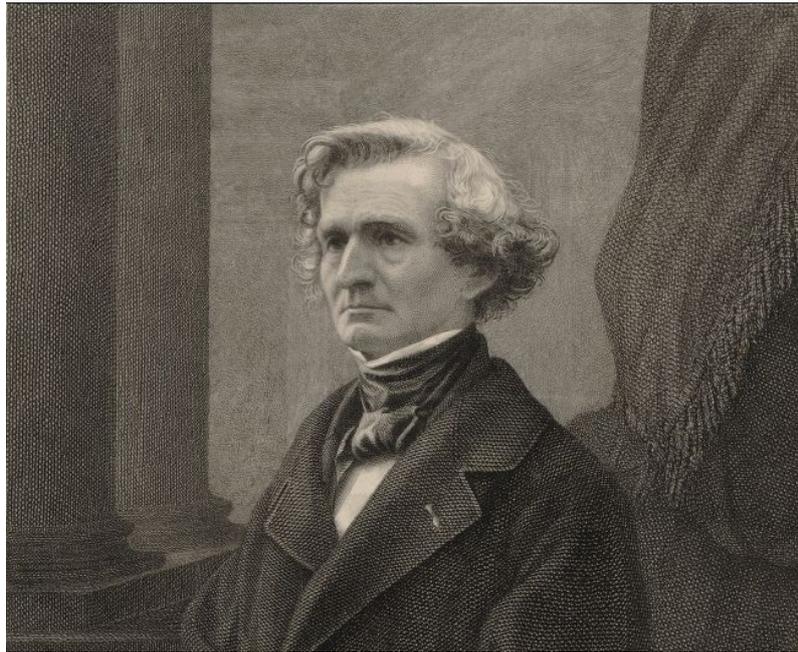


Hector Berlioz



**Hector Berlioz / Gravure de Metzmacher
d'après la photographie de Nadar (1857)**

Ningún músico francés ha estado denigrado tan violentamente y con tanta obstinación cómo Berlioz, por los profesionales de su país, críticos, teóricos y compositores¹. Cuando vivía, sus grandes éxitos en Alemania, en Hungría, en Rusia, en Inglaterra excitaban aun más este mal humor nacional.

Este mal humor no ha dejado de perseguirle más allá de su tumba, hasta ahora que los jóvenes musicógrafos han echo justicia de esta antigua malevolencia, liberados por el estudio de obras modernas de los prejuicios que la sostenían.

Durante más de un siglo, los profesionales han tenido las mismas frases desdeñosas respecto a Berlioz: el había aprendido mal su oficio, tampoco conocía la ortografía musical, sus desarrollos son incoherentes, el manejo de sus voces es demasiado incierto, sus bajos son detestables. Todo eso era iluminado de anécdotas parisienses respecto a su ignorancia.

Estos puntos de vista, a la vez tajantes y superficiales, injuriaron a tantos melómanos cultos quienes han siempre aplaudido « la Maldición de Fausto », a Liszt, incansable propagandista de su amigo Héctor, a Schumann, quien ha escrito una de las más inteligentes análisis de la sinfonía fantástica. Estos mismos Liszt y Schumann quienes conocían a la gramática como tales juicios contribuyeron a clasificar uno de los más originales compositores franceses tras unos prácticos apagados, tales como Clapisson, Onslow, Ambroise Thomas, recibidos por el « Institut » mucho antes que él, aquellos que nunca se olvidaban utilizar esta famosa ortografía que toda música viva iba pronto a desmentir.

Ahora que existe un estudio completo de la estética de Berlioz, dos tomos escritos por Jacques Barzun, quisiéramos estar seguros que esas cocheras ya pertenecen al pasado. Sin embargo, este libro fue editado en Londres, en idioma inglés, y nadie lo ha publicado en francés hasta ahora.

¹ Exposé donné par Antoine Audrin au Conservatoire National de Quito, en 1978. Sources: — Une histoire de la musique de Lucien Rebatet – Robert Laffont 1969 ; Mémoires de Hector Berlioz 1803-1865.

