

Harold en Italia de Berlioz. Los cuatro enigmas

JULIO ANDRADE MALDE (1939-2020)

He aquí la obra singular de un hombre singular: *Harold en Italia*, de Héctor Berlioz (1803-1869). Una creación absolutamente original de un genio absolutamente original. El homenaje que el músico francés rinde a la Italia que ama y a Lord Byron, Childe Harold, el héroe romántico que admira. Además, se ocultan cuatro enigmas en esta extraña y fascinante partitura: qué clase de obra es *Harold en Italia*; cómo se produjo el proceso de su creación; cuáles fueron los ignorados motivos de su éxito y de su fracaso; y por qué insospechados caminos ha llegado a ejercer tan poderosa influencia en músicos posteriores.



1. Qué clase de obra musical es *Harold en Italia*

Resulta extraño que Berlioz, tan aficionado a subtítular sus obras, se haya mostrado tan escueto en este caso al definir *Harold en Italia* como una sinfonía sin otras añadiduras, salvo el preceptivo número de opus. En cambio, en cada uno de los movimientos, su tendencia a realizar descripciones de carácter literario aparece como en sus mejores momentos. Así, el primer tiempo se titula "Harold en las montañas. Escenas de melancolía, de felicidad y de alegría". El segundo lo denomina "Marcha de peregrinos que cantan la plegaria de la tarde". El tercero, "Serenata de un montañés de los Abruzzos para su amada". Y el cuarto, "Orgía de bandidos. Recuerdos de las escenas precedentes". Por si ello fuera poco, hay, además, algunas acotaciones o didascalias en diferentes pasajes dentro de estos cuatro ámbitos sonoros.

Es difícil saber por qué Berlioz llamó sinfonía a esta obra. En el caso de que respetemos su voluntad (y es verdad que su concepto de la sinfonía era bastante más amplio que el heredado de sus predecesores), habría que denominarla "sinfonía con viola obligada" y reconocer que su originalidad se halla no sólo en utilizar un instrumento "obligado" dentro de una partitura sinfónica y fuera del ámbito del concierto, sino, acaso sobre todo, en elegir

un instrumento tan singular como la viola cuyo empleo en calidad de solista es poco frecuente incluso dentro de las obras concertantes. Pero, el compositor se hallaba dotado de una especial sensibilidad para la utilización del timbre de los instrumentos -que conocía de manera excepcional- del modo más adecuado a las situaciones que deseaba evocar o describir. Y no hay duda de que la viola, con su peculiar color velado, de terciopelo, puede representar, tal vez como ningún otro, el carácter romántico del héroe de Byron.

Tampoco resulta fácil aplicarle el calificativo de "concierto para viola y orquesta", pues el instrumento de arco no ejerce propiamente una función de solista ni se enfrenta a la orquesta, ni dialoga con ella. La viola es la voz del propio Harold que se hace escuchar en los distintos paisajes sonoros que describe la agrupación instrumental en una suerte de lienzos que representan escenas diferentes y sobre las que se yergue la figura de Childe Harold: en la tormenta de la montaña, escuchando el canto de los peregrinos o la serenata que un montañés dirige a su enamorada, y tomando parte en una orgía de bribones y bandidos.

En fin, cabría pensar en un poema sinfónico que también tuviese como instrumento obligado la viola; y tal vez en el fondo ésta es la forma que más conviene a esta obra peculiar. Abonarían este criterio tres poderosas razones: primero el innegable carácter programático de la partitura, fuertemente impregnada de un contenido literario; segundo, el hecho de que se deba precisamente a Berlioz la invención del poema sinfónico, aunque la denominación misma se deba a Liszt; y, tercero, que en otros poemas sinfónicos posteriores se ha utilizado este mismo instrumento para caracterizar la voz de un personaje determinado. De ello hablaremos más por extenso en el cuarto punto de este trabajo. En consecuencia, no sabemos realmente qué es *Harold en Italia*, aunque, a falta de mejor criterio, parece lógico optar por el mantenimiento de su denominación original: una sinfonía.



