

Berlioz, romántico a su pesar

Enrique Martínez Miura

A los doscientos años de su nacimiento, el once de diciembre de 1803 en La-Côte-Saint-André, Hector Berlioz ha entrado en una nueva fase de valoración crítica como compositor. Si ahora es difícil entender el romanticismo musical francés sin acudir a su aportación, no siempre ha sido así; de hecho, hasta casi finales de los años sesenta del siglo XX –coincidiendo prácticamente con el primer y fundamental ciclo de grabaciones discográficas de Colin Davis para Philips–, Berlioz era considerado poco menos que como un efectista, proclive a la grandeza hueca y al ruidismo, un músico de escasa preparación técnica y dudoso gusto que ocultaba sus deficiencias acudiendo a gestos artísticos extremados y mastodónticos grupos corales e instrumentales. Siendo como es cierto que, en ocasiones, Berlioz se inclinó por las interpretaciones con medios gigantescos de algunas de sus obras, no lo es menos que esto no empaña la valía de su música, puesto que se sirvió de ese recurso cuantitativo aprovechando tendencias en boga de su época –sobre todo la imparable corriente internacional de las asociaciones orfeonísticas, de implicaciones no ya musicales sino también cívicas– y no dejaban de conllevar indudables connotaciones visionarias, que se adelantaban en medio siglo a la *Sinfonía de los mil* de Gustav Mahler, tantas veces tenida como el punto de no retorno de la megalomanía sinfónico-coral.

En muchos sentidos, sólo en los últimos años estamos accediendo a un conocimiento más ajustado de la verdadera significación de Berlioz dentro de la historia de la música. Un proceso revisionista que en absoluto puede darse por concluido este año de su bicentenario, pero que ha proporcionado ya frutos muy apreciables. Uno de ellos, crucial, es la publicación de la *Nueva Edición Berlioz*, editada por el Comité para el Bicentenario Berlioz de Londres, iniciada en 1967 y, aunque programada para acabar este año, todavía no completamente ultimada. La importancia de un empeño así es difícilmente exagerable, en tanto que contiene ediciones críticas, versiones alternativas y otros materiales nunca antes accesibles. Para hacerse una idea de la trascendencia cultural de la empresa baste decir que la antigua *Edición Berlioz* –de 1900 a 1907 y dirigida por Charles Malherbe y Felix Weingartner–, claro está que fundacional en su momento, no dio cabida a obras de la entidad de *Benvenuto Cellini* y *Los troyanos*.

Puede hablarse, en consecuencia, de un cierto grado de desconocimiento hasta tiempos muy recientes del auténtico legado de Berlioz, lo que en realidad desemboca en la necesidad de una reubicación de su figura. Es sintomático que su música tardara mucho en ser aceptada en su propio país –por ejemplo, el estreno mundial póstumo de la versión completa de *Los troyanos* tuvo lugar en Alemania, en Karlsruhe, en 1890–, con acogidas favorables inmediatas en países culturalmente tan disímiles como Rusia, Alemania¹ e Inglaterra. Si la imagen de Berlioz ha llegado a ser arquetípica de la expresión musical del romanticismo francés, con un paralelismo poco menos que evidente con lo que supuso la lujuriosa explosión colorista de Delacroix en pintura –ambos coincidieron por lo demás en algunas preferencias temáticas–, tal resultado no ha podido ser posible sino mediante un expediente incluso bastante tosco de corrección de los hechos de la historia. Resulta difícil, cuando no imposible, entroncar a Berlioz dentro de los márgenes estrictos de la tradición francesa; su manera de concebir la orquesta cuenta con un antecedente poderoso y directo: las sinfonías de Beethoven. Una de ellas, más en concreto, la *Sinfonía Pastoral* le sirvió como modelo en grados diversos para instantes de su música, caso de la escena campestre de la *Fantástica* o de la tormenta del acto cuarto de *Los troyanos*. Pero Berlioz era un inconformista aun en la heterodoxia: su preferencia por la música del autor de *Fidelio* no le condujo a una aceptación sumisa de las formas –sonata, sinfonía, concierto– desarrolladas con tanto éxito en el área germana desde Haydn. A este respecto, pueden entenderse como diferentes clases de derivaciones, que dinamitan el sentido original de la forma, elementos como el programatismo literario –y lo que es más: declaradamente autobiográfico– de la *Sinfonía Fantástica*, la teatralidad de *Romeo y Julieta*, una obra descrita como «sinfonía dramática», mas donde la presencia de la voz humana tiende un puente entre la *Novena Sinfonía* de Beethoven y algunas obras del género de Mahler, el byroniano poema *Harold en Italia* con la apariencia de un concierto para viola o la plantilla instrumental de una banda para la gran celebración patriótica en honor de las víctimas de la Revolución de julio de 1830 de la *Gran Sinfonía fúnebre y triunfal*.

