



DAHLHAUS, CARL
*LA IDEA DE LA MÚSICA
ABSOLUTA*

La idea de la música absoluta

Carl Dahlhaus



IDEA BOOKS

Traducción: Ramón Barce Benito

Diseño de cubierta: Carlos Aznar

Primera edición, en la colección IDEA MÚSICA 1999



031126

© Bärenreiter - Verlag Karl Vötterle GmbH & co. KG, Kassel
Edición con el permiso de Bärenreiter - Verlag Kassel - Basilea -
Londres - Nueva York - Praga
© de la edición y traducción en lengua castellana:
Idea Books, S.A. - Barcelona
c/ Rosellón, 186, 1º 4ª
08008 Barcelona - España
<http://www.ideabooks.es>

ISBN: 84-8236-137-6
Depósito legal: B-16.916-99

Impreso en GERSA

Impreso en España - Printed in Spain



Índice

La música absoluta como paradigma estético	5
Avatares de la historia del concepto	22
Un modelo hermenéutico	45
Estética del sentimiento y metafísica.....	60
La contemplación estética como recogimiento	79
Música instrumental y religión del arte.....	89
Lógica musical y carácter lingüístico.....	103
De tres culturas de la música	116
La idea del absoluto musical y la práctica de la música programática	126
Música absoluta y <i>poésie absolue</i>	138
Índice de nombres	151

LA MUSICA ABSOLUTA COMO PARADIGMA ESTÉTICO

La estética de la música no goza de simpatías. Los músicos recelan que se trata de charloteos abstractos que no inciden sobre la realidad musical; y el público musical desconfía de ella y piensa que son reflexiones filosóficas que deben dejarse para los iniciados y no cargar la propia mente con dificultades superfluas. Pero si esa desconfianza e irritación pueden comprenderse en vista de tanta palabrería que se autodefine como estética musical, la idea de que los problemas estéticos se sitúan en una borrosa lejanía más allá de la cotidianeidad musical es equivocada. Por el contrario, observando imparcialmente las cosas, tales problemas resultan concretos y de inmediata actualidad.

Quien considera una pesada exigencia el tener que leer antes del concierto el programa literario de un poema sinfónico de Franz Liszt o de Richard Strauss; quien exige que en una sesión de *lieder* la sala permanezca a oscuras, de manera que los textos de los poemas insertos en el programa de mano no puedan leerse; quien considera superfluo, antes de la representación de una ópera cantada en italiano, aprenderse las líneas maestras del argumento —en otras palabras: quien en el concierto o en la ópera infravalora negligentemente los aspectos lingüísticos en la música—, toma una decisión de estética musical, que, aunque la crea basada en su propio e individual gusto artístico, es en realidad la expresión de una tendencia general que se ha ido propagando gradualmente y cada vez más desde hace un siglo y medio, sin que se haya reconocido de manera suficiente su alcance para la cultura musical. Lo que sucede en estos casos, aparte de inclinaciones individuales y de casuales preferencias, es nada menos que una modificación del concepto de música: no un nuevo cambio de estilo en las formas musicales o en las técnicas, sino una transformación fundamental de lo que la música es y significa, o de cómo es concebida.

Los oyentes que actúan de las maneras descritas, se orientan —tomando prestada la expresión acuñada por Thomas Kuhn para la historia de la Ciencia— por un "paradigma" estético: un modelo conceptual, el de la "música absoluta". Pero precisamente los paradigmas y las ideas básicas que guían la percepción y

el pensamiento musical constituyen el tema central de una estética musical, que no se pierde en la especulación, sino que ilumina aspectos que han pasado inadvertidos o han sido poco tenidos en cuenta, pero que se hallan en el fondo de los hábitos musicales cotidianos.

