplo de cómo arte y vida tienden a fusionarse en Berlioz. Su inquietud artística, por ende, se centra en la música y la literatura. Como creador, la música ocupa el primer lugar entre sus intereses. Como espectador, sin embargo, ambas infunden en él el mismo respeto y la máxima consideración artística.

En segundo lugar, un Berlioz que camina hacia su madurez, realiza una *discriminación musical* entre aquellos compositores que ofrecen un tipo de arte con una vigencia atemporal y aquéllos que basan su éxito efímero en la fluctuación del gusto del público. En su etapa de formación se deja asombrar fundamentalmente por Gluck, Beethoven, Spontini y Weber, en cuya música reconoce un tipo de expresión artística en la que reside la genialidad. Del mismo modo, aprende a reconocer durante su período de estudiante en París, el estilo musical por el que no se dejará influenciar, a pesar del éxito de público que comportaría este tipo de composición. Se trata de la variante de teatro lírico importado de Italia y del espectáculo de variedades basado en el pastiche musical, que pudo conocer por experiencia, como cantante del el coro del *Théâtre des Nouveautés*.

Por último, también aclara sus ideas en esta etapa en cuanto a *discriminación literaria* de las lecturas que, una vez descubiertas por él, van a acompañarle toda la vida. Podríamos calificar a Berlioz como un gran lector de unos pocos libros, con mayor rigor que como un gran devorador de novelas. A pesar de que en alguna ocasión indica que lee alguna novela durante sus viajes, reconocemos en él un interés desmesurado por la lectura intensiva (e incluso memorística) de unas pocas obras inmortales: Virgilio, Shakespeare, Cervantes, La Fontaine, Goethe, Walter Scott, Byron...

El estudio del pensamiento estético de Berlioz precisa de un conocimiento previo de su obra literaria y del grado de implicación autobiográfica que puede encontrarse en ella. Puesto que **todas sus ideas filosóficas se encuentran dispersas en obras literarias, y no en un tratado específico**, la única forma posible de acercarse al Berlioz filósofo, es a través de un estudio minucioso de todos sus textos -*Les soirées de l'orchestre* (1852), *Les grotesques de la musique* (1859), *À travers chants* (1862) y *Mémoires* (1870), además de su magna producción de artículos críticos, su correspondencia y el *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) -. Una vez localizadas e identificadas dichas ideas, es preciso conocer el grado de implicación autobiográfica de cada texto escrito para concluir hasta qué punto responden al pensamiento real del autor o si, por el contrario, responden a licencias literarias o al ámbito de la ficción narrativa. El resultado de esta selección permite ponerlas en interrelación y establecer un sistema estético con una serie de subapartados temáticos. De esta forma en la presente Tesis hemos considerado conveniente establecer un proceso investigación de de tipo inductivo hacia el descubrimiento del Berlioz filósofo, consistente, en primer lugar, en un análisis de su *estilo literario*; a continuación realizamos un estudio sobre la *implicación autobiográfica* del autor en su producción en prosa y, por último, procedemos a la extracción y desarrollo de *opiniones sobre estética*. Esta última parte constituye el objetivo último de esta Tesis y la que ocupa un mayor espacio, desarrollado entre los capítulos tercero y octavo.

En lo que respecta al análisis del estilo literario como base preliminar, consideramos que el ejemplo más representativo como objeto de estudio, corresponde a su obra de mayor relevancia, si no la más ambiciosa desde el punto de vista literario: sus *Mémoires*. De esta forma hemos analizado el estilo del Berlioz escritor, cuyas características resumiremos más adelante.

En torno a la implicación autobiográfica, hemos escogido una obra como *Les Soirées* que, en principio no posee el claro planteamiento autobiográfico de *Mémoires*. De esta forma, obtenemos la conclusión de que la presencia del *yo* no es exclusiva de la redacción de sus memorias, sino que es constante, en diversos grados, en toda su producción. El reconocimiento de la manera en que se produce la proyección del pensamiento del autor en sus escritos es fundamental para poder identificar como propias las ideas estéticas vertidas.

La labor de extracción de ideas estéticas en el contexto de la prosa berlioziana asemeja a la de la cata arqueológica, en la cual uno sólo halla una minúscula muestra en un cuadrante espacial tras muchas horas de trabajo. Esa muestra, descontextualizada, precisa de un trabajo de reconocimiento, catalogación, interrelación de ejemplares similares y, finalmente, de interpretación y puesta en relación con los usos de una época. Cada vez que el investigador cree reconocer un contenido filosófico en el seno de un párrafo, ha de buscar la relación con otras muestras halladas. De acuerdo con este método, es factible realizar una agrupación de ideas estéticas según el criterio del campo específico al que pertenecen, es decir, se puede proceder a la subdivisión del tema “estética” en diversos apartados. Evidentemente toda investigación sobre este tema, teniendo en cuenta que Berlioz no aparece, hasta la fecha, en los tratados sobre estética musical, ha de ser contextualizada entre las corrientes estéticas de la época y del pasado. Incluso puede verse en el compositor un precedente de algunas corrientes que habrían de surgir en el futuro, como la teoría fenomenológica musical o la práctica de la interpretación historicista.

Ahora bien, si sus reflexiones estéticas se producen en el seno de la producción literaria, es preciso establecer una serie de consideraciones previas sobre el Berlioz escritor. Sin duda, cuando Gautier afirma que Berlioz integra, junto a Delacroix y Hugo, la Trinidad del arte romántico, se refería al compositor de la *Sinfonía Fantástica*, de *Romeo y Julieta* y del *Réquiem*, pero no estaba teniendo en cuenta su faceta de escritor. Ciertamente, su producción musical eclipsó a la literaria ya en vida del autor, debido fundamentalmente al ejercicio profesional de una carrera literaria de segunda fila, como es la desarrollada como crítico musical durante treinta años en el seno de los extensos *feuilletons* de la prensa parisina. No obstante, reconocemos una verdadera vocación literaria en él. Constituye un dato significativo el hecho de que la estética musical se encontrase en el origen del despertar de esta vocación. Consideraba, en este sentido, la crítica musical periodística como un arma puesta en sus manos para defender su idea de lo bello y atacar los entramados del arte degenerado. Aun así, el verdadero escritor no encuentra su realización en los artículos periodísticos y buscará la creación de literatura a otro nivel. Las obras que hemos citado, según la opinión de estudiosos como Jacques Barzun, Pierre Citron o David Cairns, sitúan a Berlioz como un escritor, por su

originalidad, agudeza y sensibilidad literaria, digno de ser considerado parte integrante de la historia de la literatura romántica francesa.

La publicación póstuma de sus memorias supone la confirmación de una personalidad literaria única en el marco del Romanticismo. Del mismo modo que, en su ocaso vital, *Les Troyens* constituye el culmen de sus aspiraciones musicales, *Mémoires*, se erige como la obra de referencia del Berlioz escritor. Como tal ha sido reivindicado en múltiples ocasiones, fundamentalmente en Francia. No obstante, la omnipresencia de la música como objeto de la narración en cada cuartilla por él escrita, ha motivado que su producción literaria haya sido etiquetada desde siempre como *literatura especializada* y, por este motivo, dirigida a una minoría. Esta minoría parecería estar constituida más por un subconjunto reducido como es el de músicos con afición a la lectura que por otro subconjunto considerablemente más extenso como es el de lectores melómanos. Consiguientemente es natural que sólo una porción minúscula entre los aficionados a la literatura del siglo XIX encuentre interés en las obras berliozianas.

El análisis efectuado de su estilo narrativo conduce a las siguientes conclusiones: **Berlioz basa siempre el punto de vista narrativo en la implicación autobiográfica.** Toda narración se produce bajo la atenta mirada del autor que, con frecuencia aparece como uno más entre sus personajes. Evidentemente, en referencia a *Mémoires*, este punto no precisa más explicación. Sin embargo, las demás obras mayores berliozianas también presentan esta vigilancia del autor. El motivo, de una claridad cristalina, no es otro que el tema principal de la narración. Berlioz únicamente escribe de aquello que conoce mejor, es decir, todo lo que rodea la producción y práctica de música. De este modo, la mejor manera de dar testimonio de ello no es otra que ofrecer la información de primera mano, para inyectar en ella una apariencia de verosimilitud. Así, **el contenido textual siempre está en relación con la música** o con vivencias de tipo musical del autor, cuyo grado de verosimilitud fluctúa entre los límites de lo razonable y, por tanto, de lo creíble.

