

HECTOR BERLIOZ, FOLHETINISTA DO *JOURNAL DES DÉBATS*: UMA CONCEPÇÃO DE ARTE NO RODAPÉ DO JORNAL

Priscila Renata GIMENEZ*

RESUMO: Reconhecido como importante compositor do alto romantismo francês, o músico e crítico Hector Berlioz é, atualmente, lembrado por suas sinfonias e concertos, mas pouco conhecido como escritor. Além de ter publicado dois livros de contos e suas memórias, Berlioz dedicou-se à crítica musical publicada no rodapé da imprensa diária e em revistas especializadas, de 1834 a 1863. No presente artigo, apresentamos uma breve trajetória dos primeiros anos do compositor como folhetinista e as principais características de sua crítica musical no *Journal des débats*. Sob a temática musical, tais folhetins nascem da expressão do lirismo, da imaginação, da melancolia e da paixão, como manifestação do espírito e da poética românticos e inovadores. Nossa hipótese é que a elaboração da escrita de seus folhetins traduz sua concepção artística de forma intensa e fabulosa, que Berlioz também investe em suas composições, sempre se valendo da liberdade de escrita, típica da prosa folhetinesca do rodapé do jornal.

PALAVRAS-CHAVE: Hector Berlioz. Arte. Folhetim. *Journal des débats*.

Do artista

Reconhecido, após sua morte, como importante compositor do panorama musical francês, o músico e crítico Heitor Berlioz viveu plenamente os sentimentos românticos de sua época com um espírito inventivo, o qual imprimiu em suas obras musicais e literárias como uma identidade.

Talento compositor de sinfonias e concertos, atualmente Berlioz é conhecido por suas óperas e sinfonias e pouco lembrado como escritor. Entretanto o

* Professora Substituta. UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Pr - Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto - SP - Brasil. 15054000 - priscila.rgimenez@gmail.com

músico dedicou-se à crítica musical na imprensa diária e especializada de 1834 a 1863, além de ter publicado dois livros de contos – cujos temas são musicais –, edições de antologias de sua crítica, estudos, uma obra sobre estética musical e, enfim, uma publicação póstuma de suas *Mémoires*¹.

Seja como compositor ou como escritor, seus biógrafos e seu próprio testemunho confirmam que Hector Berlioz foi dotado de uma alma plena de imaginação e de sensibilidade, o que sua música, sem dúvida, expressa muito bem. De fato, ele foi um artista por vocação. Mas, durante quase toda sua vida, trabalhou como crítico musical por razões econômicas – ou melhor, para sua sobrevivência –, pois sua função de compositor nunca lhe ofereceu recursos financeiros suficientes.

Independentemente das motivações que o tornaram um escritor folhetinista, sua obra crítica inscreve-se como um capítulo notável na história da crítica musical relacionada aos jornais franceses do século XIX, visto os atributos que a particularizam, como a verve, o lirismo, a intensidade e a sensibilidade, a exemplo de suas composições, além da especificidade e profundo conhecimento da temática abordada em suas apreciações.

Das partituras para o folhetim

Hector Berlioz debutou como crítico musical em 1823, no jornal *Le Corsaire/ Revue européenne*. Após a estreia, escreveu para o hebdomadário *Le Correspondant*, em 1829, e para o *Rénovateur*, em 1833. Ele ainda colaborou com alguns artigos na *Gazette Musicale*, nos primórdios deste importante periódico especializado, em 1834. Mas foi com uma novela musical intitulada *Rubini à Calais*, publicada na *Gazette*, que Berlioz, como escritor e crítico, chamou a atenção de M. Bertin, diretor do diário parisiense *Journal des débats politiques et littéraires*, no qual o compositor também publicou sua novela em 10 de outubro de 1834. Pouco depois, o diretor convidou o impetuoso músico a colaborar no rodapé do *Journal des débats*. A partir de então, Berlioz participará da redação do folhetim dos espetáculos musicais deste jornal até sua aposenta-

¹ A obra de Hector Berlioz publicada em livro (primeiras edições) é a seguinte: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger, 1843; *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Étude sur Beethoven, Gluck et Weber*. Mélanges et nouvelles. Paris: J. Labitte, 1844; *Soirées d'orchestre*. Paris: Michel Lévy frères, 1852; *Grotesques de la musique*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859; *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*. Paris: Calmann Lévy, 1862; *Mémoires. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865, avec un beau portrait de l'auteur*. Paris: Michel Lévy frères, 1870.

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal doria, em 1863. O músico foi, efetivamente, contratado pelo grande jornal parisiense em janeiro de 1835, em substituição a Castil-Blaze, folhetinista e crítico musical, que se aposentava no momento em que Berlioz já era conhecido como compositor. Neste importante jornal, o compositor foi inicialmente encarregado da crítica dos concertos e das novidades do panorama musical de Paris. Mais tarde, ele passou a fazer a revista das novas óperas, além da crônica de todos os concertos sinfônicos, recitais e oratórios das principais capitais europeias.

Desse modo, paralelamente ao seu papel de compositor, Hector Berlioz exerceu a função de crítico-folhetinista durante cerca de trinta anos, dividindo seu tempo entre o folhetim e sua vocação musical – produção de suas composições, preparação dos concertos e viagens para difundi-las. Aparentemente, essa sobrecarga de papéis teria gerado em Berlioz um “[...] tormento ao coração [...] o mal de ser artista e crítico ao mesmo tempo.” (BERLIOZ, 1878, p. 322). Por isso, ele sentia incessantemente o peso da obrigação de seu trabalho como folhetinista, uma atividade que lhe assegurava renda, que, porém, envenenou sua vida ao longo dos anos, como ele próprio revela em suas *Mémoires* (BERLIOZ, 1878).

Contudo, além de um suporte de autopromoção, a imprensa torna-se um instrumento de defesa para um compositor de forte personalidade como Berlioz, que suscitou antipatias, e mesmo inimizades, na posição de um artista à frente do seu tempo. “Pois a imprensa, em certos casos, é mais preciosa que a lança de Aquiles; às vezes, ela não somente cura as feridas que fez, mas também serve de escudo àquele que dela se serve [...]” (BERLIOZ, 1878, p.322)², ele explica.

