

La estética musical de Hector

Ber

Enrique
García
Revilla

lioz

a través de sus textos

PUV
UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

La estética musical
de Hector Berlioz
a través de sus textos

Enrique García Revilla

La estética musical
de Hector Berlioz
a través de sus textos

PUV

35

Estètica & Crítica

Romà de la Calle, director



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Del texto: Enrique García Revilla, 2013

© De esta edición: Universitat de València, 2013

Producción editorial: Maite Simón

Diseño del interior y maquetación: Inmaculada Mesa

Corrección: Comunico C.B.

Diseño de la cubierta:

Celso Hernández de la Figuera y Maite Simón

ISBN: 978-84-370-9114-3

Depósito legal: V-1981-2013

Impresión: GUADA Impresores, S.L.

*Este libro, como todos los demás,
está dedicado a mis padres y a mi esposa*

Índice

Prólogo, de <i>Pierre-René Serna</i>	11
Introducción	13
I. INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA MUSICAL BERLIOZIANA	27
La figura del filósofo músico	27
La vocación literaria del compositor romántico	30
La música programática: consecuencia de la vocación literaria del compositor.....	35
<i>Antecedentes: Kant</i>	35
<i>La indiferencia berlioziana respecto a las corrientes filo- sóficas</i>	45
<i>Música expresiva: unión de las artes temporales, música y poesía</i>	48
II. CRÍTICA DEL MATERIALISMO MUSICAL:	
LA DEGRADACIÓN DEL ARTE	57
El foco de degradación: Italia	58
El público: agente causante	69
La música como negocio: el motor de la degradación.....	86
III. LA CREACIÓN MUSICAL	97
La creación musical en el contexto romántico.....	97
La concepción berlioziana de creación musical	106
<i>La orquesta sinfónica: el instrumento berlioziano</i>	122
La expresividad como ideal del lenguaje musical.....	127
El procedimiento de la creación en Berlioz	132

IV. LA PERCEPCIÓN DEL ARTE MUSICAL	137
El pragmatismo: la superación de las teorizaciones de los filósofos.....	137
Valoración del efecto: el concepto de fluido musical.....	143
El valor de la interpretación en el efecto	150
Convivencia pitagórico-aristoxénica: el <i>sensualismo racional musical</i> . El efecto en función del conocimiento previo de la partitura	153
El proceso de audición musical: sensación-percepción- efecto.....	156
Elitismo perceptivo.....	161
Lo bello en música.....	168
Berlioz escritor: proyección literaria de su estética musical	182
 V. LA FIDELIDAD A LA VOLUNTAD DEL COMPOSITOR ..	189
La tradición italiana.....	189
<i>Notas de un diletante: Stendhal</i>	193
<i>Horribles mutilations qu'ils appellent corrections et per- fectionnements</i>	198
Concesiones	214
El respeto fenomenológico a la obra.....	227
 VI. CONSIDERACIONES SOBRE LA ACÚSTICA DE SALAS ..	235
Introducción	235
La influencia del lugar en el proceso de producción-recep- ción.....	237
<i>En la creación</i>	238
<i>En la interpretación</i>	239
<i>En la percepción</i>	241
Consideraciones variadas sobre acústica	245
<i>Arquitectura gigantesca y estilo monumental (arquitect- ónico)</i>	245
<i>El unísono como recurso acústico: el principio de multipli- cidad de sonidos</i>	247
 <i>Post scriptum</i> (a la manera de una coda beethoveniana).....	251

El pensamiento de un artista

Hay pocos libros sobre Berlioz escritos por autores o musicólogos españoles. Muy pocos. La *berliografía* parece haberse limitado hasta ahora a las lenguas inglesa (sobre todo), francesa, alemana y, a veces, italiana. Hay que elogiar, pues, el trabajo de Enrique García Revilla. Un trabajo único, si además se tiene en cuenta que aborda un tema escasamente tratado: la filosofía de Berlioz. Sabiendo que, aparte de los ensayos publicados en francés hace ya más de diez años por Dominique Catteau (*Hector Berlioz ou la Philosophie artiste* y *Nietzsche et Berlioz une Amitié stellaire*), la abundante bibliografía en relación con el compositor, comenzada inmediatamente después de su muerte en 1869, se focaliza en los elementos biográficos de su vida y en los criterios de su música.