Hector Berlioz

Tenemos que recordar el estado de la música francesa al momento que el joven Héctor Berlioz, nacido en « La Côte Saint-André », el 11 de diciembre de 1803, llegó a París, a la edad de 18 años, firmemente decidido a abandonar los estudios de medicina que su padre, médico en « La Côte », quería que lleve a cabo. En el « Institut » y su medio, en el conservatorio, al teatro, los músicos seguían con un pseudo-clasicismo casi tan agotado que él de sus colegas de la Academia Francesa de Literatura. Las enseñanzas de los profesores trataban casi solo de cantata y ópera cómica, estilos que gozaban de la estimada de la clase creciente de los nuevos burgueses.

La desaparición de las pequeñas orquestas privadas de la aristocracia había reducido mucho la música de cámara, no obstante tan activa durante el siglo XVIII. Los editores rehusaban cuartetos y sonatas, pero pagaban a precio de oro cualquiera romanza. Mehul, fallecido desde hace poco, era el símbolo del insuperable genio (Joseph, opera cómico, 1807).

Berlioz, de pequeña estatura, pero con un sorprendente máscara de águila despeinado, llevaba en este mundo estrecho, además de sus sueños para obras colosales, su pasión para Shakespeare, luego para Beethoven, cuando los primeros conciertos de Habeneck le revelaron sus sinfonías. En el conservatorio, tuvo dos maestros, Lesueur y Reicha.

Se admite que Lesueur (1763-1837), llegado a la música con sus cantatas para las fiestas revolucionarias, mediocre orquestador, no fue de una gran ayuda para Berlioz, si no que le incitó al gigantismo y a los comentarios literarios al margen de las partituras.

En cambio, Antón Reicha (1770-1830), un checoslovaco, amigo de juventud de Beethoven, era realmente un sabio, casi el único contrapuntista calificado en París, un teórico suficientemente audaz para desear el empleo del cuarto de tono y la supresión de la barra de compás.

Desgraciadamente, este eminente pedagogo no supo componer, entre sus óperas, sus sinfonías, sus conciertos, sus cuartetos, una sola página capaz de sobrevivir, menos unas chucherías para flautas o trompas. Por otra parte, sus atrevimientos imaginarios no le ayudaron a comprender las obras de su época. Según él, para componer una pieza de música romántica, « no hacía falta seguir ni un plano, ni unidad, ni proporciones simétricas, ni desarrollo de ideas. »

Tales conceptos solo podían irritar Berlioz. No es una razón para afirmar que Berlioz no había aprendido nada con sus profesores. Sus lecciones no contenían una noción que pueda parar un musicante dotado de dones innatos de manera indiscutible. Por lo demás, después tres concursos, Berlioz, quien había ya obtenido el segundo premio de Roma logró obtener el primer premio en 1830, por su cantata Sardanapale. Pues, habría sido incomprensible que el Institut conceda su mayor recompensa a un candidato quien ya le preocupaba, si él no hubiera tenido una formación musical completa, único criterio además en que se basaba este jurado. Subrayar de lápiz rojo los « bajos malos » de Berlioz, es en realidad un signo de semi cultura musical, pues es tan fácil detectarlas.

Berlioz mismo dio la explicación, poco después que su premio de Roma, en una carta a Adolphe Adam, diciendo que para obtener su recompensa había tenido que adornar su cantata « con lugares comunes, con instrumentaciones groseras. » Este último punto es característico, pues, el gusto oficial era fatal en lo que concierne a instrumentación. Más luego, en una carta a su padre, Berlioz decía que, como ya no tenía que temer a los académicos, acababa de añadir a su cantata una pieza de imaginación más acertada que todo lo demás. Era entonces totalmente consciente de lo que hacía. Y, nos parezcan convenientes o no, tenemos que considerar cómo voluntarias la mayoría de las irregularidades en vez de atribuirles a una insuficiente información.