Una característica esencial del estilo literario berlioziano consiste en que busca constantemente la complicidad del lector mediante el **empleo del humor, la ironía y la espontaneidad**. En cierto modo, puede afirmarse que la credibilidad que parece ofrecer a sus lectores, se debe a la espontaneidad del estilo. El Berlioz escritor muestra un

semblante mucho más sencillo y cercano de lo que pudiera haber sido en persona. Verdaderamente, el lector de sus obras no comprende por qué no era, en general, una persona grata ante sus contemporáneos parisinos, a muchos de los cuales tenía posicionados en su contra, cuando parece en todo momento estar dotado de un sentido común ejemplar. Con ese estilo espontáneo, cargado de paréntesis y guiños humorísticos, consigue presentarse con total familiaridad y parece incapaz de trasgredir las reglas de la verosimilitud. En esta Tesis hemos apuntado algo más lejos en cuanto al empleo berlioziano del humor. Concedemos tal importancia a la expresión mediante la anécdota humorística que no sólo la analizamos como un medio de ganarse la complicidad del público, sino que intuimos en él la personalidad de lo que hemos denominado *farceur pathologique*, el carácter de un bromista irreprimible. En efecto, concluimos que a través del estudio de su producción literaria es posible descubrir una faceta de su carácter que suele escapar de las biografías existentes.

El sentido del humor discurre en unión íntima con la ironía, característica esencial de sus escritos sobre crítica musical. Su formación literaria se forjó en el seno de la crítica musical de naturaleza periodística, hecho que determina el **carácter crítico de sus obras**. La corriente de antipatía generada en torno a Berlioz se debe fundamentalmente a la coherencia estética del autor en sus juicios críticos. En muy contadas ocasiones reprime su impulso de criticar negativamente algún asunto musical, hecho que le convirtió en un personaje temido y aborrecido por igual. La expresión irónica como característica narrativa, por tanto, procede del estilo que estuvo empleando, desde la década de 1820, en sus artículos.

Como resultado de la fusión entre la mencionada implicación crítica y los temas musicales, la creación literaria constituye un espacio en el que puede expresar inquietudes pertenecientes a los ámbitos de lo personal y de lo musical y, con frecuencia a la exposición de opiniones propias sobre temas estéticos. El molde formal elegido para ello no está definido en Berlioz. La cuestión de la forma en su creación tanto musical como literaria, constituye uno de los apartados más originales en el estudio berlioziano. Para él no hay patrones formales establecidos, sino que **el contenido ha de ir construyendo su propia forma**, de tal modo que ésta se convierte en un factor más de la expresividad del autor. Con frecuencia reemplaza material ya publicado, generalmente en alguno de sus artículos. En este caso, al igual que en los autopréstamos

musicales que caracterizan su producción, se trata de ofrecer una nueva oportunidad a un material demasiado valioso para ser desaprovechado en una publicación tan efímera como la prensa. De este modo, tanto *Mémoires*, como *Grotesques* y *À travers chants* recogen material proveniente de sus *feuilletons*. Por consiguiente, el molde formal responde a criterios totalmente personales y con frecuencia incluye fragmentos novelados, epistolares, crítica musical, relatos humorísticos e imaginativos, descripción romántica de lugares y viajes, etc.

Una vez que se ha estudiado el estilo literario de Berlioz, se contempla con mayor claridad el tipo de implicación personal del autor en las opiniones que aparecen dispersas por sus textos. El humor y la ironía esconden ideas establecidas con aplomo acerca de su particular concepción del arte. Así pues, el conocimiento del carácter del autor, al que se accede mediante el estudio en profundidad de sus escritos, se erige en condición previa para una correcta interpretación de sus teorías estéticas.

En torno a la consideración de la estética berlioziana como objeto de estudio, es preciso desenvolverse con especial precaución. En primer lugar hay que tener en cuenta que el compositor jamás se tuvo a sí mismo como filósofo. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que ni siquiera consideró la posibilidad de que algún día pudiera ser estudiado como tal. Por añadidura, en ningún momento mostró interés por la filosofía como disciplina teórica. Generalmente, cuando hace mención a la filosofía, está refiriéndose a un estado de ánimo personal o lo hace como sinónimo de “paciencia”, como en la expresión coloquial “tomarse algo con filosofía”. No escribe tratados filosóficos sino obras literarias. Sus ideas teóricas se encuentran dispersas sin orden metodológico alguno. Por su parte, sus obras literarias, independientemente del grado de ficcionalidad que posean, siempre guardan algún lugar para la proyección personal del propio pensamiento. Por consiguiente, reiteramos una vez más, sólo es posible tomar en consideración la figura del autor como filósofo a partir de textos de naturaleza literaria, puesto que, en ningún momento, tuvo aquél intención de edificar un corpus filosófico específico.

Berlioz representa la superación de los filósofos que, hasta la fecha, habían mostrado algún tipo de inquietud por mostrar sus opiniones musicales. Si bien éstos suelen referirse a la música desde el punto de vista de la percepción, Berlioz lo hace de forma

integral, es decir, teniendo en cuenta todas las fases de la música como proceso de comunicación. De esta forma elabora una estética de la creación musical, de su interpretación, de su percepción e incluso del medio acústico en el que se produce.

En torno a la creación musical, expone una serie de ideas según las cuales su vocación doble de compositor y escritor cristaliza en su ideal artístico y epicentro de su estética, que es la valoración de la **música expresiva**: un tipo de belleza suprema en el arte basada en la unión de música y literatura (artes temporales). Berlioz siente la necesidad de expresarse poéticamente sin salir del ámbito musical. En este sentido, representa una opinión frontalmente opuesta al formalismo musical hanslickiano. El peso literario en la obra musical puede ser considerado de diferentes formas. En primer lugar, la forma más clara es la inserción objetiva de texto a través de libretos operísticos y textos cantados. En este sentido, Berlioz adopta en su madurez la costumbre de escribir sus propios libretos. En ocasiones, como en *Les nuits d'été* el poema es previo (Gautier) y el compositor decide ponerlo en música *a posteriori*. El contenido puede también manifestarse *in absentia*. Se trata del caso de la **música programática**. Si bien está claro que la idea de un contenido extramusical no es invención de Berlioz, también es un hecho constatado que el género programático como tal surge y se asienta a partir de la *Sinfonía Fantástica*. El recurso al programa resulta de un poderoso atractivo para un narrador vocacional como él. El concepto de *leitmotiv* queda establecido mediante el empleo de una *idée fixe* de carácter narrativo, como motivo conductor de la acción extramusical a través de la música.

La importancia estética de la música programática supone la superación de la consideración ilustrada de la música, según la cual la belleza musical consistía únicamente en el kantiano *bello juego de sensaciones*, como arte formalmente hermoso, pero desprovisto de significado (*belleza libre*, según Kant). La presencia del programa en música supone la consecución de la *belleza adherente* ansiada por el filósofo de Königsberg, es decir, de un arte formalmente bello y cargado de conceptos. Con todo, en estas páginas hemos defendido un tipo de *formalismo referencial* de la música instrumental, previo a la definición histórica de la música programática, según el cual, la música instrumental posee en sí misma conceptos objetivos. Estos conceptos, como los de un idioma extranjero desconocido, tan sólo son comprendidos por aquellos que conozcan el lenguaje musical. De este modo, los elementos que van apareciendo en el

discurso musical, como una cadencia rota o un acorde de sexta napolitana, son conceptos tan objetivos como “espada” o “cabalgata” y poseen una sonoridad perfectamente reconocible por el oído adiestrado, que identifica dichos elementos según los escucha, del mismo modo que ocurre al hablarle en un idioma conocido.