Da arte e da técnica expressas no folhetim

O exercício da observação, da contemplação da música e de sua manifestação dramaturgica, ou seja, da música em cena, é uma razão pessoal que mantinha Berlioz ligado à crítica. A imprensa para ele apresenta-se como uma arma para “defender a beleza” e “atacar [...] o contrário da beleza” (BERLIOZ, 1878, p.115-116).

A única recompensa que me oferece a imprensa por tantos tormentos é o alcance dado aos meus impulsos do coração rumo ao grande, verdadeiro e

² “Car la presse, sous un certain rapport, est plus précieuse que la lance d'Achille ; non seulement elle guérit parfois les blessures qu'elle a faites, mais encore elle sert de bouclier à celui qui s'en sert.” (BERLIOZ, 1878, p.322). Essa, assim como as demais traduções, é nossa.

belo, onde quer que se encontrem. Parece-me agradável elogiar um inimigo de mérito, aliás, é dever de homem honesto, que temos a satisfação de cumprir; já cada palavra mentirosa, escrita em favor de um amigo sem talento, causa-me lamentáveis dores. (BERLIOZ, 1878, p. 322)³.

Entretanto, não podemos nos enganar com a aparente solidariedade do crítico, pois, em seus folhetins, é bastante nítido o rigor de suas apreciações, as quais transbordam menos elogios que censuras, e, frequentemente, denunciam a platitude da paisagem musical e lírica francesa de seu tempo. Analisando as censuras e o panorama desses espetáculos, no momento da transição da música de estilo clássico para o romântico e da volúpia da ópera italiana para a profundidade da grande ópera francesa⁴, parece que, para Berlioz, o teatro lírico e os concertos da capital estavam numa situação de estagnação. Segundo ele, a falta de progresso musical do cenário parisiense conduzia os espetáculos a uma inanidade, empobrecendo o aspecto estético das obras, tendo em vista uma arte ideal, pois tal cenário se apresentava bem ao contrário dos exemplos de originalidade de grandes ícones, como Gluck, Beethoven e Weber, e da legitimidade que suas composições representavam esteticamente no campo da música. Se, por um lado, Berlioz assinala quase sempre esse momento fastidioso dos espetáculos e constata negligências na qualidade da execução da herança musical desses compositores, mestres da arte musical para Berlioz, por outro lado, ele não cessa de mostrar em suas apreciações o que seria a verdadeira arte musical e dramática, de acordo com suas concepções de arte e música centradas nos princípios românticos.

Mlle Marx, a jovem cantora alemã, da qual falamos ultimamente, cantará a sublime cena do *Freischütz*, que vi ser reduzida a frangalhos duas vezes esses dias, de modo deplorável. Quando não se sabe expressar o devaneio, nem a

³ "La seule compensation même que m'offre la presse pour tant de tourments, c'est la portée qu'elle donne à mes élans de cœur vers le grand, le vrai et le beau, où qu'ils se trouvent. Il me paraît doux de louer un ennemi de mérite ; c'est d'ailleurs un devoir d'honnête homme qu'on est fier de remplir ; tandis que chaque mot mensonger, écrit en faveur d'un ami sans talent, me cause des douleurs navrantes." (BERLIOZ, 1878, p. 322).

⁴ A ópera italiana séria e bufa, *grosso modo*, é caracterizada pelo arte *bel canto*, que se impõe à poeticidade dos libretos e à complexidade de melodias, instrumentação e temáticas das intrigas. A grande ópera francesa, ao contrário, herdeira da reforma introduzida por Gluck, preza por libretos baseados em importantes acontecimentos mitológicos ou históricos, e, por isso, prevê grandiosos cenários e efeitos de cena, orquestra de grande envergadura e instrumentação contundente; além disso, muitas grandes óperas francesas caracterizam-se pela "colaboração de todas as artes" (CARPEAUX, 2009, p.262): teatro, música, cenografia e dança (*ballet*).

alegria delirante, nem a candura virginal, nem os tormentos da espera, nem a embriaguez de um grande amor poético, e quando se permite, ainda, agregar às melodias dignas do céu ridículos ornamentos, detestáveis em todos os estilos e em todas as escolas, cantam cavatinas de pacotilha e deixam de lado Weber, Beethoven, Gluck e Mozart. Mas interrompamos aí, pois sinto meu coração inflar e meu rosto avermelhar, pensando que o gênio pode ser a cada instante ultrajado desse modo, sob os olhos de um público tolo que vaia impiedosamente uma infeliz cantora por um som desafinado, por um acidente de laringe, mas que aplaudirá explosivamente se, cantando mais ou menos certo, ela apaga uma inspiração ardente, torna inteligível uma feliz projeção, se faz, enfim, de uma obra-prima, digna de ser adorada de joelhos, uma platitude tão estúpida quanto vulgar. (BERLIOZ, 1839b, p.3)⁵.

Entretanto, quando Berlioz assiste a uma boa execução de obras de seus mestres, torna-se imprescindível assinalar a superioridade de uma obra de arte, seja por meio da linguagem técnica do folhetinista, ou pela catarse, a qual é traduzida em sua escrita por palavras, pontuação e suspensões.

Quem fala- me? Que responde ? Para onde fugir ? Onde me esconder! Queimo! Tenho frio! Falta-me o coração! Eu o sinto em meu seio len ta mente palpitar Que pavor!! Ah a força resta-me mal para compadecer-me.... e para estremecer!! Que música! Oh! Gluck é um semi-deus! (BERLIOZ, 1839c, p.3)⁶.