Berlioz no es solamente compositor, uno de los fundamentales en la historia universal de la música, es también escritor. Y uno excepcional entre los compositores. Ha dejado seis libros publicados por él mismo, más de mil artículos de prensa (reunidos en diez volúmenes por la editorial Buchet-Chastel) y una correspondencia monumental (más de cuatro mil cartas, publicadas en ocho volúmenes por la editorial Flammarion, a la espera de uno suplementario, en

preparación). Además de los libretos de sus obras musicales. ¡Una producción literaria balzaciana!

Pero lo importante no es la cantidad sino la calidad. El estilo literario se equipara, para un lector francófono, al de los grandes autores. «Ça enfonce Balzac!» (‘¡Aplasta a Balzac!’), no duda en declarar un experto en la materia, Gustave Flaubert. La calidad se encuentra también en el propósito de los textos. Hablan de música –¡claro!–, pero también de arte en general, de estética, de la vida y del sentimiento de la vida. Resultan ser, como en el caso de su obra musical, un pensamiento, eminentemente coherente, una concepción del mundo. Una filosofía, como dice elocuentemente Enrique García Revilla. Lo cual va mucho más allá del Romanticismo, etiqueta en este caso equivocada, y que supo reconocer por ejemplo Nietzsche, pensador en muchos aspectos próximo a Berlioz.

Nos place desde París, la ciudad elegida por un artista tan cosmopolita (cosmopolita también en su pensamiento), que la estatura de Berlioz sea ensalzada en un país que nos es caro: España. Un país entre los grandes por su cultura. Incluida la música española, tan deplorablemente desconocida en sus propias tierras –se ignora a menudo, por ejemplo, que Francisco Asenjo Barbieri fue igualmente un compositor que dejó muchos escritos, por no salirnos de este tema–. Si, en su vida viajera, Berlioz no holló nunca el suelo de la Península Ibérica, fue aun así inspirado por ella. Lo demuestran un puñado de melodías, la lectura apasionada de Cervantes, amigos suyos (el compositor José Melchor Gomis, la cantante Pauline García-Viardot...), su discípulo Camille Saint-Saëns (gran defensor de la zarzuela), su segunda esposa (Marie Recio), etc. Según Walter Starkie, «las armonías de *Los Troyanos* evocan tierras españolas». Al intercesor de la poesía virgiliana y mediterránea, le hubiese encantado el presente y penetrante homenaje «tras los montes» –por decirlo como Théophile Gautier en *Voyage en Espagne*.

Introducción

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

NOTA: Una parte de esta introducción proviene de la conferencia pronunciada por el autor en el congreso *Romantizmi-Sbqiptarët në veprën e Bajronit-Le Romantisme*, que tuvo lugar en Prístina (Kosovo) en noviembre de 2010, al que asistió invitado por la Association Internationale de la Critique Litteraire.

que edifica su producción musical. Esta base teórica constituye una condición indispensable para afrontar la *vía empírica* de investigación, que consiste en el estudio directo de sus obras musicales.

El presente trabajo pretende ofrecer un análisis de esta *vía teórica* que hasta la actualidad no se había llevado a cabo. No obstante, no pretendemos ignorar los numerosos estudios berliozianos realizados por eminentes figuras, fundamentalmente en los marcos anglosajón y francés, que constituyen una verdadera base y punto de partida para nuestras investigaciones, sino ofrecer un nuevo punto de vista que contemple la proyección, a través de dicha *vía teórica*, de todo un sistema estético de la música. Frente al vacío casi absoluto de estudios berliozianos en el ámbito hispanohablante, una cantidad creciente de brillantes académicos británicos, franceses y norteamericanos lleva recogiendo desde comienzos del siglo xx un número siempre en aumento de datos necesarios para un conocimiento del hombre y de la obra. No obstante, no es posible encontrar en ellos un apartado específico que permita incluir al autor entre los filósofos de la música, junto a los Kant, Wackenroder, Hegel, Schopenhauer o Wagner. Por su parte, los manuales de estética de la música, hasta la fecha, tampoco contemplan el pensamiento berlioziano. En ellos el nombre del compositor únicamente es citado de forma transversal, mas en ningún caso como artífice de unas ideas filosófico-musicales que verdaderamente merecen un lugar en la filosofía romántica. Por ello pretendemos ampliar el panorama de la estética musical en el Romanticismo con una figura músico-literaria como la de Berlioz, que se desmarca de los demás filósofos de la música en el carácter pragmático de sus ideas. El objetivo principal de este libro consiste en la sistematización del pensamiento berlioziano, de tal modo que podamos ofrecer un material que aún no ha sido elaborado en el campo de la historia de la estética musical como disciplina. El motivo de este desconocimiento de su faceta filosófica se encuentra en la ausencia de un afán de sistematización, por parte del propio compositor, de sus propias opiniones estéticas: Berlioz no construye un sistema filosófico

