

## Shakespeare en el romanticismo musical

### Chaikovski y Berlioz: dos interpretaciones de la “escena del conflicto” de *Romeo y Julieta* \*

Isaac Kerr

*Conflicto* es la palabra clave que ilustra el escenario artístico de la primera mitad del siglo XIX. Ecos del *Ancien régime*, reflejados en las reglas neoclásicas de la poesía, se contraponían al nuevo camino buscado por gran parte de una sociedad sedienta de libertad de sentimiento e individualismo en las artes. Esta tensión también había alcanzado el ámbito musical: Berlioz se unía a Víctor Hugo en la batalla de Hernani.

A lo largo de este trabajo intentaremos entender cómo estas tensiones pueden reflejarse a través del lenguaje musical. Se propone un breve análisis estilístico de los procedimientos empleados por dos compositores representativos del romanticismo en la “escena del conflicto” del drama *Romeo y Julieta* de Shakespeare: Berlioz, con su *Sinfonía dramática* y Chaikovski, con su *Obertura-fantasia*. El *Manifiesto romántico* de Víctor Hugo y el *Gran tratado de instrumentación y orquestación* de Berlioz forman parte del material utilizado para esta tarea.

*Conflict* is the keyword that illustrates the artistic scene of the mid-nineteenth century. The echoes of the *Ancien régime* reflected in the rules of neoclassical poetry contrast with the newest way sought by the greatest part of society, thirty for freedom of feelings and for individualism in the arts. This tension had also reached the musical sphere: Hector Berlioz joined Victor Hugo in the Battle of Hernani.

Throughout this work we will try to understand how conflict can be represented through musical language. We propose a brief analysis of the proceedings used by two composers who are representative of the “conflict scene” in Shakespeare’s *Romeo and Juliet*: Berlioz and his *Symphonie dramatique* and Tchaikovsky and his *Overture-Fantasy*. Victor Hugo’s Romantic manifesto and Berlioz’s *Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration* are part of the material used for this task.

---

\* Este artículo de investigación es resultado de un seminario realizado en la clase *Historia de los estilos musicales*, impartida por la Dra. Marta Rodríguez Cuervo en la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Complutense de Madrid.



## El Romanticismo en la literatura

El siglo XIX fue testigo de una gran confrontación: la lucha entre neoclasicismo y romanticismo, establecida principalmente contra el convencionalismo neoclásico y sus normas aristotélicas: espacio y tiempo.<sup>1</sup> Según los románticos estas reglas tuvieron un gran valor artístico en la época clásica, mientras que en la estética neoclásica se volvían artificiales. El teatro griego difería del teatro del siglo XIX por contar con escenarios de prodigiosas extensiones que permitían abarcar un lugar en toda su perspectiva y representar en todos los puntos del escenario, cosa que a duras penas podían realizar los autores contemporáneos mediante cambios de decorado en sus limitados teatros o cámaras. Por aquel entonces en Francia reinaba la monarquía de los Borbones, donde todavía resonaban los ecos del *Ancien régime* y la élite insistía en preservar este código *pseudoaristotélico*<sup>2</sup> establecido en la Francia de Luis XIV por Boileau. Estas medidas, que una vez habían servido para el deleite del Rey Sol, se llevaron a cabo por la élite francesa como el máximo ideal del teatro y del arte en general. Sin embargo, fuera del perímetro de la ciudad había un público que echaba en falta un arte que reflejase las tendencias reales de una sociedad contemporánea y que no soportaba a aquellos héroes helénicos casi perfectos que recitaban sus vicisitudes ante el público para después ir a morir a escondidas.

Por eso, los dramaturgos de la época, hoy conocidos como prerrománticos por condenar este convencionalismo, se encontraron con un segundo conflicto por no arriesgarse a enfrentarse a esa élite: el teatro era su medio de subsistencia y deseaban que sus obras no sólo fueran representadas en los *boulevards*, sino que también se adentraran en el perímetro elegante de la ciudad y pudieran estrenarse en los teatros de la *cit  *. Esta situación favoreció la entrada de obras más antiguas y de autores extranjeros que contaban con esas características, tan buscadas por la sociedad. A Shakespeare, por ejemplo, se le identificaba plenamente con la sociedad y con el credo romántico por casi no hacer uso de la forma y de las

---

<sup>1</sup> Eran tres las reglas de unidad aristotélica retomadas por Boileau y publicadas en 1674. Sin embargo la unidad de acción era la única verdaderamente fundamentada y no acusada de inverosímil. HUGO, Víctor. *Manifiesto romántico*. Barcelona, Península, 1989, pp. 52-56.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 52.



convenciones tradicionales. Shakespeare, según Hugo, no respetaba nada, no tenía ningún pudor, ninguna frontera. Era sencillo, su drama ensalzaba no sólo la naturaleza en general, sino que profundizaba en la naturaleza humana, imperfecta, peligrosa e imprevisible. Su dominio para mezclar la tragedia y la comedia, lo bello y lo sublime, nos da el carácter de realidad<sup>3</sup>. Su obra se distanciaba de Homero y se acercaba a Schiller. Inútilmente los neoclásicos más ortodoxos intentaron obstaculizar el teatro de Shakespeare con sus críticas, aunque desgraciadamente, a pesar de todo, sus obras sufrieron las más diversas mutilaciones y adaptaciones antes de que finalmente fueran representadas. Asimismo, este campo permitió la entrada de artistas contemporáneos, principalmente ingleses y alemanes.