As partituras e libretos de pouca originalidade artística, aquelas elaboradas com o mínimo de excelência no plano estético musical e dramático e as de

⁵ "Mlle Marx, la jeune cantatrice allemande dont nous avons parlé dernièrement, y chantera la sublime scène du Freischütz, que j'ai vu mettre en lambeaux deux fois ces jours-ci d'une si déplorable manière. Quand on ne sait exprimer ni la rêverie, ni la joie délirante, ni la candeur virginale, ni les tourments de l'attente, ni l'ivresse du grand amour poétique, et quand, de plus, on se permet d'ajouter à des mélodies dignes du ciel de ridicules ornements, détestables dans tous les styles et dans toutes les écoles, on chante des cavatines de pacotille et on laisse là Weber, Beethoven, Gluck et Mozart. Mais brisons-là, car je sens mon cœur se gonfler et mon front rougir en songeant que le génie peut être à chaque instant outragé de la sorte, sous les yeux d'un public idiot qui sifflera impitoyablement une malheureuse cantatrice pour un son faux, pour un accident du larynx, et qui l'applaudira à tout rompre si, en chantant à peu près juste, elle éteint une inspiration brûlante, si elle rend inintelligible une heureuse saillie, si elle fait enfin d'un chef-d'œuvre digne d'être adoré à genoux une platitude aussi sotté que vulgaire." (BERLIOZ, 1839b, p.3).

⁶ "Qui me parle? Que répondre ? Où fuir ? Où me cacher ! Je brûle ! J'ai froid ! Le cœur me manque ! Je le sens dans mon sein len te ment pal piter Quelle épouvante !! Ah ! la force me reste à peine pour me plaindre et pour trembler ! Quelle musique ! Oh ! Gluck est un demi-dieu!" (BERLIOZ, 1839c, p.3).

nível superficial em relação aos dos aspectos estéticos, não serão jamais alvos de elogios, como certas óperas italianas, as quais, para Berlioz, por causa da constante demanda, transformam a elaboração artística da harmonia e da poesia em banalidades “mecânicas”. Sobre a ópera *Lucie de Lammermoor* (1835), de Gaetano Donizetti, o folhetinista assinala os pontos fortes da partitura, mas, logo em seguida, lista inúmeras debilidades deste tipo de ópera.

Digamos somente que ela tem belíssimas partes, que a expressão dramática é, em geral, bem mais respeitada do que no grande número de óperas sérias dos italianos modernos, e que seus defeitos são aqueles que os franceses e os alemães censuram na maior parte das produções dos sucessores de Rossini. São eles: pouca distinção melódica; pontos de paradas regulares no fim de cada frase, que interrompem o movimento musical de uma maneira constantemente idêntica, para deixar ao cantor toda a liberdade de impulsionar, pela voz, uma cadência final, que é, também, sempre a mesma; grandes barulhos da orquestra por nada; uma repercussão excessivamente prolongada; acordes sucessivos de dominante e de tônica ou só de tônica nas conclusões; *appoggiaturas* melódicas de violino redobradas no grave e a duas oitavas de distância pela voz do baixo; desenhos saltitantes de pequenas flautas em uma cena triste ou imponente; em resumo, defeitos que devem frequentemente acompanhar a precipitação do trabalho e o emprego de procedimentos, por assim dizer, mecânicos que os encorajam. (BERLIOZ, 1839a, p.2)⁷.

Isso porque, como um compositor romântico de inspiração literária, herdeiro de Gluck e Shakespeare, Berlioz preocupa-se com o aspecto, a beleza, o efeito dramático e, naturalmente, com os sentimentos e a catarse que as partituras líricas e sinfônicas devem suscitar nos espectadores. Sobre *La Fille du*

⁷ “Disons seulement qu'elle contient de fort beaux morceaux, que l'expression dramatique y est généralement beaucoup plus respectée que dans le grand nombre des opéras sérieux des Italiens modernes, et que ses défauts sont ceux que les Français et les Allemands reprochent à la plupart des productions des successeurs de Rossini. Ce sont : peu de distinction mélodique ; des points d'arrêts réguliers à la fin de chaque phrase, qui interrompent le mouvement musical d'une façon constamment identique, pour laisser au chanteur toute liberté de pousser à plein gosier une cadence finale qui est aussi toujours la même ; de grands bruits d'orchestre à propos de rien ; une répercussion excessivement prolongée ; des accords successifs de dominante et de tonique ou de celui de tonique tout seul dans les péroraisons ; des *appoggiatures* mélodiques de violon redoublées au grave et à deux octaves de distance par une voix de basse ; des dessins sautillants de petites flûtes dans une scène triste ou imposante ; en un mot les défauts qui doivent trop souvent accompagner la précipitation du travail, et l'emploi des procédés pour ainsi dire mécaniques qui l'encouragent.” (BERLIOZ, 1839a, p.2).

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal *régiment* (1840), outra ópera de Donizetti, o crítico faz repreensões escarnecendo das particularidades do libreto e da partitura em questão.

Jura-se excessivamente nessa peça! Mas é o estilo do tempo. Hoje, nossos soldados têm, às vezes, boas maneiras; eles sabem um pouco de ortografia e só blasfemam nas grandes ocasiões. É verdade que no Império privilegiava-se outra educação, e que, sobretudo, se alcançou um grau de força pouco comum na arte de ... ser morto. O que não quer dizer que tenhamos esquecido absolutamente esse belo talento; somos apenas mais avançados agora e unimos à arte de morrer um pouco de modos. – Chega de *estética* militar. – Estética!! Adoraria ver fuzilar o esnobe que inventou essa palavra! (BERLIOZ, 1840b, p.1)⁸.

Para Berlioz, a ideia de arte identifica uma forma ideal no exemplo literário de Goethe e, sobretudo, de Shakespeare, cujas obras contemplam as bases estéticas de gênero e os profundos conteúdos privilegiados pelo pensamento romântico. Mestre da dramaturgia, Shakespeare centra sua obra sobre a expressão individual e inventiva da sensibilidade e sobre as situações complexas que traduzem os conflitos da existência do indivíduo. Essa admiração pelo dramaturgo inglês manifesta-se na escrita do compositor francês tanto quanto em sua música. Além de ter escrito uma sinfonia a *Romeu e Julieta* (1839), os dramas e versos do célebre inglês estão presentes nos folhetins de Berlioz em alusões ou citações⁹, como no folhetim sobre *Antigone*, tragédia de Sófocles.

