

# BERLIOZ, PARADIGMA DEL ARTISTA ROMANTICO

por

*Vicente Salas Viú*

Héctor Berlioz es el temperamento genial, la imaginación desbocada, el músico desgarrado y volcánico —adjetivo que con tanta frecuencia gustaba él mismo de aplicarse\*—, que mejor encarna en su vida y en su obra al héroe-artista de los tiempos románticos. Sus extravagancias y sus delirios, su grandilocuencia, su pesimismo reconcentrado o su dolor gritado a los cuatro vientos; el superhistrión y el cínico que en él a la vez se encierran; el mal gusto elevado a la retórica más espectacular o la sensibilidad recatada, en ocasiones sutilísima, que se ofrecen en esta discordante personalidad; todo lo que se muestra en su complejo ser, lo hace el símbolo de una época, más allá de la música. No hay otro ejemplo más deslumbrador de romántico que el suyo. Ni Víctor Hugo, ni Byron, ni Spontini, ni Wagner, ni Delacroix, ni Géricault, pueden competir con Berlioz como imagen desafortunada de su época. Y lo curioso es que ésta no le comprendió, que fue para ella un problema como lo ha seguido siendo hasta hoy mismo. Que no supiera por dónde tomarle, le hiciese sufrir los mayores desencantos y fracasos y no viese en él al músico que indudablemente era, sino a un pobre publicista con la manía de hacerse pasar por compositor, es en verdad sorprendente. Incluso las cabezas más despejadas de su tiempo o los corazones que debieron sentirse arrastrados por el fervor suyo en la comunión de unos mismos ideales, no supieron estimarle. Berlioz, llegado al fin de sus días, después de una lucha sostenida como pocas, solitario, huraño, vencido, es uno de los fenómenos más extraños en la historia de la música. No alcanzó la gloria por la que sacrificó tanto, y el éxito, sólo fugaz, de tarde en tarde. Si Liszt le prestó su apoyo, fue porque Liszt no dejó nada por auxiliar de cuanto vivió en torno suyo, con una comprensión ilimitable. Wagner le desdeñaba profundamente. Muy pocos entre sus contemporáneos, músicos o no músicos, entrevieron siquiera lo que en él alentaba del auténtico espíritu de su siglo. Las sobras, las demasías de su arte les ocultaron los valores ciertos que contuvo, el fruto bajo la hojarasca. El avisado Gautier constituye una excepción cuando afirma: "Berlioz, Hugo y Delacroix forman la trinidad del arte romántico", francés por supuesto. Podría haber añadido, siempre que Berlioz fuera el Padre, cabeza de esa trinidad; cabeza, no en cuanto instrumento pensante, porque las de Hugo y Delacroix le superaron, sino simplemente en cuanto a punta cimera del triángulo.

¿Fue un rebelde con exceso hasta los días en que la rebelión, lo revolucionario en el arte, el romper con todo lo pasado se cotizaron como el mayor de los valores? ¿Le sobró originalidad entre los que tan apasionado culto hicieron de no deberle nada a nadie, de ser lo nunca visto u oído? Quizás en ello

\*Cuando visitó Nápoles, Berlioz encontró en el Vesubio su propia imagen. En sus cartas y escritos, al hablar de sí o de su mú-

sica prodiga los calificativos de volcánico, "ardiente como lava", etc.

resida la incompreensión manifiesta de que sufrió en su tiempo y que le ha seguido acompañando.

Dijimos que hoy su música es todavía un problema como lo fue para su época. El rebelde Berlioz lo es por sobre todo, sin perder un ápice en este rasgo capital de su espíritu a casi un siglo de su muerte. Sus obras son las únicas del pasado que pueden aún provocar aplausos o silbidos y abrir bandos irreconciliables en una sala de conciertos. La polémica sobre sus reales méritos entre los músicos y los estudiosos de la música no ha cesado. Al acercarse a Berlioz también se banderizan como el auditor más modesto y se dividen en apologistas exaltados o detractores implacables. Esta gloria, nada pequeña, de ser un agitador de la música sin paralelo dentro de su época y de continuar siéndolo hasta nuestros días, nadie puede disputársela\*.

Para hacer aún más estrecha la relación que guarda la vida de Berlioz con el correr de los años románticos, los fastos de una y otra se dan en una solitaria coincidencia. Y en esa ciudad de París que es el centro convulso de cuanto ocurre en aquel siglo con mayor relieve, en lo social como en lo artístico. En 1830, el año de "la batalla de Hernani", en la cual participó Berlioz como ardiente defensor de la estética que se impondrá con el drama de Víctor Hugo, se estrena la Sinfonía Fantástica. En plena Revolución de Julio, bajo el fuego y la metralla que lanza sobre el Puente de las Artes y la sala del Instituto una batería apostada en el Louvre, obtiene Berlioz el Premio de Roma por su cantata "Sardanápalo". Así siguen otros muchos acontecimientos de la época en íntima correlación con los de la vida del músico. A quien, para que nada le faltase, le deparó el destino ser el amante desdichado y después el esposo feliz y desventurado al mismo tiempo de la máxima encarnación de Ofelia que se admiró por entonces: la actriz Harriet Smithson, inspiradora del "Episodio de la vida de un artista" o "Sinfonía Fantástica".



Berlioz inició los estudios musicales en su villa natal, Saint-André, donde transcurrió su adolescencia. En 1821, se trasladó a París para cursar la carrera de Medicina, a la que su padre, notable médico, quería consagrarle. El joven Berlioz ocultó cuidadosamente sus verdaderos propósitos: entrar en contacto con el mundo artístico que tantos sueños había alimentado en su

\*Sirvan las siguientes opiniones como muestra. Para Debussy, "Berlioz no es un músico. De la ilusión de la música con procedimientos extraídos de la literatura y la pintura". Para Ravel, "se reprocha a Berlioz el no tener las cualidades que distinguen a los músicos mediocres". Para Roland-Manuel, "la música no es el lenguaje natural de Berlioz". "No es su lenguaje el de un hombre que piensa con sonidos; es el de quien piensa con palabras y expresa imágenes e ideas con sonidos". Para Paul Dukas, "las cuestiones de forma (en Berlioz), son a nuestro parecer secundarias. Desde el momento que se crea

necesario a la expresión de un pensamiento nuevo y bello, poco importa que un artista haya roto tal o cual marco o que haya más o menos respetado los límites de los géneros. Más vale seguramente una bella obra, en la cual se confunden y se penetran de una manera arbitraria, que no una obra correcta y fría que sabiamente se cuida de todos los ímpetus y no franquea ninguna barrera". ¡Esto dice el correcto Dukas! Milhaud es más contundente. Afirma: "La obra de Berlioz es inagotable en hallazgos, en descubrimientos, en sabias audacias".

retiro de provincia y perfeccionar sus conocimientos de la música. La Medicina no tardó en ser abandonada.

Lesueur, el músico de la Revolución y del Imperio, se avino a tomarle como alumno particular en clases que Berlioz siguió con auténtica fiebre. Lleno de ideas, le era urgente hacerse con los recursos técnicos que las plasmasen. Ansiaba darles vida.

¿Fue honda la huella que en el espíritu de Berlioz dejó su maestro? Quizá en esto se haya exagerado. Desde sus primeras obras, Berlioz, antes que con lo privativo del arte de Lesueur, se vincula con los rasgos generales de la música escrita por los compositores de la Revolución que recogieron más de una corriente, oculta o no oculta, de la tradición francesa. Las primeras obras de Berlioz se hallan tan influidas por Lesueur como por Gossec o Méhul. Su inclinación hacia lo descriptivo, la brillantez orquestal, la magnificencia de sus sinfonías dramáticas o de sus oratorios, incluso el uso y abuso que muy pronto muestra de enormes conjuntos, responden al concepto de la música de toda aquella época más que a lo distintivo de la escrita por Lesueur. Con la que, por otra parte, mantiene esenciales diferencias. Casi tan grandes como las que existen entre la pintura de estilo imperio de David y el torbellino colorístico de Delacroix.

Con exclusión en este caso de Gossec, que cultivó un sinfonismo muy cercano al de Haydn, en las obras sinfónicas de los músicos franceses de fines del siglo XVIII, es evidente una tendencia hacia lo dramático que habría de oponer desde sus orígenes esta corriente latina al abstracto tratamiento de la sinfonía por los alemanes y austríacos. Hasta en la música más pura, los franceses tocan en la linde de la representación. No se conciben las ideas ni los sentimientos desligados del ser en que anidan y la exposición y desarrollo de unas y otros se han de *personificar* en tal manera y con tan cercana relación con unos hechos entre personas que la escena donde podrían cobrar bulto se encuentra siempre implícita. El subjetivismo romántico, cuanto éste tiene de confesión de acontecimientos individuales, llevará al extremo tal tendencia. Que es lo hecho por Berlioz precisamente, como máximo y extremoso representante de ese subjetivismo. Sería adoptar un muy estrecho punto de vista el poner como antecedente de la Sinfonía Fantástica, de "Lelio" o del Requiem de Berlioz sólo a tal o cual obra de Lesueur. Su real antecesora es la producción entera, y en sus grandes rasgos, de los músicos de la Revolución, los magnos festivales del Campo de Marte, los himnos cívico-religiosos al Ser Supremo, a la Diosa Razón. Quizás una de las causas que contribuyeron a que la obra de Berlioz se malograra o, por lo menos, nunca acabara de lograrse como él pretendía, radique en que nació con retraso respecto de la que hubiera sido su época.

Cuando Berlioz comienza en París su obra de compositor, los grandes días de la Revolución y del Imperio del Napoleón auténtico se han desvanecido como "verdura de las eras". En la música, se ha restablecido la hegemonía del más convencional estilo italiano. Rossini ha destronado a Haydn y a Mozart. Hasta para Stendhal y para Heine la música de Rossini es la música, pura y simplemente. Todavía el ejemplar esfuerzo de una conciencia artística como la de Habeneck no ha descubierto al público de París que existen las sinfonías de Beethoven. No ha tenido aún lugar la trascendental revelación que lo fue, en primer término, para Berlioz y para Wagner, por entonces modesto estudiante y afanoso músico de oficio en París.

Berlioz, lleno de ímpetu, reacciona contra tal ambiente, salta por sobre él para inflamarse con el gran pasado francés. Hay en Berlioz un arranque nacionalista al que permanece fiel toda su vida, aunque de ello no hiciera ostentación. Pudo titularse de "musicien français" con los mismos derechos que medio siglo más tarde lo hiciera Debussy.

Con ese fuego en los ojos, Berlioz trabaja en sus primeras composiciones. En julio de 1825, cuatro años después de su llegada a París, en la Iglesia de San Roque estrena su Misa Solemne. Ciento cincuenta músicos, sacados de las orquestas de la Gran Opera y de los Italianos, se agrupan en la interpretación de su obra. El coro es igualmente numeroso. Muchos de los atributos de la música de Berlioz se muestran ya en ésta, para escándalo de sus auditores. En primer lugar, habría de sorprenderles el especial concepto que mostraba Berlioz de la música litúrgica. No respetaba sus convenciones por la misma razón que prescindía de todas las otras. De las distintas partes de la misa, en ésta sólo el "Gloria" era respetuoso con las formas tradicionales. Las otras, rebasaban cuanto podía admitir el espíritu más libre de prejuicios que fuera a la Iglesia por gozar de la música como música y nada más. El "Iterum Venturus" era todo un anticipo de los descomunales cuadros, con acopio de bronces y percusiones, incluido el tam-tam, con que el autor se complacería en su Misa de Requiem.

Por desigual que fuese el valor de este intento, la primera obra de Berlioz ejecutada en público, nadie podrá discutirle que fue digna presentación de quien venía a romper con cuanto se consideraba firmemente establecido.