En el siglo anterior la Alemania de Goethe y Schiller había anunciado al mundo un nuevo camino a la libertad de expresión y sentimientos hasta el extremo con el Sturm und Drang. *Las desventuras del joven Werther* fue el modelo para varias novelas alemanas que buscaban exaltar la subjetividad, el sufrimiento y la necesidad de despertar compasión. Obras como ésta, con la que tantos jóvenes se identificaban, fueron ganando cada vez más espacio en Europa y sirvieron de modelo al gran círculo de artistas. También anticipaban este nuevo camino los escritos de Rousseau, que fueron fundamentales para el pensamiento romántico, con el culto al individuo, la exaltación de la naturaleza y la famosa frase "Siento antes de pensar" evidenciando la libertad de espíritu del hombre mientras la emoción rivalizaba con la razón.

Esta libertad no se habría logrado sin antes librar una terrible batalla que pasó a ser conocida en la historia de la literatura como la "Batalla de Hernani" debido al estreno de la primera tragedia, *Hernani* de Víctor Hugo.<sup>4</sup> Es cierto que esta batalla ya había comenzado hace algún tiempo, pero el éxito alcanzado por su representación –y su consecuente tumulto– fue digno de ser considerado. También el prólogo de *Cromwell*, escrito por el francés tras la prohibición de la representación de la obra en 1827, es un documento de gran importancia que, además de definir la posición de la dramaturgia frente al conflicto, hace un estudio

<sup>3</sup> Verosimilitud.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.13.



sobre la evolución de la poesía, relacionándola con la humanidad, que al igual que el hombre, madura y envejece, y que, precisamente por eso, sostiene que también debe modificarse.

Víctor Hugo es conocido por muchos como el principal representante del romanticismo y ese prólogo, que se suma a los escritos del artista sobre la revalorización de Shakespeare, en literatura fue considerado como el “Manifiesto romántico”. Los fundamentos que buscaban los románticos –un retorno a la realidad, al liberalismo en el arte, a la emoción en lugar de la razón, la intuición como sustituta a la ciencia, etc.– se hallaban ampliamente desarrollados y justificados en la literatura, siendo, según Víctor Hugo, el drama su máximo representante, pues en él se halla la oda y la epopeya.

La literatura era entendida por el dramaturgo en tres edades distintas, comparándola con la evolución humana. En su Prólogo a *Cromwell* escribe:

[...] la poesía tiene tres edades, cada una de las cuales corresponde a una época de la sociedad: la oda, la epopeya y el drama. Los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos son épicos, los tiempos modernos son dramáticos. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la Historia, el drama pinta la vida. El carácter de la primera poesía es la ingenuidad, el carácter de la segunda es la simplicidad, el carácter de la tercera la verdad. [...] La oda vive de lo ideal, la epopeya de lo grandioso, el drama de lo real. [...] Shakespeare es el Drama; y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter de la tercera época de la poesía, de la literatura actual. [...] Lo real resulta de la combinación perfecta de dos tipos, lo sublime y lo grotesco [...] la poesía verdadera, la poesía completa esta en la armonía de los contrarios.<sup>5</sup>

En este prólogo también es posible darse cuenta de la importancia de lo grotesco y lo bello, percibiendo no sólo la valoración positiva de lo grotesco, sino el hecho de que, además, se muestra como necesario para dar a la obra el carácter de realidad –la armonía de los contrarios– generando equilibrio y acercamiento a la naturaleza. La literatura ya no buscaba grandes y perfectos protagonistas, sino

---

<sup>5</sup> *Manifiesto romántico*, pp. 43, 44, 48. Traducción de Jaume Melendres.



héroes más complejos e idiosincrásicos en sus diferentes facetas. Héroes hombres, héroes shakesperianos. Las obras de Shakespeare fueron ampliamente utilizadas y apreciadas por los románticos en general, extendiéndose esta afición hasta la música.

### Shakespeare, Berlioz y Chaikovski

El compositor francés Héctor Berlioz (1803-1869) fue considerado por muchos un romántico innato. Durante el período turbulento que atravesaba Francia, donde todavía se podían oír los ecos del *Ancien régime*, el compositor se unió a la batalla encabezada por Víctor Hugo, posiblemente también registrando su presencia en el estreno de *Hernani*.<sup>6</sup> Berlioz, al igual que la mayoría de los románticos, se vio fuertemente identificado con las obras de Shakespeare y utilizó varios dramas del inglés a lo largo de su carrera musical, entre otros, *Romeo y Julieta*, *El rey Lear* y *Mucho ruido y pocas nueces*.

Para hablar sobre el origen de su *Sinfonía dramática* necesitamos antes remontarnos al año 1827 –curiosamente el mismo en el que se publicó el prólogo a *Cromwell*– en que una compañía de teatro británica visitó París para representar *Hamlet* y *Romeo y Julieta*. Esto dio a la joven escuela literaria liderada por Víctor Hugo, Alexandre Dumas y Alfredo de Vigny la oportunidad de conocer no sólo a Shakespeare, representado en escena, sino también a la bella actriz irlandesa Harriet Smithson, tanto en el papel de Ofelia (*Hamlet*) como en el de Julieta (*Romeo y Julieta*).<sup>7</sup> Berlioz, que también estaba en platea, se vio perdidamente enamorado de ambos (Shakespeare y Smithson) y grabó en su memoria el poderoso efecto que le causaron aquellas noches:

Después de las sombrías nubes, de los vientos glaciales de Dinamarca, fue para mí una conmoción demasiado grande exponerme de pronto al sol ardiente, a las noches fragrantas de Italia, asistir a ese espectáculo de amor veloz como el pensamiento, ardiente como la lava, imperioso, irresistible, inmenso,

---

<sup>6</sup> BARRAUD, Henry. *Hector Berlioz*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