Superada su etapa compositiva de juventud, casi la totalidad de sus obras tienden a incorporar un texto poético a través de la voz humana. Aquellas partituras que no incorporan la palabra cantada o hablada, poseen un referente poético en los títulos expresivos que remiten a un programa extramusical. En ocasiones Berlioz encuentra mayor grado de capacidad expresiva en la música instrumental con título expresivo (programática) que en la fusión de música y texto. Se trata de un tipo de *música expresiva* de carácter supremo en la línea anotada por Ludwig Tieck (*¿Hay algo, después de todo, que pueda decirse con palabras? La música (...) parecía la única capaz de formular la afirmación última*). Así, Berlioz reconoce un movimiento instrumental, la *Scene d'amour* de *Romeo et Julliete* como su fragmento preferido entre toda su producción. La música programática puede considerarse como un ejemplo de fusión artística en Berlioz: se trata de **la absorción de la literatura por parte de la música**, del mismo modo en que la música impregna toda su producción literaria.

Esta creencia en un tipo de manifestación artística suprema en torno a la expresividad de la fusión poético-musical en el tiempo, no sólo constituye un credo firme que defiende como creador, sino también una postura vital en torno a su defensa. Su espíritu crítico, le empuja constantemente a atacar un tipo de usos musicales que florecen en torno a la concepción del espectáculo musical como negocio. De forma kantiana, hemos denominado a esta manifestación de su espíritu crítico *la crítica del materialismo musical*.

Su ideal crítico se puede resumir en la defensa de un arte verdadero frente al arte corrupto. Al comienzo de *Mémoires* expresa sus dudas acerca de la escasa naturaleza poética de su tiempo. Considera que el arte musical está muerto. « *L'art musical, qui depuis si longtemps partout se traînait mourant, est bien mort à cette heure* ». Critica la instalación y supremacía del arte falso en su sociedad. Este tipo de arte triunfa sin apenas esfuerzo entre todas las capas sociales, mientras que las obras maestras de Weber y Beethoven tan solo son recibidas calurosamente cuando se presentan bajo el

disfraz del pastiche o modificadas según el gusto de la época. El foco de la corrupción se encuentra, según Berlioz, en los teatros italianos de ópera, en los cuales, el arte ha sido degradado a la categoría de transacción comercial. La ópera perdió su esencia en Italia desde los tiempos de apogeo de los *castrati* al obedecer a los criterios de un público ávido de figuras a las que aclamar. La ausencia de respeto hacia las obras y los compositores tuvo como consecuencia un tipo de arte circense basado en el culto al divo, con total separación de música y drama, en el que no había lugar para la expresión musical. El recurso de la ornamentación desmesurada, de las *arie di baule* y del pastiche musical, son características que no sólo triunfan en el país transalpino, sino que Francia va a adoptar en sus teatros. Evidentemente no hay lugar para la música expresiva en las demostraciones de pirotecnia vocal de divos y divas. No obstante, es el tipo de arte que el público reclama y, consiguientemente, la variante musical más rentable desde el punto de vista de la recaudación en taquilla. Berlioz realiza un estudio **del público como agente causante de la degradación** del arte. Apunta a la institución consolidada de *la claque* como agente determinante de los éxitos o fracasos de compositores y obras. No hay verdad en la recepción de nuevas partituras por parte del público parisino, sino que toda reacción, positiva o negativa, parece estar pactada de antemano. Por este motivo, en París, apenas es posible una respuesta espontánea y veraz por parte del público. Según Berlioz, este hecho desmotiva a los compositores de tal modo que la creación musical se ve tremendamente influida por los gustos volubles de la *claque* y del público en general. Una obra necesita para triunfar, una serie de dúos, tríos y coros al unísono, que han de ser cantados a plena voz porque los teatros son demasiado vastos. Evidentemente, los gerentes imponen la iniciativa empresarial a la sensibilidad artística y promueven coliseos de gran aforo que permitan mayor recaudación. Ese mayor volumen acústico ha de ser llenado con dinámicas en *forte* en detrimento de la expresión.

La música, en conclusión, ha sido reducida a una dimensión materialista, a mero negocio, cuyo resultado es la práctica de un arte vulgar aceptado y asumido por el público de media Europa. En este contexto, la creación de *música expresiva* no es empresa fácil, ni desde el punto de vista del compositor, que debe luchar contra corriente, ni desde la recepción, pues lo más probable es que no sea un arte comprensible o sencillamente, no guste. Berlioz ofrece en sus escritos una muestra de su carácter práctico en su testimonio a propósito de las condiciones en las cuales el arte

llegará a existir. Su obra literaria incluye ejemplos numerosos de la inevitable dependencia del arte respecto a factores mundanos. La carrera profesional de Berlioz tiene lugar en una época en la que el mecenazgo apenas es factible. Los compositores románticos generalmente han de buscar un medio para buscarse el sustento lejos del ámbito de la composición. En este sentido, la existencia de la música no depende únicamente de la inspiración del genio, sino que representa una carrera de obstáculos de tipo social y humano, que se desarrolla desde la concepción de las primeras ideas hasta la publicación de la obra. Consiguientemente, la concepción berlioziana del arte, lejos de basarse en la contemplación abstracta de un resultado final, parte de la condición humana del creador, del medio problemático en el cual se produce la misma y de las dificultades sociales a las que ha de enfrentarse para lograr su existencia fenomenológica y una posterior edición escrita que garantice su perdurabilidad. De este modo, toda definición de arte según Berlioz, contemplará la música, por muy elevada o sutil que sea, como la consecuencia de este tortuoso camino. Hemos establecido una dicotomía entre un *espíritu práctico* y un *espíritu romántico* en el proceso de creación, según la cual, el compositor sopesa de forma previa a la creación el impacto que tal empresa puede provocar en su persona y en su condición psíquica. El *espíritu romántico*, que funciona de forma análoga al freudiano *principio del placer*, impulsa instintivamente al autor a la composición, mientras que el *espíritu práctico* ejerce una presión mediante su *principio de realidad* advirtiéndole de las dificultades y problemas que ello puede acarrear. De acuerdo con los escritos berliozianos, podemos afirmar que, de no haber sido por la actuación de ese *espíritu práctico*, el *opus* compositivo del autor comprendería, al menos dos obras más, una de ellas en gran formato sinfónico.

Paradójicamente esta desprotección socioeconómica del artista constituye una de las bases del movimiento romántico, en cuanto que implica su libertad de acción respecto a las imposiciones del patronazgo. Berlioz es una figura independiente que sigue la línea beethoveniana de conducta, según la cual el *imperativo categórico* kantiano rige sobre su proceder artístico. De esta forma, la creación musical en Berlioz no obedece a ningún convencionalismo. Su obra constituye una auténtica revolución en varios aspectos: Fundamentalmente en la **ampliación de la plantilla orquestal** hacia un estilo monumental o arquitectónico, pero también en **la forma**, de la que ya hemos indicado que supone un factor de expresividad en sí. Cada obra es un ente individual y como tal ha de poseer su propia forma, que no servirá para ninguna otra. Si la revolución en la

distribución de timbres es evidente en Berlioz, no lo es menos el en el **sentido rítmico** que imprime al entramado instrumental de sus partituras.

Con frecuencia, el primer paso hacia la creación, el de **la inspiración, posee un origen literario**. Generalmente una lectura impactante provoca también en él una reacción creativa de tipo musical que conduce a la concepción de obras en las que el elemento poético se encuentra presente en formas variadas (texto integrado en la música, música programática, ópera...). Según él mismo, Shakespeare y Goethe son responsables de la inspiración que condujo a la composición de varias de sus obras, motivo por el cual, éstas no portan títulos formales (sinfonía en Re), sino poéticos o expresivos (*Beatrice et Benedict*, *La damnation de Faust*). Su vocación literaria le mueve a elaborar sus propios libretos, a pesar de lo cual, no le gusta trabajar *ex nihil*, sino a partir de los textos originales de Shakespeare, Goethe o Virgilio. En cuanto a la música programática, Berlioz reconoce un tipo de fusión músico-literaria en la absorción del texto por la música. Como hemos indicado, el programa musical responde a la doble vocación musical y literaria del autor. Sin embargo éste concibe también la posibilidad de una percepción puramente musical, sin necesidad de tener en cuenta el contenido programático.