Entre la Misa y las "Ocho Escenas del Fausto", otra obra peculiarísima de Berlioz, se sitúan las oberturas "Waverley" y "Los Jueces Francos"\*, estrenadas en un concierto que se celebró en el Conservatorio en mayo de 1828. La primera, se mantiene aún cerca de los modelos de la obertura más o menos poemática del temprano romanticismo. Incluso tiene alguna conexión con las de Beethoven. Mas en "Los Jueces Francos", lo aparatoso y grandilocuente del discurso, en exaltada oratoria decimonónica, las audaces combinaciones instrumentales, lo disonante de las armonías fueron alimento demasiado fuerte para sus auditores. "Los Jueces Francos" provoca el torrente de epítetos que no cesará a cada nueva obra de su autor. El mismo comenta sus *horrendos* efectos, lo *volcánico* de su musa. En verdad, la partitura no está exenta de hallazgos, sobre todo en la instrumentación. Hay efectos de bronces en octavas y de aglomeraciones de acordes en fortissimo que, como después se repite con frecuencia en Berlioz, no serían creíbles en la simple lectura, que no permite suponer la belleza y la propiedad con que se los ha concebido. La renovación de la escritura sinfónica, que es sin duda el más grande legado de este compositor, se inicia briosamente en esta obra.

Excepto en "La Tempestad", naturalmente sobre Shakespeare, que no es ya una obertura sino de nombre, en las que siguieron a "Los Jueces Francos",

\*"Los Jueces Francos" era la obertura de una ópera que Berlioz no terminó. "La marcha al cadalso", cuarto movimiento de la Sin-

fonia Fantástica, es un fragmento, posiblemente reelaborado, de la ópera, a la que perteneció como "Marcha de los guardias".

incluidas las últimas, Berlioz no se muestra tan generoso de invención, se hallan muy lejos de su extraordinario dinamismo orquestal. Debió considerarlas un género demasiado poco significativo para derrochar en él la potencia creadora que reservaba para las composiciones de mayor aliento. "Rob Roy" (1831) nunca fue publicada. Berlioz tomó de ella lo que consideraba que debía salvarse para incluirlo en "Harold en Italia". "El Rey Lear" y "El Corsario", también de 1831, vuelven un poco al carácter de "Waverley". Sugieren el personaje, el argumento o las emociones aludidas en el título sin pasar más allá de lo que fueron las oberturas de concierto de su época. Hasta en lo respetuosas que pretenden ser con los dictados formales. Sólo sus largas parrafadas melódicas y ciertos cortes bruscos en el encadenamiento de los períodos las alejan del esquema de sonata. En la disposición orquestal, siempre abundante de color, bien resuelta, se prohíbe todo exceso, rasgos "geniales". La que tituló "El Carnaval de Venecia", compuesta en principio para la ópera "Benvenuto Cellini", es un modesto cuadro de carácter y el buen éxito que la acompaña, fruto ante todo de su evidente superficialidad, habla bastante del Berlioz domesticado que la compuso. "La Tempestad", para coro y orquesta con dos pianos, es como una sinfonía dramática, a la manera de "Romeo y Julieta" o aún de la Fantástica contemporánea. Pero sinfonía dramática comprimida. Hace el efecto de un boceto para otra cosa, de algo a medio hacer.

A las "Ocho Escenas del Fausto" las catalogó Berlioz como "opus prima". Fue lo que encontró de más cercano a sí entre sus primeras creaciones y por eso la diputó póstumo de todas. Fueron escritas "Las Escenas" entre 1828 y 1829. Diecisiete años más tarde, una eternidad para su impaciencia, vuelve a ellas, las rehace y las prolonga en "La Condenación de Fausto", una de sus obras capitales o la obra capital, simplemente.

Aunque con una más rica experiencia, la segunda y definitiva versión acrecienta la originalidad de estas piezas; en las primeras "Ocho Escenas" está íntegro el carácter, la fuerza y mucho de lo mejor pasado a la "leyenda dramática" en que se propuso vertir en música, nada menos que "la esencia del poema de Goethe". Sin tan ambicioso proyecto, las "Escenas", por ser sólo esto, escenas sueltas, acusan menos la incoherencia y lo arbitrario con que Berlioz interpretó el genio que tanto le excedía.

Las primitivas "Ocho Escenas" contenían: Primera, Canción del Festival de Pascua; Segunda, Los Campesinos bajo el Tilo; Tercera, Concierto de Sílides; Cuarta, Cuento de una Rata; Quinta, Canción de Mefistófeles; Sexta, El Rey de Thule; Séptima, Romanza de Margarita; coro de soldados; y Octava, Serenata de Mefistófeles. La "Canción de Mefistófeles" (sobre la pulga) y el "Concierto de Sílides", que se transforma en el "Ballet de Sílides" de "La Condenación", constituyen dos de sus más altos momentos. La "Canción de Mefistófeles", en cuanto encierra lo más impresionante del humor sarcástico de Berlioz; el Ballet de las Sílides, como una de las más delicadas, puras páginas orquestales de todo el Romanticismo. Sólo comparable al "Minué de los Fuegos Fatuos" de la misma Condenación de Fausto, al que supera en la fluidez y transparencia del lenguaje empleado. Otros aciertos pueden señalarse en la obra juvenil. Los consideraremos al comentar con detenimiento aquella de la madurez en que está contenida.

Las "Ocho Escenas del Fausto" marcan el punto más alto alcanzado por Berlioz en su producción anterior a la Sinfonía Fantástica. Fuera de las nom-

bradas ya, pertenecen a este período composiciones de escaso valor o puramente ocasionales. Como las cantatas "Escena Heroica de la Revolución Griega" (1826), "La muerte de Cleopatra" (1828), "Herminia y Tancredo" (1828) y "La última noche de Sardanápalo" (1830). Esta, ejercicio de concurso con el que, al fin, ganó el Primer Premio de Roma\*. Su propio autor juzgaba a "Sardanápalo" como una cantata "llena de lugares comunes", aquellos que había de tomar en cuenta para ganarse el beneplácito de los jueces. No hay que insistir sobre hasta dónde representaban un criterio caduco, de espaldas a la nueva música, en oposición firme contra ella.

Berlioz obtiene el Premio de Roma mediado 1830. Sin embargo, este hecho no es el capital que aquel año le ofrece. Antes de que se termine, en diciembre, se estrena la "Sinfonía Fantástica", que decide no solamente el rumbo futuro de Berlioz, sino, como ya hemos aludido más de una vez, el de la música de toda una época.

Hemos dicho también que la Sinfonía Fantástica fue subtitulada por su autor, al revisarla en forma definitiva, de "Episodio en la vida de un artista". Episodio dramático, pues para que no haya dudas sobre su carácter, agregó que su obra era un "drama instrumental". Es decir, un drama sin representación, para orquesta sola, como años más tarde "Romeo y Julieta" será una "sinfonía dramática". Este episodio dramático es, al mismo tiempo, fijémonos en ello, autobiográfico. El artista de que se trata es el propio Berlioz que no recela mucho, al explicar el argumento de su composición, el que se le identifique. Mejor dicho, lo procura. Lesueur se había servido de la forma de oratorio para hacer de los que escribió verdaderas óperas sin escena. Algo semejante ocurre con los músicos de ese tiempo. Pero Berlioz va mucho más allá. Lo excesivo era una tendencia natural de su carácter.

A la par que consideramos en qué reside la dramatización de la secular forma de Sinfonía que Berlioz emprende, veamos qué es su argumento, incluso con sus raíces biográficas. Enamorado el músico, sin ser correspondido, de Harriet Smithson, a quien conoció en aquella interpretación de la Ofelia de "Hamlet" que fue pasmo del enfebrecido público de entonces, extrae de su desdicha sentimental, llevada hasta el delirio, la truculenta trama de su sinfonía.

La sinfonía va a tener, más que un episodio, episodios para relatar, pero lo hará la música y sólo ella, sin palabras; sin "lo limitativo, lo concretador" de las palabras. Esto se decide con firmeza en la mente de su autor desde el momento en que ha concebido su original obra. ¿Cómo realizar esta sinfonía, que lo será y no lo será a la vez? Piensa primero que, como forma musical, sea en absoluto la de una sonata para orquesta. En esto coincide de pleno con las Sinfonías de Spohr que, por supuesto, no conoce. Una Sinfonía Fantástica, debió estimar sin duda, no tiene por qué ser necesariamente una Fantasía Sinfónica.

Se pone a elaborar su proyecto, resueltos los puntos de partida. El primer tiempo es un Allegro de Sonata. La larga introducción, los "Ensueños" que se anteponen a los hechos que contará la "Sinfonía", desde un estricto punto de vista musical no es sino, un poco más extensa, la introducción lenta normal en las sinfonías clásicas. Igual ocurre con el resto de este movimiento.

\*El mismo valor ocasional de estas cantatas tiene la dedicada a la muerte de Napoleón, bajo el título "El 5 de mayo", compuesta en 1834.

Es un Allegro de Sonata, con su exposición, desarrollo y reexposición. Con cierta flexibilidad, imperan las normas consagradas. Únicamente este primer tiempo de Sinfonía se distingue de los de Beethoven, por ejemplo, en que el contenido que rebosa de aquellas viejas normas, lo supeditadas que ellas están a los hechos que narran les dan un muy otro sentido del que hasta entonces tuvieron como solas portadoras del discurso sonoro. Como esto es justamente lo que Berlioz procura, halló Berlioz que era bueno en su creación particularísima. En suma, el primer movimiento de la Fantástica avanza sin que Berlioz rompa con lo que él habría podido calificar años después, como otros románticos lo hicieron, de cascarón vacío de la forma Sonata. Y sin embargo...

Un enorme escollo, un formidable problema se le ha presentado desde la partida al que pretende llenar de un nuevo espíritu los antiguos moldes —vino nuevo en los odres viejos—, sin quebrantarlos. Según avance por los movimientos siguientes —que ya no serán otros tres, como en las sinfonías de antes, sino cuatro y de muy distinto carácter a los de aquéllos—, el escollo irá en aumento, asumirá enormes proporciones y exigirá una solución por completo inédita. Una Sonata se construye sobre dos temas generadores, sobre auténticos núcleos musicales de muy específico sentido. De esos dos temas, uno predomina, como rector del tiempo de Sonata. En el movimiento inicial de la Fantástica, los temas o ideas, como también se los llama, directrices no son, en verdad, reales temas sinfónicos. Les sobra lirismo; melodía, digámoslo así. Tampoco quiere Berlioz otra cosa que supeditar su rigurosa función musical a lo característico, lo descriptivo que deben ser del contenido de su producción, de las emociones que encierran. Cuando, pasados los años, los estudios analicen en su aspecto formal la Sinfonía Fantástica, cuando puedan hacerlo con la objetividad inasequible al autor que le dio vida, echarán de ver lo que él en cierto modo presintió: porque los temas no tienen el valor que debieron tener como un elemento constructivo de un Allegro de Sonata, porque renunció a esto en beneficio de otras cosas, aunque las leyes de la forma se respeten, ésta es suelta, laxa. Berlioz lo presintió, repito, y se dio una respuesta suficiente, para sí mismo por lo menos. El programa escrito que acompañará la audición, sin cuya previa lectura esta música no tendría sentido, se basta para suplir la lógica discursiva que por aquella razón se debilita. Es la de su Sinfonía una música no suficiente por sí misma. No razonaría así, por supuesto; de esta manera tajante, con tales términos ni otros parecidos. Mas, con los que fueran, en su sensibilidad de músico advirtió el fenómeno que comentamos y por ello nació la música "con programa". Es evidente que el "programa" (el argumento escrito), se le presentó como una *necesidad básica* para la especie nueva de arte que surgía\*. Más aún: al componer el primer tiempo y al proseguir con los otros, la sensación de carencia constructiva o de fuerza coherente de su material temático tuvo que hacerse más notoria paso a paso. Así dio en su otra aportación fundamental a la

\*En el prefacio que Berlioz escribió de su puño y letra para la edición de la Sinfonía Fantástica, se contienen las siguientes y muy ilustrativas razones sobre la necesidad del "programa". Dice Berlioz: "El compositor ha tenido por fin que desarrollar, en lo que tienen de musicales, diferentes situacio-

nes de la vida de un artista. El plan del drama instrumental, privado de la ayuda de la palabra, es preciso exponerlo de antemano. El programa, que es indispensable a la completa inteligencia del plan dramático de la obra, DEBE SER CONSIDERADO COMO EL TEXTO HABLADO DE UNA OPERA.