Como lo hemos visto, su padre le había mandado a París a fin de estudiar medicina. Berlioz odiaba eso; cuando hizo su primera disección, huyo. Así dice en su biografía: « Cuando entre en esa horrorosa casa de carne humana, alfombrada de fragmentos de miembros y cuando vi esas caras horribles y esas cabezas partidas, esas sangrientas letrinas que estábamos pisando, con esa atmósfera fétida, este enjambre de gavilanes disputándose trozos, y las ratas en las esquinas, royendo vértebras sangrientas, tuve un tal impresión de horror que me escape por la ventana y huye hasta la casa como si la muerte y sus acólitos fueren en persecución de mi. 24 horas después, me restablecí del choque de esta primera impresión, rehusando definitivamente oír las aaudrin

Hector Berlioz

palabras de anatomía, disección o medicina, y firmemente decidido a morir antes de seguir esta carrera que me habían impuesto. »

Berlioz ingreso al conservatorio, a pesar de los reparos del director, Luigi Cherubini. En esta época Berlioz lastimaba la gente. « No cree en Dios ni en Bach » dijo el compositor-pianista-director de orquesta Ferdinand Hiller, totalmente escandalizado. Este Hiller nos ha dejado una descripción detallada de Berlioz : « La frente alta, respondida a pique sobre los ojos hundidos ; la grande nariz de águila ; los labios finos ; el cuello más bien corto ; el impresionante choque del pelo café claro, contra la fantástica riqueza del cual no puede hacer nada el peluquero ; cualquier quien ha visto esta cara nunca la podrá olvidar. »

La Sinfonía fantástica.

A fines del año 1830, poco antes de su salida obligatoria a Roma, Berlioz ejecutó su sinfonía fantástica, acabada al mes de abril del mismo año. Fue el ingreso a la música francesa del verdadero romanticismo musical, el que transforma el color armónico y melódico. Constituía también la primera sinfonía francesa, sin comparación con las obritas tipo Haydn de Mehul y Gossec.

En la sinfonía fantástica, Berlioz expreso sus propias fantasías, concretizadas por su decepción sentimental con Harriet Smithson, una actriz irlandesa. Harriet Smithson había venido a París con una compañía de teatro para dar representaciones de Hamlet de Shakespeare, en inglés. De parte de Berlioz, era más que amor ; era una fuerza natural que le volvía loco. Abandonó a sus amigos, deliraba, desapareció en el campo, afuera de Paris. En aquel momento, Liszt y Chopin estaban muy preocupados por él, convenidos que él estaba destruyendose.

Berlioz describió su angustia, su pasión interminable y ardiente, su cuerpo tiritando de dolor.

« Si ella realizaría lo poético y lo infinito de mi amor, volaría en mis brazos, aunque moriría por causa de mi fuerte abrazo. »

La señorita Smithson no le devolvía su amor, pues ella no conocía Berlioz. Nunca se habían encontrado, y todo lo que ella sabía de él, lo había leído en las cartas inflamadas que el le había mandado. Harriet tenía miedo, pensaba que era loco y no quería verle. Al haber oído rumores de que Harriet Smithson salía con un otro muchacho, Berlioz se enojó y la puso en el último movimiento de la sinfonía como mujer de mala vida al aquelarre de las brujas.

Berlioz daba clases de guitarra en un colegio de señoritas y allí encontró y se enamoró de María Moke, una talentosa pianista que daba clases de piano. La madre de María era opuesta al principio al matrimonio de su hija con Berlioz. En diciembre de 1830, a la primera audición de la sinfonía fantástica, Berlioz recibe un éxito tan grande que la madre de María le da su acuerdo para casarse con María.

Pero Berlioz tenía que cumplir con las exigencias del premio de Roma y irse a la Villa Medicis en Roma. Pero apenas llegado allá, supo que María se iba a casar con Pleyel, el famoso fabricante de pianos. Entonces, él tuvo la decisión de volver a París, para matar María, su madre y Pleyel, y luego suicidarse.

Al pararse en Niza, de repente se olvidó de sus decepciones sentimentales y pasó allí las tres semanas mas agradables de su vida, según dijo. En 1832, volvió a París y se casó con Harriet un año después.

Comentario.

Los anti-Berlioz le han reprochado de no cortar con la morfología de Beethoven. En efecto, la primera parte, « Ensueños, pasiones » tiene una forma de sonata. En cambio, los cuatros partes siguientes « Baile », « Escena en el campo », « Marcha al suplicio » y « Sueños de una noche de aquelarre », ya poco tradicionales en cuanto al número, se emancipan cada vez más.

Hector Berlioz

Además, Berlioz, en eso muy próximo de Schubert, del cual ignoraba como todos las obras instrumentales, no se dedica al conflicto de temas, lo que era la grande fuerza del arte de Beethoven.