La composición berlioziana no secunda el imperante culto al virtuoso, sino su propia versión del mismo, en la que el instrumento es la orquesta sinfónica entendida como un único ente expresivo. El autor llegó a alcanzar cierta destreza con la flauta y con la guitarra, sin embargo, el instrumento que dominó con verdadero virtuosismo fue la orquesta desde el podio. Su faceta de director (históricamente el primero en el sentido moderno) le permitió llevar a la práctica su revolución en el tratamiento orquestal, en todos los ámbitos: tímbrico, rítmico y formal. Según su propia opinión, su ausencia de habilidad como pianista le permitió acometer una escritura genuinamente orquestal, lograda sin el habitual apoyo del piano, cuya técnica solía condicionar la textura orquestal de otros compositores. Sobre el gigantismo sinfónico coral de sus partituras, hemos apuntado al *Tratado de orquestación* (1844), como obra fundamental en la que crea escuela para directores y compositores de muchas generaciones. En la actualidad dicho tratado conserva su vigencia merced a una ampliación llevada a cabo por Richard Strauss en 1904, que incluía fundamentalmente los avances organológicos wagnerianos. Su tendencia a este estilo monumental es consecuencia lógica de su tiempo, pero

también de la necesidad de aplicar en música práctica su conocimiento teórico cada vez más profundo de las posibilidades tímbricas de la paleta orquestal. De esta forma, la orquesta más perfecta es, para él, aquella que posee todos los recursos existentes en el ámbito de la tecnología musical, incluida la voz humana solista y en coro.

Es importante la consideración de la voz humana como timbre disponible en la paleta orquestal. No obstante, el ideal de la música expresiva, contempla con la misma importancia el poder semántico y literario de la palabra. *La composition musicale dramatique est un art double ; il résulte de l'association, de l'union intime de la poésie et de la musique.* Como Wagner, escribirá sus propios libretos, porque su procedimiento de composición comprende, según avanza hacia su madurez, la creación de música y poesía de forma simultánea. En algunos casos se trata de explotar la musicalidad intrínseca del lenguaje poético (*La Damnation*); en otros busca el potencial expresivo que ofrece un texto ya existente (*Grande messe des morts*). Al respecto, hemos defendido en la presente Tesis la deuda que el alemán contrae con el francés en sus teorías de la *Gesamtkunstwerk*, acerca de este grado de fusión artística. Berlioz crea, en base a la unión de música y poesía un tipo de obra que supera las limitaciones dramáticas de la ópera de su tiempo. En otras palabras, afirmamos que el principal logro de la ópera decimonónica, el de la continuidad dramática del último Verdi, de Wagner y de todas las corrientes de fin de siglo (Puccini, Tchaikovsky, Mussorgsky, etc.) posee un estadio inicial en la obra dramática de Berlioz. No olvidemos que *Troyens* se adelanta a todas las obras wagnerianas de madurez, es decir, las posteriores a *Lohengrin* (1850).

Si en lo que se refiere a la estética de la creación musical, las comparaciones necesarias hacen referencia al contexto creativo musical del diecinueve y a sus compositores principales, la de la percepción ha de realizarse en base al pensamiento musical establecido previamente por los pensadores. Berlioz elabora una estética de la percepción absolutamente independiente de la que habían expresado los filósofos hasta entonces. Salvo excepciones, éstos no solían poseer más conocimientos musicales que los que habían podido adquirir con la asistencia eventual a conciertos y representaciones de ópera. Por ello la historia de la estética musical se basa fundamentalmente en el apartado de la percepción. Para ellos, la música (en abstracto) produce invariablemente un efecto que suelen expresar desde el punto de vista de su propio sistema filosófico.

Berlioz, por el contrario, conoce todos los aspectos de la música desde dentro y además es un profesional de la crítica musical. Siempre expresa sus opiniones desde el punto de vista **pragmático**. Para él la percepción musical no puede definirse directamente en abstracto, sino que **depende de múltiples factores de carácter práctico** como la preocupación por que los músicos tengan a punto cuerdas de repuesto y sordinas para los instrumentos, problemas con los salarios y horarios de los músicos, pérdidas económicas por la escasa recaudación en taquilla, bajas laborales de cantantes, etc. Sólo una vez que se ha superado estos problemas, es posible la existencia fenomenológica de la música.

Berlioz reconoce la percepción como un mecanismo psicológico de evidente subjetividad. Los filósofos anteriores no se preocuparon en mostrar “el punto de vista del otro” en sus juicios sobre la percepción. Estos emitieron sus opiniones sobre la música como verdades universales, algo que Berlioz considera de forma diferente. Para él un mismo fenómeno musical generalmente provoca diferentes efectos en diferentes oyentes en función de la circunstancia psicológica de cada uno. Este **subjetivismo de la percepción** berlioziano es interpretable como consecuencia del pragmatismo del autor en la concepción gestáltica de los procesos musicales: La música es un arte humano, que sólo alcanza su existencia merced a un esfuerzo de los agentes artísticos (compositor-intérprete) y no artísticos (copistas, gerentes, personal, etc.) implicados en él. El resultado de este proceso será igualmente humano y, como tal, sujeto a subjetividad en función del tipo de percepción.

No obstante, la subjetividad perceptiva no implica, la ausencia de una verdad universal en cuanto al juicio musical. Berlioz se muestra contundente en su razonamiento. **Establece su criterio dogmático en torno a la discriminación entre música expresiva y música inferior**. El hecho de que cada sujeto encuentre la música que le gusta en manifestaciones de diversos estilos no implica la existencia de un tipo de subjetividad en dicho criterio, sino tan sólo en la calidad de la percepción de los individuos y puede traducirse en una incapacidad para reconocer, a través de la percepción, el nivel más elevado del arte musical. De forma contraria a los empiristas, considera que la verdad no sólo puede ser aprehendida por los sentidos, sino también percibida tal como es. Si una persona no es capaz de ello es porque necesita tanto una mayor formación (musical) para elaborar su propia discriminación auditiva como una

especial sensibilidad. Por consiguiente, defiende la objetividad del propio juicio y la subjetividad en la percepción. Mientras el primero posee validez universal, el segundo es propio de cada individuo. He aquí una muestra de lo que hemos denominado **elitismo perceptivo**. Posee Berlioz un concepto antidemocrático en torno a la capacidad de juicio, puesto que considera que tan sólo una minoría se encuentra capacitada para comprender su discernimiento universal entre música expresiva y música inferior. Esta opinión la basa en la observación del tipo de público que asistía a diferentes representaciones musicales. Declara abiertamente que *la música no está hecha para todo el mundo*. Sus conclusiones, libres de prejuicios, apuntan a que existe una mayor predisposición hacia el arte inferior en las clases sociales trabajadoras (en el ámbito parisino), en la cultura mediterránea (respecto al norte europeo) y en las culturas no occidentales (en función de un menor desarrollo de su teoría y organología musicales).

Berlioz asume el concepto de **efecto musical** como el elemento de juicio fundamental en música. En este sentido, parece coincidir con la escuela melodista-sensualista de Rousseau y Stendhal, quienes valoraban el arte principalmente en función de su capacidad para deleitar los sentidos. Esta corriente de herencia aristoxénica, de tipo hedonista, encuentra en Berlioz un nexo con la corriente pitagórica, tradicionalmente enfrentada. Afirmamos en esta Tesis que la estética berlioziana de la percepción musical contempla la **convivencia entre las corrientes aristoxénica (sensualista) y pitagórica (racionalista) en un sensualismo racional**: Por un lado, emplea el concepto de *efecto* como el resultado psicológico de la percepción y considera su producción como el objetivo fundamental de la música. No obstante, su espíritu práctico aconseja un conocimiento racional del funcionamiento interno de la música para que el efecto sea el verdadero, no el superficial, pues **el goce más auténtico de la obra, sólo puede experimentarse cuando el juez de la música es el entendimiento**. Su definición de música, perteneciente al capítulo inicial de *À travers chants*, constituye un compendio de su pensamiento estético: *MUSIQUE, art d'émouvoir par des combinaisons de sons les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés*. En ella hace referencia a la MÚSICA verdadera, la expresiva, y no a la música con minúsculas. También comprende dicha sentencia el objetivo fundamental de lograr un efecto emocional. No obstante, este efecto no está al alcance de cualquier ser humano, sino únicamente de aquellos capaces de aunar los tipos de percepción pitagórica y aristoxénica. Así pues, sólo existirá música cuando se produzca emoción a través de la comprensión racional.

La dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco encuentra su proyección en los ámbitos geográficos italiano y germánico. Corresponde al clima del sur, según Stendhal, un modo de vida que se complace en el hedonismo del arte, mientras que el frío norte se comporta al respecto de un modo racional. El efecto musical Berlioziano es, por tanto, producto de la aplicación del método racional de conocimiento como fuente para el placer de los sentidos, lo que hemos denominado *Sensualismo racional*.

Una de las novedades más originales de su pensamiento lo constituye el concepto de *fluido musical* como la energía inexplicable que posee cierta música por su capacidad para emocionar al oyente. Dicho fenómeno no es inamovible: puede aparecer y desaparecer en función de las condiciones en que tiene lugar la música. Se trata de un concepto perfectamente integrado en su sistema estético. De este modo, el *fluido musical* sólo se produce cuando la música que se está interpretando responde a la expresividad ideal berlioziana. Sin embargo, lo describe como un tipo de energía cuya dependencia de determinados factores hace que su existencia sea extremadamente débil. Estos factores son fundamentalmente las condiciones acústicas en que se desarrolla la obra y la calidad de la interpretación. Por un lado, el fluido se diluye con la distancia, por lo que el oyente precisa de una cercanía a la fuente sonora. Por otro, constatamos la importancia fundamental de la interpretación en el pensamiento del autor. Debido a una interpretación no adecuada, el momento fenomenológico de la música en el tiempo puede pasar sin que se haya excitado la mecha de dicho fluido y por tanto, sin producir ningún efecto. La calidad interpretativa constituye para él la premisa fundamental para que se produzcan tanto el *fluido musical* como el *efecto*. Como vemos, todas sus aportaciones a la estética musical están fundadas en razonamientos de tipo empírico: su carácter práctico, de hombre de acción, se encuentra en la base de toda teoría.

En relación al concepto berlioziano de belleza musical, se encuentra éste contextualizado en el pensamiento romántico, que condiciona el ideal de belleza en función de la emoción que el arte es capaz de transmitir. De este modo, para Berlioz la belleza musical consiste básicamente en la capacidad de la música para provocar un efecto de naturaleza emocional en el oyente. Con todo, la belleza verdadera sólo se consigue si la música ha sido compuesta según el ideal de expresividad, es decir, si contempla **la fusión simbiótica de música y literatura en alguna de sus variantes**, en

el marco de un arte temporal. Insistimos en la condición temporal del ideal artístico expresivo puesto que para él **sólo el desarrollo en el tiempo permite al individuo asumir la obra de arte como parte de la propia existencia**. Este es el motivo por el que las artes plásticas, al contrario que en Stendhal, apenas son capaces de despertar en él la emoción.

Este **concepto berlioziano de belleza musical (*música expresiva*)**, basado en la **incorporación de elementos poéticos y teatrales a un sustrato musical**, es susceptible de ser estudiado a través de dos vías: una *vía teórica* constituida por el conjunto de sus escritos, y una *vía empírica*, es decir, la plasmación práctica de sus ideas teóricas en sus composiciones. El concepto teórico de belleza musical que define en sus textos se convierte en su máxima aspiración artística. Lo que él especifica a través de una *vía teórica* como bello, constituye su propio anhelo como compositor. Es decir, aspira mediante la *vía empírica* (la composición) a alcanzar su propio ideal de *música expresiva*. En este sentido constituye un mérito importante el hecho de que nunca cae en contradicciones con las que pudiera traicionar sus ideas teóricas. “Lo bello en música para Berlioz” es una expresión equivalente a “lo bello en la música de Berlioz”.

En el caso de las óperas, Berlioz busca el mismo ideal de la continuidad dramática al que tienden a converger Wagner y el Verdi de *Othello* y *Falstaff*. Sin embargo, como en todos los ámbitos de su vida, no se ciñe a normas estrictas. Si considera necesario, o simplemente bello, introducir un recitativo (acompañado o incluso *a capella*) en alguna obra, lo hará sin temor a traicionar ningún ideal estético ajeno. Su máxima autobiográfica, *Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire*, se completa con la conclusión práctica que aplica a sus obras musicales y literarias: *Contaré únicamente aquello que quiera contar y lo haré de la forma que yo desee*, con total independencia de cualquier otra corriente estética. De esta manera, no encuentra barreras que limiten su creatividad. En este sentido, la evolución que experimenta la orquesta sinfónica en manos de Berlioz es consecuencia de su sentido de libertad en la creación. Si concibe una obra en la que un instrumento no interviene más que en dos compases, ha de respetarse pues *esa* es su idea y así es la obra que él ha creado.

Berlioz concede importancia primordial a la interpretación musical, pues de ella depende fundamentalmente que la música consiga su efecto en el oyente. Una buena interpretación, si se percibe en el marco físico-acústico adecuado, es capaz de transmitir el ansiado *fluido musical*. En este sentido, parte de la misma premisa que la estética de la percepción de Stendhal, según la cual el goce de la música depende de la calidad del intérprete. No obstante, se desmarca del escritor de Grenoble en su teoría de la fidelidad a la voluntad del compositor. Mientras que la tradición importada de Italia admitía la ornamentación, variación e introducción del *baule* como medio para conseguir el fin del deleite del espectador, Berlioz establece una postura firme de respeto a la obra original, independientemente de la calidad artística de ésta. A través de sus escritos críticos defiende a ultranza, en contra de la corriente imperante desde hacía dos siglos, la fidelidad que debe mostrar todo intérprete a la voluntad del compositor, como autor de una obra acabada e inviolable. Reconoce con ello un derecho natural de propiedad del autor respecto a la integridad de sus creaciones. En este sentido podemos considerarle un **precursor de la corriente interpretativa historicista** que, desde las últimas décadas del siglo XX, ha condicionado la interpretación musical en occidente. En su opinión, una interpretación adecuada implica como premisa fundamental el conocimiento en profundidad del estilo del autor y de sus condicionantes sociales, estéticos e históricos, además de un dominio absoluto de los aspectos técnicos de la obra.

Como punto final de la Tesis hemos apuntado una serie de consideraciones sobre las que se extiende en menor grado, pero en las que se muestra contundente en igual modo. Se trata de la apreciación de **los factores acústicos como integrantes fundamentales del proceso de comunicación musical** creación-interpretación-medio-recepción. Los condicionantes acústicos son tan fundamentales para Berlioz que, si no poseen un comportamiento que favorezca la pureza en la transmisión del sonido, pueden eliminar dicho fluido de la percepción. Insiste el compositor fundamentalmente en el excesivo tamaño de los teatros de ópera. En ellos, las butacas más alejadas del foco interpretativo emisor, reciben el *fluido musical*, en el caso de que éste se produzca, de forma diluida. El marco espacial influye, según él, no sólo en la percepción, sino también en la naturaleza de la creación musical (recordemos la teoría del *materialismo musical* y de la rentabilidad de obras de ínfima calidad, en relación al aforo desmesurado de los teatros). Influye asimismo en la interpretación: Berlioz, como director de orquesta, es uno de los

pioneros en comprender y establecer una diferencia de *tempi* en función de las características acústicas de una sala. Consiguientemente considera el espacio acústico como un instrumento musical, por lo que el arquitecto debe realizar su diseño con el cuidado de un luthier, con vistas a lograr el sonido óptimo.

De este modo, tras haber expuesto el sistema estético de la música en Berlioz, alcanzamos la consideración final, según la cual, el escritor-compositor puede asimismo ser considerado un filósofo. Como hemos indicado, es evidente que para afrontar un estudio de su pensamiento estético musical, es preciso un conocimiento previo tanto de su figura histórica, como de su producción musical y literaria. Sólo a través del análisis minucioso de la implicación autobiográfica del autor en las opiniones vertidas en sus escritos, es posible alcanzar una serie de conclusiones al respecto. Dichas conclusiones han sido catalogadas y estudiadas en la presente Tesis doctoral de tal forma que manifestamos la evidencia de que son susceptibles de integrar por sí solas un sistema estético variado en torno a unas ideas principales.