"música con programa" y del Romanticismo hasta su término, si se tiene en cuenta sus ramificaciones en el "leit motiv" de los dramas líricos de Wagner y en el tema generador de las Sonatas Cíclicas de César Franck: la "idea fija" que engarza todos los episodios, del primer al último movimiento de la Sinfonía Fantástica.

¿Qué es la "idea fija" y cuál su función sustitutiva de la confiada al tema principal en un Allegro de Sonata? Digamos de antemano que esta "idea conductora", esta frase característica no es un "leit motiv", sino una "leit melodie". Rebosa de lirismo y carece de la concentrada energía, del vigor rítmico, de las posibilidades dinámicas, en suma, que un tema sinfónico o un leit motiv deben reunir. Por el contrario, como melodía que es, tiende a lo estático y, en el caso de la Fantástica, a lo vagoroso y ensoñable, que es el espíritu que quiso imprimirle Berlioz.

La "idea fija" sirve como tema principal del primer tiempo y aparece una y otra vez en los cuatro restantes, entretrejida con las ideas secundarias, modificándose ella misma, sirviendo como centro de la acción o para relacionar los episodios. Contribuye, por tanto, y no en escasa medida, a la falta de dinamismo y de firmeza en la construcción de que adolece la Sinfonía Fantástica.

La "idea fija" simboliza más que al ser que ha estimulado todas las imaginarias aventuras que forman la trama de la Sinfonía, más que a Harriet Smithson, a su deformación en los sueños del artista. No caracteriza a un personaje, sino que es su reflejo —vario, confuso, aterrador, a veces—, en la mente del soñador que vive los episodios de la obra. En el primer tiempo ("Ensueños. Pasiones"), la "idea fija" es la imagen pura, la más alta idealización de la Amada, con mayúscula. En el segundo ("En un baile"), ella aparece una y otra vez, perdiéndose entre los demás rostros, fugitiva en los giros del vals, melancólica o alegre, burlesca o contrariada. En la "Escena en los campos", tercer tiempo, surge en el recuerdo de su atormentado adorador para turbar la calma que el bucólico paisaje y el canto alternado de dos pastores ponen en su ánimo. "¿Le será infiel, le habrá olvidado?" A lo lejos, resuena la tormenta, el sol se pone. Sigue "La marcha al cadalso" y en ella el artista sueña que se encamina adonde será ajusticiado por dar muerte a quien le traicionó. La "idea fija" vuelve a aparecer hacia el final "como un último pensamiento de amor". Y termina la Sinfonía con "Un sueño de una noche de aquelarre". Aquí la "idea fija" pierde su noble carácter, se une a lo grotesco, a lo repulsivo de la ronda de brujas. Ella participa de la infernal orgía que subraya la parodia del Dies Irae.

En lo apuntado sobre el espíritu y las transformaciones que experimenta la "idea fija" queda, en sustancia, expuesto el "programa" de la Sinfonía, lo que son los sueños del artista de estos episodios, ese músico tan sensitivo como de malsana naturaleza que busca en el opio remedio para un amor sin esperanzas. No será necesario insistir mucho más en el argumento de la Sinfonía al señalar las características de sus partes. Ninguna de las que siguen a la primera se ciñe tanto como ésta a una forma musical preestablecida. Cuanto con mayor libertad se produce el compositor, cuanto más lejos se sitúa de los moldes clásicos, se acusa su música como mejor resuelta, incluso en el aspecto formal. Puede esto sorprender a primera vista, pero es lógico que así ocurra. Desaparece el difícil compromiso entre las formas clásicas y el nuevo contenido de la obra, que implica nuevos elementos o la ausencia o desfigu-

ración de los que hasta entonces eran fundamentales en el discurso sinfónico. Lo que no son tiempos de sinfonía, sino estampas sinfónicas, cuánto más de todas veras y en todos sus ingredientes asuman este carácter mejor lograrán la plenitud de su significado. Berlioz hace más que intuirlo a medida que progresa su sinfonía. Ese es el paso definitivo que da desde esta obra sobre todas las de Spohr. En el segundo movimiento, "En un baile", si bien la disposición tripartita de Menuetto, Trío y repetición del Menuetto se mantiene a grandes rasgos, Berlioz borra todas las transiciones que le impidan trazar un animado cuadro de época, sobre el ritmo del vals que sustituye al ceremonioso y pausado de la antigua danza. No puede ya decirse que aquí exista una forma cerrada, ni frases con una rígida cuadratura. Unas se deslizan sobre otras, pinturas de los giros de esas parejas vaporosas, entre las que se oculta o se descubre, para desvanecerse de inmediato, la "idea fija", transfigurada, etérea casi, como el rostro de una ilusión inaprensible, fuego fatuo de una atormentada fantasía. El gran orquestador que hay en Berlioz vierte en esta página toda su maestría en el empleo de las más delicadas tintas. ¡Qué riqueza de veladuras en algunos momentos, qué destreza en el empleo de sutiles matices, impalpables en el colorido de su orquesta!

La "Escena en el campo" responde al meditativo tiempo lento de las anteriores sinfonías, pero aun con mayor independencia. En ella se vuelca el poder descriptivo de que el compositor hará gala en muchas de sus obras. El paisaje en torno, la placidez de los cantos pastoriles (en primer término, el melancólico protagonista de la sinfonía y sus sueños), todo es descrito con acopio de detalles. No falta la inclusión literal de canciones agrestes, tomadas del folklore alpino, entre los trinos de las aves o el llamado del cuclillo.

El artista, que persiguió a su amada huidiza entre los giros del vals y ha ido a ensoñarla a la soledad de los campos, en "La marcha al cadalso", que sigue a su cuadro bucólico, ahonda los acentos realistas. *Vemos* al sombrío cortejo y oímos "el ruido sordo de sus pasos". El contraste con la estampa precedente es brusco. Berlioz ama los grandes efectos, las violentas sacudidas, como se complace en la gradación de sutiles matices. El dinamismo de su orquesta, la extraordinaria dinámica de su paleta orquestal, muchas veces compensa lo estático de los otros elementos de su música a que nos hemos referido antes. El desenlace de la Fantástica, "El sueño de una noche de Sabbath", constituye un elocuente ejemplo de su genio de orquestador, tan elocuente como truculento es en su contenido. No hay duda que estas revueltas aguas, donde lo grotesco, lo procaz, lo trivial y lo grandioso, con una real magnificencia, incluso con algo de lo sublime, se juntan, son el manantial de mucho de lo mejor y de lo peor de la música del Romanticismo. Aguas tenebrosas que discurren hasta las tan mansas e insípidas de la "Danza Macabra" de Saint-Saëns.

La gran medida en que la Sinfonía Fantástica enriqueció el lenguaje orquestal de toda una época debe contarse entre sus mayores méritos. Ya en la Sinfonía Fantástica, Berlioz imprime de un sólo impulso y con vigor extremo un inédito sentido al arte de escribir para orquesta. El empleo de los instrumentos de bronce y de percusión se sale de las normas restrictas del Clasicismo. Adquieren una personalidad, que hasta entonces no se había desarrollado, sino en parte mínima, como elementos *de color* en los pasajes heroicos o como simple relleno en los "tutti". Exige de ellos lo que nadie antes había exigido y ensancha su técnica con brillantes hallazgos. Todo esto, mu-

chos años antes de que Richard Wagner marche por derroteros parecidos. Las trompas dejan de ser "instrumentos de armonía". Las aumenta a cuatro en la "Fantástica" y hace a su timbre, en algunos pasajes, asumir esos nostálgicos acentos de "la trompa que resuena en el fondo de los bosques", tan peculiares, desde ahora en adelante, de la música romántica. Es un timbre del que se llega hasta el abuso en aquellos años y que Berlioz incorpora a la orquesta como elemento expresivo, todavía antes que Weber y con mayor originalidad. Los sonidos "cuivrées" de los cornos en el Aquelarre final, las brillantes llamadas en "fortissimo", con el pabellón en alto para obtener una mayor resonancia, la veladura misteriosa de la sordina, otros tantos recursos rara vez empleados descubren insospechadas posibilidades para un instrumento al que se tenía por tan carente de ellas. Las trompetas de llaves figuran por primera vez en esta partitura, junto a las de sonido natural tradicionales, tan limitadas de recursos y que pronto caerán en el olvido. El corno inglés, al que confía un extenso monólogo en la "Escena en los campos", inaugura, como nostálgico representante de la voz de la naturaleza, la carrera que le estaba reservada en el siglo XIX y que culmina en la famosa escena del pastor en "Tristán". Agreguemos, casi medio siglo más tarde de su hazaña, igualmente medio legendaria, medio pastoril, en la Sinfonía de Berlioz. Las arpas, que desde los tiempos de Händel habían caído en desuso en las orquestas, vuelven a incorporarse —hilos de oro o rumor cristalino—, el tejido sinfónico. Berlioz no vacila en la adopción de nuevos instrumentos si está justificada por necesidades expresivas. Como con el arpa, se esforzará por fundir al conjunto tradicional el timbre del piano, anticipándose con mucho a la música de su tiempo. Mas sigamos con la partitura de la Fantástica. Al no disponer de tubas para reforzar los coros de bronces o servir de bajos a los trombones, hace uso de los oficleides, a pesar de sus limitaciones mecánicas y de su descrédito como instrumentos de banda. El flautín y el clarinete en Mi bemol, con sus brillantes tonos, prolongan hacia el agudo los registros de las maderas. En cuanto a los instrumentos de percusión, no sólo amplía su número y matiza con el mayor escrúpulo la función de primer plano que, muchas veces, les atribuye en su orquesta\*, sino que rescucita a muchos de ellos que no se habían vuelto a emplear desde siglos o que procedían de la música oriental, como el tam-tam, el triángulo, el gong, las campanas, los címbalos, los tambores de distintos matices y tamaños.

A la Sinfonía Fantástica sucedió unos años después "Lelio o el retorno a la vida" —melólogo, como su autor lo denomina, o con mayor simplicidad, monólogo con música—, que pretende ser la continuación de aquella partitura. Dicho está que a "Lelio" lo inspiran idénticas motivaciones personales. Lelio es la encarnación del artista que soñaba las cruentas pesadillas de la Fantástica. Pero ahora reaparece de cuerpo entero, de levita sobre su pedestal, como las estatuas urbanas de aquella centuria, donde no se olvidan botones ni trabillas en la ropa hecha bronce, para envolver las figuras y gestos sublimes de los personajes que moldean. En su mayoría tribunos, orado-

\*En ambos sentidos es proverbial la importancia que da a los timbales. En el "Tuba Mirum" del "Réquiem" llega a hacer uso de dieciséis timbales y especifica con el mayor detalle la calidad de las baquetas y la forma como debe empleárselas. Por lo gene-

ral, usa en su orquesta dos pares de timbales con distinta afinación, lo que acabó por ser norma en las orquestas sinfónicas del siglo XIX y aún en las del nuestro, salvo casos excepcionales.

res exaltados. De la política y de lo que no es política. Mediado el siglo XIX, el mundo se llena de grandes declamadores. Berlioz es un tribuno de la música, como otros lo fueron de la literatura, de la pintura, etc.