<sup>7</sup> En el Théâtre de l'Odéon, asistió a *Hamlet* y *Romeo y Julieta* en 11 y 15 de septiembre, respectivamente. *Memoirs of Hector Berlioz from 1803 to 1865*, pp. 66, 68.



inevitablemente puro y bello como la sonrisa de un ángel, las venganzas furiosas, los abrazos delirantes y las luchas desesperadas entre el amor y la muerte [...] ¡Ah, estoy perdido!<sup>8</sup>

Berlioz y su amigo y libretista el poeta francés Émile Deschamps (1791-1871) comenzaron juntos el trabajo poco tiempo después; Deschamps transcribió en verso el texto shakesperiano escrito por Berlioz para la sinfonía. Sin embargo, debido a algunos contratiempos que tuvo el compositor, como su viaje a Italia – donde recibió el renombrado Prix de Roma, considerado por muchos el mayor premio posible en las artes–, u otros encargos, la *Sinfonía dramática* sólo pudo ser completada diez años más tarde, en 1839, donde contó inclusive con la presencia de Richard Wagner entre la audiencia. Harriet se convirtió en la inspiración para su *Sinfonía fantástica* y Shakespeare en la inspiración de su *Sinfonía dramática*. Berlioz se casó con ambos. El matrimonio con Harriet duró poco tiempo, en cambio su vínculo con la obra de Shakespeare continuó toda su vida.<sup>9</sup>

Un concierto realizado en 1838 –con el compositor dirigiendo *Harold en Italia* y su *Sinfonía fantástica*– tuvo en la platea nada menos que al violinista Niccolò Paganini, el gran virtuoso. Terminado el espectáculo, además de un caluroso gesto de agradecimiento frente a varios músicos aún presentes, el gran violinista le envió al día siguiente una carta de felicitación expresando el efecto que le causó aquella música, comparándole con Beethoven y regalándole la tremenda suma de 20.000 francos.<sup>10</sup> Este acontecimiento no sólo marcó la carrera de Berlioz, sino la de todo el círculo de artistas y el mundo de la imprenta en Francia. Como retribución a este noble gesto, el compositor le dedicó su monumental *Sinfonía Dramática Romeo y Julieta*.

El compositor ruso Piotr Illich Chaikovski (1840-1893) fue un romántico de fuerte influencia occidental –principalmente de la música alemana– lo que le impidió ser listado entre “Los Cinco”. Fue alumno de Nikolái Zarembo y de Antón

---

<sup>8</sup> *Memoirs of Hector Berlioz from 1803 to 1865*, p. 68. Traducción de Ana María Carnevali.

<sup>9</sup> La última obra del compositor sobre un drama de Shakespeare fue *Béatrice et Bénédicte*, basada en *Mucho ruido y pocas nueces*, estrenada en 9 de agosto de 1863, cinco años antes de su muerte.

<sup>10</sup> La suma en dinero posibilita la composición de su *Sinfonía dramática*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, London Macmillan, cop. 2001, v. 3, p. 390.



Rubinstein (dos románticos también con características occidentales). No mucho más tarde Chaikovski se convirtió en discípulo de Antón Rubinstein. El cambio de director en la Sociedad Musical Rusa de Rubinstein a Balákirev contribuyó al considerable acercamiento de Chaikovski, que también necesitaba ver sus obras representadas, al mentor de "Los Cinco". Es importante señalar que Chaikovski tuvo con Balákirev cierta relación de amistad e incluso durante cierto tiempo le consintió intervenciones en sus obras.

La idea de Balákirev de que Chaikovski le escribiera una obra sobre el drama shakesperiano surgió en 1869. El encargo consistía en una sonata que tuviera como temas centrales Fray Lourenzo (introducción), conflicto entre Capuletos y Montescos (tema A) y sus protagonistas (tema B).<sup>11</sup> También le sugiere algunas modulaciones e incluso le escribe los primeros compases. El trabajo fue terminado en 1869, pero tras algunas restricciones de Balákirev respecto a la composición y otras modificaciones de Chaikovski se crearon otras dos versiones posteriores, una al año siguiente, 1870, y otra última, tal y como la conocemos hoy, en 1880<sup>12</sup>.

Algo extremadamente importante, a pesar de su carácter trágico, que inspiró dicha obertura fue una decepción amorosa que el compositor sufrió con la cantante belga Désirée Artôt, de quien se enamoró en 1868 durante una gira que ella hacía con una compañía italiana en Rusia. Ambos hablaban de una posible oficialización del compromiso. La cantante, sin embargo, sorprendió al compositor casándose con el barítono Mariano Padilla y Ramos, de su propia compañía de ópera. Aun así, Chaikovski mantuvo con Artôt una relación de admiración, incluso le dedicó alguna de sus obras.<sup>13</sup> Los efectos de esta relación dejaron sus huellas en su *Obertura-fantasía*. Un ejemplo de ello es la elección de la tonalidad del tema de amor, en Re bemol Mayor, que en notación alemana se escribe Des, las iniciales del nombre de la cantante.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, v. 25, p. 148.

<sup>12</sup> Sin número de opus.

<sup>13</sup> *Six French Songs*, Op. 65. La cantante le pide un aria, pero Chaikovski le dedica seis.

<sup>14</sup> Tonalidad comúnmente utilizada por Balákirev. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 2, p. 513.