de manera consciente, sino que deja caer sus ideas de forma dispersa en sus escritos críticos y literarios. De este modo no es posible advertir la existencia de un pensamiento estético global, si no es a través de un proceso minucioso de estudio y análisis de dichos textos, motivo por el cual el paso previo al estudio del Berlioz filósofo lo constituye el análisis del Berlioz escritor. Así pues, ofrecemos en este libro una antología de fragmentos literarios del autor, traducidos al español, muchos de ellos por vez primera. Aunque existen sendas versiones españolas de *Mémoires* y *Les grotesques de la musique*, estas son ya bastante antiguas, se encuentran descatalogadas, son solo accesibles en algún anticuario y muestran un empleo algo trasnochado del idioma. En un plazo corto tendremos disponible una versión anotada de una obra maestra literaria como es *Les soirées de l'orchestre*.¹ Para facilitar la lectura ofrecemos también nuestra propia traducción de las demás fuentes, tanto del inglés como del francés.² Es evidente que las fuentes del estudio berlioziano se encuentran fundamentalmente en inglés y francés y que las escasas biografías existentes en español corresponden a traducciones de estos idiomas.

Cuando en la actualidad se pronuncia el nombre de Hector Berlioz es verdaderamente poco probable que se esté aludiendo a su faceta literaria. Berlioz es bien conocido en el mundo como compositor y su sombra se proyecta como la de un titán sobre la historia de la música del Romanticismo. Gracias a una formación esencialmente autodidacta, provocó una revolución en el concepto de orquesta que Beethoven y Rossini habían heredado del clasicismo. Su orquestación presenta tal modernidad y heterodoxia que con frecuencia no fue comprendida por sus contemporáneos. A su imaginación desbor-

1. Las fuentes bibliográficas directas berliozianas sobre las que trabajamos son las primeras ediciones de cada una de ellas. Las referencias que realizamos, traducidas al español, remiten, por tanto, a estas ediciones con sus correspondientes números de página.

2. Se indicarán pertinentemente aquellos casos en que se emplee como fuente un libro traducido.

dante debemos los conceptos de *música programática* y de *leitmotiv* musical. Sin duda, cuando Gautier realiza su célebre declaración, en la que considera a Berlioz, Hugo y D'Elacroix, como la *Trinidad* del arte, estaba haciendo referencia a la faceta del primero como músico y no como escritor.

No obstante, mientras que la producción musical de Berlioz supone uno de los pilares del Romanticismo europeo, su obra en prosa es apenas reconocida como literatura. Evidentemente, la relevancia de su aportación al arte musical es tal que la figura del compositor ha eclipsado de forma casi absoluta al escritor. Además, en virtud del contenido esencialmente musical de todos y cada uno de sus escritos, estos han sido clasificados bajo la etiqueta de «literatura especializada», es decir, destinada a una fracción minoritaria del público lector. Fuera del ámbito francófono, únicamente aquellos músicos que, al mismo tiempo, poseen una afición a la lectura, han constituido el grupo potencial de lectores del Berlioz escritor. En la actualidad, solo un porcentaje muy reducido de este subconjunto conoce su obra literaria.