En el recitado literario, que acompaña una gran orquesta, solos y coros, ocultos tras el telón de escena, Lelio nos cuenta, por supuesto, sus desdichas. Hace el repaso de sus miserias sentimentales, de las grandes desesperanzas y decepciones que ha sufrido, y nos anuncia su propósito firme de un retorno a la vida que es, en fin de cuentas, entregarse por completo a la música, suprema remediadora de sus penas infinitas. El artista, esta es la moraleja, salvará al hombre de sus quebrantos.

El extravagante argumento tiene su paralelo en los absurdos de una composición que es y no es, al mismo tiempo, "música de fondo" para el relato hablado o lírico comentario, glosa prolongada de él. Es una obra desorganizada, una salida en falso, aunque encierre algunas de las sobresalientes cualidades de lirismo y belleza sonora de las creaciones de Berlioz.



Ganador del Premio de Roma, Berlioz parte hacia aquella ciudad meses después del estreno de la Sinfonía Fantástica. En 1832, retorna a París. No ha podido soportar por mucho tiempo la estancia en la tierra de Donizetti y Bellini. En Roma, como en Florencia o Nápoles —a pesar del deleite que le causa su fraterno Vesubio—, todo le hastía, le "aburre hasta enloquecer". A duras penas encuentra estímulos para su música. La aportación de esos dos años escasos a la que escribe para orquesta se cifra en la obertura de "Benvenuto Cellini", ópera cuyo proyecto le ocupa.

Toma muchos apuntes, concibe numerosos proyectos que no realizará, ni aun los que tienen a Italia por telón de fondo, hasta reintegrarse a París. De lejos, la sensación de Italia y lo italiano, paisajes y gentes, le es más viva porque se le da con pureza en los campos de su fantasía, sin nada de lo que en la realidad de aquella tierra y ambiente le es sobremanera hostil.

Tomando en cuenta este punto de vista, se puede decir que el fruto capital de sus días en Italia es su nueva Sinfonía Fantástica con viola obligada, "Harold en Italia", extraña derivación, tan particular como todas las de Berlioz, del poema de Byron.

La primera idea del "Harold en Italia" o de algo muy semejante, sin que el héroe de Byron fuese el de la sinfonía, la concibió Berlioz en un vagabundeo por los Alpes, el fusil terciado a la espalda, guitarra en mano, entre campesinos y bandidos, caros a su musa. Esa primera idea la abandonó al reanudar su vida parisina y hubiera sido una más entre las muchas fugitivas que debieron caldear su fantasía, si determinadas circunstancias no la hubieran puesto de nuevo en un primer plano.

Los años del retorno a la patria están superhinchados de acontecimientos en su vida y en su obra. Harriet Smithson se rinde al fogoso asedio de su adorador y contraen matrimonio en 1833. En las Memorias y en la correspondencia de Berlioz se ensalza este "episodio" como es de imaginar. Embriagado de felicidad, Berlioz se siente a la vez unido a Ofelia y a Julieta, las dos supremas interpretaciones shakespearianas de la Smithson y ¿por qué no? a la propia Harriet. El *Gran Amor* no discurre, sin embargo, por los solos domi-

nios de la fantasía. Ni aun en un comienzo. El matrimonio no tarda en ser un fracaso. Al concluir "Harold en Italia" en 1834, entre sufrimientos y alegrías, el rescoldo de aquella pasión se mantiene. "Romeo y Julieta", en 1839, es un melancólico recuerdo del amor hace tiempo desvanecido.

Otro suceso de relieve en la época más ilusionada del músico es su encuentro y amistad con Paganini, en pleno triunfo. La afinidad demoníaca de sus naturalezas los aproxima. Recibe de Paganini el encargo de componer un concierto para viola que él estrenará con el maravilloso instrumento que es uno de sus últimos hallazgos. Berlioz se pone a trabajar sin tregua. Pero lo que va resultando es algo muy distinto de un concierto para viola. En vez de hacer de ésta la parte virtuosística que resalta sobre una orquesta convencional, el compositor trata al instrumento solista —que no lo es propiamente, sino una viola concertante u obligada— como a una individualidad, un personaje, sombrío soñador, que se contrapone a la variedad colorística y a la dinámica de una orquesta, encarnación del mundo en conflicto con aquel ser excepcional. ¿Cuál será el argumento de la nueva obra, por qué la Fantástica proyecta sobre ella los ecos de su espíritu? Traza una fantasía sinfónica para viola, coros y orquesta sobre "Los últimos momentos de María Estuardo". Esta es la personalidad solitaria que cobra vida en el instrumento solista, los recuerdos y su experiencia del mundo en la hora suprema, mientras el cadalso se levanta; el mundo enemigo, con sus altos y bajos, lo describe la orquesta.

Paganini no quedó satisfecho. Aquello no era el concierto para viola solificado, aunque admirase la música. Libre Berlioz, o más libre, sin la traba del encargo hecho por el violinista, rehace la composición, deja a María Estuardo y a sus meditaciones lúgubres y se coloca él en el centro de la obra. Como el "Childe Harold" le ha conmovido por entonces, Harold será la máscara que él adopte en su viaje por los Alpes, transposición imaginativa del otro real de no hace mucho. Así nació "Harold en Italia", que conserva la viola solista con muchos de los fragmentos de la composición no terminada y el principio fundamental de ella: un individuo frente al mundo. Aquél, ensimismado; éste, pintoresco, exterior, pura apariencia, descriptivo.

La sombra de la Sinfonía Fantástica se cierne también sobre la obra en cuanto música. "Harold en Italia" se divide en cuatro movimientos. El primero es un Allegro de Sonata, con su introducción en Adagio. Quizá tratada la forma con mayor libertad todavía que en la Fantástica; el segundo y tercer tiempos son dos intermedios o escenas sinfónicas, llenos de primores en la escritura de la orquesta. El cuarto mantiene una cierta estructura de sonata, con un tema que predomina y un vigor rítmico extraordinario, torrentes de color y violencia que pueden contarse entre las páginas caudalosas de este músico y entre las mejor resueltas. Es esta "Orgía de los bandidos" una exacta correlación con "La Noche de Sabbath" de la Fantástica, pero más ceñida, con mayor trabazón, menos alusiones accidentales que refrenen su impulso. Los títulos de los tiempos precedentes encierran todo su "programa". "Harold en las montañas" ("Escenas de melancolía, de felicidad y júbilo"). "Marcha de los peregrinos que cantan la plegaria de la tarde", "Serenata de un campesino de los Abruzzos a su amada", "Viaje sentimental por Italia", con el viajero como centro del paisaje y de las gentes que se describen, a la manera romántica, podría resumir un aficionado a las clasificaciones.

Paganini, que no interpretó el "Harold", sin dejar por esto de admirar a su creador, fue en extremo generoso con sus siguientes obras. Es conocido su

rasgo al subvencionar a Berlioz con una gruesa suma para que pudiese continuar su labor sin apremios económicos. Libre de éstos y de la tortura que terminó por representarle Harriet Smithson, pudo entregarse por entero a la más honda de sus ensoñaciones, la que encierra también, junto al oratorio "La Infancia de Cristo", su más pura música: "Romeo y Julieta", sinfonía dramática para coros y orquesta, sobre algunas —que son muchas, sin duda demasiadas— escenas de la obra de Shakespeare.

El joven Wagner asistió en 1839 a la primera ejecución. Su juicio es categórico. Parten de aquí todas las irreconciliables diferencias que separaron a ambos músicos. Se manifiestan por primera vez en forma rotunda. "La audición de la Sinfonía de Romeo y Julieta, escribió Wagner, me ha llenado el alma de una gran tristeza. Al lado de los hallazgos más geniales, se encuentran en esta obra tantas faltas de gusto y un empleo tan defectuoso de los procedimientos del arte que no puedo menos que lamentar que, antes de la interpretación, Berlioz no haya presentado su obra a un hombre como Cherubini, quien, ciertamente, sin causar el menor daño a la obra original, habría sabido descargarla de una gran cantidad de pasajes que no son bellos y que la perjudican".

No deja de ser curioso el tono prudente, razonable, de estas líneas en una personalidad como la del reformador Wagner, aunque por entonces sólo lo fuese por dentro. Acababa de escribir "Rienzi", tras los pasos de Meyerbeer. La mención de Cherubini, un adocenado retórico, una sombra del pasado, como hacia 1840, tenía Wagner que considerarle, por mucho que admirase a Meyerbeer, y no con una admiración desinteresada, es todavía más chocante. Muy significativo que tomase al "Romeo y Julieta" de Berlioz por una producción teatral, aunque no tuviera escenario. En lo que estaba tan en lo cierto, como en que muchos de los trozos sobraban, eran de mal gusto y dañaban al conjunto de la composición. El tiempo ha confirmado la opinión de Wagner. Sólo sobreviven de "Romeo y Julieta" tres de sus momentos culminantes: "Fiesta en casa de Capuleto", "Escena de amor", "Scherzo de la Reina Maab", que son los que, de tarde en tarde, figuran en los programas de los conciertos.

En "Romeo y Julieta", Berlioz se desliga de la pretensión de modificar con un nuevo contenido las normas de la Sonata Clásica. Lo que debe ser reputado entre sus méritos y lo que, sin duda, contribuye decisivamente a lo que son sus grandes logros. El dúo de amor, tan magníficamente resuelto al crear la orquesta que ofrece el clima adecuado a las largas melodías del diálogo entre los amantes, traduce la emoción perseguida de "lo que está más allá de las palabras". Es este trozo una de las páginas inolvidables en una antología de la música romántica para orquesta. Sin que esto quiera decir que sus valores de "época" estén por encima de los otros. Es música y alta música. Analizar su tejido armónico, la interna lógica de su discurso, la perfecta realización sinfónica, reporta muchas satisfacciones, algunas sorpresas y, sobre todo, acrecienta la estimación de Berlioz como músico, y puramente músico. El mundo armónico y orquestal de la "Tetralogía" y del "Tristán" wagnerianos, ese nuevo mundo con que el siglo XIX se cierra y se abre el nuestro, tiene con esa música una gran deuda. ¿Y qué podría decirse del "Scherzo de la Reina Maab", sino que es una obra perfecta, de rara perfección, capaz de reivindicar a Berlioz y su época de todos sus desvaríos con la sutilísima, inapreciable poesía que incorpora a la música de entonces y después?

Es lástima que Berlioz sólo parcialmente se produzca a tales alturas en "Romeo y Julieta". Ya hemos dicho que es mucho lo que en ella sobra. Fuera del error de concepto, que una vez más se repite en Berlioz, de dar vida a un género híbrido. Esta sinfonía dramática, ni es sinfonía ni es drama; tampoco un poema sinfónico, ni una cantata dramática. Aunque más cerca está del género espúreo que cultivaron los románticos bajo este nombre. La obra fracasaría llevada al escenario, de la misma manera que ha fracasado la "Condenación de Fausto", tantas veces como ello se intentó. No es su marco el teatro. Como obra sinfónica, sólo cabe hacer lo que se ha hecho: seleccionar los fragmentos que, por sobre todo, son música en "Romeo y Julieta".



Acabamos de referirnos a lo que tiene de género híbrido entre lo sinfónico y lo dramático "Romeo y Julieta". Nos detuvimos ya en otras ocasiones sobre este mismo fenómeno que pesa como una fatalidad sobre las producciones de Berlioz. Fenómeno que se acentúa de obra en obra, conforme el músico se carga en años y experiencia. Si ello es un defecto —y para nosotros lo es— no hay duda de que Berlioz persiste en él y lo ahonda deliberadamente. Para Berlioz constituye algo que, lejos de corregirse, le es irrenunciable, como la conquista más preciada de su entera labor. Hasta el punto de transformar esta mezcolanza o hibridación de géneros en rasgo dominante de su estilo.