En ocasiones estas ideas surgen del contexto estético en el que el autor se desenvuelve, como su reacción al *stendhalismo*. Sin embargo, las aportaciones más valiosas son aquellas que, por su originalidad, escapan de las corrientes estéticas tradicionales. Su aportación a la historia de la estética musical posee un valor al menos similar a las de los filósofos que, hasta hoy, vertebran esta disciplina. La importancia de esta aportación teórica se ve potenciada por el hecho de que se ve refrendada por una aplicación al campo práctico, es decir, a la práctica musical y a la composición. El pensamiento de Berlioz es tan interesante como el de Schelling, Rameau, Rousseau, Kant, Wackenroder, Hegel, Schopenhauer, Hanslick e incluso Stravinsky, con la diferencia de que es mucho más original e independiente que cualquiera de éstos y se encuentra expresado con una belleza literaria sólo superada por los escritos de Stendhal.

En conclusión, defendemos en esta Tesis doctoral una nueva consideración de la figura de Berlioz, además de la de músico y escritor. Sólo una personalidad iconoclasta, sin un mínimo interés por la filosofía, pero con unas ideas estéticas firmes, es capaz de encriptar en el seno de una vasta producción literaria, un sistema filosófico en torno a la música. De este modo concluimos estas páginas con la reflexión de que el nombre del autor debe ingresar en los tratados sobre estética musical junto al de los autores

anteriormente citados y contradiciendo su propia autoconsideración, con la afirmación de que hemos llevado a cabo un estudio sobre *Berlioz, filósofo*.

## ***Post scriptum***

*Je n'ai pas la moindre velléité non plus de me présenter devant Dieu  
mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes,  
ni d'écrire des confessions.  
Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire.*

El redescubrimiento de la figura de Hector Berlioz, por parte de quien escribe, se debe al sabio consejo del profesor D. Teófilo Sanz Hernández, y ha supuesto, a lo largo de los tres últimos años, una revolución en la propia concepción del arte musical. Las ideas del compositor poseen tal modernidad que su vigencia en la actualidad es un hecho. No caeremos en el error juvenil de convertirnos en admiradores acríticos del hombre y del artista, profesando un tipo de adoración similar a la que él mismo manifestaba por Shakespeare y Beethoven. No obstante, el ánimo al que debemos la finalización de esta Tesis no es otro que el entusiasmo (que no trataremos de disimular) provocado por el estudio de sus escritos y, en la misma medida, por el acercamiento a su obra musical a través de éstos. Tal como hemos descrito en varias ocasiones, se trata de la obtención de una privilegiada perspectiva de la *vía empírica*, a través de las claves ofrecidas en la *vía teórica*. Existen varios rasgos de la personalidad del autor con la que uno tiende a identificarse en gran medida. En primer lugar, podríamos destacar su coherencia artística. Como hemos apuntado, busca en todo momento que lo bello en su música coincida plenamente con lo su ideal de belleza musical, sin plegarse a ningún tipo de condiciones. Así pues, en ninguna de sus obras musicales se le podrá reprochar una traición a su ideal estético. Por otro lado, consideramos su crítica feroz al virtuosismo vacío de expresión, de una valentía extrema, pues se encuentra contextualizada en el momento histórico en que conviven, gozando de gran popularidad, el culto al divo operístico y la corriente virtuosística de composición instrumental de Liszt y Paganini. Con todo, siempre destaca por su respeto al virtuoso verdadero, tal vez porque él mismo fue uno de ellos en su especialidad: el manejo de la orquesta. Esa coherencia berlioziana implica una serie de planteamientos que hoy pueden entrar en conflicto con nuestra mentalidad democrática, pero que no por ello dejan de poseer su vigencia. Nos estamos refiriendo a la discriminación tan trivial que realiza entre la música concebida con una intención de calidad y la que sencillamente no merece la pena. Quien escribe comparte su criterio de que no todo el mundo es capaz de

comprender la música verdadera, a pesar de la impopularidad de dicha aseveración. Pensamos que es un hecho cierto que la música de menores pretensiones artísticas tiene más seguidores que las que han alcanzado una verdadera cumbre. No queriendo entrar de forma plena en un debate al respecto, compárese, por ejemplo, el volumen y el tipo de público de un éxito comercial cualquiera, con el de *La pasión según San Mateo*.

No obstante, en algunos aspectos nuestro criterio en cuanto a juicios musicales difiere del berlioziano. La coherencia del autor es tal, que suele mostrarse inflexible en sus planteamientos. Esta postura, que tiende a no admitir opiniones que no se amolden a su propio credo, adquiere un matiz diferente desde la perspectiva histórica en que nos encontramos en la actualidad. Sin embargo, no podemos evitar la indulgencia con el autor, sin pretender comprenderlo. Al fin y al cabo, se trata de la opinión de un genio. Y sabido es, que la genialidad, ni admite ni pretende comprensión por parte de las mentes que se desenvuelven en la normalidad.

En algunos aspectos, la forma de la Tesis ha sido determinada por la influencia del estilo del propio compositor. Probablemente, el ejemplo más evidente se encuentra en la profusión de citas que introducimos en los encabezamientos de los apartados. Berlioz se complacía en extremo en el empleo de las citas, tanto en literatura como en música. En el caso musical, hemos mencionado sus autopréstamos, es decir, aquellos motivos o fragmentos propios ya utilizados en obras menores, a los que, por su valor o belleza, otorga una nueva oportunidad en obras más importantes. En el caso de la literatura, comentamos asimismo su gusto reconocido por citar, especialmente a Virgilio y Shakespeare. Así pues, los capítulos y apartados de nuestra Tesis han sido ilustrados, *alla Berlioz*, con citas generalmente del propio autor. Por otra parte, el presente *post scriptum* posee un evidente aroma berlioziano, al modo en que él mismo lo introduce en *Mémoires*. Por último, sin salir de *Mémoires*, el *épigraphe* shakespeariano que abre y cierra esta citada obra, clausura también esta Tesis, de la misma forma que lo hacen, según comentamos en su momento, los epílogos de *Les soirées*, es decir, a la manera de una cadencia plagal al final de una partitura, asentando la sensación conclusiva cuando todo el material musical ya ha sido expuesto y desarrollado.

Un pequeño problema, resuelto sin conflicto alguno, se presenta ante la posibilidad de traducir los títulos de las obras. En este sentido optamos por un criterio práctico.

Aquellos títulos que nunca se ofrecen en español, como *À travers chants*, o *La mort d'Ophélie*, conservarán evidentemente su forma original. Aquéllos que, por el contrario, admiten en español una forma generalizada, como *Harold en Italia* o *Sinfonía fantástica*, pueden aparecer indistintamente en español o en francés, en función del contexto. Evidentemente son títulos que no ofrecen dificultad en la traducción, por lo que consideramos que el empleo del bilingüismo ha de pasar casi inadvertido, o bien asimilado de forma natural.

Este entusiasmo por el compositor-escritor ha constituido el motor de la motivación para llevar a término el presente trabajo y el que ha provocado la variación en las mismas fuentes. Nos referimos a las diferentes ediciones de las obras literarias empleadas. A lo largo de estos tres años hemos ido ampliando nuestra colección particular con la adquisición de la totalidad de sus escritos editados y de las ediciones originales berliozianas del siglo XIX. Por este motivo, las referencias a una misma obra en los capítulos iniciales no son las mismas que en los finales, en los que tendemos a basarnos en las primeras ediciones. Se trata de una muestra más de este entusiasmo que, lejos de decaer, continúa creciendo según profundizamos en el conocimiento. Si bien la satisfacción por completar los estudios de doctorado es difícilmente descriptible, la mayor satisfacción la encontramos, indudablemente, en la seguridad de que los estudios berliozianos de quien escribe, no han hecho sino comenzar.

LIFE'S BUT A WALKING SHADOW, ETC.

La vie n'est qu'une ombre qui passe ; un pauvre comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite sur le théâtre, et qu'après on n'entend plus ; c'est un conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui n'a aucun sens.

SHAKESPEARE, *Macbeth*.

## BIBLIOGRAFÍA

### *I. Fuentes directas de Berlioz.*

BERLIOZ, Hector & STRAUSS, Richard: *Treatise on Instrumentation*. Dover Publications INC. Translated by Theodore Font. New York, 1991.

BERLIOZ, Hector: *Evenings with the orchestra*; Edited and translated with an Introduction and notes by Jacques Barzun. The University of Chicago Press. Chicago, 1999.

BERLIOZ, Hector: *Les Soirées de l'orchestre*; Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, Paris, 1852.