## Argumento

El famoso argumento de *Romeo y Julieta* fue tomado de una conocida historia que se remonta a la Edad Media. Hay muchas hipótesis sobre cuál fue la verdadera fuente de la trágica historia de amor entre dos amantes que luchan contra la oposición de sus familias. Había sido un conocido argumento desde antes de la época de Shakespeare y no sólo le influyó a él, sino a tantos otros autores, apareciendo tanto en novelas medievales como en historias mitológicas que se remontan a la Grecia antigua. Uno de los primeros testimonios de esta fuente se puede encontrar en *Las metamorfosis* de Ovidio, en concreto en la tragedia de Píramo y Tisbe. Sin embargo, una referencia sobre la primera vez que este argumento fue representado en Verona con los nombres de los protagonistas tal y como los conocemos hoy en día fue encontrada en la obra de Luigi da Porto, titulada *Giulietta e Romeo*, 1530. Se cree que esta versión fue la que sirvió de inspiración a Mateo Bandello para la suya propia publicada en 1554. La de Bandello, además de la de Luigi da Porto, sirvieron de modelo a la versión francesa de Pierre Boaiastau, publicada en 1559. Tanto el poema que Arthur Broke escribe en 1562, *The tragical history of Romeus and Julieta*, como la traducción en prosa en el volumen II de su *Palace of Pleasure* por William Painter, publicada en 1567, parecen haber sido tomados de la versión francesa de Boaiastau. Hay una fuerte evidencia de que Shakespeare utilizó estas dos fuentes –Broke y Painter– haciendo distintas adaptaciones para darle el perfil que conocemos hoy. La fecha de publicación aproximada es 1595.<sup>15</sup>

En estas fuentes se narra la famosa historia, bien conocida desde la época de Shakespeare, de dos jóvenes enamorados que, a pesar de a la oposición de sus familias, rivales entre sí desde tiempos inmemoriales, se casan en secreto y después de una serie de fatalidades y malentendidos terminan muertos uniendo, por fin, a las dos familias enemistadas. Describiré aquí, sin embargo, sólo la escena del conflicto, tema central para el desarrollo de la obra, y en el que nos detendremos en los siguientes párrafos.

---

<sup>15</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare. Madrid, Cátedra, 2009, p. 66.





La escena comienza con una pequeña discusión en las calles de Verona, Italia, entre algunos de los criados de las dos familias, tradicionalmente enemigas. La disputa va tomando grandes proporciones hasta la llegada de un pariente de Romeo, que al intentar detenerlos desencadena una pelea. Además aparece un familiar de Julieta que termina uniéndose al conflicto, haciéndolo aún más tenso. Se suman a ellos algunos de los ciudadanos veroneses, quedando de esta manera consolidado el gran conflicto, que es el tercero según Shakespeare. La lucha es detenida por la intervención del príncipe de Verona y su consecuente sentencia. Declara que castigará con la muerte a aquellos que vuelvan a encender esta rivalidad. El príncipe ordena a todos que se vayan y exige que Capuleto le acompañe. El tumulto es dispersado.

Argumentalmente otro punto importante que habría que señalar en esta obra es su simetría. Está formada por cinco actos, donde los conflictos se distribuyen en los actos uno, tres y cinco, actuando como columnas que sostienen la tragedia a la vez que garantizan el equilibrio y la presencia de la armonía de los contrarios,<sup>16</sup> tan apreciada en las palabras de Víctor Hugo. También la simetría se observa en la elección de los personajes, como por ejemplo: dos familias, sólo dos herederos, dos primos, uno de Romeo y otro de Julieta, ocupando el príncipe la cúspide de la pirámide, así como los ciudadanos la base de la misma. Por otra parte, cabe señalar que los dos compositores que se inspiraron en esta obra y elegidos para su análisis, Berlioz y Chaikovski, también poseen fuertes coincidencias en sus respectivas vidas emocionales: dos mujeres artistas visitan sus países, les enamoran y se van, además de servirles de inspiración para convertir a Shakespeare en música, en concreto, en *Romeo y Julieta*. Incluso aunque sea de Balákirev la idea de crear la obra es posible percibir en la redacción de Chaikovski las huellas de su tan reciente decepción amorosa.

### **Análisis**

“Sinfonía Coral” es el término que utilizó Héctor Berlioz para clasificar su composición. Él mismo da a entender que la música es programática, sin embargo,

---

<sup>16</sup> *Manifiesto romántico*, p.48.



en una especie de prefacio a la primera edición de la obra, el compositor escribe claramente que no debe ser confundida con una ópera o una cantata:

No debe haber ninguna duda acerca de qué género musical pertenece este trabajo. A pesar de las voces a menudo utilizadas, aquí no se trata de una ópera en versión de concierto, ni de una cantata, sino de una sinfonía coral [Symphonie avec chœurs]. Si hay canto desde el principio es para preparar la mente del oyente para las escenas dramáticas cuyos sentimientos y pasiones deberán ser expresados por la orquesta. Yo también tenía en mente introducir a las masas corales gradualmente, a medida que el argumento musical se desarrolla teniendo en cuenta que su súbita aparición podría perjudicar la unidad de la composición.<sup>17</sup>

El compositor también cuenta que lo que le guió en su decisión de escribir los papeles principales para la orquesta y los secundarios –y también la narración– para los cantantes, fue el peligro de limitar tan profundos sentimientos a la palabra. Creía que al ser más abstracta la música instrumental se expresaría mucho mejor por sí sola.<sup>18</sup>

La sinfonía se abre con la escena del conflicto, seguido por un recitativo de los metales (la intervención del príncipe de Verona) y sólo entonces viene el prólogo –una modificación realizada por Berlioz– que nos prueba la importancia que esta escena tenía para el compositor: tanto como para que la precediera una tragedia, lo que, además, destaca el compromiso con los ideales ya establecidos por el nuevo movimiento artístico en su decisión de presentarla mediante un tremendo impacto desde el principio. Sólo entonces viene el prólogo, cantado por un pequeño coro, presentándonos un resumen de la tragedia.