En el camino que ya hemos repasado de su producción, "Harold en Italia" va más allá de la Sinfonía Fantástica en este aspecto, para ser superada a su vez por "Romeo y Julieta". "La Condenación de Fausto" con "Los Troyanos" forman la cúspide en este sentido y, para muchos comentaristas, en todos los otros de la obra berlioziana.

"La Condenación de Fausto" es calificada por su autor de "ópera de concierto" o de "leyenda dramática", según los casos. Escrita para solistas, coro y orquesta, con casi tantos pasajes líricos como sinfónicos, se ha creído que, en realidad, era una ópera a secas y que para ello bastaba agregarle la escenografía y la representación teatral de que prescindió su creador. Sin embargo, los hechos han demostrado otra cosa. Cuando se dio como ópera en Montecarlo en 1893, y en París en 1910 y en 1933, se hizo evidente que el escenario estorba. La acción teatral no existe y se daña al efecto de una música hecha sólo *para ser oída* con el peso de una representación donde nada ocurre, estática y sin enlace alguno en la sucesión de sus escenas. Repitémoslo, "La Condenación de Fausto" ni es ópera, ni es oratorio y menos que nada sinfonía para voces solistas, coro y orquesta. La serie de géneros intermedarios que Berlioz tituló de "Sinfonía Dramática", drama sinfónico, leyenda dramática o de ópera sinfónica, como en el caso de "Los Troyanos", no representa más que distintas adjetivaciones de una misma cosa; *eso* que es la música de Berlioz al fundir los caracteres de los géneros y formas musicales, tomando prestado de unos y otros lo que de momento necesita para desarrollar los "programas" de sus obras, con texto sobre la música o implícito en ella.

Dijimos ya que "La Condenación de Fausto", compuesta en 1846, incluye las "Ocho Escenas del Fausto", que catalogó Berlioz como opus prima, escritas diecisiete años antes y revisadas al incorporarlas a la nueva composición,

más ambiciosa. Al volver sobre el viejo proyecto, Berlioz no se propone menos que "extraer (y expresar) la esencia musical del Fausto de Goethe". Al componer "Romeo y Julieta" se vio obligado a prescindir del texto de Shakespeare, que había pensado poner en música en un comienzo, porque "la sublimidad de este amor hace su descripción tan difícil para el compositor que se vio constreñido a dejar a su imaginación una libertad que no le hubiera permitido el sentido concreto de las palabras cantadas". Discutible o no este criterio, lo cierto es que la transposición musical y sólo musical del dúo de amor —al que se refiere especialmente aquel párrafo—, constituye una excelente página. Quizás al escribir "La Condenación de Fausto" volvió a tropezar con los mismos inconvenientes, con la limitación del sentido concreto de las palabras de Goethe para su arrebatada fantasía. Y la solución que esta vez encontró, que es una especie de medio camino, fue bastante más acertada. En unos trozos se sirve de los versos de Goethe en la excelente traducción de Gerard de Nerval, que el propio Goethe admirara; pero en otros usa de una libre interpretación del poema por un señor Gaudonnière que estaba muy lejos de ser Nerval y, por tanto, mucho más lejos aún de Goethe, ¡y hasta de pasajes inventados de arriba a abajo por Berlioz! Desde luego, donde no hay texto, las libertades que el músico se toma llegan ya hasta el escarnio de la magna creación de Goethe, por buenas que fueran las intenciones de su comentarista musical. Baste de ejemplo la inclusión de la Marcha Rakoczy; para lo cual tiene que hacer a Mefistófeles darse un paseito por Hungría, absurdo que nada justifica. El único motivo de su inclusión —inútil es buscarle otras razones—, es que Berlioz gustaba de esta marcha, la había orquestado brillantemente y con gran éxito y la incrustó en su obra por la garantía de ese éxito que suponía.

La Marcha Rakoczy en medio del Fausto es la más flagrante de las ligerezas con que procedió el compositor. Muchas otras pueden señalarse. En realidad, tan sólo en dos momentos se ciñe a la verdad del poema dramático que le inspira, en la "Invocación a la Naturaleza" y en "Fausto en su gabinete de trabajo". No consideraremos, por tanto, a "La Condenación de Fausto" como interpretación del primer Fausto de Goethe y tomemos en cuenta lo que es como obra personal de Berlioz.

Cómo fue compuesta "La Condenación de Fausto", es sobremanera ilustrativo del hacer azaroso, a ramalazos de su genio, sin ningún espíritu crítico, de Berlioz. Lo que explica por qué el barro y el oro se den con frecuencia juntos en ésta y en la casi totalidad de sus obras. Durante un viaje por Austria y Hungría, le ataca el deseo de rehacer con los más amplios propósitos comentados, su primera versión del primer Fausto. Trabaja en texto y música como puede, a saltos, entre las ocupaciones musicales y no musicales de su viaje. La Marcha Rakoczy la escribe una noche pasada en Pest; los otros trozos surgen donde menos se piensa: sobre la mesa de un café, después de un ensayo, de una charla enojosa o de un encuentro feliz. Así, en piezas sueltas, surgen las cuatro desiguales partes de la obra, se reúnen sin mayor coherencia ni casi un plan. El resultado final es que las "Ocho Escenas" primitivas ahora se multiplican en un intento de exégesis del poema entero. Comentaré la interpretación dada, señalando los momentos capitales de esta música.

En la primera parte, la meditación de Fausto en su gabinete de trabajo —con una escritura cromática de las cuerdas acompañantes que mucho anticipa del mundo armónico wagneriano—, es un logro excelente, así como el con-

traste entre estas reflexiones del solitario a la luz incierta del amanecer y la brillante ronda de campesinos que la sigue. La *Marcha Rakoczy*, aquí incluida, se reduce a una orquestación bien resuelta y nada más.

La segunda parte, comienza por situarnos frente a Fausto al borde de su condenación, cuando va a beber el veneno que ponga término a sus melancolías. El canto de Pascua de Resurrección que llega a sus oídos le conmueve y le salva. Prosigue la aparición de Mefistófeles y el pacto establecido entre los dos. Mefistófeles, que ya se acreditó de espíritu viajero y volátil, lleva a Fausto a la taberna de Auerbach. El coro de borrachos, la canción de la rata, las intervenciones de Brander y el final de esta escena en la burla sarcástica del *Amén*, en escritura fugada, más la canción de Mefistófeles a la pulga, se cuentan entre los aciertos de esta parte, quizá la más henchida de las cuatro.

En un nuevo salto sobre las botas de cien leguas de Mefistófeles, él y su compañero recorren las llanuras del Elba. Fausto canta a las rosas. Duerme, seducido por la belleza que le rodea, y gnomos y sílfides danzan en su torno. Ballet sólo comparable en luminosidad y finura orquestal al *Scherzo* de "El sueño de una noche de Verano", de Mendelssohn, o al de la Reina Maab, de "Romeo", del propio Berlioz. Fausto despierta, invoca a Margarita. Llega junto a su puerta, mientras los soldados desfilan. La tercera parte tiene una mayor unidad que la anterior. Corresponde a la cámara de Margarita, adonde Fausto ha sido ya introducido por su sagaz colaborador. Una aria de Fausto y la canción del Rey de Thule, por Margarita, ceden en sus bellezas al pasaje sinfónico, *Minué* de los Fuegos Fatuos, que le sigue. Han sido invocados por el gran taumaturgo, que desvanece a los espíritus impalpables y a su danza, con una serenata que canta, acompañado por las cuerdas en imitación de la guitarra diabólica. El dúo de amor, sin especial relieve, y el trío a la italiana que continúa terminan esa parte. La final, salvo el recitativo de Fausto, donde de nuevo asoma el rostro del futuro Wagner, apenas contiene nada de relieve. Es lenta y larga, sin que la cabalgata de Mefistófeles y Fausto hacia el abismo pueda vencer su pesantez. Menos aún lo consigue el coro de los espíritus infernales ni el cataclismo final, ni el epílogo con la visión de Margarita, redimida en el cielo.

Páginas orquestales que figuran entre lo mejor del talento extraordinario de Berlioz sinfonista, como el *Minué* de los Fuegos Fatuos y el Ballet de las Sílfides; las aportaciones indudables que representan para la lírica de su tiempo los recitativos de Fausto y las canciones y arias, como la de Mefistófeles a la pulga, o de Margarita en la rueca; el coro realista de los borrachos de Auerbach y el grotesco fugatto del *Amén*, merecen contarse entre las páginas mejores de Berlioz, pero, a mi criterio, no compensan de todo lo otro que "La Condenación de Fausto" encierra. No estimo que pueda considerarse como la obra maestra de Berlioz, calificación que tantas veces se repite por los críticos franceses. Salvo por Debussy, quien fue muy severo, y mordaz, al señalar los defectos de esta obra, para él la mayor prueba de que "Berlioz no fue jamás, hablando con propiedad, un músico de teatro". Y agregaba: "Es tan poco música de teatro la pobre, que siente vergüenza de ser sonora". Lo mejor alcanzado en esta partitura es, desde luego, lo que nada tiene de teatral, lo más puramente sinfónico de ella entre los trozos que aca-

\*Artículo de Debussy sobre Berlioz en "Mr. Croche, antidilettante".

bamos de destacar. Debo añadir que éstos tampoco superan a los que sobreviven de "Romeo y Julieta". Que, insisto, es mucho más digna de tomarse por la obra maestra de su autor.



La Misa de Requiem o "Fiesta Fúnebre a la Memoria de los Hombres Ilustres de Francia" es anterior en dos años a "Romeo y Julieta" y en nueve a "La Condenación de Fausto". Representa el cenit en la estrella de Berlioz, su más alta victoria, conseguida tras de una dura lucha.

Comenzó Berlioz a trabajar en el Requiem en 1835, mientras se ocupaba en la ópera "Benvenuto Cellini". Las hazañas del famoso artista y malhechor fueron casi olvidadas en el arrebato que produjo al músico su nuevo proyecto. Por unos meses, todo el fuego de su imaginación fue entregado a la magna empresa. El texto le subyuga "hasta el vértigo". No hay diques, frenos que puedan serlo para su fantasía. Como los recursos normales de la orquesta no le son suficientes, amplía el conjunto y sobrepasa incluso los desmedidos de las fiestas de la Revolución. El coro ha de ampliarse en proporción a la masa instrumental. Así llega a concebir una partitura que precisa de cinco orquestas y de un enorme coro, con un total de cuatrocientos ejecutantes. Si lo aparatoso y exaltado es consustancial con el estilo de Berlioz, ninguna obra lo representa mejor que la Misa de Requiem.

Exhausto después de dar término a tan descomunal composición, los dos años que siguen los consume casi por entero en negociaciones para estrenarla. ¿Cómo reunir el conjunto que requería, dónde hallar la sala que pudiese albergarla y, lo que era aún más importante, cómo encontrar la ocasión propicia para todo esto? Tenía que ser por fuerza una extraordinaria: un magno aniversario, la conmemoración de un héroe o de un gran hecho, a tono con las dimensiones de la música. En realidad, este punto de apoyo era lo primero de que debía disponer, la llave maestra con la que las demás puertas se abrían. Y Berlioz se acercó a los medios oficiales, los únicos que podrían procurársela. En marzo de 1837, está a punto de tenerla en la mano. El Ministro del Interior se interesa por estrenar el Requiem en el aniversario de la muerte del general Mortier, a quien despedazó una máquina infernal, el mortero, durante sus pruebas. Pero el proyecto del Ministro no se llevó a efecto. Berlioz no cesa en su porfía y, al fin, en aquel mismo año, el Requiem se interpreta nada menos que en la amplia nave de los Inválidos. Ahora se ofrece como un homenaje a los caídos en el cerco de Constantina\*. Las cuatro orquestas de bronce se disponen en los cuatro ángulos de la sala, en torno a la orquesta principal; los solistas y coros, frente al órgano. Como director del conjunto se designa a Habeneck, el famoso intérprete de las Sinfonías de Beethoven en el Conservatorio, con las que alucinó años antes a Berlioz, a Liszt y a Wagner.

