

## **Conectando pasado y presente**

Berlioz como bibliotecario del Conservatorio<sup>1</sup>

Dominique Hausfater<sup>2</sup>

En 2003, mientras realizaba una investigación en los materiales de archivo para una exposición en el Conservatorio de París sobre las relaciones de Hector Berlioz con esta institución, tuve la oportunidad de obtener una idea bastante precisa no solo de las actividades de este compositor como bibliotecario, sino lo que es más importante, del modo de funcionamiento de una biblioteca de conservatorio en el siglo XIX. Me impactaron las inquietudes y preocupaciones, en cierto modo “modernas” aunque sin contar con la tecnología, por supuesto, y cómo estas siguen siendo recurrentes unos 150 años después. Tuve la impresión de que este viaje al pasado sería de interés para todos nosotros.

### **La biblioteca del Conservatorio de París**

La biblioteca se creó a la vez que el propio Conservatorio en 1795, por la ley de fecha 16 de termidor, año III (o 3 de agosto de 1795), es decir, ocho años después del nacimiento de Berlioz.

El Artículo 10 estipula:

Se crea una biblioteca musical nacional en el Conservatorio; está compuesta por una colección completa de las partituras y libros que tratan de este arte, de instrumentos antiguos o extranjeros, así como de aquellos que usamos y que puedan, por su perfección, servir como modelos.

---

<sup>1</sup> Conferencia leída en la sesión de bibliotecas en instituciones de enseñanza musical durante la conferencia de IAML 2004 en Oslo.

<sup>2</sup> Dominique Hausfater es la directora de la Médiathèque Hector Berlioz en el Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

El Artículo 11 añade:

Esta biblioteca es pública y se abre en periodos específicos fijados por el Instituto Nacional de Artes y Ciencias, que nombra al bibliotecario.

Me gustaría exponer dos características importantes de esta ley, ya que tendrán un impacto decisivo en la política de la biblioteca durante todo el siglo XIX e incluso después:

- el alcance enciclopédico de la colección (que incluye producciones pasadas y presentes, y procedentes de diferentes culturas);
- la importancia de hacer que fuese accesible a todos.

Las primeras colecciones estaban constituidas por bibliotecas privadas que se confiscaron durante la revolución francesa, a las que se les fue añadiendo progresivamente material traído del extranjero por el ejército napoleónico, o copiado en bibliotecas extranjeras (el director de Berlioz, Bottée de Toulmon, adoptó un papel muy activo en este proceso).

El puesto de bibliotecario era bastante importante en esa época, con un salario equivalente al 60% del que se asignaba a los cinco “inspectores” a cargo de la gestión de la institución. A partir de este periodo la dirección de la biblioteca estuvo a cargo de diversos compositores y/o musicólogos. Por supuesto, no existía ningún tipo de formación oficial para este puesto, y se pueden encontrar casos similares en otros campos (como Alexandre Dumas ocupando, durante algún tiempo, el puesto de bibliotecario del duque de Orléans). Algunos de ellos aportaron una gran dedicación a la biblioteca y a sus tareas, como el abad Nicolas Roze (en activo desde 1807 hasta 1819), y otros mucha menos, como François-Joseph Fétis (1826-1830), crítico musical y fundador de la publicación *Revue musicale*. Todos ellos tenían además otras ocupaciones, como sería el caso de Berlioz más adelante.

### **Berlioz como bibliotecario musical**

Hector Berlioz fue nombrado “conservateur” (conservador) de la biblioteca el 11 de febrero de 1839 (con efecto retroactivo al 1 de enero). En ese momento, el puesto de bibliotecario jefe lo ocupaba Auguste Bottée de Toulmon, quien dirigió la biblioteca con suma competencia desde 1831 hasta su muerte en 1850. Siempre se negó a recibir ningún tipo de pago por su trabajo (era un hombre bastante adinerado), de modo que consiguió que

sus políticas se mantuvieran totalmente independientes.

Se trataba de un amigo de Berlioz y obviamente no necesitaba a un ayudante. Tenía la capacidad de crear esta especie de puesto “ficticio” para permitir que el compositor contase con unos ingresos mínimos, ya que todos los intentos de Berlioz por lograr un puesto permanente dentro de la administración francesa (y más específicamente dentro del Conservatorio) habían resultado inútiles hasta entonces. Es incuestionable el hecho de que Berlioz, en su calidad de conservador, no tenía nada que hacer. Como le escribe a su hermana Adèle a mediados de diciembre de 1838:

[...] recibiré 2.000 F al año, sin ninguna obligación ni trabajo que hacer. Es una especie de sinecura que se me ha concedido.