BERLIOZ, Hector: *Les Soirées de l'orchestre*; Deuxième édition, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, Paris, 1854.

BERLIOZ, Hector: *Les Grotesques de la musique*, Léon Guichard, Gründ, Paris, 1998 (rééd.).

BERLIOZ, Hector: *À travers chants, études musicales, adorations, boutades et critiques* ; Michel Lévy frères, Paris, 1862.

BERLIOZ, Hector: *À Travers chants*, éd Léon Guichard, Gründ, Paris, 1998 (rééd.).

BERLIOZ, Hector: *The art of music and other essays* ; Indiana University Press, 1994.

BERLIOZ, Hector: *The musical madhouse* ; University of Rochester Press, NY, 2005.

BERLIOZ, Hector: *Mémoires*, Michel Lèvy Frères, Paris, 1870.

BERLIOZ, Hector: *Mémoires*. Chronologie et introduction par Pierre Citron. Garnier-Flammarion. 2 vol. Paris, 1969.

BERLIOZ, Hector; CAIRNS, David: *The Memoirs of Hector Berlioz*; Edited and translated by David Cairns. Everyman's Library, Alfred A. Knopf (Ed.) New York, 1969.

BERLIOZ, Hector: *Correspondance Générale*, 8 vols. Flammarion, Paris, 1972- 2003.

BERLIOZ, Hector : *Critique Musicale*, 6 vols., Buchet/Chastel, Paris, 1996-2008 .

BERLIOZ: *Journal des Débats*, Bibliothèque Nationale de France.

## **II. Obras y artículos sobre el compositor y/o relacionadas**

AA.VV. *Hector Berlioz*; Revue *Silex*, número 18, Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980.

ANTOINE, Mireille : *Connaissez-vous Berlioz ?* ; Revue *Silex*, número 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 114-115.

BALLIF, Claude : *Les paradoxes du musicien* ; Revue *Silex*, número 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 66-80.

HÉRON, Jean-François ; *Jouer de l'espace* ; Revue *Silex*, número 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 81-86.

BLOOM, Peter : *Life of Hector Berlioz* ; Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

BARZUN , Jacques : *Berlioz and the Romantic Century*, 2 vol., New York y London, Columbia University Press, 1969 National Association for music-therapy, vol. 27. Michigan University, 1992.

BAUDÓ, Serge: *Une immense liberté*. Revue *Silex*, número 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 38-43.

BLOOM, Peter (ed.): *Berlioz: Scenes from the Life and Work*; Rochester University Press, 2008.

BOULEZ, Pierre: *Symphonie Fantastique/Lélio*. Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 29-32.

BOURMEYSTER, Alexandre: *Berlioz et ses héritiers russes*; Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 101-113.

BUCHET, Edmond: *Beethoven, leyenda y realidad*. Ed. Rialp; Madrid, 1991.

CAIRNS, David: *Berlioz*, 2 vol., The Penguin Press, London, 1999.

CLAVAUD, Monique: *Paysage et musique*; Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 57-61.

CONDÉ, Gérard : *La forme et le prétexte*, Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 23-28.

COUTANCE, Guy : *La musique et la scène* ; Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 44-51.

DEBUSSY, Claude : *Monsieur Croche et autres écrits* (Collection L'Imaginaire); Gallimard; Paris, 1987.

DIDIER, Béatrice et al. *Berlioz écrivain*. Ministère des affaires étrangères, adpf. Paris, 2001. *Les mémoires: Berlioz et l'écriture de soi*.

DIDIER, Béatrice : *Berlioz librettiste* ; Revue *Silex : Hector Berlioz*;, numéro 18, Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 52-56.

DUFRESNE, Claude: *Berlioz*; Tallandier Éditions. Paris, 2002.

DUVAL-WIRTH, Geneviève : *Berlioz et la voix* ; Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 87-94.

GAUTIER, Théophile: "*Hector Berlioz*" en *Histoire du romantisme*, Charpentier et Cie, Paris 1874.

HILDESHEIMER, Wolfgang: *Mozart*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005.

LÉMERY, Denys : *Interpréter, écouter Berlioz*. Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 33-37.

MACDONALD, Hugh: *Berlioz*; Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires, 1989.

MACDONALD, Hugh: *Berlioz, La música orquestal*, Idea Books, Barcelona, 2004.

MAGNANI, Luigi: *I quaderni di conversazione di Beethoven*; Nápoles, Ricciardi, 1962.

NEWMAN, Ernest: *Berlioz, romantic and classic*, V. Gollancz, London, 1972.

RANNAULD, Gérald: *Mensonge littéraire, vérité musicale*; Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 13-22.

RELIQUET, Philippe : *Berlioz, la musique et son public* ; Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 95-100.

RICHARD, Jean-Vincent: *Un musicien qui nous intéresse beaucoup*; Revue *Silex*, numéro 18, *Hector Berlioz* Presses universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980. pp. 5-12.

ROSSELLI, John: *Vida de Mozart*; Cambridge University Press, Madrid, 2000.

RUSHTON, Julian: *The Music of Berlioz*; Oxford University Press, 2001.

SADIE/LINK/NAGLEY : *Words about Mozart: essays in honour of Stanley Sadie*; *Boydell & Brewer Ltd*, Cambridge, 2005.

SERNA, Pierre René: *Berlioz de B à Z*; Éditions Van de Velde, 2006.

STENDHAL, Henri Beyle: *Vie de Rossini*; Michel Lévy frères, Paris, 1854.

STENDHAL: *Mélanges d'art et de littérature*; Michel Lévy frères, Paris, 1867.

STENDHAL, Henri Beyle: *L'Âme et la Musique*; Ed. Stock, sous la direction de Suzel Esquier, 1999.

STEPHEN RODGERS: *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*,  
Cambridge University Press, New York, 2009

WAGNER, Richard: *Mi vida*, Ediciones Turner, Madrid 1989.

WASSELIN; Christian: *Berlioz, les deux ailes de l'âme*, Gallimard, Paris 1889.

---

### **III. Obras y artículos sobre teoría literaria, filosofía y música**

---

AA.VV.: *Journal of music-therapy*, , vol. 27. Michigan University, 1992

AA.VV.: *Diccionario de Filosofía Larousse*; Spes Editorial, Barcelona, 2002.

ADORNO, Theodor W.: *Sobre la música*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2006.

ANSERMET, Ernest: *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine*. La Baconnière, Neuchatel, 1961.

ANZIEU, Didier: *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*. Siglo XXI editores. Madrid, 1998.

APPLEGATE, Celia: *Bach in Berlin: Nation and Culture in Bach's revival of the S. Matthew Passion*; Cornell University Press; New York, 2005.

ARISTÓXENO: *Harmónica-Rítmica*; Biblioteca Clásica Gredos, 383, Editorial Gredos, Madrid, 2009.

ATLAS, Allan W.: *La música del Renacimiento*; Akal música, Madrid, 1998.

BACKÈS: Jean-Louis, *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, P.U.F, Paris, 1994.

BALZAC, Honoré de: *Œuvres complètes II* ; A. Houssiaux, Paris, 1855.

BAREMBOIM/SAID: *Paralelismos y paradojas, Reflexiones sobre música y sociedad*; Debate, Barcelona, 2002.

BATTA, Andrés: *Opera*; Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, Barcelona, 1999.

BAUDELAIRE: *Les Fleurs du Mal*, NRF, Poésie/Gallimard, Paris, 1972.

BELLO, José y RUIZ TARAZONA, Andrés: *Visita de Richard Wagner a Burgos*. Publicaciones de la Residencia de estudiantes; Madrid, 2009.

BERNSTEIN, Leonard: *El maestro invita a un concierto, Conciertos para jóvenes*; Ed. Siruela, Madrid, 2002.

BOURNEUF, R/OUELLET, R.: *La novela (L'univers du Roman)*; Ed. Ariel, Barcelona, 1983.

BRELET, Gisèle: *Le Temps musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris, 1949.

CANONE, Belinda : *Philosophies de la musique ; Théorie et critique à l'âge classique*. Éditions Aux amateurs de livres, Paris, 1990.

CLAUDON, Francis: *La Musique des Romantiques*, P.U.F, Paris, 1992.

CLAUDON, Francis: *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Honoré Champion, Paris, 1979.

COOKE, Deryck: *The language of music*; Oxford University Press; 1959.