La teatralidad del Requiem rompe con todas las convenciones y también con el espíritu de la música litúrgica. Es un Festival Fúnebre, como Berlioz lo tituló, y no una Misa, aunque se haga empleo del texto sacro. Lo descrip-

\*La ciudad de Constantina, en el norte de Argelia, fue tomada por el Ejército francés,

después de un largo asedio, en el año 1837.

tivo, lo fantástico, en el exacto sentido que Berlioz dio al término al adjetivar su Sinfonía, ahogan todo sentimiento religioso. La pintura del Juicio de los Juicios, centro de la obra, en fortísimos de los bronce, que se contestan de una orquesta en otra sobre la estruendosa percusión, no pretende conmover a las almas ni elevarlas a la contemplación del supremo de los destinos, sino aplastarlas, enloquecerlas de terror. En la tradición que renueva y lleva al paroxismo de los festivales de la Gran Revolución, se unen en el Requiem a los cantos litúrgicos las llamadas de trompetas y trombones y los redobles marciales de aquellos himnos.

Recurre Berlioz en su descomunal friso a los más varios procedimientos de escritura. Desde los compactos pilares de acordes superpuestos, al estilo contrapuntístico, tratado incluso "a cappella", en algunas secciones. Se acerca al lirismo, a la melodía cantante de la ópera, con un simple acompañamiento. En unos pasajes como en otros, usa del lenguaje sinfónico-descriptivo más rico de su coloreada paleta. Todo cabe dentro de los diez números de la extensa partitura. El estilo armónico y la escritura fugada, las fanfarrias de bronce y el canto coral a voces solas.

En dos partes emplea todos los recursos congregados en su partitura: en el "Tuba Mirum", que es donde los cuatro coros de bronce se contestan sobre la orquesta principal, y en el "Lacrymosa". Al menos tuvo el gusto de no prodigar lo excepcional de esta suma de elementos.

Extremo de todos los extremos, hasta para Berlioz, el Requiem contiene algunos de los ejemplos más felices en su arte de gran orquestador y algunas de sus páginas más banales. El arioso de ópera, con su acompañamiento arpegiado, nunca resulta más pobre que entre los abruptos murallones por donde el arroyuelo de la lírica discurre en esta obra.

No volvió Berlioz a empresas de esta índole, que acicateaban su imaginación desde la primeriza Misa Solemne, hasta mucho más tarde. Entre 1849 y 1855 compone un Te Deum en dimensiones parecidas a las del Requiem, pero regidas por una mente más reposada y una mayor experiencia. Es una composición más armoniosa, sin tanta mezcla de elementos diversos, de estilos y técnicas que se contraponen. En 1854, un año antes de concluir el Te Deum, ha terminado el oratorio "La Infancia de Cristo" y algo leve, como una sombra de esta acendrada música, se cierne, ya que no sobre el cuerpo, sobre el espíritu de la otra.



En uno de sus conciertos de 1850 incluye Berlioz una obra, para coro y acompañamiento orquestal, titulada "Adiós de los pastores a la Santa Familia". La presenta como fragmento de un oratorio escrito por un músico desconocido del siglo XVII. Es la primera muestra del estilo deliberadamente arcaico a que Berlioz retorna en su trilogía "La Infancia de Cristo". Empezó a trabajar en ella por entonces y estuvo concluida en 1854. ¿Quiso demostrarse a sí mismo, este músico que no escribió ninguna obra de cámara, a no ser sus canciones, que era tan capaz de lo íntimo y despojado de efectos espectaculares como de la grandilocuencia que señorea el resto de su obra? Hasta cierto punto nada más. La creación de "La Infancia de Cristo" obedece a impulsos más profundos.

Ha sufrido Berlioz un largo calvario. Las más caras ilusiones las ha visto desvanecerse, sus empresas artísticas se han derrumbado asimismo una por una. A lo sumo, ha conocido una gloria efímera, ni mucho menos la que él pretendía y por la que se esforzó con tanto denuedo. ¿Qué restaba de sus grandes proyectos, con los que buscó imprimir un cambio de rumbo violento a la música de su época? Este hombre, que se acerca a la vejez, mira en torno y no descubre en su vida ni en su obra sino un campo de ruinas.

Todavía no ha llegado a su total acabamiento. Es pronto para confesarse en derrota completa. Le queda ardor para dar cima a sus últimas grandes composiciones, como la epopeya escénica sobre "La Eneida" que ya le ocupa, pero no tiene la ciega confianza, las ilusiones de otro tiempo.

"La Infancia de Cristo" nace, en suma, como una reflexión, un alto en el camino alucinante de la obra berlioziana. La escribe para un recitante, coro y pequeña orquesta. Los tres breves cuadros, como hojas de un tríptico primitivo, son "El sueño de Herodes", "La huida a Egipto" y "La llegada a Sais". Rehuye la escena del nacimiento de Jesús. Tal vez trabajó en ella, aunque ningún apunte musical ni referencia en los escritos de Berlioz permite suponerlo. No deja de ser extraño que se prescindiera del acontecimiento básico en un Oratorio de Navidad, como lo es éste al fin y al cabo.

El contraste entre los procedimientos de escritura y lo concentrado de la expresión en "La infancia de Cristo" respecto de las otras producciones, religiosas y no religiosas, de su autor, es flagrante. En lo reducido de sus proporciones, en la límpida ternura que impregna la obra, en la transparencia de su tejido sonoro, se traduce fielmente el espíritu idílico del tema propuesto. En esta pastoral, el alma de Berlioz parece haberse liberado de sus pasadas turbulencias demoníacas. La lectura de Virgilio, a que por esos años se entrega, no deja de advertirse en la albura de esta obra. Mas mucho más que en "Los Troyanos", fruto directo de esas lecturas. Ni estorba en "La Infancia de Cristo" la peculiar tendencia hacia lo dramático que en Berlioz nunca desaparece en absoluto. Quizá porque en su oratorio sólo se advierte en el punto de partida: en la marcha nocturna, el diálogo de los soldados de Herodes y la declamación de éste en la primera parte. Desde el cuadro siguiente, el dúo de María y José junto al establo, con el coro angélico invisible que los rodea, se entra de lleno en el verdadero espíritu de la composición. Que se mantiene, en fina matización colorística, hasta el compás postrero. Se mantiene y va en ascensó. De la obertura fugada de la segunda estampa al coro del "Adiós de los pastores" y de él hasta el recitativo del "Reposo de la Santa Familia". El cuadro final contiene el delicioso trío para dos flautas y arpa del homenaje de los ismaelitas al Niño Dios y el coro final, "a cappella", que reafirma la atmósfera de serenidad que envuelve a la obra, imagen anti-berlioziana que Berlioz nos presenta en su plena madurez.



Berlioz inició su labor de músico cuando Spontini alcanzaba su apogeo. Vio surgir a su lado y oscurecerse al fulgurante teatro lírico de Meyerbeer. Al término de sus días, Wagner cumple la revolución en los dominios de la ópera que a Berlioz le fue negada. Más que en los otros aspectos de su producción, la escrita por Berlioz para el teatro quedó en tentativa, sin mayores

consecuencias. Y no sólo de momento. Porque si la obra sinfónica de Berlioz fue fecunda en proyecciones, sus óperas, ni en su tiempo ni después, han influido en la evolución de este género musical. Tal vez sobre la "Louise" de Charpentier haya una ligerísima huella de Berlioz. Pero no precisamente sobre lo que ese aborto de ópera social pueda tener de estimable.

Como hicimos notar al ocuparnos de su música sinfónica, la tendencia hacia lo dramático *representable*, tan marcada en ésta, se corresponde en la escrita expresamente para el teatro con el defecto contrario: se inclina hacia un sinfonismo, una carencia de acción escénica y de dinamismo musical que la esteriliza; salvo en momentos que son aún más relevantes en medio de la obra muerta que los circunda.

Compuso Berlioz tres óperas: "Benvenuto Cellini" en 1838, "Los Troyanos" entre 1856 y 1859, "Beatriz y Benedicto" en 1862. Sólo la tercera, y en Alemania, obtuvo un relativo éxito en vida de Berlioz. Los esfuerzos posteriores para rehabilitarle en este aspecto de su producción, no han conocido mejor fortuna. A pesar de los buenos oficios de algunos estudiosos y críticos franceses que han hecho lo posible por descubrir los méritos de estas partituras y destacar las bellezas que encierran parcialmente. Por un tiempo, no lo olvidemos, Berlioz ha sido caballo de batalla del nacionalismo galo y no ha faltado exaltador de su memoria que dijera incluso que "Los Troyanos" es la Tetralogía de los pueblos latinos. Una crítica objetiva no resiste tamaños despropósitos.

"Benvenuto Cellini", la más débil de las tres óperas, presenta junto a los aciertos episódicos comunes a la mayoría de las obras de su autor, tal incoherencia y arbitrariedad en su desarrollo, tal falta de animación escénica y sonora, tan frecuentes caídas en recursos italianizantes de pésimo gusto y, en general, tan desordenado entrecruce de materiales diversos que la reducen a un simple intento de abordar la ópera. A veces con un nuevo sentido, que no alcanza mejor que los procedimientos viejos y en desuso donde busca apoyo.

"Los Troyanos" son un ambicioso proyecto frustrado, pero por otras razones. Berlioz mismo escribió el libreto de su ópera sobre los Cantos Tercero y Cuarto de "La Eneida". Su pretensión fue animar una tragedia de vuelo shakespeariano que, por supuesto, no se alcanza. Esta "epopeya musical", ni más ni menos, en cinco actos de extensión infinita, por el enorme acopio de personajes, la amplitud de la orquesta y de los coros que precisa, lo vasto de su plan y de su tema, desborda las lindes del teatro. Por irrepresentable la tuvieron los empresarios de la Opera de París, que alguna vez habían de tener razón y éste fue el caso. Cuando Berlioz, después de múltiples gestiones —ya sabemos que era tenaz—, consiguió que subiera al escenario de la Opera en 1863, fue a costa de tantas mutilaciones y remiendos que el resto de la versión original quedaba sepultado y sin brillo. El fracaso fue absoluto. Para la reposición, ya con visos de reivindicar aquel atropello, Berlioz aceptó dividir "Los Troyanos" en dos dramas líricos, para que cupiese íntegra la partitura de cada uno en cada función. El primero de ambos dramas lo tituló "La Toma de Troya" y cubrió los tres primeros actos. Los dos restantes pasaron a "Los Troyanos en Cartago". Para vincular la acción de un drama lírico al siguiente, agregó al segundo un prólogo, en el que un rapsoda resume lo acontecido en la primera parte.

Por desgracia, este remedio no lo fue suficiente. Si "Los Troyanos" era

demasiada música para una sola ópera, repartida en dos resultaba demasiado poca. Aparte de lo incompletas que ambas quedaron. La una sin fin y la otra sin comienzo.

Combarieu, que fue quien calificó a "Los Troyanos" de "Tetralogía de los pueblos latinos", exalta la ardiente imaginación de Berlioz y pondera que a él no le afectó el "frío romanticismo" y la "lógica de la pasión" de que sufrió Wagner. Mucho puede criticarse a Wagner, pero no es reproche para él, ni para ningún creador artístico que, cuando lleva a cabo una obra, no se olviden sus límites; que deba darle una organización, hacer de ella un auténtico organismo, para darle existencia; que sepa dominar los elementos de que se sirve y no que éstos le dominen a él. En fin, que como creadores, los que de veras lo son, deben estar por encima de lo que crean; han de ser capaces de extraer un universo del caos. Para lo más grande como para lo más chico, esta es la ley primera de toda creación. Porque Berlioz no dominó en "frío" el torrente pasional que le arrastraba, porque no fue dueño de esa imprescindible "lógica de la pasión", cayó en la suma de excesos que ha condenado a ser una pieza de museo o a una simple referencia en la Historia de la Música a lo que tan ardentemente quiso que fuera el remate de su total producción, su obra maestra.