Portada de la edición de 1825 de *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18) de Lord Byron

2. Cómo se produjo el proceso de su creación

Nicolò Paganini, el célebre violinista, poseía una viola Stradivarius que tenía en gran aprecio y quería darla a conocer al público; de manera que pidió a Berlioz le escribiese un concierto para que él, gran virtuoso del violín, pudiese lucir el valioso instrumento de su

propiedad. "Usted es el único en quien confío para componer una obra así" -le dijo. El músico francés aceptó el encargo, pero escribió una partitura completamente diferente de lo que deseaba el italiano. Porque la viola, en esta, se halla lejos de erigirse en protagonista o de realizar ejercicios de virtuosismo. Aunque tiene confiados algunos pasajes de cierta dificultad, el instrumento, al encarnar al personaje, se muestra sobre todo como un simple espectador, a veces, aburrido, otras melancólico, pero en absoluto heroico. Así lo expresa el músico: "Mi intención era escribir unas escenas para orquesta donde la viola a solo se integrase como un carácter activo en mayor o menor medida, conservando en todo caso su personalidad individual. Al colocar la viola entre mis recuerdos poéticos de mis peregrinaciones por los Abruzzos, quise que encarnase una especie de soñador melancólico en el estilo de Childe Harold, de Byron". Existen diversas versiones de la historia posterior; pero lo que está claro es que la obra se estrenó en 1834 y no fue precisamente Paganini quien la tocó.

Porque el gran violinista se sintió muy decepcionado y se desasíó de su compromiso. Cuando Berlioz le mostró el primer movimiento, montó en cólera: "No es eso, en absoluto; estoy continuamente callado y yo debo tocar continuamente". Al parecer, había prometido por el trabajo una suma importante de dinero: 20.000 francos de aquella época. Ello resulta bastante extraño porque el italiano tenía fama de ser muy mirado en cuestiones crematísticas, por no decir que era francamente tacaño. Este aspecto de su carácter hace, asimismo, poco creíble la versión que ofrece Berlioz en sus *Memorias* según la cual el maestro cayó ante él de rodillas pidiéndole perdón por su equivocada actitud y, casi llorando, le colmó de elogios, a él como compositor y a la obra en particular, y le entregó un libramiento por la suma prometida. En realidad, parece ser que Paganini escuchó la obra completa en 1838 y que entonces le dijo a Berlioz: "Nunca me había sentido tan fuertemente impresionado en un concierto. De no haberme contenido, me hubiese arrodillado para agradecerse". Según parece -y ello resulta mucho más acorde con la avaricia de que hacía gala el italiano- Berlioz recibió en efecto los 20.000 francos, pero merced a la liberalidad de uno de sus amigos que además evitó por todos los medios que el compositor conociese el verdadero origen de los fondos pues, en otro caso, y a pesar de las dificultades económicas por las que atravesaba, su desmedido orgullo le hubiera impedido aceptarlos; de modo que hizo todo lo posible para que creyese que Paganini, arrepentido, había decidido cumplir al fin su compromiso. Berlioz en sus *Memorias* dice que el violinista le escribió una carta diciéndole que, muerto Beethoven, él era el mayor músico vivo y que en ella le incluía un cheque por 20.000 francos. Dada la tendencia a la fabulación del compositor galo y las demás circunstancias ya apuntadas, esta versión parece poco probable. Sea como fuere, *Harold en Italia* se estrenó con extraordinario éxito



Un concierto con cañones y Berlioz

Caricatura de Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, 1803-1847)

Publicada en *L'Illustration* el 15 de Noviembre de 1845

3. Éxito inicial, fracaso posterior

Otra de las circunstancias que hacen tan singular esta obra es el hecho de que, en efecto, tuviese un gran éxito al principio y que posteriormente fuese poco menos que olvidada, cuando lo habitual con la música de Berlioz es que suceda justamente lo contrario. Suele atribuirse la favorable acogida inicial al hecho de que en ella el músico francés se muestre mucho menos caótico, bastante más equilibrado que en otras partituras anteriores, como por ejemplo en la *Sinfonía Fantástica*. Por otra parte, el invento de la técnica de la "idea fija" -que tanta influencia habrá de tener en compositores coetáneos y posteriores- permite, con su aparición en cada uno de los movimientos, la identificación del personaje dentro de los distintos ambientes que se pintan; y, además, confiere una suerte de unidad a una obra cuyo contenido es muy cambiante, tanto por la tumultuosa inspiración de Berlioz como por el hecho mismo de que se describan diferentes paisajes y situaciones.