Esto queda confirmado por otros documentos de carácter más oficial, en especial en el proyecto de reorganización del Conservatorio de 1848, en el que se planea suprimir el puesto “no activo” de “conservador asistente”.

Berlioz encontraría grandes dificultades para conservar su puesto, y argumentaría en una carta al Ministerio del Interior que esta era su única fuente regular de ingresos, y que agradecería otro puesto oficial dentro del Conservatorio, por ejemplo, para crear una clase de “instrumentación”, una “ciencia moderna que no se enseña en ningún otro lugar y para la que se me ha atribuido algún talento”<sup>3</sup> (obsérvese cómo en realidad esta clase se crearía oficialmente solo en... 1977).

Cuando Bottée de Toulmon muere en 1850, Berlioz obtiene su puesto de bibliotecario por el mismo salario que tenía antes como conservador (nombramiento el 27 de abril del mismo año). Como él mismo explica en otra carta a Adèle, es un “simple cambio de cargo, pero con obligaciones más restrictivas”. Ocurriría lo mismo cuando el 4 de abril de 1866, se añade a sus obligaciones oficiales el cargo de conservador del museo de instrumentos, puesto creado cuatro años antes para el compositor Antoine-Louis Clapisson.

Resulta obvio que la actividad de Berlioz como bibliotecario fue mínima. Además del hecho de que esta no se menciona para nada en sus Mémoires y muy poco en su correspondencia, solo se necesita echar un vistazo al

---

<sup>3</sup> Su obra *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* se publicó por primera vez en 1843.

archivo administrativo en los Archivos Nacionales para ver que la mayoría del tiempo estaba fuera dirigiendo sus conciertos en el extranjero, a veces por prolongados periodos de hasta ocho meses sin interrupción (un viaje a Londres desde noviembre de 1847 hasta julio de 1848). El hecho de que su salario se siguiera pagando durante estas largas ausencias es una prueba más de la vacuidad de su puesto, al menos hasta que obtuvo el cargo y las responsabilidades de bibliotecario jefe en 1850. Después de esa fecha, sus intentos para que se mantuviera su salario durante sus ausencias parecen haber sido inútiles en la mayoría de ocasiones, puesto que sus obligaciones oficiales eran reales. Incluso cuando se encontraba en París, no parece haber tomado una actitud muy activa en la biblioteca, ya que pasaba la mayor parte de su tiempo componiendo (en casa), organizando conciertos, escribiendo críticas musicales, intentando asegurarse un puesto mejor, etc. Esto se refleja en el hecho de que su salario no se incrementase en absoluto entre 1839 y 1866 y siguiera siendo de 1.500 F independientemente de cuál fuera su puesto. Esto realmente equivalía a lo que ganaban la mayoría de profesores, o a lo que él obtenía como crítico musical. El hecho de que su salario se duplicara en 1866 (3.000 F), se debió únicamente a una medida general para la totalidad del personal administrativo del Conservatorio. Por el contrario, parece que fue otro miembro del personal, Charles-César Leroy, que ocupó el puesto de “employé de bibliothèque” entre 1830 y 1871, quien realizó la mayoría del trabajo solo. Esto no solamente se refleja en el aumento regular de su salario (que, en 1865, casi duplicaba al de Berlioz con 2.800 F), sino también en los informes oficiales en los que se solicitan dichos aumentos para el empleado que “hace la mayor parte del trabajo solo” y se demanda la creación de otro puesto para reducir su carga de trabajo (1856).

A lo largo de toda la carrera de Berlioz en la biblioteca del Conservatorio, el personal se mantuvo sin cambios (si excluimos el puesto “ficticio” de conservador que ocupó entre 1839 y 1850), con tres personas:

- un bibliotecario jefe (Bottée de Toulmon, y después Berlioz)
- un empleado (Leroy)
- un “garçon de bibliothèque”, encargado principalmente de la seguridad y de obtener los documentos para los lectores (en 1864 se contrató a un segundo “garçon” para el museo).

Resulta interesante investigar ahora cuáles eran sus tareas; veremos cómo Berlioz no era, sin embargo, totalmente indiferente a los distintos aspectos

de las actividades de la biblioteca.

### **Recepción de público**

La biblioteca estaba abierta al público sin restricciones durante cinco horas al día, cinco días a la semana y, al parecer, cerraba durante las vacaciones escolares. De hecho, esto es lo que permitió que en su juventud, a comienzos de la década de 1820, Berlioz se familiarizara con las partituras de Gluck. Teniendo en cuenta el personal disponible, esto resultaba bastante generoso y, en cualquier caso, mucho más de lo que la Biblioteca Real (que después se convertiría en Nacional, y más tarde en Imperial) podía ofrecer en esa época para su propia colección de música. Resulta interesante apuntar que hasta 2003, la biblioteca siguió abriendo cinco horas al día, y que nunca se dejó de recibir en el Conservatorio a todo tipo de público sin restricciones, incluso a extranjeros.