En medio de tantos cruces y paradojas, no debe olvidarse que Berlioz rechazaba de plano ser un artista romántico y que se consideraba a sí mismo como un clásico. Su idea del clasicismo en nada se parecía a la nuestra, pues Berlioz despreciaba a Haendel y Bach, abominaba de Mozart

¹ Schumann se mostró, en cambio, como crítico bastante reacio a reconocer los valores de la *Sinfonía Fantástica*.

—para convencerse de ello no hay sino que leer su opinión acerca del *Requiem*— y una forma como la fuga, pese a que en la *Fantástica* demostrara que era capaz de sacarle un gran partido, le parecía más una actividad arqueológica que artística, y el contrapunto, una prueba casi irrefutable de la barbarie del pasado. Su ejemplo supremo era Gluck. El concepto berliozano de clasicismo era más bien un ideal de supervivencia —al que obviamente aspiraba— del contenido estético de la obra de arte, que una cuestión de análisis formal o de respeto por unas reglas. Así se debe encuadrar la elección de sus temas literarios, que pueden ir del Nuevo Testamento a Gautier, pasando por Virgilio, Shakespeare y Goethe.

Ahora bien, algunas de estas fuentes poseían una fuerte carga programática e ideológica en la Francia de la juventud de Berlioz. Más específicamente, la admiración por Shakespeare, central en el camino de maduración del músico, se valoraba como un auténtico acto romántico de rebeldía contra el clasicismo², una subversión de las leyes de las unidades teatrales.

Mas todavía debe aplicarse otro factor de corrección: el Shakespeare que pudo conocer Berlioz estaba muy lejos, en lo textual, de los cánones de respeto filológico que hoy nos parecen deseables. Las representaciones parisenses que marcaron toda una época fueron las de *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, que tuvieron lugar en el Teatro Odeón, en septiembre de 1827, por la Kemble Company. Como se ha comprobado por los libretos de trabajo preservados, estos actores ofrecieron de hecho versiones muy alteradas de las obras³, hasta el punto de convertir los dramas isabelinos en derivaciones inscribibles dentro del terremoto romántico que cuajaría con la «batalla» provocada por *Hernani* de Victor Hugo en la Comedia Francesa en febrero de 1830.

Tales prácticas de reescribir las obras de Shakespeare, y en general los grandes autores del pasado, eran obviamente propias de la época, pero ello no autoriza a hablar —como se ha hecho— de Charles Kemble y los suyos como de «pobres comediantes». A mayor abundamiento, la actriz principal de la compañía, Harriet Smithson —que inspiraría en Berlioz un apasionado amor juvenil y la embriagadora experiencia estética de la *Sinfonía Fantástica*⁴—, a cuyo cargo estuvo la incorporación de los personajes de Ofelia y Julieta, era una artista reputada más por su fuerza instintiva y dotes para la improvisación que por la fidelidad a los parlamentos.

² Alfred Einstein, *La música en la época romántica. Traducción de Elena Giménez. Madrid, Alianza Editorial, p. 135.*

³ Véase sobre este tema: John R. Elliott, «*The Shakespeare Berlioz Saw*», *Music And Letters*, vol. 57, n.º3, julio de 1976, pp. 292-308.

⁴ El compositor ironizaría sobre sus sentimientos del pasado en la posterior edición de la obra, en 1845, al añadir un sardónico cornetín al movimiento más soñador, el vals.

La atracción por Shakespeare produjo en Berlioz obras de todos los géneros y formatos: la cantata *La muerte de Ofelia*, la obertura *El rey Lear*, *Tristia*, formada por tres coros con orquesta que incluyen las partes *La muerte de Ofelia* y la *Marcha fúnebre para la última escena de Hamlet*, la sinfonía *Romeo y Julieta*, y *La tempestad*, en origen una obertura pero incorporada más tarde a *Lelio*, segunda parte de la *Sinfonía Fantástica* y partitura inclasificable de gran modernidad⁵, en la que se involucran diversos niveles textuales.