Pero el éxito no ha sido duradero y el transcurso del tiempo ha corroborado la falta de interés por esta peculiar sinfonía. Es verdad que desde siempre se ha escrito muy poco para viola y orquesta. Con la excepción de algunos compositores barrocos y de la *Sinfonía concertante* K 364 de Mozart, hemos de llegar prácticamente al siglo XX para escuchar conciertos con este instrumento en calidad de solista frente a una agrupación orquestal; suelen recordarse obras de Bártok, Hindemith, Walton, Bloch y Milhaud. Fue Berlioz quien descubrió las verdaderas posibilidades expresivas del instrumento. Aparte de haberlo erigido en protagonista de *Harold en Italia*, dejó escritas estas palabras reveladoras: "De todos los instrumentos de la orquesta, la viola es el único cuyas excelentes cualidades han permanecido ignoradas durante largo tiempo". Tales excelentes cualidades habrían de ser posteriormente explotadas por otros compositores románticos, de manera especial por Brahms [N1], que le confirió un papel protagonista en muchas de sus obras aunque nunca llegó a escribir un concierto para este instrumento en condición de solista; y desde luego por algunos importantes creadores del siglo XX, tal como se ha reseñado

En todo caso, *Harold en Italia*, como mucha música de Berlioz -con la honrosa excepción de la *Sinfonía fantástica*-, se toca muy poco en comparación con otros compositores de su

talla y aun inferiores. Y sobre todo si tenemos en cuenta la calidad de sus creaciones y la enorme influencia que ha tenido sobre músicos posteriores de primer nivel.



Childe Harold's Pilgrimage

William Turner, 1823

Tate Gallery, Londres

4. La influencia sobre algunos grandes músicos posteriores

La influencia que ejerció la música de Berlioz -y muy particularmente *Harold en Italia*- sobre otros compositores puede observarse desde cuatro puntos de vista diferentes: la orquestación, la superposición de líneas horizontales y la originalidad armónica y moduladora; la creación de la llamada idea fija y del poema sinfónico; las proporciones monumentales y hasta desmesuradas de los medios sonoros; y la influencia directa sobre Richard Strauss y de manera especial sobre el poema sinfónico *Don Quijote*, una verdadera obra maestra del compositor alemán.

Berlioz fue un genio de la orquestación. De hecho, escribió un libro célebre, *Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación Moderna*, que estudiaron en profundidad Richard Strauss y Gustav Mahler; la influencia del compositor francés sobre estos dos músicos, se verá un poco más adelante. Aparte de ellos, su influjo sobre los compositores rusos del llamado Grupo de los Cinco fue enorme: Musorgsky falleció con el *Tratado* en la mesilla de noche. La densidad orquestal de muchos pasajes, la violencia de ciertas sonoridades -en especial, aquellas que surgen de un modo brusco y se extinguen con la misma brusquedad-, la situación de los metales en primeros planos, las delicadas texturas conseguidas con las maderas... Son algunos ejemplos de la originalidad y maestría de Berlioz en la utilización de los instrumentos; cabe también señalar de nuevo la elección del timbre peculiar de la viola para caracterizar al personaje de Childe Harold. De igual manera, puede percibirse la influencia sobre músicos posteriores -y de modo especial sobre los dos postrománticos mencionados- en la riqueza armónica y el interés de la música en su consideración vertical que se produce como resultado de la superposición de líneas melódicas identificables; son asimismo muy características del músico galo las sorprendentes modulaciones, los insólitos cambios de tonalidad que abren un enorme horizonte en cuanto a la libertad con que se puede mover la música liberada de la esclavitud de la dialéctica "tónica-dominante".