Los documentos eran solo para lectura (y en todo caso para copia, como hizo Berlioz con Gluck), pero no para préstamo. Solo el director, el administrador y el bibliotecario jefe del Conservatorio podían tomar material en préstamo, y cualquiera que deseara hacerlo necesitaba la autorización de una de estas tres personas. Parece que esta autorización estaba bastante restringida, de acuerdo con los registros que se han conservado en el departamento de música de la Bibliothèque nationale de France. Pero aparentemente, no todas las transacciones se registraron por escrito, si tenemos en cuenta las pocas ocasiones en las que aparece Berlioz como prestatario.

El hecho de que la función del material fuese la de ser leído, y no interpretado (también había una “biblioteca de clase” con partes) influyó de un modo peculiar en la política de adquisiciones, expuesta de forma contundente por el propio Berlioz cuando en 1865 rechazó la propuesta de adquisición de una colección privada de música para violín porque estaba en partes separadas. Define entonces una biblioteca musical como:

[...] una colección de obras musicales que se puede estudiar y, por tanto, se puede leer. En consecuencia, cualquier composición que no esté impresa o copiada en partitura obviamente no es de ninguna utilidad para un lector: no se puede estudiar, ni siquiera conocer superficialmente [...]

Y añade:

Si los cuartetos más hermosos, las sinfonías más extraordinarias de los grandes maestros existiesen en la Biblioteca del Conservatorio solo en partes separadas, sería exactamente lo mismo que si no las tuviéramos [...] <sup>4</sup>

### **Ampliación de las colecciones**

Como sigue siendo el caso en la actualidad, había tres medios de ampliar las colecciones: adquisiciones, regalos y depósito legal. Aquí solo trataremos del primero. Obsérvese que durante la etapa de Berlioz, el Conservatorio no recibió donaciones importantes (a excepción de la colección Dauprat <sup>5</sup>, de la que se encargó Leroy) y que el depósito legal era una fuente enorme de ampliación de la colección, incluso demasiado, ya que el propio Berlioz en algún momento mencionó la gran cantidad de producciones menores que se recibían de este modo y el hecho de que las ediciones importantes estuvieran ausentes (este, de nuevo, sigue siendo el caso en la actualidad...).

#### Adquisiciones

Al igual que ocurría con los salarios, el presupuesto de la biblioteca siguió siendo el mismo durante años, con 2.000 F desde 1835 hasta 1859 (2.500 F en 1856 y 1857) y después 2.400 F, tanto para adquisiciones como encuadernaciones. Es cierto que en esa época la inflación era baja, pero aun así, esto seguía siendo insuficiente, en especial al incluir la encuadernación y la reproducción del material para los conciertos.

Las quejas en los distintos proyectos presupuestarios a lo largo de estos años fueron recurrentes, y exponían dos hechos principales:

- se destinaba gran parte del mismo a la encuadernación (50% en 1859);
- la biblioteca no podía adquirir el conjunto de las nuevas publicaciones, no solo en Francia, sino lo que es aún peor, esas “tan magníficamente editadas en Alemania” (la biblioteca intentaba por ese entonces

---

<sup>4</sup> Carta al administrador del Conservatorio (3 de marzo de 1865).

<sup>5</sup> Louis-François Dauprat (1781-1868) fue un famoso intérprete de trompa que impartió clases de dicho instrumento en el Conservatorio entre 1816 y 1842.

ces seguirle la pista a las primeras Gesamtausgabe que se publicaron).

El personal (entre el que obviamente se incluye Berlioz) parecía estar bien informado acerca de las nuevas publicaciones en el extranjero. Una lista de partituras muy interesantes que se pretendía comprar, fechada en 1858, demuestra este conocimiento tan preciso: en ella se incluye principalmente música sinfónica y sacra de destacados compositores alemanes contemporáneos, empezando por Schumann (22 obras) además de Schubert, Mendelssohn, Gade, Rietz, Rubinstein, Joachim, Liszt, Weber, Wagner... así como una pieza de Berlioz y la colección de obras de Haendel publicada por la Haendel Society. La lista no está escrita con la caligrafía de Berlioz, pero él se refiere a la misma en una carta dirigida a Franz Liszt.