Era uma bela noite em que deixei a uma pena mais sábia que a minha o cuidado de apreciar a dimensão literária. Permitir-me-ei somente dizer que fiquei, como todos os artistas que se encontravam na sala, profundamente emocionado com as grandes ideias desse Shakespeare antigo. Achamos isso belo, nobre, tocante, choramos tanto quanto é permitido chorar sem se

⁸ "On jure terriblement dans cette pièce ! Mais c'est le style du temps. Aujourd'hui nos soldats ont parfois de très bonnes manières ; ils savent à peu près l'orthographe, et ne blasphèment que dans les grandes occasions. Il est vrai que sous l'Empire on s'occupait d'un autre genre d'éducation, et qu'on était parvenu surtout à un degré de force peu commun dans l'art de ... se faire tuer. Ce qui ne veut pas dire que nous ayons le moins du monde oublié ce beau talent ; seulement on est plus avancé à présent, et nous avons joint à l'art de mourir un peu de savoir-vivre. - Assez d'esthétique militaire. - Esthétique !! Je voudrais bien voir fusiller le cuisinier qui a inventé ce mot-là !" (BERLIOZ, 1840b, p.1).

⁹ Assinalamos que em suas *Mémoires*, um trecho da cena 5 de *Macbeth* figura como epígrafe : "LIFE'S BUT A WALKING SHADOW, ETC. / La vie n'est qu'une ombre qui passe ; un pauvre/ comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite/ sur le théâtre. Et qu'après on n'entend plus ; c'est un/ conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et/ qui n'a aucun sens." (SHAKESPEARE, *Macbeth*, apud BERLIOZ, 1878, p.1).

tornar ridículo; aplaudimos com todas as forças e de todo nosso coração [...] (BERLIOZ, 1844a, p.2)¹⁰.

As percepções dramáticas e estéticas comentadas no excerto acima constituem outro ponto importante das concepções de arte, dos princípios de criação e de avaliação do músico folhetinista, intrínsecos à sua essência de artista. Consequentemente, pode-se dizer que a gravidade e o *páthos* da ação dramática, assim como o efeito da estética musical e teatral, são considerados a pedra de toque de sua crítica, na medida em que esses aspectos também são impressos nas partituras. Dessa forma, Berlioz mantém um olhar aparentemente mais exigente que outros críticos no que diz respeito à originalidade e estética da produção artística de seu tempo, porque tem um olhar experiente de artista, de compositor, logo, mais especializado se comparado a outros críticos. Enfim, o que lhe teria dado uma imagem de crítico “espírituoso, maldoso, desprezível”¹¹ em sua época, parece ser identificado exatamente a sua inventividade e vanguarda artísticas, relacionadas aos aspectos dramáticos e estéticos da música, propriamente dita, e da produção dos espetáculos musicais.

Quanto à estrutura da crítica, em geral, Berlioz segue o método tradicional: no caso das óperas, o artigo é desenvolvido a partir de uma resenha do libreto, seguida da análise da música, da encenação e da atuação dos cantores, e mais raramente, a avaliação é feita em ordem cronológica dos atos. Nos casos dos concertos sinfônicos, a crítica é construída por uma introdução sobre o compositor e pela análise centrada na partitura e nos músicos. Em relação à estrutura do artigo a apreciação das óperas precede às dos concertos, normalmente.

Em todos os casos, a especialidade da crítica dos espetáculos líricos e sinfônicos, feita com os atributos da faceta de compositor de Berlioz, é um aspecto significativo. Como demonstrado, trata-se de um olhar mais técnico e profissional sobre as partituras, suas interpretações e seus efeitos dramáticos, pois há aspectos sobre a música e a execução, como a intensidade e a habilidade, que tocam sua percepção alerta de artista, músico e compositor, enquanto a importância desses aspectos parece menos evidente para outros folhetinistas. No entanto, os folhetins de Berlioz não são construídos por uma linguagem

¹⁰ “C’était une belle soirée dont je laisse à une plume plus savante que la mienne le soin d’apprécier la portée littéraire. Je me permettrai de dire seulement que j’ai été, comme tous les artistes qui se trouvaient dans la salle, profondément ému par les grandes idées de ce Shakespeare antique. Nous avons trouvé cela beau, noble, touchant, nous avons pleuré autant qu’il est permis de pleurer sans se rendre ridicule ; nous avons applaudi de toutes nos forces et de tout notre cœur [...]” (BERLIOZ, 1844a, p.2).

¹¹ “*emporté, méchant, méprisant!*” (BERLIOZ, 1870, p.150).

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal estritamente técnica, baseada na terminologia e na teoria musical, como é a tendência das críticas feitas para a imprensa especializada. Sem dúvida, a forma e a distinção de sua escrita revelam um crítico consciente do público ao qual se dirige, bem como evidencia um artista que protesta contra a pobreza e a falta de originalidade das partituras e da falta de efeitos dramáticos das óperas e concertos¹².

Assim sendo, a sombra do compositor aparece como um eco nos folhetins, por exemplo, para comentar a lista dos instrumentos da orquestra militar de M. Sax e os efeitos do grupo de instrumentos dos quais um compositor ou arranjador dispõe.

45 instrumentos. Em uma partitura assim ornada há equilíbrio de forças musicais e conexão entre as diversas partes da massa instrumental. Evidentemente as lacunas que assinalai há pouco na escala harmônica de nossas orquestras militares atuais, encontram-se aqui preenchidas [...] Os tímpanos, sem serem todos iguais, casam-se perfeitamente e a vizinhança dos diversos membros da família dos sopros, cuja sonoridade é, de fato, homogênea, permite ao compositor o emprego de frases, percorrendo uma escala de extensão extraordinária [...] (BERLIOZ, 1845a, p.2)¹³.

Outro exemplo dessa apreciação mais especializada é encontrado no folhetim consagrado à estreia do *Duc d'Olonne* (1842), ópera em três atos de Scribe e Saintine, e música de Auber. Sobre a partitura, o compositor destaca a particularidade de um “[...] desenho cantante de violinos, de um efeito acariciador, misterioso e leve, tanto quanto original [...]” (BERLIOZ, 1842, p.2) e a impressão da altura tonal, “nas três vozes oitavadas”, a um dado momento apropriado da ópera. No fim da análise, Berlioz considera até mesmo as intenções do compositor da ópera, acionando um tipo de procedimento e método de composição, ao qual ele também está habilitado: “O compositor quis concentrar todas as forças sobre o segundo ato, cujas situações, além do

¹² É importante lembrar que público da Paris de meados do século XIX era entusiasmado pelo teatro lírico, em voga desde o século XVIII, sobretudo pela ópera bufa e pela ópera-cômica francesa. Nesse cenário musical a música séria, de sinfonias e concertos, detinha a atenção de poucos e nenhum sucesso na mídia, ou seja, nos jornais e revistas, especializados ou não.