CROUZET, Michel: *Stendhal et l'italianité*, José Corti, Paris, 1982.

DESNOIRESTERRES, G. : *Gluck et Piccini. 1774-1800*. Didier et Cie, Paris, 1875.

DICKINSON, L.E. : *Theatre in Balzac's La comédie humaine*; Editions Rodopi B.V. Amsterdam, 2010.

DORADO PORRAS, J.: *Iusnaturalismo y iuspositivismo jurídico: Una revisión de los argumentos a favor del iuspositivismo*. Ed. Dykinson, Madrid, 2004.

EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*; Alianza Música, Madrid, 2000.

ESPIÑA, Yolanda: *La música en el sistema filosófico de Hegel*. Anuario Filosófico, 1996 (29).

EVANS, Raymond, Leslie, *Les Romantiques français et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1934.

FOUQUET, Joël-Marie (Direction): *Dictionnaire de la musique en France au XIXème siècle*, Fayard, Paris, 2003.

FREUD, Sigmund: *El yo y el ello*; Alianza Editorial, Madrid 1980.

FUBINI, Enrico: *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Collecció estètica i crítica. Publicacions de la Universitat de València. Valencia, 2007.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1992.

FUBINI: *Los enciclopedistas y la música*; Collecció estètica & crítica, 15, Universitat de València. Valencia, 2002.

FUNKE, H.G. : *L'évolution sémantique de la notion d'Utopie en français*. De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions ; Actes du colloque d'Erlangen. Éd. Hinrich Hudde et Peter Kuon; Tübingen, 1988.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Falla*, Alianza, Madrid, 1995.

GAUTIER, T.: *Histoire de l'art dramatique, vol IV*.

GEIRINGER, Carl: *Haydn, a creative life in music*; University of California Press, Los Angeles, 1982.

GENETTE, Gérard: *Romances sans paroles*. Revue des sciences humaines ; Tome LXXVI, n° 205, janvier-mars, 1987, pp. 113-120.

GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Collection "Poétique".

GIDE, André : *Journal I : 1887-1925*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1996.

GROUT, Donald J.; BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental*. Alianza Música; Madrid 2008.

GUICHARD, Léon: *La Musique et les lettres en France au temps du Romantisme*, P.U.F, Paris, 1955.

GUSDORF, Georges: *Lignes de vie, T. I : Les écritures de moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991.

HANSLICK, Eduard: *Il bello musicale*, Ed. Luigi Ronconi Minuziano, Milan, 1945.

HARNONCOURT, Nikolaus: *La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios*. Paidós, Madrid, 2010.

HEINE, Henri: *Mais qu'est-ce que la musique?*, Actes Sud, paris, 1997.

HERIOT, Angus: *The castrati in opera*; Da capo Press, New York, 1974.

HERNANDEZ RODRÍGUEZ, F.J.: *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1993.

HOFFMANN, E.T.A.: *Cuentos de música y músicos*; Akal Ediciones, Madrid, 2003.

JENSEN, Eric Frederick: *Schumann*; Oxford University Press; New York, 2001.

JOHNSON, G./HUMPHRIES, L. : *Berlioz and the Romantic Imagination*; The arts Council, London, 1969.

KANT: *Crítica de la Razón Práctica*; Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001.

KANT: *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*; Iravedra y Novo; Trad. de García Moreno y Juan Ruvira; Madrid, 1876.

LAWSON, Colin: *La interpretación histórica a través de la historia*. John Rink (ed.), *La interpretación musical*. Alianza música, Madrid, 2002.

LEJEUNE, Philippe: *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe: *Le Pacte autobiographique*, Éd. Du Seuil, Paris, 1975.

LEYTE, Arturo: *Schelling y la música*; Anuario filosófico, ISSN 0066-5215, Vol. 29, N° 54, 1996.

LIPPMAN, Edward: *A History of Western Musical Aesthetics (The Phenomenology in Music)*, University of Nebraska, Nebraska, 1992.

LIPPMAN, Edward: *Fenomenología de la música*. Revista Quodlibet nº 30, octubre 2004; Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1995, pp. 3-34.

LONCKE, Jocelyne: *Baudelaire et la musique*, Nizet, Paris, 1975.

LONGRE, Jean-Pierre: *Musique et Littérature*, Bernard-Lacoste, paris, 1994.

MAZIER DU HEAUME, H: *Voyage d'un jeune grec à Paris* ; Fr. Louis, Libraire Éditeur, Paris, 1824.

MARCUSE, Herbert: *Eros y Civilización: Una investigación filosófica sobre Freud*. Ed. Joaquín Mortiz, México, 1953.

MEYER, L.: *Emotion and meaning in music*; Chicago University Press, Chicago, 1956.

NEVIS, Edwin C.: *Gestalt Therapy: Perspectives and Applications*; Gestalt Institute of Cleveland book series, Cleveland, 1996.

NOSKE, Frits: *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, North Holland Publishing Company, Amsterdam, 1954.

OLAZÁBAL, Tirso de: *Acústica musical y organología*, Melos (Ricordi americana), Buenos Aires, 1998.

PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.

PORTA NAVARRO, A: *Músicas públicas, escuchas privadas*; Universitat de València, Valencia, 2007.

PULEO, Alicia H.: *Cómo leer a Schopenhauer*. Ed. Júcar. Madrid, 1991.

RAGUENET, Francois : *Parallele des Italiens et des Francais en ce qui regarde la musique et les operas ; Defense du Parallele des Italiens et des Francais en ce qui regarde la musique et les operas* ; Minkoff Reprints, Paris, 1976.

RENOUVIER, Charles : *Uchronie (l'utopie dans l'histoire) : Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, La Critique philosophique, 1876, XVI-413.

RIVELIS, Guillermo: *Freud, una aproximación a la formación profesional y a la práctica docente*; Noveduc libros; Buenos Aires, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur les origines des langues, Oeuvres Complètes*, V, Paris, La Pléiade, 1995.

ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa Editorial. Buenos Aires, 1990.

RUSSELL, Louis Arthur : *The Embellishments of Music: A Study of the Entire Range of Musical Ornaments from the Time of John Sebastian Bach*; Kessinger Publishing, 2010.

RUTHERFORD, Susan: *The prima donna*; Cambridge Studies in Opera; Cambridge, 2006.

SAID, Edward: *Orientalism*; Knopf Doubleday Publishing Group, 2003.

SANZ HERNÁNDEZ, Teófilo: "De la poésie avant toute chose : Wagner vu par Baudelaire". *La culture de l'autre : l'enseignement des langues à l'Université - Actes*. 2010. La Clé des Langues (Lyon: ENSLYON/ DGESCO), pp. 1-8.

SANZ, Teófilo: « Philosophie de la musique balzacienne », in LEWERS, Daniel (ed.), *Le Romantisme aujourd'hui*, Tastet ed. Paris, 2005. pp. 67-73.

SCHUMANN, R.: *Gesammelte Schriften ubre Musik un Musiker*, Georg Wigand's Berlag, Leipzig, 1854.

STAËL, Madame de, *De l'Allemagne I et II*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.

STRAVINSKY, I : *Crónicas de mi vida*, Sur, Buenos Aires, 1935.

STRAVINSKY,I: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1981.

TCHAIKOVSKY: *To my best friend: Correspondence between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck, 1876-1878*. Oxford University Press, 1993.

VALCÁRCEL, A.: “Misoginia romántica: Hegel, Schopenhauer, Kiekegaard, Nietzsche”, en VV.AA., *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*, Coordinación de Alicia Puleo, Secretaría de Estado de Educación, 1993.

VILLANUEVA, Darío: *Comentario de textos narrativos: la novela.*: Ed. Júcar, Gijón, 1992.

WAGNER, R: *La obra de arte del futuro*. Richard Wagner. Traducción de Joan B. LLinares Chover y Fco. López Martín. Universidad de Valencia, 2000.

WALIS, Peter: *La interpretación histórica y el intérprete moderno*. John Rink (ed.) *La interpretación musical*; Alianza música, Madrid, 2002.

VON WEBER, Carl Maria, CASTIL-BLAZE: *Der Freischutz: ou, Robin des Bois. Opéra-Féerie, en trois actes*; Ed. J. Robinson, Paris, 1829.

---