Hanns Eisler, que intentaba conectar seriamente el marxismo con la música y con la estética musical, definía el concepto de música absoluta como una mera trama ideológica de la "era burguesa", una época que él contemplaba despectivamente pero de la que sin embargo se consideraba heredero:

"La música de concierto y su forma social correspondiente, el concierto, constituyen una época histórica de la evolución musical. Su desarrollo específico está unido al surgir de la moderna sociedad burguesa. La supremacía de la música sin texto, llamada también vulgarmente "música absoluta", la separación entre música y trabajo, entre música pesada y ligera, entre profesionales y aficionados, son típicas de la música en el capitalismo".¹

Por vaga que sea la expresión "moderna sociedad burguesa", Eisler parece haber sentido con precisión que el término "música absoluta" no es simplemente un sinónimo "atemporal" de música instrumental sin texto, autónoma, sin conexión con funciones o con programas "extramusicales", sino que dicho término apunta a una idea que resumía el pensamiento de una determinada época histórica en cuanto a la esencia de la música. Que Eisler, de manera bastante sorprendente, considere vulgar la expresión "música absoluta", procede sin duda de un oculto rencor contra un concepto cuyas elevadas pretensiones —la connotación de que la música absoluta sería la música que haría vislumbrar lo absoluto— difícilmente podrían pasar inadvertidas a la visión del hijo de un filósofo.

En la cultura musical de Centroeuropa en el siglo XIX —a diferencia de la cultura operística italofrancesa de esa época—, la idea de la música absoluta estaba tan fuertemente arraigada, que —como mostraremos— incluso Richard Wagner, aunque superficialmente polemizara contra este principio, en el fondo estaba convencido de su profunda verdad. Y casi no es exagerado afirmar que el concepto de música absoluta es la idea que soporta toda la estética musical en la era clásico-romántica. Ciertamente, como ya queda señalado, es innegable la limitación regional de tal concepto; pero concluir de ello que se trata de un provincialismo sería, a la vista de la importancia estética de la música autónoma instrumental a finales del siglo XVIII y en el XIX, por lo menos apresurado. Por otra parte, la expansión universal de la

música absoluta en el siglo XX no debe hacer olvidar el hecho histórico de que —desde el punto de vista sociológico, y a diferencia de los criterios estéticos— la sinfonía y la música de cámara en el siglo XIX representan, en una cultura musical "seria" constituida por óperas, romanzas, piezas de virtuosismo y de salón, meros enclaves (para no hablar de los subterráneos de la "música ligera").

Que el concepto de música absoluta (pese a su inmensa importancia para la historia interna de la música en el siglo XIX, que luego en el siglo XX devino en una externa social-histórica) procedía del romanticismo alemán, y que su *pathos* —la asociación de la música "desprendida" de textos, programas y funcionalismos con la expresión o el presentimiento de lo "absoluto"— se debe a la poesía y a la filosofía alemanas del 1800, es algo que se reconoce claramente en Francia, como demuestra un artículo de Jules Combarieu de 1895. El "*penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots*" es, según Combarieu, para la percepción francesa —que siempre se aferraba a la unión de música y palabra para dotar de un "sentido" a la música—, algo recibido a través de "las fugas y sinfonías alemanas".²

Por ello, si bien la idea de la música absoluta —prescindiendo de la esencial importancia estética que le sobrevino a causa del rango y la eficacia histórica de las obras que la encarnaron— estuvo en principio limitada tanto en su alcance regional como social, su característica histórica, que Eisler esquematizó con gruesos rasgos, es más vasta que restringida. Difícilmente puede hablarse de un paradigma estético musical de "toda" la época burguesa. La estética musical originaria de la "moderna sociedad burguesa", tal y como se constituyó en el siglo XVIII en Alemania, es opuesta a la idea de la música absoluta, cuyo carácter social no puede reducirse a una fórmula sencilla. Desde el punto de vista de la filosofía moral —y esto significa: la auténtica forma burguesa de pensar en el siglo XVIII—, Johann George Sulzer enunció, en el artículo "Música" de la *Teoría general de las Bellas Artes*, un veredicto sobre la música instrumental autónoma, cuya severidad contrasta curiosamente con la generosidad con que Charles Burney hablaba de una "innocent luxury", y que podría explicarse por el celo moral de una burguesía que trataba de elevarse y el relajamiento de otra que estaba ya consolidada:

"Ponemos en el último lugar el empleo de la música de concierto, que sirve sólo para pasar el rato y quizá para la práctica de los instrumentos. De esta especie son los conciertos, las

sinfonías, las sonatas, los solos, que, en conjunto, representan un ruido vivo y no desagradable, o una charla amable y entretenida, pero que no da ocupación al corazón”³

El apasionamiento de la filosofía moral burguesa contra el *divertimento* musical, que consideraba feudal y ocioso, es evidente. Cuando por el contrario Haydn, como nos informa Georg August Griesinger, intentaba exponer en sus sinfonías “caracteres morales”, esto significaba nada menos que la reivindicación de la sinfonía en una época en que la burguesía concebía el arte —primordialmente la literatura, pero de modo secundario también la música— como un medio de comunicación sobre problemas de moral (es decir, de la convivencia social de los humanos); y si se sustraía a esa función, como un juego superficial de carácter social sospechoso, por encima o por debajo de lo burgués.

Sólo como oposición a la estética originariamente burguesa representada por Sulzer, veteada de filosofía moral, pudo formularse una filosofía del arte de la que procede el concepto de la obra autosuficiente y cerrada en sí misma. En varios escritos aparecidos entre 1785 y 1788, Karl Philipp Moritz —cuyas tesis fueron aceptadas sin reservas por Goethe y con titubeos por parte de Schiller— proclamó el principio de “l’art-pour-l’art” (el arte por el arte), con una rudeza sólo explicable, de un lado, por el fastidio provocado por tantos razonamientos filosófico-morales sobre el arte; y de otro, por el impulso que podría posibilitar, gracias a la contemplación estética, el liberarse del mundo vital y laboral de la burguesía, que Moritz sentía como opresivo:

“El objeto meramente útil es, pues, en sí mismo nada completo ni cerrado, sino que sólo llega a serlo cuando alcanza en mí su objetivo o su cumplimiento. En cambio, en la contemplación de lo bello, el objetivo va de mí al objeto: lo contemplo como algo que no está en mí, sino que es completo en sí mismo, que constituye una totalidad y que me ofrece placer por sí mismo; de manera que el objeto bello no se refiere a mí, sino más bien yo me siento relacionado con él”.⁴

Pero no es sólo el horaciano “prodesse”, sino incluso el “delectare” sobre lo que cae el veredicto de ser extraño al arte; en vez del placer que produzca el arte, debe ser el conocimiento que el arte exige lo que resulta decisivo:

“No tanto necesitamos de lo bello para deleitarnos con ello, como lo bello necesita de nosotros para ser reconocido”.⁵

La actitud que Moritz preconiza como única adecuada frente a la obra de arte es una contemplación estética olvidada de sí

misma y del mundo, actitud que Moritz describe con un fervor cuyo tono traiciona su herencia pietista:

“Mientras lo bello atrae nuestra atención nos aparta un tiempo de nosotros mismos, y hace que parezca que nos perdemos en el objeto bello; y justamente ese perderse, ese olvidarse de uno mismo, es el más alto grado del placer puro y desinteresado que puede ofrecernos lo bello. Sacrificamos en ese instante nuestra limitada existencia individual en aras de una especie de existencia superior”.⁶

Que Moritz, desde una teoría general del arte orientada primariamente a la poesía y a la pintura o a la escultura, traslade la idea de la autonomía estética a la estética de la música y precisamente a la música instrumental “absoluta”, liberada de toda función “extramusical” y de todo programa, encontrando en ella un objeto adecuado, parece ahora inmediatamente comprensible y hasta lógico; pero resulta asombroso que ocurriera entonces. Pues la música instrumental sin concepto, sin objeto ni objetivo, era para el pensamiento burgués, como lo demuestran las invectivas de Rousseau y los despectivos comentarios de Sulzer, algo insignificante y vacío —pese a los éxitos de la Escuela de Mannheim en París y pese a la creciente fama de Haydn. Y el comienzo de una teoría específica de la música instrumental se enmarca en una apologética dependiente e intimidada por las categorías del adversario. Que Johann Mattheson en 1739 caracterice la “música instrumental” como “discurso sonoro o lenguaje de sonidos”⁷ es un intento de justificación que utiliza el argumento de que “propriadamente” la música instrumental es en lo esencial lo mismo que la música vocal. También ella debe —y puede— tocar el corazón o, como imagen de un discurso razonable, ocupar útilmente la fuerza imaginativa del oyente:

“¡Así, qué gran placer! Se necesita mucho más arte y una mayor fuerza de imaginación para hacerlo sin palabras que con la ayuda de éstas”.⁸

La primera defensa, todavía no autónoma de la música instrumental, y que se apoyaba en el modelo de la música vocal, se basaba en las fórmulas y los *topoi* de la doctrina de los afectos y de la estética del sentimiento; pero en el ulterior desarrollo de una teoría autónoma de la música instrumental domina una tendencia al rechazo de la caracterización sentimental de la música como “lenguaje del corazón”, o al menos a la conversión de los afectos concretos en sentimientos dispersos, extáticos “in abstracto”: una tendencia que se unía en Novalis y en Friedrich Schlegel con una actitud aristocrática —una irritación polémica contra la

cultura y la vida social de finales del siglo XVIII, consideradas como de miras estrechas. Esa estética sensiblera del sentimiento era —como la teoría del arte acuñada por una filosofía moral con la que estaba estrechamente unida— genuinamente burguesa. Y precisamente en oposición a ella —como en oposición a la doctrina de la “utilidad”— surge el principio de autonomía, cuyo carácter social es por ello contradictorio. Pero en nombre de ese principio de autonomía, la música instrumental, hasta entonces una mera sombra y una modalidad deficitaria de la música vocal, se elevó a la dignidad de un paradigma estético —a la esencia de lo que es realmente la música. Lo que parecía una carencia de la música instrumental, su falta de concepto y de objeto, se dilucidó entonces como un mérito.

Podría hablarse, sin exageración, de un “cambio de paradigma” estético musical, de una inversión completa de los supuestos estéticos básicos. Y para un probo burgués como Sulzer, el ensalzamiento de la música instrumental hasta lo inconmensurable (un ensalzamiento del que da noticia incluso Johann Abraham Peter Schulz en su artículo “Sinfonía” en la *Teoría general de las Bellas Artes*, del propio Sulzer) debió de haber sido una paradoja irritante. La idea de la “música absoluta” —como debe llamarse de aquí en adelante a la música instrumental autónoma, aunque propiamente dicho término sólo apareció medio siglo más tarde— consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música. Lo decisivo no es que exista, sino el valor que posee. La música instrumental —como pura “estructura”— vale por sí misma; apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal, constituye “un mundo aparte por sí misma”⁹. Y no es casual que E.T.A. Hoffmann, el mismo autor que por su parte fue el primero que habló en un sentido enfático de la música como “estructura”¹⁰ y en otro momento proclamó que la música instrumental era “propiamente” la música, explicase que, en cierto modo, el lenguaje en la música era un añadido “del exterior”:

“Cuando se habla de la música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre sólo a la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, toda mezcolanza con otro arte, expresa con pureza y sólo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser”.¹¹

La tesis de que la música instrumental —la música instrumental sin finalidad ni programa— sea la “verdadera” música, se ha deslizado entre tanto hacia una trivialidad que la identifica, en

la práctica cotidiana, con la música en general, sin que se sea consciente de ello o se tengan dudas sobre el particular. Sin embargo, cuando era una novedad, debió de haber actuado como una paradoja provocativa, ya que se enfrentaba rotundamente a un concepto musical muy antiguo que se había ido consolidando en una tradición milenaria. Lo que hoy nos parece evidente, como si procediera de la naturaleza misma de las cosas —que la música es un fenómeno sonoro y no otra cosa, y que por lo tanto un texto forma parte de los elementos “extramusicales”— resulta ser un teorema acuñado históricamente, que no tiene más allá de dos siglos de antigüedad. Y se puede uno cerciorar de su carácter histórico, o bien para hacerse cargo de que lo que llega a ser históricamente puede ser modificado y no debe tomarse como un dato de la naturaleza, o bien para comprender más exactamente el concepto predominante actual de la música, siendo conscientes de su pasado, de los condicionamientos de los que deriva y del fondo del que se ha distanciado.