Para la escena del conflicto Berlioz elige la tonalidad de Si menor, donde nos presenta un *Allegro fugato* en las cuerdas en compás binario (con unidad de tiempo igual a 116) empezando en dinámica *forte* y con el sujeto en *staccato* (figura 1). Esta situación –dada la dificultad de ejecución en estos instrumentos y sumado a la textura contrapuntística– nos dibuja el desorden, la inestabilidad. Además, el compositor elige la viola para exponernos el sujeto, sorprendiéndonos

---

<sup>17</sup> RUSHTON, Julian. *Berlioz, Roméo et Juliette*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.87.

<sup>18</sup> Berlioz fue profundo admirador de Christoph Willibald Gluck.



con los poderes tímbricos que es capaz de conseguir dicho instrumento: salvaje, furioso y vivaz. Por otra parte, la tensión se incrementa con el uso de otros recursos, como la primera nota de cada compás con un trino, un acento y un puntillo de aumentación.

Compases 1-4<sup>19</sup>:

Figura 1: *Romeo y Julieta* op. 17 (1179) Introducción. Edición de Michel Austin.

Este *fugato*, empezado con las violas y seguido por los otros instrumentos de la familia, presenta el sujeto en corcheas (la cuarta parte de la unidad de tiempo) que aumenta la inestabilidad y la tensión cuando se le añaden a estas corcheas los tresillos, resultando una pequeña polirritmia (figura 2).

Compases 16-19:

Figura 2: *Romeo y Julieta* op. 17 (1179) Introducción. Edición de Michel Austin.

<sup>19</sup> Todas las partituras de Berlioz han sido reproducidas con permiso de “The Hector Berlioz website” <<http://www.hberlioz.com/>>.



También es importante definir el procedimiento utilizado por el compositor para organizar la evolución del conflicto, representando el drama de Shakespeare de manera fiel: en esta escena hay principio, desarrollo y fin y en ella el dramaturgo sigue añadiendo personajes en una sucesión jerárquica cada vez mayor –pequeña discusión entre criados, llegada de los parientes (primos de Romeo y Julieta), aparición de los patriarcas (Capuleto y Montesco) e intervención del príncipe–. Respetando esta evolución el compositor utiliza los siguientes recursos:

- Parte desde un *forte* hasta llegar a un *fortissimo*
- Comienza con una sola familia y termina con un *tutti* orquestal (excepto tuba)
- Desarrolla la masa orquestal presentándonos cuerdas, maderas, metales y, por último, añade percusión
- Inicia con una textura contrapuntística y termina con una predominantemente homofónica
- Cada familia de instrumentos empieza con su representante de timbre intermedio (viola para las cuerdas, clarinete para las maderas, trompas para los metales)

La textura se va volviendo más densa a medida que se añaden nuevos timbres a la pieza. Las trompas aparecen sosteniendo un pedal de tónica (Si menor), mientras que la tonalidad se confirma y la textura se vuelve más homofónica. También la aparición de los contrabajos, conjuntamente con cuatro fagotes, agrega un carácter de insistencia mediante un contratiempo de negras empezado por apoyaturas de sensibles (Figura 3).



Compases 24-27:

Figura 3: *Romeo y Julieta* op. 17 (H79) Introducción. Edición de Michel Austin.

El conflicto se consolida con la entrada triunfal de los trombones, que nos presentan un nuevo tema (figura 4). Cabe aclarar que el trombón no estaba reservado para este momento de manera fortuita, lo digo porque fue el principal instrumento elegido por el compositor para presentar en la *Sinfonía dramática* el tono y la personalidad de Escalus, príncipe de Verona. En palabras de Berlioz:

El trombón, en mi opinión, es el verdadero príncipe de aquel grupo de instrumentos a viento que he definido como épico. Posee en efecto nobleza y grandeza al punto más sublime. También posee todas las entonaciones grave o



potente de la alta poesía musical [...] En el forte, los trombones, en armonía a tres voces, en el registro medio principalmente, tienen una expresión de magnificencia heroica, de majestad, de orgullo [...] <sup>20</sup>

Entrada en el compás 44:

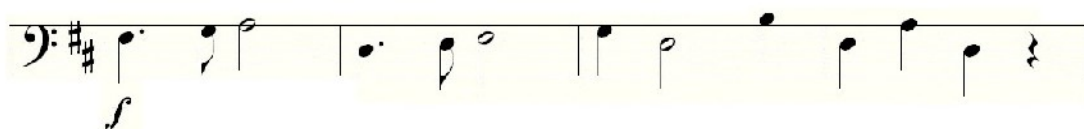


Figura 4: Tema de los trombones. *Romeo y Julieta* op. 17 (H79) Introducción.

La genialidad del compositor como orquestador queda patente si notamos cómo desarrolla toda esta tensión en correspondencia al drama sin hacer uso del *crescendo*. La primera vez que aparecerá una indicación de *crescendo* será en la entrada de los trombones con la finalidad de reafirmar el conflicto. El procedimiento utilizado garantiza un gran aumento de masa sonora, como si hubiera estado ahorrando energía en la orquesta para expandirse sólo ahora, y dentro de un solo compás. Este *crescendo* se vuelve aún más tenso por estar acompañado de otros recursos: escalas en movimiento contrario en las maderas y notas repetidas en las cuerdas graves, a la vez que añade por vez primera la cuarta trompa, sosteniendo en las otras un acorde de dominante con séptima. Anteriormente vimos el procedimiento del compositor para aumentar la masa sonora, ahora creo que es importante señalar que utiliza otro procedimiento simultáneo para expandir la tensión. En orden cronológico:

- *Fugato* por terceras ascendentes a partir de la entrada de los primeros violines

El sujeto del *fugato* se torna cada vez menor a lo largo de la música, anticipando la entrada de los vientos (comienza con una extensión de cuatro compases, es reducido a dos, después a uno y por último con medio, cada material es repetido una vez)

- Tresillos ascendentes en contraposición con un fragmento descendente

<sup>20</sup> BERLIOZ, Hector. *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*, pp. 156, 165.



del sujeto

- Contratiempo en pedal de tónica entre contrabajos (con fagotes) y trompas. Ambos adaptados mediante recursos (apoyaturas y acento, respectivamente) para darles un carácter de insistencia
- Carácter antifonal con fragmento del sujeto
- Síncopas en las trompas
- Simultaneidad de tresillos (tanto a lo largo de un tiempo como a lo largo de medio tiempo a la vez)
- Simultaneidad de métricas de compases. Tenemos la sensación de escuchar dos compases a la vez (ternario y binario)

Compases 54 - 60:

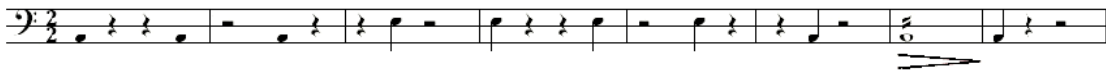


Figura 5: Entrada de los timbales. *Romeo y Julieta* op. 17 (H79) Introducción.

Logrando la cima de la inestabilidad con la concomitancia sensorial de compases ternario (figura 5) y binario, añadiendo cada vez más instrumentos para este efecto, es posible percibir súbitamente la intervención de Escalus, príncipe de Verona, representado en la figura de los metales. Asimismo, es importante tener en cuenta que ésta no comienza en el recitativo de los metales, sino en el compás 65 (anacrusa) pues según Shakespeare Escalus interviene en el conflicto –y si el conflicto se apacigua antes de la llegada del príncipe no habría intervención-. Además de eso, según Berlioz, la conflagración sólo empieza a ser aplacada en el período que comprende la aparición del príncipe y el recitativo sucesivo de los metales, y es finalmente detenido después del mismo. Por consecuencia, nos aclara que dicho recitativo es la sentencia del príncipe de Verona, y no su intervención, concordando de esta manera con la intención original del inglés. Este breve análisis nos lleva a concluir que a pesar de que Berlioz empieza esta escena antes del prólogo, el conflicto sí se corresponde de manera cronológica a la obra shakesperiana.



Chaikovski, aunque después de Berlioz, escribe su versión de *Romeo y Julieta* en una forma que recuerda a la de sonata, con una introducción y un epílogo, lo que nos permite concebir que el título “Fantasía” no se refiere solamente al género sino, y principalmente, al drama shakesperiano.<sup>21</sup> Esta famosa *Obertura* se centra en torno a tres temas principales: el tema del fray Lorenzo (iglesia ortodoxa rusa), la escena del conflicto (la rivalidad entre las dos familias) y el conocido tema del amor (los protagonistas).

La escena del conflicto, claramente escrita en la tonalidad de Si menor como en Berlioz, no fue producto de la casualidad, ya que la obra recorre varias armonías antes de asentarse en la tonalidad anteriormente citada.

Compases 105-111:

Figura 6: Maderas y cuerdas contextualizando el conflicto. *Romeo y Julieta* (1880).

<sup>21</sup> En la literatura musical suele referirse a un género más libre, de carácter improvisatorio e incluso con libertad de forma, y sin embargo en esta obra el título está más vinculado al drama shakespereano, véase, por ejemplo, *Diccionario Harvard de música*. Don Michael Randel (ed.), versión española de Luis Gago, Madrid, Alianza, 2009.





Chaikovski comienza a contextualizar el conflicto, hasta entonces una discusión, con un carácter antifonal entre maderas y cuerdas, representando una leve pelea que poco a poco empieza a ganar peso (figura 6). El compositor utiliza un plan dinámico que va desde el *pianissimo* al *fortissimo*, se sirve además de dos recursos para acelerar la llegada al *Allegro giusto* (figura 7) y garantizar el aumento de tensión: la aceleración rítmica –reduciendo el valor de las figuras– y la aceleración agógica –*stringendo*.

Entrada en el compás 112:



Figura 7: Tema del conflicto. *Romeo y Julieta* (1880).

Después de la estabilización del *tempo* con la llegada del *Allegro giusto* y la consecuente confirmación de la tonalidad (Si menor) la textura se convierte de homofónica a contrapuntística, empezando en las cuerdas unas escalas rápidas de semicorcheas ascendiendo y descendiendo por movimiento contrario. Después de la llegada de maderas y metales, en una textura más homofónica, el carácter torna a ser antifonal entre cuerdas y maderas y luego cuatro trompas se añaden en sucesión de síncopas. A continuación, una pequeña imitación entre cuerdas graves y maderas comienza mientras que un nuevo procedimiento antifonal se inicia entre los primeros y los segundos violines. Cabe destacar que el carácter antifonal es utilizado por el compositor para describir la contraposición de los dos lados, los partidarios de los Capuleto y los partidarios de los Montesco, representando sus posiciones y puntos de vista distintos, como también lo hace Berlioz. Sigue con una antífona entre las cuerdas y las maderas. Al final de esta idea, las trompetas se añaden –por primera vez– para anunciar la tensión que el compositor va a desarrollar enfáticamente en los próximos compases. Las trompetas empleadas en ese momento, como pasaba entre los bandos de guerra, cumplen su función histórica de anunciar y a su vez alentar el valor. Esta invocación se consigue con una secuencia de síncopas del mismo modo que el tema de las trompetas en su