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

Su formación como escritor se desarrolló desde su juventud a través de diferentes publicaciones de la prensa parisina. Cuando se le propuso hacerse cargo de una sección de crítica musical, Berlioz consideró la posibilidad de universalizar su credo estético: «La idea de semejante arma en mis manos, para defender lo bello y para atacar todo aquello que yo consideraba contrario a lo bello, en seguida comenzó a sonreírme».³

3. Berlioz: *Mémoires*, París, Michel Lévy Frères, 1870 (ed. original), p. 77.

Así pues, vemos que su primera intención no fue la de crear literatura sino la de defender su propio ideal estético, además de procurarse unos beneficios pecuniarios que resultaron absolutamente indispensables en los tres decenios posteriores. Con todo, su trabajo como escritor de *feuilletons* en la prensa supuso siempre una dolorosa carga: «La composición musical es para mí una función natural, un motivo de felicidad; redactar en prosa es un trabajo».⁴

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

La figura del compositor que es capaz de expresarse en prosa con corrección y una cierta fluidez no constituye *rara avis* en una época como el Romanticismo. Un considerable número de autores de primera línea en cuanto a la programación actual de sus obras en concierto, encontró particularmente en el género epistolar un medio de comunicación ideal para tentar sus cualidades literarias. Según expone Hugh Macdonald en la versión inglesa de *Les grotesques de la musique*, «entre los grandes compositores de su época, no pocos encontraron una segunda vocación como escritores. Entre ellos destacan Schumann y Wagner. Los escritos de Berlioz son mucho más

4. Berlioz, *op. cit.*, p. 78.

importantes que los de Schumann, mucho más legibles que los de Wagner y mucho más divertidos que los de ambos». Su estilo muestra un sentido del humor en ocasiones irreprimible, aunque el tenor general del escrito fuese de tipo dramático. Es preciso leer sus obras para descubrir, tras el semblante serio y el ceño fruncido con el que es siempre representado, a un hombre extremadamente agudo y chistoso, al que podríamos calificar de «bromista patológico». Verdaderamente se complacía en la escritura humorística. Podemos afirmar que tenía necesidad del humor, especialmente de la ironía, para alcanzar con éxito la expresión literaria, y solía aprovechar cualquier ocasión para introducir una brizna de humor, generalmente en forma de anécdota.

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

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

En Berlioz, la presencia del *yo* (en diferentes grados) es evidente en toda su producción artística, tanto en la literatura como en la música. Citaremos como prueba el detalle más célebre, que es el componente autobiográfico de su *Sinfonía Fantástica*, cuyo subtítulo es *Episodio de la vida de un artista*. No obstante, encontramos incluso más interesante una característica tan romántica como la invasión del arte en su personalidad y en su vida. Podríamos decir que vida y obra se mezclan hasta el punto de que en ocasiones él mismo no era capaz de diferenciar el mundo real de su mundo artístico. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el hecho de que su enamoramiento de

la actriz irlandesa Harriet Smithson se produjo bajo el influjo de sus representaciones shakespearianas en el Odeon parisino como Julieta, Ofelia o Desdémona. Berlioz personifica a la perfección esta idea romántica de fusión física y espiritual entre música y literatura, del mismo modo que entre vida y arte o entre amor y música:

¿Cuál de estos dos motores puede elevar al hombre a las más sublimes alturas: el amor o la música? Es un gran problema. No obstante, creo que podría resolverlo de la siguiente manera: El amor no puede dar una idea de la música, pero esta sí puede darla del amor... ¿Por qué separar la una del otro? Son las dos alas del alma.

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

Una personalidad literaria forjada en el seno de la crítica musical se centra fundamentalmente en la escritura sobre temas musicales.

Como acabamos de apuntar, identificaremos como rasgos personales de estilo el empleo constante de un fino sentido del humor y una punzante ironía. El resultado de todo ello es el de unas obras de marcado carácter autobiográfico que giran en torno a la música. En ellas deja caer, como salpicaduras dispersas, sus numerosas y variadas opiniones estéticas sobre el arte, de una manera frecuentemente irónica.