El antiguo concepto de la música contra el que tuvo que alzarse la idea de la música absoluta fue aquel que, procedente de la antigüedad, jamás se puso en duda hasta el siglo XVII: que la música, como Platón la definió, consta de *armonía*, *ritmo* y *logos*. Por *armonía* se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por *ritmo* la ordenación temporal de la música, que en la antigüedad comprendía la danza o los movimientos ordenados; y por *logos* el lenguaje como expresión de la razón humana. La música sin lenguaje se consideraba, pues, como una música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música es realmente. (Si se parte de un concepto de la música acuñado desde el lenguaje, entonces puede justificarse, además de la música vocal, la música de programa: no aparecería como una literaturización secundaria de la música “absoluta”, y el programa no sería un añadido “del exterior”, sino un recuerdo de ese logos que la música ha de incluir siempre si quiere ser verdaderamente ella misma.)

Según Arnold Schering (quien todavía en el siglo XX se mantenía fiel al viejo concepto de la música, lo cual explica su tendencia a descubrir “programas ocultos” en las obras instrumentales de Beethoven):

“Sólo alrededor de 1800 entró en la conciencia europea, de manera desastrosa y originando serios conflictos, el fantasma del dualismo entre la música ‘aplicada’ (apoyada) y la música ‘absoluta’. Ya no hay, desde entonces, como en las generaciones ante-

riores, una única e indivisible idea de la música, sino dos, sobre cuyo rango y prioridad histórica se disputa, así como sobre el concepto de su línea divisoria y su sistemática¹².

No puede hablarse de un inquebrantado predominio de la idea de la música absoluta. A pesar de Haydn y de Beethoven, todavía en el siglo XIX los recelos ante una música instrumental absoluta, emancipada del lenguaje, no habían desaparecido en muchos teóricos de la estética, como Hegel, y más tarde Gervinus, Heinrich Bellermann y Eduard Grell. Se desconfiaba de la "artificiosidad" de la música instrumental como desvío de "lo natural", o de "la falta de concepto" como alejamiento de "la razón". El tradicional prejuicio de que la música tenía que apoyarse sobre el lenguaje de las palabras para no caer en un puro ruido agradable pero que no conmoviese el corazón ni dijese nada al entendimiento o en un lenguaje espiritual pero impenetrable, era algo que estaba profundamente arraigado. Y aun cuando no se rechazase la música "absoluta" —es decir, una música instrumental que desdeñaba el descriptivismo sonoro y que tampoco podía entenderse como un "lenguaje del corazón"— se recurría a una hermenéutica que imponía al "puro y absoluto arte de los sonidos" justamente aquello de lo que huía: programas y características. Si en principio, en el siglo XVIII, para los teorizadores de la estética que se apoyaban en el sentido común, la música instrumental había sido un "ruido agradable" inferior a la lengua, para la metafísica romántica del arte se convirtió en un lenguaje superior a la lengua. Pero no se pudo reprimir el prurito de encajarla de alguna manera en la esfera del lenguaje.

No obstante, la idea de la música absoluta —gradualmente y contra toda resistencia— se convirtió en el paradigma estético de la cultura musical alemana del siglo XIX. Así como un repaso a los repertorios y catálogos de obras no daría ciertamente lugar a hablar de un predominio externo de la música instrumental en la época romántica y posromántica (el hecho históricamente efectivo de que en la actualidad, salvo las óperas y algunos oratorios y *lieder*, lo que perdura es ante todo la música instrumental, no debe engañarnos sobre la real preponderancia en ese tiempo de la música vocal), por otra parte es innegable que el concepto musical de la época cada vez resultaba conformado más decisivamente por la estética de la música absoluta. Si incluso los adversarios de Hanslick hablaban del texto en la música vocal como de un elemento "extramusical", la lucha contra el "formalismo" estaba perdida antes de comenzar, porque Hanslick la había ya ganado en el vocabulario mismo que se esgrimía