¹³ “45 instruments. Dans une partition ainsi ordonnée il y a équilibre des forces musicales et connexion entre les diverses parties de la masse instrumentale. Évidemment les lacunes que je signalais tout à l'heure dans l'échelle harmonique de nos orchestres militaires actuels, se trouvent ici comblées [...] Les timbres, sans être tous semblables, se marient ensemble parfaitement, et le voisinage des divers membres de la famille des bugles, dont la sonorité est tout à fait homogène, permet au compositeur l'emploi de phrases parcourant une échelle d'une longueur extraordinaire [...]” (BERLIOZ, 1845a, p.2).

mais, são musicais.” (BERLIOZ, 1842, p.2)¹⁴. Em seguida, o folhetinista expõe ainda avaliações bem precisas sobre a partitura e a utilização dos instrumentos na ópera a partir de um ponto de vista qualificado para escrever ou corrigir uma composição, a fim de repreender a escolha dos ornamentos; isso graças a uma onisciência musical que os músicos mais experimentados aparentemente partilham.

Encontramos nessa partitura o estilo melódico e, em geral, a maneira de instrumentar do Sr. Auber. Contudo, devo dizer que a ideia que ele teve de fazer murmurar, *mezzo forte*, os trombones e trompete, de pequenos acompanhamentos leves, cujo rápido martelamento seria conveniente às flautas ou aos violinos, não é, na opinião dos músicos, uma inovação muito feliz, nem, sobretudo, legítima. (BERLIOZ, 1842, p.2)¹⁵.

Paralelamente à especificidade musical do artista engenhoso que foi, Berlioz resiste também a toda superficialidade e facilidade gratuitas de algumas obras e gêneros da cena lírica e musical da época, as quais eram mais voltadas à popularidade entre o público que à fidelidade estética da arte. Partidário incondicional desta última posição, ele desaprova a negligência dos diretores de teatro quanto ao mérito das obras escolhidas para a temporada, assim como à qualidade e zelo pelas representações. Estes princípios o fazem sempre escarnecer, em particular, de um teatro: “Ainda o Opéra-comique!”¹⁶, “máquina de música e de comédias!”¹⁷, isto é, uma sala de espetáculos muita ativa que representava, sobretudo, óperas-cômicas. Apesar de muito ativo este teatro vivia a privação de bons espetáculos, segundo a opinião de Berlioz (1841b, p.1): “Uma ópera-cômica tal como essa deve ser uma coisa muito chata de fazer; não se diverte muito ao escutar, e digo que nada é mais fastidioso de se contar [...]”¹⁸, ressalta o crítico. Assim, o folhetinista confessa o prazer de passar bem longe desse gênero em seus folhetins, quando é autorizado pela direção do jornal:

¹⁴ “Le compositeur a voulu concentrer toutes ses forces sur le second acte, dont les situations, en outre, sont les plus musicales.” (BERLIOZ, 1842, p.2).

¹⁵ “On retrouve dans cette partition le style mélodique et en général la manière d’instrumenter de M. Auber. Je dois dire pourtant que l’idée qu’il a eue de faire murmurer, *mezzo forte*, aux trombones et trompettes, de petits accompagnements légers dont le rapide martèlement conviendrait aux flûtes ou aux violons, n’est pas, de l’avis des musiciens, une innovation bien heureuse, ni surtout bien motivée.” (BERLIOZ, 1842, p.2).

¹⁶ “Encore l’Opéra-Comique !” (BERLIOZ, 1841a, p.1).

¹⁷ “Quelle machine à musique et comédies !” (BERLIOZ, 1843b, p.1).

¹⁸ “Un opéra-comique tel que celui-ci doit être une chose fort ennuyeuse à faire ; on ne s’amuse pas beaucoup à l’entendre, et je réponds que rien n’est plus fastidieux à raconter.” (BERLIOZ, 1841b, p.1).

Perdi o hábito de contar essas coisinhas que na França chamamos de óperas-cômicas em um ato. Há cerca de um ano que essa felicidade não me aconteceu e eu acabei tomando meu partido muito filosoficamente. Temo, por isso, não saber mais bem como deixar-me por elas seduzir e prejudicar o libreto do Sr. Mélesville e a partitura do Sr. Bazin. (BERLIOZ, 1846b, p.2)¹⁹.

Prosador prolixo, mas muito hábil, Hector Berlioz não esconde seus verdadeiros princípios artísticos, mais modernos e autênticos que a arte musical e teatral de seu tempo, em detrimento do gosto artístico popular. Preconizado pelas óperas italianas e pelas óperas-cômicas, esses espetáculos de grande sucesso de público, em geral, apresentam composição e encenação menos exigentes e originais, para os parâmetros artísticos de Berlioz. Certamente, vê-se emergir em seus folhetins muito da arte que ele produziu e deixou registrada em suas partituras, a qual ele traduziu em sua crítica jornalística pela abordagem de ideias sobre a criação artística, impressões e sensações individuais, provocadas pela arte. Tais princípios destacam-se em seu estilo particularmente frenético, tanto que, algumas vezes, o folhetinista apresenta momentos distintos nos quais mostra, com mais ênfase, suas convicções e censuras por meio de um discurso impetuoso.

Daí a extrema dificuldade de encontrar para essas obras-primas de pura arte auditores e dignos intérpretes. O embrutecimento do grande público, sua compreensão das coisas da imaginação e do coração, seu amor pelas brilhantes platitudes, a baixeza de todos os instintos melódicos e rítmicos, devem, naturalmente, ter reagido sobre os artistas e os levado à via que seguem agora. Parece, ao bom senso mais comum, que o gosto do público deveria ser formado pelos artistas, mas, infelizmente é, ao contrário, o dos artistas que é deformado e corrompido pelo público. (BERLIOZ, 1845b, p.1)²⁰.