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

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

En torno a la aplicación práctica de la idea de *música expresiva*, la originalidad más remarcable la constituye la concepción de una unión músico-literaria en la que la parte textual se encuentra implícita: la música programática. Si bien no se trata de una invención berlioziana, pues existen ejemplos en épocas anteriores que pueden considerarse antecedentes, sí es preciso destacar al compositor, en el contexto romántico, como el primero en establecer el género como tal con la referencia a un programa al que el público tiene acceso. La evocación literaria, a través del empleo de títulos expresivos, constituye un elemento fundamental en la poética musical de Berlioz. En el caso de la música programática, dicha evocación se produce, en términos de Gérard Genette, *in absentia* del texto.⁵ En las obras de programa berliozianas, el conocimiento previo de las claves autobiográficas que ofrece el autor en sus escritos se erige como *conditio sine quae non* para un entendimiento integral de la obra, tanto desde el punto de vista de la interpretación como de la percepción. Desde estas páginas defendemos la idea de que la implicación autobiográfica es tal que el espectador puede reconocer si un director que se enfrenta a *Harold*, a la *Sinfonía Fantástica* o a *Romeo y Julieta*, ha estudiado los escritos del compositor. La cantidad de detalles que a un director de orquesta pueden pasar desapercibidos si desconoce la personalidad del autor, pueden indicar con claridad que nunca leyó sus *Mémoires*, por ejemplo, aunque domine la parte técnica de la partitura. Si bien, de cara a una interpretación, siempre es deseable conocer la biografía de un compositor y las condiciones en que una de sus obras fue creada, puede no resultar esto imprescindible para una ejecución coherente (Mozart, Haydn, Rossini, etc.). En el caso de Berlioz, como en el de un puñado de compositores (Tchaikovsky parece un ejemplo evidente), el conocimiento de su personalidad a través de su obra literaria es absolutamente fundamental para una interpretación adecuada.

5. G. Genette: «Romances sans paroles», *Revue des sciences humaines* 205, tomo LXXVI, enero-marzo, 1987, pp. 113-120.

No obstante, no pretendemos caer en la creencia hiperbólica, de esencia diletante, de que cada obra (musical o literaria) *es* la propia vida berlioziana y que el compositor muestra su alma desnuda en ella. Queremos aclarar desde el comienzo mismo de este estudio que no se produce en cada libreto o programa una proyección real y literal de los *episodios de la vida del artista*. A pesar de que podemos reconocer la implicación autobiográfica en casi todas sus partituras y escritos, el *yo* representado no coincide en su totalidad con el *yo* real. Podemos hablar de una presencia variable en cantidad en cada obra. Ni siquiera su obra autobiográfica por excelencia, *Mémoires*, es una verdadera autobiografía. Tanto en música como en literatura hemos de tomar en consideración la clave del pacto autobiográfico que establece en dicha obra: «Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire» («Tan solo contaré aquello que quiera contar»). Por lo tanto, con una libertad absoluta, el compositor introducirá su *yo* en cada folio o partitura, pero sin atenerse a reglas o prejuicios. En el presente trabajo no nos detendremos a estudiar a fondo dicho grado de implicación, sino que tomaremos la evidencia del estilo autobiográfico, fundamentalmente en sus escritos literarios, como base para el estudio de su estética musical.

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

describe Stendhal, basada en el hedonismo, en la preeminencia de un sentimiento artístico por encima de otras consideraciones como la admiración por el virtuoso. De este modo, para Berlioz solo existe música cuando un oyente dotado de verdadera capacidad de juicio es conmovido durante una interpretación: «MÚSICA, arte de emocionar mediante una combinación de sonidos a las personas inteligentes dotadas de órganos especialmente ejercitados».⁶

Mediante esta definición de música, expuesta en *À travers chants*, Berlioz sintetiza la esencia de su pensamiento. Que la música sea «arte de emocionar» implica que para que se produzca su existencia, en primer lugar, debe haber un oído humano que perciba el desarrollo temporal del fenómeno musical. Sin embargo, hemos apuntado que si por añadidura no se produce emoción en el oyente, tampoco existirá música, sino otro tipo de muestra sonora basada en la combinación de sonidos. Aun así, para él no basta con la emoción que pueda producir la percepción de una obra. En una corriente de pensamiento de tipo sensualista-hedonista, el fin de la música es el deleite de los sentidos. La emoción musical que Stendhal describe es susceptible de ser enmarcada en una corriente estética de tipo *aristoxénico* o *dionisiaco*, en el sentido de que el criterio supremo de juicio musical es el oído, la propia percepción de la música. Berlioz habla continuamente del *efecto* de la música como el resultado psicológico que se produce por la percepción en condiciones óptimas de música expresiva. Veremos su lado aristoxénico en la importancia que concede a dicho efecto. No obstante, al implicar en su definición a la preparación y la inteligencia del oyente, está unificando la corriente anterior con la tradicionalmente opuesta, la *pitagórica* o *apolínea*. Si bien la percepción posee importancia fundamental para lograr la emoción, esta solo será la auténtica si la razón impone su criterio de juicio. De este modo, cuando el entendimiento es capaz de reconocer, comprender y asimilar