La cantidad de 2.000 F en realidad no era mucho para ampliar las colecciones. La partitura completa de una ópera costaba, en la década de 1850, 400 F. Si se tiene en cuenta que alrededor de la mitad del presupuesto se dedicaba a encuadernación y si se deducen las cuatro o cinco suscripciones anuales a publicaciones periódicas (francesas y alemanas), significa que la biblioteca apenas podía adquirir dos partituras cada año, lo que en realidad no era así. Para empezar, la mitad del presupuesto reservado para encuadernación parece haber sido sobreestimado en los informes. Además de eso, la biblioteca contaba con interesantes descuentos de los editores de música franceses (hasta un 70% del precio real), lo que permitía un mayor número de adquisiciones. Para el material extranjero (partituras y libros), la biblioteca trabajaba con un determinado librero parisino.

Esto explica, sin embargo, por qué el depósito legal era tan importante para la biblioteca y por qué se enviaban quejas con regularidad (incluso por parte de Berlioz) en los casos de omisión del depósito (de nuevo, esto sigue ocurriendo: recientemente enviamos una carta al Ministerio de Cultura para discutir acerca de una reforma propuesta del depósito legal).

Esta era la situación para las adquisiciones habituales. Es obvio que con tan poco dinero la biblioteca no tenía capacidad para adquirir material en subastas, a menos que el Ministerio le atribuyese una dotación específica. Para ello se necesitaba un informe preliminar, que Berlioz elaboró en dos ocasiones a lo largo de su carrera: una vez en 1858 para la colección Libri (Berlioz solicitó entre 2.000 y 3.000 F para la adquisición de música inglesa e italiana de los siglos XVII y XVIII, en manuscrito o ediciones raras); la segunda vez en 1862 para la colección Gaetano Gaspari. En ambos casos, las estimaciones de Berlioz fueron bastante precisas y ajustadas, lo que prueba su conocimiento

real, tanto del repertorio como de las herramientas bibliográficas necesarias para apreciarlo (hay numerosas referencias a Fétis, por ejemplo).

#### Catalogación

En una carta descubierta recientemente en Burdeos, Berlioz responde al bibliotecario local, que le preguntaba acerca de las prácticas de catalogación en la biblioteca del Conservatorio, diciendo que en el Conservatorio no existen catálogos.

Esto era completamente incorrecto y dudo mucho que Berlioz desconociera los catálogos que había empezado uno de los primeros bibliotecarios, Honoré-François-Marie Langlé —se trataba de un inventario por autor— y que había desarrollado mucho uno de sus sucesores, Nicolas Roze. Entre las preferencias de Roze se encontraban los catálogos de títulos largos por materias (por instrumentos, por ejemplo) y los catálogos “temáticos”, por íncipits. Había muchos otros catálogos (libros y diccionarios, poemas italianos, poemas franceses, tratados, etc.).

Los catálogos, por supuesto, estaban manuscritos y se completaban con nuevas entradas. Incluso a pesar de reservar una gran cantidad de espacio para posteriores añadidos (completar los datos de un compositor o añadir uno nuevo), en algún momento no quedaba suficiente espacio libre y el añadido se tenía que hacer al final del documento, o peor aún, se tenía que rehacer el catálogo. Esto ocurrió, por ejemplo, en 1857, cuando se añadieron 500 F al presupuesto de la biblioteca para actualizar los catálogos.

Hay otros aspectos del trabajo que requerirían mayor investigación, como son las cuestiones acerca de seguridad y conservación. Solo mencionaré que, en su informe anual de 1855 (el único que aparentemente se conserva), Berlioz solicitó a otro empleado que cuidase del público, argumentando que:

[...] algunos lectores son tan poco cuidadosos como para arrancar y cortar algunas páginas de diversos manuales de enseñanza y, a pesar de la atención prestada a los extraños que consultan estos volúmenes cada día, me temo que las malas conductas se repetirán.

En 1862, tras visitar los nuevos edificios de la biblioteca, hace algunos comentarios al director, Auber, en los que se muestra su buen sentido de la organización de la biblioteca (seguridad de las colecciones, rapidez en la consulta de documentos) y de la conservación (falta de puertas en las estan-

terías, por ejemplo). También parece que debido a la falta de tiempo, otras tareas como el balance del inventario nunca llegaron a realizarse.

Esta breve investigación refleja una imagen bastante más “moderna” de una biblioteca musical de lo que cabía esperar en un principio. Como escueta conclusión, me gustaría llamar la atención sobre algunos problemas y preocupaciones expresadas en aquella época, es decir, hace alrededor de un siglo y medio:

- falta de presupuesto
- falta de personal (y como consecuencia, partes de la colección que no se manejaban)
- acceso a la colección (catálogos)
- seguridad y conservación de la colección (robos, deterioros por causas humanas o materiales...)
- preocupación sobre el patrimonio (subastas, material raro...).

Todo esto me resulta muy familiar. ¿Significa esto que, a pesar de los avances tecnológicos, estamos condenados al mismo destino para siempre?