¹⁹ "J'ai perdu l'habitude de raconter ces petites choses que nous appelons en France opéras-comiques en un acte. Il y a près d'un an que ce bonheur ne m'est arrivé, et j'avais fini par en prendre mon parti assez philosophiquement. Je crains donc de ne plus trop savoir comment m'y prendre, et de faire tort au livret de M. Mélesville et à la partition de M. Bazin." (BERLIOZ, 1846b, p.2).

²⁰ "De là l'extrême difficulté de trouver pour ces chefs-d'œuvre de l'art pur des auditeurs et de dignes interprètes. L'abrutissement du gros public, son intelligence des choses de l'imagination et du cœur, son amour pour les platitudes brillantes, la bassesse de tous ses instincts mélodiques et rythmiques, ont dû naturellement réagir sur les artistes et les amener sur la voie qu'ils suivent maintenant. Il semble au bon sens le plus vulgaire que le goût du public devrait être formé par les artistes, mais c'est malheureusement, au contraire celui des artistes qui est déformé et corrompu par le public." (BERLIOZ, 1845b, p.1).

Este fragmento pertence a um folhetim dedicado à apreciação da reprise de *La Vestale* (1807), de Spontini, verdadeira obra prima, elogiada pelo músico. É a partir da análise do valor ofuscado de obras como essas que o folhetinista amplia sua reflexão, ultrapassando a discussão sobre a obra em questão, para sondar a baixa expectativa e o diletantismo do público como a origem dos espetáculos medíocres da época.

Nesta escrita exorbitante de Berlioz, a linguagem metafórica é sempre acionada pelo imaginativo folhetinista, devido à liberdade que o rodapé do jornal oferece aos redatores. Por exemplo, uma característica ou mesmo significações derivadas de um nome são suficientes para dar origem a uma metáfora e, conseqüentemente, ao humor. É o caso do excerto a seguir, cujo assunto é o benefício de Conélie Falcon, jovem e prodigiosa prima-dona do teatro Opéra, que não conseguiu se restabelecer profissionalmente depois de abatida por uma grave moléstia²¹.

O céu do nosso mundo musical está tempestuoso; grandes nuvens cobreadas sobem e descem em sua febre elétrica; os pássaros da crítica projetam lúgubres gritos por intervalos; na bruma, escuta-se atirar o canhão de alarme; um grande navio lá está em apuros; o mar está tenebroso, contudo, não há vento. Mas já se ouve um barulho, como se torrentes de água se precipitassem tumultuadamente do alto das montanhas; todo o mundo exclama: “Eis o furacão”. Uma chuva furiosa arrebatava, como um véu, o espesso nevoeiro que nos escondia o navio em perigo; [...] Nunca um naufrágio foi tão terrível quanto esse do qual tal magnífico teatro está a essa hora ameaçado [...] durante quatro longas horas, pela jovem e bela virtuose que, há tanto tempo ausente, apareceu diante de seus numerosos admiradores apenas para morrer diante de seus olhos; pois a perda da voz, para uma cantora, não é a morte? (BERLIOZ, 1840a, p.1)²².

²¹ Em 1840 Mlle Falcon foi obrigada a encerrar sua carreira, uma vez que perdeu completamente sua voz. O abatimento de sua saúde alguns anos antes atingiu irreversivelmente sua voz.

²² “*Le ciel de notre monde musical est orageux ; de gros nuages cuivrés montent et descendent dans leur fièvre électrique ; les oiseaux de la critique jettent par intervalles des lugubres cris ; on entend dans la brume tirer le canon d'alarme ; un grand navire est là en perdition ; la mer est affreuse, et pourtant il ne fait pas de vent. Mais déjà un bruit se fait entendre, comme si des torrents d'eau se précipitaient en tumulte du haut des montagnes ; tout le monde s'écrie : 'Voilà l'ouragan.' Un grain furieux enlève comme un voile l'épais brouillard qui nous cachait le navire en détresse [...] Jamais naufrage ne fut plus terrible que celui dont ce magnifique théâtre est à cette heure menacé [...] pendant quatre longues heures, par la jeune et belle virtuose qui, si longtemps absente, n'a reparu devant ses nombreux admirateurs que pour mourir sous leurs yeux ; car la perte de sa voix, pour une cantatrice, n'est-ce pas la mort ?*” (BERLIOZ, 1840a, p.1).

Do diálogo das artes: literatura, espetáculos e escrita

Finalmente, é preciso ressaltar a presença bastante frequente de grandes autores no texto do músico e crítico. Sendo um procedimento usual dos folhetinistas, Berlioz é um bom exemplo daqueles que se servem de uma plêiade de autores, mas jamais gratuitamente. Citações, alusões, expressões latinas, paráfrases e paródia são as formas mais comuns empregadas de acordo com o propósito do folhetinista. Horácio, Molière, Shakespeare e La Fontaine são suas referências literárias incontestáveis, das quais empresta excertos em sua forma original ou em novas versões moduladas, que Berlioz elabora, surpreendendo o leitor, como nesta remodulação do verso de Racine²³:

Enfim, às duas horas da manhã, a dança, que descansava depois do segundo ato de *Robert*, recomeçou [...] e a “dançomania”, ganhando um por um, vimos turbilhonar, galopar, saltar até Bouffé e Arnal, aquele Arnal, que não aparecera à noite e estava escalado somente para o galope final, encontrou um modo de fazer rir a plateia extenuada, aparecendo de pijama e touca de dormir: Na pouca roupa, / *De um pobre ator* que acabaram de arrancar do sono. (BERLIOZ, 1845c, p.1)²⁴.