« Es precisamente lo que estábamos diciendo », prosiguen los detractores, « con Berlioz, el literato siempre domina. Él pone música sobre su literatura. Eso es música de programa, invención bastarda y detestable. »

En efecto, la sinfonía fantástica era originalmente acompañada de un copioso argumento, escrito por Berlioz. Pero Schumann, aunque su puritanismo se asustaba al oír esta confesión pública, reconoció que el programa de la sinfonía solo le había molestado unos pocos instantes. Desde entonces, han reducido el famoso programa a una pocas líneas de un sentido muy amplio, sin que la música sea oscurecida para centenas de millares de admiradores:

« Ensueños y pesadillas de un joven desgraciado en amor, perseguido por todas partes por el imagen de la querida. »

El programa de la « verklärte Nacht » (la noche transfigurada) de Schoenberg, bajo la inspiración del poeta Dehmel, es mucho más libresco, sin que nunca se haya considerado que la partitura del maestro de Viena sea menos emocionante.

Berlioz, sin duda, es el contrario de un genio abstracto, él tiene que apoyar en unas imágenes potentes, en sentimientos robados. Pero su gran éxito de la fantástica, es haber sabido hacer, a partir del espectro femenino, de la « idea fija » que atormentaba al héroe, un modelo puramente musical, un « tema variado », sometido a varios cambios, pero siempre reconocible, atravesando toda la obra, llegando a ser su principio de unidad.

Respecto a las singularidades de sintaxis de Berlioz, otra vez es Schumann quien contesto con anticipación y sutileza a los gramáticos quienes iban a imputar esas singularidades a una carencia de oficio:

« Que mano tan atrevida ha compuesto eso, de tal manera que absolutamente nada se podría añadir o borrar sin quitar al pensamiento su agudeza de expresión, su fuerza ! »

En cuanto a los bajos malos, concedamos la palabra a un pro-Berlioz francés actual y convencido, el señor Frederick Goldbeck, quien, después de recordar que Berlioz armoniza a menudo de la manera la más clásica, señala respecto al acorde de cuarta y sexta del comienzo de la fantástica.

« El papel de su bajo no es aclarar no es aclarar lo que es melodía implica, pero al contrario es contrastar con ella, ser un elemento ajeno y extraño, que añade la perspectiva y el valor, a la vez de estructura y de carácter de un segundo plano. »

Se ve así que Berlioz ha cometido a sabiendas, con un objetivo expresivo, la mayoría de sus faltas y que las conexiones elegantes que fueron propuestas sólo constituyen una común caligrafía ante una escritura movida, pero donde se nota un gran temperamento.

Otra controversia : la sinfonía fantástica es o no es el primer poema sinfónico.

« Ciertamente no, dicen los detractores, Berlioz era incapaz crear una nueva forma. La prioridad pertenece a Liszt. »

De un punto de vista estrictamente formal, la fantástica, con sus cinco partes, no corresponde a la definición del poema de Liszt. Pero no debería ser necesario demostrar el parentesco con el, en cuanto al espíritu y estética, a unos auditores de buena fe. Con toda evidencia, Berlioz a orientado a Liszt, quien por otra parte ha hablado a menudo de la extraordinaria la revelación que él ha recibido de la fantástica y de su continuación, el melodrama lírico de Lelio.

Para clausurar este debate, nada mejor que volver a escuchar la fantástica, a fin de admirar desde los primeros compases este hálito melódico, amplio y largo que nunca ha abandonado Berlioz, a fin de reconocer otra vez que « Escena en el campo » con su cuerno inglés, es infinitamente menos descriptiva que más de una obra clásica : su breve tempestad es más interior que me meteorológica... Tal vez nunca la juventud ha sido verdaderamente expresada en una obra musical, con sus exageraciones insoportables, y su lirismo localmente clamado.

Cuando acabó la sinfonía fantástica, Berlioz tenía 26 años y cuatro meses. Sin embargo, todo esta frescura juvenil, además de sus libertades armónicas, su imaginación melódica, él conocía a fondo esta ciencia de la orquesta que han reconocido hasta sus adversarios los más injustos.