Ya se ha comentado lo que significa el descubrimiento de una nueva forma de conferir unidad a la obra musical mediante la utilización de una *idée fixe*, que Berlioz emplea con profusión en la *Sinfonía Fantástica* y también en *Harold en Italia*. En esta última obra, el tema del protagonista aparece en el primer movimiento y en todos los demás; por añadidura, en el cuarto, como señala el músico en la partitura, se recogen "reminiscencias

de las escenas precedentes". El repetir esta idea fija de un modo obsesivo a través de diferentes pasajes y en los distintos movimientos produce el efecto de lo *déjà entendu* que ayuda a la identificación y además gratifica el oído del oyente mediante el re-conocimiento. Richard Wagner, en sus óperas, y Richard Strauss, en sus poemas sinfónicos, harán uso de este artificio -también denominado *leit-motiv*- con gran eficacia. Fue Liszt quien bautizó las obras teñidas de un intenso contenido literario, e incluso sometidas a un programa, como poemas sinfónicos; pero su verdadero creador fue Berlioz. Muchos músicos románticos y nacionalistas utilizaron esta nueva forma (que no carece de antecedentes remotos, como Las cuatro estaciones, de Vivaldi) y compusieron poemas sinfónicos de gran belleza. Pero es indiscutible que el compositor francés, con sus obras programáticas, tales como las mencionadas sinfonías, es el pionero.

Una de las características más acusadas de la personalidad de Berlioz fue la desmesura de sus sentimientos y de sus pasiones. Ello, como no podía ser de otro modo, halla reflejo en la música. Aparte de los violentos contrastes de volumen (a veces, poco justificados) y de la ya comentada tendencia a situar en primer plano los metales de mayor potencia sonora y una amplia percusión (en esto se muestra muy actual), fue él quien primero utilizó orquestas de proporciones insólitas en cuanto al número de integrantes. En cierta ocasión empleó a mil músicos, lo que es un claro antecedente del estreno de la *Octava Sinfonía*, de Mahler, llamada, como es bien sabido, "de los mil" por idéntica razón. Y no es ésta la única herencia que del francés recibió el músico bohemio. Las deudas más evidentes apenas necesitarían resaltarse: el sujetar a programa algunas de sus sinfonías y teñir, en todo caso, de contenido literario la mayor parte de ellas; la libertad en la modulación; la acumulación de líneas sonoras horizontales; el uso en primer plano de los instrumentos de metal; la abundancia de la percusión...

Pero todo ello puede predicarse igualmente de Richard Strauss, quien, aunque menos desmesurado -por menos neurótico- que Berlioz y que Mahler, también participa de muchas de las características que se acaban de enumerar. Pero acaso la obra del francés que más impresionó a Strauss haya sido precisamente *Harold en Italia*. Muchos pasajes del primer movimiento de esta partitura que toca toda la orquesta en forte recuerdan inevitablemente algunos poemas sinfónicos de Strauss y en particular esa maravilla que es *Till Eulespiegel*, cuyo final explosivo tiene un evidente parentesco con algunos momentos del cuarto tiempo en Berlioz. Y, aun cuando Strauss desfigura con habilidad la notación musical del motivo de la viola -el que caracteriza a Childe Harold-, su parentesco con el que Strauss atribuye como *leit-motiv*, en sus célebres *Variaciones sobre un tema caballeresco*, a Don Quijote (a quien caracteriza el violonchelo, pero también -singular coincidencia- la viola) parece incuestionable.

Notas

Tal vez el más bello ejemplo que nos ofrece Brahms haya sido el confiar a la viola el segundo tema del movimiento inicial de la "Segunda Sinfonía", cuya belleza serena y delicada ternura evocan una canción de cuna. También es admirable la fusión del timbre de la viola con el de la contralto en las "Dos canciones para contralto, viola y piano", opus 91, donde la voz humana y el instrumento de arco entrelazan dos líneas vocales diferentes, sobre el paisaje de fondo en que las enmarca el piano. En fin, los dos instrumentos armonizan bellamente sus diferentes colores en las dos "Sonatas para viola y piano", opus 120.