6. Berlioz: *À travers chants*, Michel Lévy Frères, 1862 (ed. original), p. 1.

los procesos musicales y poéticos que tienen lugar en el desarrollo de una obra, la percepción produce el grado más alto, el único auténtico, de emoción musical. Un concepto original berlioziano es el de un tipo de energía que solo algunas obras poseen y que únicamente podrá ser transmitido si se dan unas condiciones específicas en cuanto a la interpretación y al medio acústico en que tiene lugar. Se trata del concepto de *fluido musical*. Podríamos definirlo como la energía que conecta la cadena creador-obra-intérprete-medio acústico-oyente y que enciende en el oyente (también en los intérpretes) la emoción musical.

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

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

Se convierte asimismo, en sus *feuilletons* de los diferentes rotativos parisinos para los que trabajó, en paladín del derecho del compositor a que su obra no sea mutilada, variada u ornamentada, lo que constituye su tema obsesivo de denuncia. Los teatros líricos continuaban en el siglo XIX rendidos ante los divos, que ornamentaban las obras según su capricho. El empleo de *arie di baule* constituía una de las costumbres más apreciadas por el público, tal como describe Stendhal con gran belleza en sus ensayos prenovelísticos. Se trata de los usos musicales practicados en los teatros italianos desde la

época de los castrati. En este sentido, estudiaremos cómo la defensa de Berlioz se dirige no solo hacia las obras maestras sino también hacia cualquier tipo de creación, independientemente de que su calidad artística sea sublime o ínfima. Se trata una estética del respeto a la voluntad del compositor, que antecede a la corriente interpretativa historicista de la actualidad. Para él la obra musical es el producto acabado de un proceso de composición, y como tal Berlioz reconoce en ella su derecho natural a la integridad. Esta obsesión lo lleva a introducir una referencia explícita a la mutilación de partituras en el libreto de una de sus obras, *Lélio ou le retour a la vie*, en la que un actor monologuista expresa varias de las opiniones artísticas del autor. En este sentido comprobaremos cómo el pragmatismo berlioziano es el resultado de la coherencia con que busca en toda ocasión una aplicación práctica de cada una de sus ideas.

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

La estética musical de H. Berlioz a través de sus textos

**Enrique
García
Revilla**

Es doctor en Filología, musicólogo, profesor y miembro de la Orquesta Sinfónica de Burgos. Gran especialista en Berlioz, a él ha dedicado numerosas conferencias en España y en el extranjero, así como multitud de escritos en varios idiomas y su propia tesis doctoral. Es autor de la primera edición crítica de la obra de Berlioz *Las tertulias de la orquesta* (1852) y en la actualidad prepara la primera *Guía de Berlioz* escrita en español.

Probablemente, el compositor francés Hector Berlioz desaprobó la publicación de un libro que tratase sobre su propio sistema filosófico, por el sencillo motivo de que él mismo jamás mostró interés alguno por la filosofía. *¡Partamos a conocer la vida y olvidada la filosofía!*, grita el Mefistófeles berlioziano a Fausto. Berlioz fue un hombre de acción y lo que aquí presentamos como posicionamientos estéticos, para él no era más que la aplicación, a través del sentido común y de la creencia en la «música expresiva» como arte superior, de una defensa radical del arte verdadero.

Berlioz no sólo es el mejor escritor de entre los compositores de toda época, sino que, a partir del presente trabajo, puede ser considerado un filósofo poseedor de un pensamiento concreto en estética musical y absolutamente digno de pasar a formar parte de los manuales de esta disciplina, junto a Rameau, Rousseau, Kant, Hegel o Wagner.



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

PUBLICACIONS

PUV