Dos autores clássicos, Berlioz cita, de Virgílio, algumas expressões de *Eneida*, por exemplo, “heróis, assim, *armados em paz*” e “profundo lago [...] na superfície do qual aparecem os *rari nantes*” (BERLIOZ, 1845c, p.1, grifo nosso)²⁵, e de Horácio, menciona a *Arte Poética*: “Não confundamos, repito, essas pessoas com outras, *laudatores temporis acti*, para quem toda coisa antiga é, necessariamente, admirável e superior ao que se faz nos dias atuais; esta imperfeição é, talvez, mais funesta à arte que a prevenção contrária.” (BERLIOZ, 1841c, p.1)²⁶. Em outras ocasiões, o folhetinista vale-se dessas expressões

²³ Confira Racine (2010), *Britannicus*, ato II, cena 2: “*Belle, sans ornement dans le simples appareil / D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.*”

²⁴ Ver Hector Berlioz (1845c, p.1): “*Enfin, à deux heures du matin, la danse, qui se reposait depuis le second acte de Robert, a recommencé [...] et la dansomanie, gagnant de proche en proche, nous avons vu tourbillonner, galoper, bondir jusqu'à Bouffé et Arnal, lequel Arnal, qui n'avait point paru de la soirée et s'était engagé pour le galop final seulement, a trouvé le moyen de faire rire l'assemblée exténuée, en se montrant en camisole et en bonnet de nuit : Dans le simple appareil / D'un pauvre acteur qu'on vient d'arracher au sommeil.*”

²⁵ “*des héros ainsi armés en paix*” e “*lac profond [...] à la surface duquel apparaissent rari nantes*” (BERLIOZ, 1845c, p.1, grifo nosso). As expressões em destaque pertencem, respectivamente, ao livro III, versos 260-261, e ao Livro I, verso 118.

²⁶ “*Ne confondons pas, je le répète, ces gens-là avec d'autres, laudatores temporis acti, pour qui toute chose*

transformando-as para compor paródias, porém, de modo que a expressão original continue ainda reconhecível, o que reforça o efeito de humor: “[...] o público, antes teu escravo, hoje teu mestre, teu imperador! Vamos, inclina-te, ele te aplaude. *Tè moriturum salutat!*” (BERLIOZ, 1840a, p.2)²⁷.

Dentre os autores, La Fontaine é, aparentemente o mais aludido por citações de versos de suas célebres fábulas, seja em referências a personagens ou pelo empréstimo de expressões conhecidas de suas histórias. De fato, parece que Berlioz identifica-se com o texto, com o conteúdo e, sobretudo, com a linguagem figurada de La Fontaine. As alusões e citações deste autor aparecem, geralmente, para iniciar um artigo ou para reforçar um argumento de uma reflexão. Berlioz serve-se de imagens e de sentidos subjacentes, ligados à citação, que se ampliam pelo modo como são desenvolvidos em sua escrita. É assim que a fábula *O Galo e a Pérola*²⁸ é utilizada, pela primeira vez, no folhetim de 14 de maio de 1845, para ilustrar a atitude do público comparada à do galo:

Não é preciso argumentar em favor do que se adapta e faz triunfar, de tempos em tempos, algumas belas obras. Isso só prova que, por um engano, foi engolida uma pérola, embora tivesse sido melhor **um grão de milho, todavia**, e que seu palato é ainda menos delicado que o do galo da fábula, o qual não se enganou. Com efeito, sem isso, se fosse pela beleza que o público aplaudiu certas obras, pela razão contrária, em outras ocasiões, teria manifestado uma indignação colérica [...] (BERLIOZ, 1845a, p.1)²⁹.

A mesma fábula é retomada pela segunda vez, em outro contexto, a propósito do concurso de canto do Conservatório:

ancienne est nécessairement admirable et supérieure à ce qu'on fait de nos jours ; ce travers est plus funeste à l'art peut-être que la prévention contraire.” (BERLIOZ, 1841c, p.1, grifo nosso). Citação dos versos 173 da *Arte Poética*.

²⁷ “[...] *le public, autrefois ton esclave, aujourd'hui ton maître, ton empereur ! Allons, incline-toi, il t'applaudit. Tè moriturum salutat!*” (BERLIOZ, 1840a, p.2, grifo nosso). Alusão à expressão latina utilizada pelos gladiadores diante de Cesar: “*Ave Caesar, morituri te salutant!*”

²⁸ Livro I, fábula 20 (LA FONTAINE, 2005).

²⁹ “*Il ne faut pas argumenter en sa faveur de ce qu'il adopte et fait triompher de temps en temps quelques beaux ouvrages. Cela prouve seulement, bien que le moindre grain de mil eût fait mieux son affaire, qu'il a par mégarde avalé une perle, et que son palais est encore moins délicat que celui du coq de la fable, qui ne s'y trompait pas. Sans cela, en effet, si c'était parce qu'ils sont beaux que le public a applaudi certains ouvrages, il aurait, par la raison contraire, en d'autres occasions, manifesté une indignation courroucée [...]*” (BERLIOZ, 1845a, p.1). Os versos da fábula em francês são: “*Je la crois fine, dit-il ; / Mais le moindre grain de mil / Serait bien mieux mon affaire.* Na tradução do verso da fábula, utilizamos a versão de Gonçalves Crespo, da edição *Fábulas* (LA FONTAINE, 2005).

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal

Tanto faz! Essas senhoritas tinham comoventes vestidos brancos e os membros do júri, esplêndidos telescópios para melhor escutar. Com esses instrumentos veriam uma pérola na lua, pois que esses senhores tiveram de descobri-la no Conservatório. E, diferente do galo da fábula, eles preferem muito mais as pérolas que os belos grãos de milho. (BERLIOZ, 1846a, p.2)³⁰.

Ato final

Em conclusão, a partir desse panorama sobre Hector Berlioz folhetinista e com análises sobre os aspectos mais importantes de suas críticas do rodapé do jornal, apontamos que ele é, provavelmente, o folhetinista mais especializado em música do jornal francês da Monarquia de Julho (1830-1848), e folhetinista de destaque das décadas seguintes.

Tendo como base um olhar mais técnico e uma grande inteligência musical e cênica, a crítica de Berlioz é construída por vários procedimentos literários, como a metáfora, digressões, citações e ironia, por meio das quais ele descreve e contesta os elementos do espetáculo, manifestando sua insatisfação, mas também reflexões a respeito do panorama musical e lírico da França naquele momento.