cuarta sinfonía, inicio del primer movimiento. Teniendo en cuenta que el instante más intenso aparece cuando los ciudadanos se suman al combate con palos y alabardas en las manos,<sup>22</sup> que coincide con el momento en que el drama registra el mayor contingente de participantes en la pelea, entenderemos que el reclamo de las trompetas corresponde a la llamada de los ciudadanos que se suman al conflicto. Para lograr el auge de esta inestabilidad que anticipa el gran combate, Chaikovski hace uso de dos procedimientos: métrico –ausencia sensorial de compás– y melódico –empleo de cromatismos en las escalas–. Las cuerdas contextualizan esta tensión con una rápida sucesión de semicorcheas ascendentes y descendentes en unísono y octavas mientras que los vientos y la percusión (y más tarde también los contrabajos) se encargan de la sucesión aparentemente aleatoria y asimétrica de los acordes incisivos de corchea (figura 8).<sup>23</sup>

Compases 143-147:

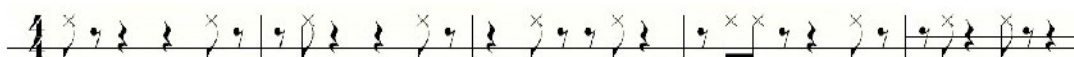


Figura 8: Rítmica asimétrica. *Romeo y Julieta* (1880).

Estas escalas en semicorcheas ejecutadas por las cuerdas, a pesar de ascender y descender, adquieren un registro cada vez más agudo, como se puede percibir en el comienzo de cada compás.

Otra curiosidad: aunque el compositor emplea una serie de cromatismos en esta escala para tornarla aún más inestable, la tonalidad todavía puede ser identificada si nos fijamos en la cabeza de cada compás, donde se apoya sobre los grados del acorde de Si menor. Cuando esta masa de sonido formada por las cuerdas (debido a las densas escalas de semicorcheas) alcanza su punto culminante, el compositor aumenta un nivel la dinámica, pasando ahora al *fortissimo*, por primera vez en las cuerdas. Debe tenerse en cuenta que el compositor obedece a la métrica del compás para poner la indicación de *fortissimo*

<sup>22</sup> Según Shakespeare los patriarcas Montesco y Capuleto no participan del conflicto en la primera escena, sino sus respectivos criados y parientes.

<sup>23</sup> A pesar de que pueda parecer aleatorio, el compositor posiciona las tres últimas corcheas antes del *fortissimo* igualmente espaciadas por un tiempo (compás en cuatro por cuatro) permitiéndonos organizar mentalmente este suceso.



–solamente en la cabeza del compás siguiente– que nos sirve como guía métrica para situarnos, ya que el concepto de “compás” se había perdido cinco compases atrás debido a las intervenciones de los instrumentos de viento, percusión y contrabajo.

Como último recurso para ampliar esta tensión el compositor hace algo muy interesante: repite cuatro veces un fragmento de la escala que comienza con la nota Fa sostenido –no casualmente la fundamental de la dominante– transmitiéndonos con estas reiteraciones un carácter de insistencia frenética. Y entonces, como última herramienta, al final de esta secuencia vientos, percusión y contrabajos vuelven con la corchea incisiva ya casi olvidada (acorde de dominante) y luego alcanzan el auge del conflicto con el primer *tutti* orquestal –excepto para flautín y arpa– en *fortissimo* confirmando la tonalidad. Ésta es también la primera aparición de los trombones en la obra y, por lo tanto, percibimos que el hecho de que el compositor reservase el timbre y el carácter de este instrumento hasta este instante no fue producto del azar. Ahora que llegamos a la consolidación del conflicto, Chaikovski utiliza un procedimiento muy eficaz que nos transmite la fuerte impresión de estar presenciando una verdadera batalla de espadas: el uso de los platillos en el tercer tiempo de los compases, tema ya anunciado, mientras toda la orquesta permanece en silencio para dejarnos escuchar este sonido brillante, que nos ayuda a imaginar el efecto de los metales chocando en medio de la confusión. A continuación el carácter antifonal se retoma en la orquesta –se vuelve más denso y contrastado– con un gran número de instrumentos y escalas en movimiento contrario. Las cuerdas hacen una sucesión de notas repetidas rápidamente en un registro extremadamente agudo (Do6) y es en ese momento cuando se retoma el motivo del conflicto.<sup>24</sup> Se empieza una escala en semicorcheas en las cuerdas al unísono y octavas todavía en la misma dinámica, *fortissimo*, y termina con los vientos, que ejecutan de forma aumentada<sup>25</sup> algo que nos hace recordar las cuatro primeras notas del motivo rítmico del conflicto; entonces, de manera repentina, la dinámica de la orquesta evoluciona desde un *fortissimo* hasta un *piano*, solamente en las cuerdas graves encontramos un *diminuendo* que

<sup>24</sup> Sin platillos.