El caso de *Los troyanos* resulta tan paradójico como revelador. El interés por Virgilio –al que el compositor alaba en las últimas páginas de sus memorias– fue una de las constantes de las preferencias literarias de Berlioz. Obra maestra gigantesca, en la que el lirismo sobrepasa a la épica, no puede decirse que ocupe todavía hoy el lugar que le corresponde en el repertorio de los grandes teatros de ópera. Berlioz nunca la escuchó completa, pues la interpretación parisiense de 1863 lo fue sólo de la parte cartaginesa, y la partitura únicamente se editó completa nada menos que en 1969; en la actualidad, las escasas veces que se programa es frecuente acudir al falso recurso de dividirla en dos jornadas –«La toma de Troya» y «Los troyanos en Cartago»– inexistentes como tales en el plan primitivo de su autor, que acudió a esta solución como vía pragmática para dar a conocer la ópera. El asunto de la *Eneida*, al que el propio Berlioz dio forma literaria en un eficaz libreto, se forjó en el crisol del drama shakespeariano. El músico se refería a esta creación como su «Virgilio shakespearizado», una confluencia que se revela extremadamente fértil como alternativa al teatro lírico wagneriano no bien calibrada en toda su importancia y, desafortunadamente, sin influencia alguna perceptible sobre la ópera francesa de finales del siglo XIX.

Los troyanos puede entenderse como la forma más avanzada de «obra abierta» que era factible en plena centuria romántica. Aunque el principal hilo conductor sea claramente reconocible: la caída de Troya, la llegada de Eneas y los suyos a Cartago, los desgraciados amores del caudillo con la reina Dido y la alta misión italiana de aquél que le fuerza a partir, lo inequívoco es que la estructura se basa en una sucesión de cuadros que en absoluto respetan las unidades clásicas. Como se ha señalado⁶, el sentido

⁵ Berlioz pide, por ejemplo, que la orquesta sea invisible para el oyente, pero este mandato suyo, como tantos otros, no suele respetarse las raras veces que la obra se programa.

⁶ Véase sobre Virgilio y Berlioz: Philippe Heuze, «Berlioz lecteur de Virgile», en R. Chevallier (ed.), *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne. Actes du Colloque 14, 15, 19 de diciembre de 1975, París, Belles Lettres, 1977, págs. 365-377. Acerca de la forma shakespeariana de algunas escenas de Los troyanos: Dale Cockrell, «A Study in French Romanticism: Berlioz and Shakespeare», The Journal of Musicological Research, n.º 1-2, 1982, pp. 85-113.*

de la dramaturgia shakespeariana alienta tanto a la hora de perfilar algunos personajes como en la construcción de escenas concretas. Casandra, que domina con su fuerte caracterización el primer acto, es un ejemplo de la presciencia de la que hacen gala tantos personajes del autor inglés. Otras pinceladas de procedencia parecida pueden detectarse aquí y allá: el monólogo de Eneas –*Inutiles regrets*–, enfrentado a un destino contra el que no puede luchar, la sutil delineación del personaje femenino de Dido, la aparición fantasmal del rey Príamo, el dúo de amor de Dido y Eneas del acto cuarto, que muy bien sugiere estar basado en el homólogo de la escena primera del acto quinto de *El mercader de Venecia* entre Lorenzo y Jessica.

Puede que Berlioz entendiera –o así lo deseara– que su música se encontraba en la estela clásica de Gluck, pero no dejaba de darse cuenta de que la versatilidad de su paleta, que ajustaba a la medida de cada tema, desde el tremendismo escatológico del *Requiem* a la delicadeza al pastel de *La infancia de Cristo*, y la franqueza de la actitud creadora, no eran moneda común entre sus contemporáneos. Con toda sinceridad, definió, en el *post scriptum* a sus memorias, fechado el 25 de mayo de 1858, su estilo como «muy audaz». Esa audacia podía tener múltiples componentes, entre ellos la reunión de unos efectivos enormes, en los que instrumentistas y coristas se contaran por centenares⁷, pero estas aglomeraciones, acaso monstruosas, tenían para Berlioz la naturaleza de atisbos de lo que pensaba habría de ser el futuro de la música⁸, porque el futurismo era otra de las grandes pautas de su arte. Un futurismo que creía en la máquina como factor de progreso y que aplicaba ese principio a las singularísimas máquinas que son los instrumentos musicales. En el *Informe a la Comisión Francesa del Jurado internacional* de la Exposición Universal de Londres⁹ de 1851, que hubo de redactar, se mostraba claramente en contra de la opinión que tenía «las invenciones recientes de los fabricantes de instrumentos como fatales para el arte musical. Estas invenciones ejercen, en su esfera, la misma influencia que las demás conquistas de la civilización».