Procurando fazer uma projeção mais exata dos folhetins de Berlioz é preciso, antes de tudo, considerar o artista que ele foi, o qual viveu profundamente a expressão do lirismo, da imaginação, da melancolia, da paixão e da sensibilidade, tal como concebia a arte, recriou em sua obra musical e imprimiu em seus escritos. Graças à liberdade proporcionada pela rubrica, seus folhetins são construídos em um estilo espirituoso, frenético, fantástico e sob uma pena extremamente hábil e desenvolta, capaz de representar em sua própria escrita os efeitos e as percepções sentimental, dramática e estética de uma arte mais profunda e reflexiva, com a mesma verve criadora, intensa e fabulosa que ele investiu em suas composições, sempre pela liberdade discursiva típica, reservada ao espaço do folhetim.

³⁰ *"C'est égal ! Ces demoiselles avaient de touchantes robes blanches, et les membres du jury de splendides télescopes pour mieux écouter. Avec ces instruments-là on verrait une perle dans la lune, à plus forte raison ces messieurs ont-ils dû en découvrir au Conservatoire. Et, différant en cela du coq de la fable, ils préfèrent, de beaucoup, les perles au plus beau grain de mil."* (BERLIOZ, 1846a, p.2).

Hector Berlioz's column in the Journal des débats: a conception of art in the newspaper footer

ABSTRACT: *Recognized as an important composer of the French High Romanticism, the musician and columnist Hector Berlioz is nowadays remembered by his symphonies and concerts, but he is little known as a writer. Besides having published two short stories and his memoirs, Berlioz devoted himself to music criticism published in the daily press footer and in specialized reviews from 1834 to 1863. This paper presents a brief trajectory of Berlioz's first years as a columnist and the main aspects of his music criticism in Journal des débats. Under the musical theme, these texts arise from the lyrical expression, imagination, melancholy and the writer's passion, as a Romantic and innovative manifestation of the spirit and the poetic. Our hypothesis is that Berlioz's criticism translates his artistic conception in an intense and fabulous way by using the writing freedom typical of the newspaper footer prose.*

KEYWORDS: *Hector Berlioz. Art. Newspaper footer. Journal des débats.*

REFERÊNCIAS

BERLIOZ, H. **Mémoire**. Paris: Calmann-Lévy, 1878.

_____. **Mémoires**. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865, avec un beau portrait de l'auteur. Paris: Michel Lévy frères, 1870.

_____. **A travers chants**. Études musicales, adorations, boutades et critiques. Paris: Calmann Lévy, 1862.

_____. **Grotesques de la musique**. Paris: Librairie Nouvelle, 1859.

_____. **Soirées d'orchestre**. Paris: Michel Lévy frères, 1852.

_____. Académie royale de musique: Débuts. **Journal des débats**, Paris, 15 ago. 1846a. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra: Débuts. **Journal des débats**, Paris, 24 maio 1846b. p. 1-2.

_____. La vestale de spontini : concert du conservatoire. **Journal des débats**, Paris, 14 maio 1845a. p.1-2.

_____. De la réorganisation des musiques militaires. **Journal des débats**, Paris, 1 abr.1845b. p. 1-3.

_____. Représentation au bénéfice de M^{me} Gras-Dorus. **Journal des débats**, Paris, 17 maio 1845c. p. 1-2.

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal

_____. Théâtre de l'Odéon : Première représentation d'Antigone, tragédie de Sophocle, traduite par MM. Meurice et Vaquerie, musique de Mendelssohn. **Journal des débats**, Paris, 26 maio 1844a. p.2-3.

_____. **Voyage musical en Allemagne et en Italie. Étude sur Beethoven, Gluck et Weber**: Mélanges et nouvelles. Paris: J. Labitte, 1844b.

_____. **Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes**. Paris: Schonenberger, 1843a.

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de Mina, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Planard, musique de M. Ambroise Thomas. **Journal des débats**, Paris, 17 out. 1843b. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de le Duc d'Olonne, opéra en trois actes, de MM. Scribe et Saintine, musique de M. Auber. **Journal des débats**, Paris, 9 fev. 1842. p.2.

_____. Première représentation de M^{lle} de Mérange, opéra-comique en un acte, de MM. Leuven et Brunswick, musique de M. Henri Potier. **Journal des débats**, Paris, 18 dez. 1841a. p. 1.

_____. Première représentation de *la Main de Fer*, opéra-comique en trois actes de MM. Scribe et Leuven, musique de M. A. Adam. **Journal des débats**, Paris, 2-3 nov. 1841b. p.1.

_____. Première représentation de la reprise de Camille, opéra en trois actes, de Dalayrac. **Journal des débats**, Paris, 11 ago. 1841c. p. 1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra: Représentation au bénéfice de Mlle Falcon. **Journal des débats**, Paris, 17 mar. 1840a. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de la Fille du Régiment, opéra-comique en deux actes, de MM. de Saint-Georges et Bayard, musique de M. Donizetti. Théâtre de l'opéra: Architecture théâtrale. — Concerts. — MM. Kastner, Huerta et Dieppo. **Journal des débats**, Paris, 16 fev. 1840b. p.1-2.

_____. Théâtre de la Renaissance : Première représentation de Lucie de Lammermoor, musique de M. Donizetti, paroles de MM. Alphonse Royer et Gustave Waës. **Journal des débats**, Paris, 9 ago. 1839a. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra: Première représentation du Lac des Fées, opéra en cinq actes ; paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, ballets de M. Coraly, décors de MM. Philastre et Cambon. **Journal des débats**, Paris, 3 abr. 1839b. p.1-3.

Priscila Renata Gimenez

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de *la Mantille*, opéra-comique en un acte, de MM. Planard et Defontaine, musique de M. Bordèze. — Régine, opéra-comique en deux actes, de MM. Scribe et Adam. — Concerts. — Musique religieuse. **Journal des débats**, Paris, 22 jan. 1839c. p.1-3.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

LA FONTAINE. **Fábulas**. Antologia. São Paulo: M. Claret, 2005.

RACINE, J. **Britannicus**. Présentation par Jacques Morel. Paris: Flammarion, 2010.

VIRGILE. **L'Énéide**. Traduction André Bellessort. Édition du groupe Ebooks libres et gratuits. Disponible em: < http://www.epeios.org/Fichier/virgile_eneide.pdf >. Acesso em fev. 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BERLIOZ, H. **Critique Musicale**. Paris: Buchet/ Chastel, 1998-2008. 6 v.