El célebre tratado de instrumentación de Berlioz, biblia de tres generaciones por lo menos de músicos franceses y extranjeros, es todavía una lectura muy atractiva y muy interesante históricamente.

Hector Berlioz

Su ciencia, despierta por el ejemplo de Weber (Freischütz), le inspiró una variedad desconocida antes, en las combinaciones de timbres, desde los más transparentes hasta los más colorados. Se dedica a unas aleaciones prohibidas, pudiendo, según las reglas, llegar a una cacofonía o unas sonoridades tapadas, pero que suenan maravillosamente con él. Más bien que de ciencia, tendríamos que hablar de una poética de la orquesta. Con Berlioz, la instrumentación no es un colorido añadido, con éxito dudoso, encima del edificio musical. A menudo, la instrumentación es el pensamiento genuino, al cual seguirán dibujos melódicos y disposiciones armónicas, como para el pintor quien empieza un cuadro con el fin de utilizar tales armonías de colores. Con un modelo como las trompetas rojas son clientes de « La marcha al suplicio », los Meyerbeer y los Halevy son aun menos perdonables por haber hecho resonar sus ridículos orfeones.

La maldición de Fausto (1846) « concierto opera »

Berlioz había publicado en 1829 ocho escenas de la maldición del Fausto unas de las mejores de esta obra.

16 años después, Berlioz vuelve a encontrar con toda facilidad esta vena truculenta, impertinente, caprichosa, elegiaca, canciones de beber, gallardías de soldados, jaleos de estudiantes, parodia de viejas pelucas, nostalgia carnal, que son también las voces de la juventud.

Berlioz innova siempre más atrevidamente en su instrumentación. Trompas a la sardina para acompañar la melodía « Aquí están las rosas » uno de los aires los más suaves de la obra, rasgos de las flautas y los clarinetes para el coro masivo de los soldados.

Berlioz ha condenado por adelantado el pesado militarismo tipo Meyerbeer : « Además que olvidemos los hábitos de cuartel. »

Pero, él sabe entretenerse con la cita verde y casi literal de un estribillo regimental, las trompetas tocando la retirada.

Su rítmica es cada vez más mordiente, imprevista. Él multiplica las irregularidades, los saltos en la conducción de sus melodías. Pero esas irregularidades diseñan, en un sistema especialmente diatónico, el perfil tan original y vivo de esas melodías, de tal modo que entre todas las « canciones de la pulga » y « Serenatas de Mefisto » del siglo XIX, aquellas de Berlioz son de lejos las más bellas por su anillo nervioso, su verdor, su movilidad.

Harold en Italia (1834)

La Sinfonía fantástica, la Maldición son ciertamente las dos obras maestras de Berlioz, y el gran público no se ha equivocado dándoles fielmente la preferencia desde hace casi un siglo.

Harold en Italia, gran sinfonía con viola principal, ganaría sin duda numerosos admiradores si fuese ejecutada más frecuentemente. Su división en cuatro partes se acerca al plan tradicional, pero el contenido se aleja de este, para anunciar más bien el poema. La viola solo es un poco concertante, razón por la cual los virtuosos no tienen gran interés para la obra. El tono, como en la fantástica es el de ensueño lírico más que la descripción. En contraste con las delicadezas difuminadas de varios detalles, la violencia orquestal del último movimiento tiene completamente la misma sinceridad tosca pero conmovedora que la Marcha a Suplicio.

Requiem (1837) « Misa grande de los difuntos »

Los efectos gigantescos del Requiem se debilitan pronto, por no ser sostenidos por una armonía más nueva, con más influencia sobre la imaginación. El interés de la obra reside más bien en el contraste entre la masa instrumental y las líneas despojadas, recordando los modos gregorianos, de ciertas partes vocales ; el interés reside también en el presentimiento de las investigaciones del siglo XX en cuanto a la música espacial, con los cuatro orquestas de trompas dispersados.

Procedimiento puramente decorativo según Pierre Boulez, pero que no es meramente imitado de Lesueur, el cual formaba también grupos de instrumentos separados, a fin de que uno pueda distinguir los sentimientos atribuidos a cada uno.