Confesaba Berlioz la fascinación que sentía por las posibilidades de la orquesta¹⁰, pero dicho instrumento plural era para él mucho más diverso y coloreado de lo que ha llegado a encerrar la tradición del siglo XX, pues

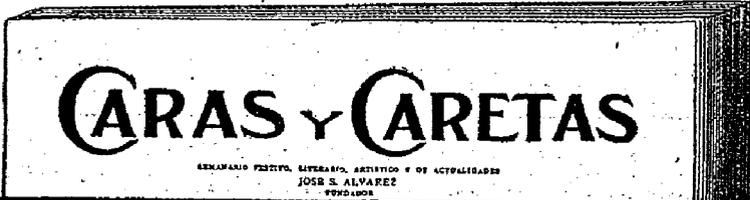
⁷ *El concierto dirigido por Berlioz en París el 1 de agosto de 1844 reunió la cifra de 1.022 participantes.*

⁸ *Así lo prueba Eufonía, una ingenua novelita de ciencia ficción musical salida de su pluma.*

⁹ *En este escrito, Berlioz lamenta que Italia y España, a diferencia de Francia, Inglaterra y Alemania, no hicieran el más mínimo esfuerzo en tan solemne ocasión.*

¹⁰ *Memorias, capítulo 4. Su Gran tratado de instrumentación y de orquestación modernas (París, 1843) sigue siendo fundamental en la materia.*

incluía artefactos como los oficleidos o el serpentón. Y desde luego las novedades técnicas a las que hacía referencia el informe de más arriba; no es sesgado pensar que gran parte de esas innovaciones podrían identificarse con los inventos de Adolphe Sax, que Berlioz usó en ocasiones. Así, la versión original de la *Marcha troyana* del primer acto y *Caza real y tormenta* del acto cuarto de *Los troyanos* prescribía *saxhorns* —instrumentos de metal a válvulas—, que se suelen sustituir ahora por trompas convencionales, trompetas y cornetas. Sólo recientemente, algunos directores de orquesta, al frente de formaciones especializadas, tratan de recuperar el verdadero color de la orquesta de Berlioz, acudiendo a la instrumentación original. Un apasionante camino para proseguir la exploración de la obra que nos legara el compositor.



CARAS Y CARETAS
SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTISTICO Y DE ACTUALIDADES
FUNDADOR: JOSÉ S. ALVAREZ

Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidades
151, CHACABUCO, 155. - BUENOS AIRES (Rep. Argentina)

TELEFONOS: Dirección: Unión, 598 (Avenida); Cooperativa, 3114 (Central).
Administración: Unión, 2316 (Avenida); Cooperativa, 3423 (Central).

PRECIOS DE SUBSCRIPCION

EN LA CAPITAL	EN EL INTERIOR	EN EL EXTERIOR
Trimestre \$ 2.50	Trimestre \$ 3.00	Trimestre \$ oro 2.00
Semestre \$ 5.00	Semestre \$ 6.00	Semestre \$ 4.00
Año \$ 9.00	Año \$ 11.00	Año \$ 8.00
Número suelto 20 cts.	Número suelto 25 cts.	
Número atrasado 40 *	Número atrasado 50 *	

PRECIOS DE ENCUADERNACION Y TAPAS..... { Encuadernación y tapas de los tomos 2.º, 3.º y 4.º, cada tomo.. \$ 3.00 m/n
Tapas sueltas 1.º, 5.º al 41 Inclu. * * * 2.00 *
* * * * * 1.00 *

No se devuelven los originales ni se pagan las colaboraciones no solicitadas por la Dirección, aunque se publiquen.
Los reporters, fotógrafos, corredores, cobradores y agentes viaeros, están provistos de una credencial y se ruega no atender á quien no la presente.

EL ADMINISTRADOR.

AGENCIAS EN EL EXTERIOR { **PARIS:** L. Mayence & Cie., 9, Rue Tronchet (avisos y venta de ejemplares).
LONDRES: J. Barriero y Co., 17, Green Street, Leicester Square W. C. (venta de ejemplares).
BERLIN: Rudolf Mosse, Jerusalem Strasse, 46 (avisos).
NEW YORK, CITY: Brentano's Fifth Avenue, 27, th. Street).