A lo largo de su ingente partitura, lo excelente, lo mediocre, lo pésimo se suceden en "ronda de Sabbath". Ha sido imposible la resurrección de esta obra tantas veces como se ha intentado, al menos como drama lírico. Aunque contenga pasajes de auténtica belleza, que le son más cuando se escuchan aislados en versiones de concierto.

"Beatriz y Benedicto", ópera cómica en dos actos, sobre un libreto extraído por Berlioz de "Mucho ruido para nada" de Shakespeare, sí que merece figurar, aunque el tiempo haya hecho palidecer algunos de sus rasgos, en el repertorio habitual de los teatros de ópera. Presenta un caso muy distinto de las otras dos óperas de este músico. Como el oratorio "La Infancia de Cristo", pertenece a este último período de la vida de Berlioz donde se acusa su renuncia a los ilimitados proyectos hasta entonces concebidos. Cierta limpidez clásica, donde es notoria su reverencia, siempre proclamada, por el arte de Gluck; una forma de nítidos y modestos perfiles; un buen hacer, se muestran en esta feliz amalgama de lo serio y lo bufo. La orquesta tratada con la segura maestría en él característica, la límpida línea de las arias y dúos, la función del coro, en un retorno a las mejores tradiciones del Clasicismo del siglo XVIII, todo contribuye a su acabada realización.

\*   \*   \*

Aunque no más sea que por constituir la única especie menor de música que compuso Berlioz, sus canciones exigen el comentario de unas líneas. Pero existe una razón de más peso, a la que no se ha solido estimar. Las canciones son en alto grado significativas, hasta reveladoras, de esta discordante y desorientadora personalidad. Casi todas yacen en completo olvido. Tal vez como música no sea injusto. Sí lo es en ese aspecto revelador del ser que las compuso a que acabamos de referirnos.

Comenzó Berlioz por componer, muy joven, una serie de romanzas, sin mayor contenido que cualesquiera otras del salón romántico. En 1830 escribe

las "Nueve Melodías Irlandesas. Op 2", sobre poemas de Thomas Moore, traducidos al francés, que atisban ya muy otros horizontes. El paso que representan sobre las anteriores canciones es inmenso. Aparece aquí esa flexibilidad de la línea melódica de Berlioz, ceñida al verso, que rehuye los períodos redondos, las frases cerradas, la simetría de los miembros de la canción y del lied convencionales. En beneficio de su mayor plasticidad poética, de su auténtico y sugeridor romanticismo, que la invención armónica —invención también verdadera— realza.

En las series de canciones posteriores, las obras que continúan o amplían el enriquecimiento del poema cantado que se inicia con las "Canciones Irlandesas", y que sitúan a Berlioz tan por encima de sus contemporáneos franceses e italianos, alternan con las que vuelven al estilo de salón por él mismo sobrepasado o el aria de ópera sin mayor relieve. "Les Nuits D'Eté" son su obra maestra en estos aspectos. Son lo más cercano, dentro del género canción, a lo alcanzado por Berlioz en lo mejor de sus obras de más vastos alcances. "El Espectro de la Rosa" de esta serie y "El Cautivo" de las "Orientales" dan una acabada imagen del talento de Berlioz como maestro de la lírica romántica. En lo melódico y en lo armónico, vuelvo a insistir; con ciertos visos de impresionismo en sus acordes sin notas fundamentales y en lo abierto, sin contornos, de la línea del canto\*.



Como todos los impulsores de la transformación profunda que experimenta la música en el Romanticismo —Berlioz forma con Liszt y Wagner el trío de los más radicales—, el músico francés se tuvo por un continuador de Beethoven. Entiéndase bien, heredero de Beethoven no en cuanto a conservador de su legado, sino como proseguidor de su obra más allá de adonde el genio de Bonn la llevó en su llamado tercer estilo, que para Berlioz, como para Wagner, lo representa sobre todo la Novena Sinfonía más que los últimos Cuartetos y Sonatas. Según Berlioz —criterio de que participa toda la primera generación romántica—, el ideal sinfónico y el caudal "poético" encerrados en la Novena Sinfonía apuntaban hacia esos nuevos derroteros de la música que él se esforzó por cubrir en sus obras. La forma de Sonata que, en un comienzo sólo trata de hacer más amplia y dúctil, se le presenta al cabo como un freno que hay que romper, un dique que debe ser rebasado. No pudo Berlioz hallar el sustituto de la firme trabazón formal de la Sinfonía, la fórmula feliz que asociara el nuevo contenido poemático con una organización valedera del discurso sonoro. Las materias extramusicales se imponen y adulteran las leyes de la música como tal música y así cae en la continua divagación e incoherencia que caracterizan a sus composiciones o en la fragmentación de episodios inconexos, mosaico de trozos sueltos y dispares, que reduce a tentativas de algo que no se logra a sus producciones más ambiciosas. Hasta Liszt no se logra la solución a que Berlioz tiende en la música sinfónica "con programa". Hasta Wagner no se alcanza la equiparable organización del drama sinfónico que

\*"Le Nuits D'Eté" fueron transcritas por Berlioz para canto y orquesta, en 1856. "El Cautivo", en 1848. Las otras series de can-

ciones de Berlioz son: "Fleurs de Landes. Op. 13", "Feuillets d'Album. Op. 19" y "La Morte d'Ophélie".

tantas composiciones de Berlioz buscan sin encontrar, desde la *sinfonía dramática* "Romeo y Julieta" a "Los Troyanos". Para uno y para otro de los dos grandes músicos, los desvelos de Berlioz fueron un incentivo y una experiencia anticipada. Si se quiere, de lo que no se debía hacer, de lo que eran caminos errados. Pero también de mucho más que esto sólo.

A Liszt le entregó Berlioz el principio básico de la nueva música con programa: el hacer de los elementos extramusicales temas característicos, pintorescos, psicológicos, descriptivos, etc., y, por encima de ello, hacer del *contenido* de la música lo sustantivo, el principio rector del poema sinfónico. La música había tenido en otra época, y no únicamente en los dominios del teatro, subrayados poéticos, adjetivaciones psicológicas. Desde Berlioz pasarían a ser estas adjetivaciones el valor sustantivo de la obra musical, su impulso conductor. Berlioz impone a los románticos que le suceden ese concepto funesto, pero que es uno de los caracteres máximos del Romanticismo musical, de que la música no es sino el vehículo de lo que se narra, pinta o alude extraño a la música, a sus valores intrínsecos, a lo que desde entonces se denominó "música pura". La caracterización de un personaje, de una situación o conflicto dramáticos, la pintura de un paisaje, la traducción de un sentimiento, con el máximo de relieve emocional, he ahí la misión de la música. Para Berlioz, desde luego, la exclusiva misión de la música. Que Liszt, más avisado, y tomando en cuenta los errores evidentes de Berlioz, buscara en sus poemas sinfónicos y en sus sinfonías poemáticas una fórmula de compromiso entre el imperio de los valores adjetivos a la música y el de los sustantivos a ésta, no hace sino confirmar lo que acabamos de decir sobre el ejemplo recibido en la producción berlioziana, a la que no escatimó elogios.

El principio de la "idea fija", elemento correlacionador de tantos otros en la Sinfonía Fantástica, y el uso de melodías características en muchas otras de las composiciones de Berlioz, no hay duda que constituye un estado intermedio entre los motivos característicos de las antiguas óperas y la nueva función que tienen los "leit motiven" wagnerianos como núcleos organizadores del tejido sinfónico.

Sobre las aportaciones que señalamos, Liszt y Wagner son deudores a Berlioz de todo lo que representa su enorme contribución al enriquecimiento del lenguaje armónico y de la escritura orquestal de la época que con Berlioz en verdad comienza. En la Tetralogía y en Tristán abundan procedimientos armónicos y efectos instrumentales que por primera vez fueron ensayados en "Harold en Italia" y en "Romeo y Julieta", obras no desconocidas por Wagner ciertamente.

Mucho se ha ponderado, con justicia, el genio de Berlioz como orquestador. No se ha reparado tanto en su caudal de armonista, igual de considerable. Por un tiempo, que se prolonga hasta los primeros años de nuestro siglo, se censuraron la torpeza de las resoluciones armónicas de Berlioz, sus *fallas técnicas* y, entre éstas, como la principal, los "falsos bajos" de sus acordes. Fue necesario que se impusiera la armonía impresionista para comprender lo que había de anticipo de ella en la música de Berlioz. Los "falsos bajos" demostraron no ser otra cosa que la elusión de las notas fundamentales de los acordes, con el claro propósito de obtener esa sensación de levedad, de armonías flotantes que precisaba en determinados pasajes de sus obras, ni más ni menos que los procurará más tarde Debussy para darles carta de naturaleza

en la música moderna. Berlioz fue el primero en romper con la tiranía del bajo fundamental, con la sensación de pesantez —y de vigor—, que da al discurso armónico. De la misma forma, usa como armonías consonantes los acordes de cuarta y de novena, sin preparación ni resolución de los intervalos disonantes, procedimientos asimismo caros al impresionismo. En el Scherzo de la Reina Maab, en algunos pasajes de "La Condención de Fausto", alcanza Berlioz incluso ese clima armónico de calidad alada a que después nos acostumbraron Debussy y Ravel.

Las modulaciones imprevistas, sin recurrir a los encadenamientos por terceras o con total prescindencia del acorde pivote (con notas comunes a la tonalidad que se deja y a la que se modula), son frecuentes en las composiciones de Berlioz. En el empleo que hace de las alteraciones cromáticas, es grande su maestría al difuminar el sentido tonal, al deslizarse de unas tonalidades a otras, ya casi en la linde del atonalismo. Efectos que busca y que obtiene, naturalmente, no por simples razones especulativas, sino al servicio de la expresión, del clima que precisa crear en cada caso. Para esto mismo, Berlioz no vacila en la superposición de acordes, con disonancias de segundas, séptimas y novenas. Cuando nos traza los desgarradores cuadros que abundan en el Requiem, la desesperación de Romeo, los patéticos acentos de Fausto, el mundo brumoso y grotesco de sus aquellarres, nada coarta a su imaginación armónica para producir la sensación requerida.

Enriquecen, por otra parte, su lenguaje armónico los recursos modales de que se sirve desde el final, con el Dies Irae, de la Sinfonía Fantástica.

Es uno de los escasos románticos que sabe sustraerse a la tentación de resolver una cadencia modal, desnaturalizándola, por procedimientos tonales. Hasta en este aspecto su instinto creador se sobrepone a las leyes de cadencia imperativas en la armonía clásica.

Lo modal igualmente influye en el perfil de las melodías berliozianas. Buscó Berlioz "libertar a la melodía", sacarla de la cuadratura convencional, darle una plasticidad perfecta de ritmo y entonación. Para ello, aunque, como hemos dicho, a veces incurra en lo contrario, empezó por oponer el libre fluir de sus ariosos, casi recitativos, a la regularidad monótona, a los períodos cerrados del aria italiana. Lo modal y su rítmica prosódica, tan rica de matices, contribuyen más tarde a la ductilidad de sus líneas cantantes.