Hector Berlioz

Romeo y Julieta (1839) « Sinfonía Dramática »

En esta sinfonía dramática, de hora y media de duración, el carácter híbrido de concepción llega a ser de una evidencia decepcionante. Berlioz explica la rivalidad entre las familias, describe la muerte de los dos jóvenes por medio de un coro salmodiando, por los recitados del contrato y del bajo, Hermano Laurent, cuya monotonía hace pagar al auditor las bellas y largas melodías de la tristeza de Romeo, los acentos apasionados de las estancias que cantan los votos de los dos amantes, la fineza del scherzo de la reina Mab, con sus cuerdas divididas, su impalpable « staccato. »

Incluso la emocionante sensualidad del adagio (violas, violonchelo, cuernos) de la Escena de Amor no nos puede disimular la incertidumbre de esta música a programa que no se apoya sobre un texto dramático, tampoco se desarrolla según exigencias puramente musicales.

Aunque tenía la costumbre de empresas paradoxales, Berlioz no pudo imponer toda su emoción en este canto de amor dónde él ha quitado la voz a los dos amantes.

Las mayores obras que Berlioz compuso después fueron :

- Sinfonía fúnebre y triunfal (1840)
- Te Deum (1849)
- L'Enfance du Christ (La Infancia de Cristo) (1854)
- Los óperas :
 - Benvenuto Cellini (1838)
 - Los Troyanos (1859)
 - Béatrice et Benedict (1862)

Con el oratorio « la infancia de Cristo », Berlioz obtuvo un uno de sus mejores éxitos parisienses pero este éxito le inspiró más ironía que felicidad, pues la obra era muy lejana de su estilo, graciosa, apaciguada, realmente muy clásica, con sus arcaísmos de un encanto refinado.

Debido a sus éxitos ficticios con sus obras de concierto, Berlioz quiso tener su venganza al teatro. Desgraciadamente su « Benvenuto Cellini », obra llena de páginas brillantes pero más adjuntadas, con unos pasajes muy convencionales fue un fracaso total. Los críticos de la época saludaron muy irónicamente la obra bautizándola « Malvenuto. »

Berlioz compuso « Los Troyanos » con la obsesión del anti-wagnerismo ; a la obra le falta bases contrapunticas y rigor formal para pretender al clasicismo.

Desde hace un siglo, todas las tentativas de introducir « Los Troyanos » en el repertorio, en forma de varias versiones recortadas, han fracasado. La última prueba, lealmente intentada sin mayor éxito en el Opera de Paris en 1962 puede ser considerada actualmente como definitiva.

En cuanto a « Béatrice et Benedict », esta ópera cómica compuesta para el teatro de Bade, fue representado en París solo 104 años después, en la sala Favart, en 1966. El libreto, sacado por Berlioz de « Mucho ruido por nada » de William Shakespeare falta de movimiento, de energía cómica. La música, desgranando sus aires, dúos, tríos, coros, es tibia, pálida como el estilo al cual se sujeta.

Durante estos años, Berlioz tuvo un montón de problemas :

Problemas conyugales : su amada Harriet se había vuelto una tarasca alcohólica y pronto Berlioz tuvo una concubina, una cantante de segunda llamada María Recio, con quien se casó en 1854 después de la muerte de Harriet.

Problemas también con sus colegas, con el público francés que era incomodado con su música. Berlioz tenía que luchar por la vida, ahogado de deudas, esforzándose de que la gente entienda su idioma.

Los músicos de la vieja escuela rehusaban las innovaciones de Berlioz, o meramente las ignoraban. Las relaciones entre Berlioz y Habeneck fueron típicas. François Habeneck era un viejo simpático quién había fundado la sociedad de los conciertos el conservatorio en 1828, pero era un conservador y Berlioz tenía poco respecto para él. El estreno del Requiem tuvo lugar en 1837, dirigido por Habeneck. Al empezar el Tuba Mirum del Requiem, los cuatro grupos de trompas entran simultáneamente, con un nuevo tempo.

Berlioz relata que, precisamente a este momento, Habeneck sacó su tabaquera y se tomó un rape. Berlioz surgió, así pudo dar el tempo a las trompas y siguió dirigiendo la obra hasta el fin.

Hector Berlioz

Para ganar su vida, Berlioz se hizo crítico. En 1853, fue nombrado crítico del « Journal des débats » (diario de los debates), donde se quedó 10 años.