<sup>25</sup> Esta aumentación no se hace de manera proporcional.



contribuye a este cambio dinámico. Chaikovski había escrito con gran cuidado para generar todas estas tensiones, que sin embargo decidió eliminar de manera abrupta; quizás se trate de un indicio de la intervención de Escalus, príncipe de Verona. Justo después comienza una pequeña antífona entre maderas, sugiriendo que la atmósfera del conflicto se apacigua. Mediante procedimientos como distancias cada vez menores entre las notas y la expansión de los valores de las figuras percibimos un relajamiento cada vez mayor. Es necesario subrayar que el compositor no utiliza ningún matiz decreciente: estamos en el romanticismo y las indicaciones dinámicas no aparecen sólo cuando están señaladas, sino también de manera implícita. En Chaikovski, debido a las exigencias de la forma sonata, la música no transcurre de manera cronológicamente fiel al drama, pues el compositor, adoptando las sugerencias del mentor de "los Cinco", la escribe apoyándose sobre los tres temas ya citados. Sin embargo, ocurre que si cogiéramos sólo la escena del conflicto y la aisláramos para un breve análisis descubriríamos que la tensión creada por el compositor en la orquesta obedece fielmente al drama de Shakespeare. Además de eso, analizando los procedimientos empleados por el compositor percibimos, más allá de su genialidad como orquestador, varios puntos en común con los recursos adoptados por Berlioz.

### **Epílogo**

Ambos compositores absorben los ideales románticos de la literatura y los traducen en sus composiciones registrando de esta manera para la posteridad el triunfo logrado por la batalla en pro de la libertad de sentimientos, así como el conflicto generado por la misma. Utilizan una orquesta a tres –ya completamente desarrollada– y exploran una amplia gama de matices dinámicos y una rica paleta de colores tímbricos. El hecho de que ambos hayan sufrido decepciones amorosas en aquella época, o cercanas al momento de la composición de sus obras, a su vez queda reflejado en sus composiciones, en las que también participan como verdaderos protagonistas. Tanto el uno como el otro eligen la misma tonalidad para abordar el conflicto, utilizan el mismo conjunto de texturas (también las mezclan), entienden de manera semejante las personalidades en los timbres



instrumentales y hacen uso de procedimientos similares para expandir la tensión. Además de todas estas semejanzas es notoria la estrecha relación que la poesía tuvo con ellos. Desde muy temprano sabemos que a lo largo de la historia de la música los compositores suelen utilizar obras literarias en sus composiciones, pero nunca la relación entre literatura y música fue tan fuerte como en este período, pues al mismo tiempo que las formas estereotipadas eran rechazadas por los compositores románticos estos verán en la poesía un nuevo modelo para sus perfiles musicales. La poesía asume la nueva forma musical del período, una forma libre, casi amorfa. Ya no existían límites para recrear las más complejas atmósferas, expresar los más peligrosos sentimientos y narrar los hechos más diversos. Para esto fue necesario añadir nuevas sonoridades a la orquesta, no sólo nuevos instrumentos, sino también nuevas combinaciones. Para pintar el contraste y garantizar el equilibrio tan buscado por Hugo y encontrado en Shakespeare, los compositores, tanto Berlioz como Chaikovski, ampliarán la tesitura de la orquesta añadiendo instrumentos que exploraban los registros extremos a la vez que enriquecían lo grotesco (piccolo y tuba) o simplificaban lo bello (arpa, completamente nueva en la orquesta). Descubren los matices expresivos y dinámicos de los vientos, dándoles cada vez más prominencia para representar los personajes más complejos<sup>26</sup> o intensificar el peso orquestal. También grandes fueron las innovaciones técnicas, como la válvula en los instrumentos de viento y otras contribuciones a la ejecución, tan revolucionada por los virtuosos y cada vez más presente en este periodo. El empleo intenso de cromatismos, el paseo por armonías alejadas y la sensación temporal de cambio o inexistencia de compás son algunas evidencias de la sobresaliente busca por la libertad de forma y la adopción del modelo de Schiller.<sup>27</sup> Aunque utilizasen formas preestablecidas el tratamiento se le daba de manera muy distinta (*Obertura-Fantasía*, Chaikovski).

Con la poesía en su tercera edad (drama) la música es incentivada para salir de los grandes palacios e iglesias y entrelazarse con valores puramente humanos.

<sup>26</sup> Según el romántico Rimski-Kórsakov, que consideraba a Chaikovski un modelo de orquestación, los instrumentos de madera (viento) ocupan el primer lugar en la orquesta en diversidad de colores. RIMSKI-KÓRSAKOV, Nikolai. *Principles of orchestration*, edited by Maximilian Steinberg, english translation by Edward Agate. New York, Dover Publications, 1964.

<sup>27</sup> Sturm und Drang.



Deja de reflejar lo perfecto para intentar expresar lo imperfecto, baja desde lo sublime para encontrarse con lo grotesco; y une a todos los hombres de distintas nacionalidades que hablan un mismo idioma, a saber: el lenguaje universal del sentimiento humano.

**Isaac Kerr**



## Bibliografía

- BARRAUD, Henry. *Hector Berlioz*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- BERLIOZ, Hector. *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*. London and New York, Novello, Ewer and Co, 1882.
- Memoirs of Hector Berlioz from 1803 to 1865. Translated by Rachel (Scott Russell) Holmes and Eleanor Holmes, annotated & the translation revised by Ernest Newman*. New York, Dover Publications, 1966.
- Memorias de Hector Berlioz traducción de Ana María Carnevali*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S. A., 1977.
- Diccionario Harvard de música*. Don Michael Randel (ed.), versión española de Luis Gago, Madrid, Alianza, 2009.
- HUGO, Victor. *Manifiesto romántico*. Barcelona, Península, 1989.
- PRIMMER, Brian. *The Berlioz Style*. New York, Da Capo Press, 1984.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. *Principles of orchestration, edited by Maximilian Steinberg, english translation by Edward Agate*. New York, Dover Publications, 1964.
- RUSHTON, Julian. *Berlioz, Roméo et Juliette*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare. Madrid, Cátedra, 2009.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, London Macmillan, cop. 2001.

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Síneris* a través del correo electrónico [redaccion@sineris.es](mailto:redaccion@sineris.es).