En el prefacio a su "Tratado de Instrumentación" habla Berlioz de una orquesta ideal formada por cuatrocientos setenta instrumentos y dice en su elogio: "En las mil combinaciones practicables en la orquesta monumental que acabamos de describir residiría una riqueza homogénea, una variedad de timbres, una sucesión de contrastes que no se puede comparar con nada de lo que hasta hoy se ha hecho en el arte y, por sobre todo, una incalculable potencia melódica, expresiva y rítmica; una fuerza penetrante como ninguna parecida; una sensibilidad prodigiosa para los matices de conjunto y de detalle. Su reposo sería majestuoso como el sueño del Océano; sus agitaciones recordarían el huracán de los trópicos; sus explosiones, a los gritos de los volcanes. Se encontrarían los lamentos, los murmullos, los ruidos misteriosos de las selvas vírgenes; los clamores, las plegarias, los cantos de triunfo o de duelo de un pueblo con el alma expansiva, de corazón ardiente, de fogosas pasiones. Su silencio impondría el temor por su solemnidad y las organiza-

ciones más rebeldes temblarían al sentir crecer su "crescendo", rugiente como un inmenso y sublime fuego".

Añádase a este grandioso espejo de las fuerzas desatadas de la Naturaleza, que es el sueño de su orquesta monumental, tal y como Berlioz lo describe, el que, al mismo tiempo, tuviera la facultad mágica de recogerse hacia lo más íntimo, de reflejar el matiz más delicado o tenue, el susurro de lo casi imperceptible. Tendríamos así, de extremo a extremo, la imagen completa de cuanto quiso abarcar en el lenguaje sinfónico el arte de Berlioz.

Se considera a Berlioz el creador de la orquesta moderna y no sólo por los franceses abultadores de su gloria. Por importantes que sean las contribuciones de Mendelssohn, Spohr y Weber al intensivo proceso de renovación y acrecentamiento del lenguaje sinfónico que parte de 1830 y llega hasta nuestros días, las de Berlioz superan a las de cualquiera de sus más ilustres contemporáneos. Es el más fecundo entre los creadores de la orquesta romántica y sus aportaciones rebasan incluso los límites de su época. Wagner le es acreedor por lo menos en igual medida que a Weber. Mahler recoge y perfecciona aspectos del sinfonismo berlioziano que aun para Wagner fueron comarcas no alcanzadas. Strauss confesó en más de una ocasión su deuda con el músico francés y, en fin, los impresionistas llegaron hasta donde llegaron en cierto modo porque el arte de Berlioz les había precedido.

Berlioz enriqueció el lenguaje orquestal con la absorción o redescubrimiento de medios sonoros que habían sido puestos al margen de aquél desde el Temprano Barroco. Sabida es la variedad de los instrumentos de percusión que nutren sus partituras y cuanto de ellos extrae como elementos de color, fuera de su esencial función rítmica. El uso de sus timbres peculiares o las hábiles asociaciones de éstos se cuentan entre las excelencias de su genio de orquestador. La reincorporación, ahora ya definitiva, de las arpas a la orquesta sinfónica y del piano son en Berlioz más que anticipos de la música del fin de siglo. En cuanto a las maderas y los bronce, de igual forma incorpora timbres que eran desusados en la orquesta de concierto, aunque a veces figurasen en la del teatro; prolonga hacia el agudo y hacia el grave los registros de las diferentes familias; descubre inéditas mixturas de timbres o se sirve de éstos puros, sin amalgama, con una singular eficacia expresiva o para agregar matices de una audacia indudable para su época. Muchas de las originalidades que se le tuvieron a Berlioz por inadmisibles en su tiempo, radican en la forma en que sacó partido de las posibilidades de ciertos instrumentos. Son las mismas originalidades a que recurrirán los sinfonistas posteriores que encontraron el cuadro de la orquesta clásica demasiado estrecho.

Supremo colorista, Berlioz renunció muy pronto al relleno sonoro, a la duplicación de partes que hacían tan espesa a la orquestación monumental de otros románticos. Busca la potencia de sonido sin renunciar a la calidad de sus ingredientes. Por numerosa que sea su orquesta —y ya sabemos que lo gigantesco le atraía—, no cae, raras veces cae, en el abigarramiento, en la aglomeración de matices que producen una masa, recia, sí, pero neutra. Su exquisita sensibilidad para el color, su delicadeza en el empleo de las tintas simples hacen que su obra pueda ofrecer, junto a la forzada grandiosidad de "La Marcha al cadalso", el "Minué de los Fuegos Fatuos", el "Ballet de las Sílides", el Scherzo de "Romeo y Julieta", la entera partitura de "La Infancia de Cristo". Entre otros ejemplos que podrían citarse.

Sólo en años recientes se ha llegado a comprender hasta qué punto las audacias orquestales de Berlioz nada tenían de caprichosas y se fundaban, por el contrario, en seguros efectos acústicos. Eran valiosos nuevos recursos técnicos. Así, el empleo de timbres puros en registros distantes, sin partes intermedias de relleno; las resonancias que se obtienen, y que enriquecen la coloración armónica, en el diálogo de sus coros de bronce a distancia en el "Tuba Mirum" de la Misa de Réquiem; otros efectos "de perspectiva" sonora que hasta hoy mismo no se aprecian del todo por las dificultades de ejecución que presentan las obras que los contienen. Potencia y sutileza, finura de matices y solidez cuentan entre los equilibrios de contrarios, que se suman y no se restan, resueltos una y otra por Berlioz en su técnica magistral de sinfonista.

La valía de las experiencias de Berlioz en la escritura orquestal ha sido acreditada por el éxito de su famoso "Tratado de Instrumentación". Desprovisto de las peroraciones extemporáneas que le agregó, después de las revisiones que le han impreso Widor, Weintgartner y Richard Strauss, para hacer de él tan sólo un manual técnico, el "Tratado de Instrumentación" de Berlioz encierra todavía provechosas enseñanzas.

Berlioz, que ilustró con su obra las primeras décadas de la revolución romántica, campeón que fue de alguna de sus fieras batallas, desató muchas de las fuerzas positivas y negativas de aquel siglo. Por esto, nadie mejor que él lo personifica en la música. Subterránea o descubierta, la influencia de su arte sobre el de otras grandes figuras de ese tiempo fue de proyecciones vastas.

Sin necesidad de incurrir en repeticiones de lo ya expuesto, es conveniente señalar al término de este estudio las direcciones fundamentales de esa influencia, que acabamos de señalar como positiva y negativa, según los casos. En primer término, es Berlioz quien desencadena el subjetivismo, implícito en algunos románticos de la primera generación, pero que con las producciones de Berlioz llega a sus últimos extremos. A partir de la Sinfonía Fantástica, la música será ante todo vehículo de las confidencias, las experiencias, los sentimientos y las preocupaciones privativas de una determinada personalidad. Los altos ideales —religiosos, éticos, sociales—, de una época y los vastos propósitos que hasta entonces habían sido el alimento de la música, cederán su lugar a esta exaltación que por ellas se logra de la personalidad de su creador. La música de Berlioz, ya lo hemos visto, es el reflejo de su anhelos, dichas y desdichas. Como Liszt y como Wagner más tarde, se enmascara de Harold, de Romeo y hasta del grave doctor Faustus para comunicar las peripecias de su propia vida, la real o la imaginaria. Eso cuando no vacila en tomar bajo un disfraz mucho más transparente el papel de protagonista, ¡de héroe!, en una sinfonía o en un poema sinfónico, en la Fantástica o en "Lelio". Liszt se servirá de Lamartine y "Los Preludios" para sus propias confidencias puestas en solfa, ni más ni menos que en los "Años de Peregrinación", sin antifaz ninguno, y que en las sinfonías "Fausto" y "Dante", donde Liszt se "sublima" hasta esas alturas ejemplares. Wagner es sucesivamente en sus obras *Tanhäuser* y *Lohengrin*, *Tristán*, *Sigfrido*. No nos extenderemos en tantos otros ejemplos como abundan en el extraordinario desfile de sentimientos disfrazados que es la música romántica, magno carnaval de los sentimientos.

Para hacer del artista, de sus ensueños y pasiones el fin de la obra de arte nace "la música con programa". Es ésta la primera consecuencia y la más

significativa del subjetivismo romántico. Subjetivismo musical y música con programa marchan del brazo desde sus primeros pasos y de inmediato producen, por las inherentes necesidades de uno y otra, un ensanchamiento, una relajación y, sin hacerse esperar, una disolución de las formas objetivas, clásicas de la música. El nuevo contenido no se amolda al antiguo continente. Ni en cierto modo a ningún otro. Con retazos transformados de la forma de Sonata se llevan a cabo las primeras sinfonías poemáticas y poemas sinfónicos. Después se produce un trastrueque completo de valores entre los que eran fundamentales o accesorios a la estructura de la obra musical. Por último, la música no tendrá otra estructura, ni otras formas, que las dictadas por el contenido circunstancial de cada obra, por el "mensaje", digámoslo a la romántica, que transmitan. Se titulen de sinfonías, de dramas sinfónicos, de oratorios, de poemas orquestales o como se quiera; mantengan o no ciertos residuos de la forma de Sonata o tiendan hacia otras nuevas, las producciones del Romanticismo, hasta la reacción neoclásica producida por Brahms, serán rapsódicas en su forma, de contornos vagos, imprecisos, tan poemáticas y líricas de forma como de fondo.

El *ensanchamiento* primero y la disolución después de los principios formales clásicos en la música del Romanticismo es, en resumen, una de las grandes y de las graves consecuencias de la obra iniciada por el subjetivismo de Berlioz. El divagatorio estilo romántico tiene en él su indudable punto de partida. Demás está insistir en que tales cambios técnicos están indisolublemente unidos a los no menos radicales cambios de concepto que la Revolución Romántica impone sobre la música y la función de la música.

Son correlativos el fenómeno de dilatación y desintegración de las grandes formas musicales y el de supeditar la música a los elementos extramusicales de que se la hace vehículo. Ambos caracteres dominantes del Romanticismo se dan en apretado haz con un tercero: el progreso formidable de la escritura orquestal, que también impulsa Berlioz. La orquesta crece, se abulta en el número de sus componentes hasta llegar a ese conjunto de mil músicos que precisa una de las sinfonías del post-romántico Mahler. Al mismo tiempo que las orquestas se agrandan, y en tal medida, el tratamiento de sus partes se va haciendo más calificado, más rico de matices. Cantidad y calidad experimentan un progreso simultáneo en la técnica sinfónica de los románticos. Si Mendelssohn y Weber son maestros de la paleta orquestal, Berlioz los supera y a éste, Wagner. El progreso, en el sentido estricto del término, incluso en el que le dieron los hombres del siglo XIX, se mantiene todo a lo largo de tal siglo y continúa en el nuestro. Es constante y acelerado. Nuevos instrumentos, perfeccionamiento en su técnica, nuevos recursos, nuevos matices, sonoridades de amplitud desconocida, sutilezas antes no imaginadas, ilustran la historia del lenguaje sinfónico desde la muerte de Beethoven hasta nuestros días. Y a medida que la técnica sinfónica sigue esa vía ascendente, ya desde los primeros románticos parece como si el más rico vestido supliera las deficiencias del cuerpo que recubre. El enriquecimiento de la superficie visible de la música sí que no marcha parejo con el de su contenido. Este es cada vez menos profundo. Los medios de expresión se multiplican, mientras decae lo que ha de expresarse. En nada se pierde tanto el equilibrio entre la cosa expresada y los medios de expresarla. La atención preferente puesta en éstos es como restada de la puesta en lo otro. El progreso de la técnica musical desde el siglo XIX

al xx, no sólo respecto de la técnica en la escritura sinfónica, presenta muchos rasgos semejantes a los de otras influencias que la civilización industrial ha ejercido en la evolución de las artes. Digamos, ahora —porque es interesante para medir sus vastas proyecciones— que, como culminación de ese proceso romántico, se ha llegado en nuestra época al ejercicio de una verdadera música especulativa donde las combinaciones técnicas, los medios de expresión son el todo, sin casi nada más, del arte. No hay otro aspecto en que mejor se acuse hasta qué punto el siglo xx es heredero legítimo del siglo xix.