Él contribuyó también a otras publicaciones. Berlioz era el mejor crítico musical de su tiempo, tardes de todos los tiempos pero él odiaba la idea de la crítica y detestaba escribir aunque su prosa fluya con tanta facilidad y con un estilo tan fresco que siempre parecía ser espontánea. En sus memorias, en la habla de sus dificultades para escribir : « Una vez, me quedé tres días enteros en mi cuarto para escribir un folletín sobre la ópera cómica.. Recuerdo las torturas que he sufrido durante esos tres días antes de encontrar las tres primeras líneas de mi artículo. Los lóbulos de mi cerebro parecían listos a desunirse. Tenía como cenizas ardientes en las venas. A veces yo me quedaba acodado a la mesa, la cabeza entre los manos ; a veces caminaba a zancadas como una centinela por un frío de veinte y cinco bajo cero. Me asomaba a la ventana, mirando los jardines de los alrededores, las alturas de Montmartre, la puesta del sol... Enseguida, el ensueño me llevaba a unas miles leguas de mi maldita ópera cómica. Y cuando me daba la vuelta, mis ojos caían sobre su maldito título, escrito al encabezamiento de la maldita hoja de papel, todavía vacía y esperando con obstinación las otras palabras que tenía que escribir, yo sentía la desesperación invadirme. Tenía una guitarra apoyada contra la mesa, de un punta pie le reventé el vientre... Encima de la chimenea, dos pistolas me miraban con sus ojos redondos... Les mire durante mucho tiempo... Después me golpe el cráneo con grandes puñetazos. Por fin, como un escolar que no puede hacer su tema, lloré con una furiosa indignación, quitándome los pelos. »

En 1841 Berlioz salió para dar una recorrido por Alemania. Tuvo que huir de la casa conyugal, sacando poco a poco sus efectos los días anteriores a su salida.

En Alemania, sus obras tuvieron un gran éxito, Berlioz aprovecho su viaje para estudiar las configuraciones de las orquestas, los solistas, para encontrar sus colegas.

En 1845, hizo un otro viaje a Alemania con el mismo éxito. Pero su mejor éxito le obtuvo durante su viaje a Rusia en 1847 donde fue aclamado y donde sus obras fueron aplaudidas.

En la última parte de su vida, Berlioz fue esencialmente director de orquesta, pues nadie parecía capaz o deseoso de dirigir sus obras.

En calidad de músicos lleno de ideas, de personalidad fuerte, de hombre conocedor como debe sonar la música en su estado ideal, él era capaz de obtener más de una orquesta que cualquier en su época.

Fue Berlioz que inventó una palabra festival para designar la ejecución de obras musicales durante una cierta temporada, o una representación de carácter especial.

El primer de agosto de 1844, dio el festival de la Industria, con 1022 ejecutantes 500 músicos y 500 coristas.

Él dirigía la ejecución, con dos jefes de orquesta adjuntos y cinco maestros de canto.

En el podio Berlioz era una figura volante extravagante, uno de los primeros directores de orquesta coreógrafos.

Berlioz pensaba que había vivido suficiente. Enfermos, desgraciado, pasó los últimos seis años de su vida esperando la muerte en su pequeño departamento. De vez en cuando, salía de su retiro, por ejemplo sí fue una vez a Viena para asistir a las representaciones de la « Maldición de Fausto » y de « Harold en Italia ». Pero la música seguía evolucionando y al gran romanticismo volvió a ser un anacronismo. Los nuevos héroes en París Berlioz eran Liszt, Meyerbeer, Auber, Gounod, Thomas. Berlioz intento olvidar su dolor físico y emocional tomando opio.

Él murió el 8 de marzo de 1869.

Piezas de Cherubini, Gluck, Mozart, y parte del Requiem de Berlioz fueron ejecutadas durante el servicio fúnebre. Un gran muchedumbre le acompañó al cortejo hasta el cementerio de Montmartre, con la banda de la guardia nacional.

A este gran creador consumido por su obra, excesivo, mal comprendido y desengañado, París, la ciudad que el quiso siempre conquistar, le ofreció su último error al darle lo que se merecía menos : una mera banalidad.