contra él. (El proceso hacia el predominio del "puro y absoluto arte de los sonidos" como paradigma del pensamiento musical en principio no fue el correlato del desmoronamiento de la cultura literaria, como lo ha sido en el siglo XX. Más bien, como veremos, la idea de la música absoluta en la primera mitad del siglo XIX está unida a una estética cuya categoría básica era el concepto de lo "poético" —no como encarnación de lo "literario", sino como una substancia común a las diferentes artes. Y si en la estética de Schopenhauer, de Wagner y de Nietzsche, es decir, en la teoría artística dominante en la segunda mitad del siglo, la música era considerada como expresión del "ser" de las cosas, en tanto que el lenguaje conceptual quedaba limitado a las "apariencias", esto significa un triunfo de la idea de la música absoluta dentro de la doctrina del drama musical, lo que en manera alguna quiere decir que la poesía deba ser desatendida, por ser un mero vehículo de la música.)

El modelo visible sobre el que se desarrolló hacia el 1800 la teoría de la música absoluta fue la sinfonía: en la *Enseñanza espiritual de la música instrumental de hoy (Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik)*, de Wackenroder, o en el artículo *Sinfonías* de Tieck, o en el esbozo de una metafísica romántica de la música, de E.T.A. Hoffmann, que forma el prólogo de una reseña de la Quinta sinfonía de Beethoven. Y cuando ya en 1791 Daniel Schubart elogia una pieza de música instrumental con palabras que recuerdan los ditirambos de E.T.A. Hoffmann sobre Beethoven, se trata igualmente de una sinfonía lo que enciende su entusiasmo, aunque sea sólo una obra de Christian Cannabich: "No es un simple estrépito de voces... es un todo musical, cuyas partes, como una emanación del espíritu, forman de nuevo un todo". De momento no se habla de la música de cámara. La sinfonía era "reconocida como la cumbre de la música instrumental", como escribe Gottfried Wilhelm Fink todavía en 1838 en la *Enciclopedia general de las Ciencias Musicales*, de Gustav Schilling.¹³

Por otra parte, esa interpretación como "lenguaje de un mundo espiritual", como un "sánscrito misterioso" o jeroglífico por la falta del esclarecedor lenguaje de las palabras, no fue el único intento de iluminar la esencia de aquella música instrumental absoluta, sin objeto ni concepto. Cuando Paul Bekker, en 1918, en una época de entusiasmo republicano, explica la sinfonía como una intención del compositor "de hablar a las masas a través de la música instrumental"¹⁴, retoma, probablemente sin saberlo, un argumento que procede de la época del clasicismo.

En el *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch se dice ya en 1802, antes de la *Heroica*:

“Porque la música instrumental no es otra cosa que una imitación del canto, la sinfonía en especial toma el lugar del coro, y tiene por ello, como el coro, el objetivo de expresar los sentimientos de toda una multitud”.¹⁵

Al contrario que los románticos, que descubrían en la música instrumental la “verdadera” música, Koch, un teórico musical del clasicismo, sostiene la idea, más antigua, de que la música instrumental es una “abstracción” de la música vocal —y no viceversa: que la música vocal sea una música instrumental “aplicada”. (De Carl Philipp Emanuel Bach se decía en 1801, en la *Allgemeine musikalische Zeitung*, que había mostrado que “la música pura no era una simple envoltura o abstracción de la música aplicada”).

La famosa frase de E.T.A. Hoffmann, afirmando que la sinfonía se había convertido en algo así “como la ópera de los instrumentos”, esa frase, citada por Fink todavía en 1838, podría considerarse, entendida superficialmente, como semejante a la definición de Koch.¹⁶ Pero sería un error pensar que Hoffmann en 1809, un año antes de su recensión de la Quinta sinfonía de Beethoven, estuviera aún convencido de que las formas instrumentales había que relacionarlas con modelos vocales para hacerlas estéticamente comprensibles. Lo que Hoffmann quiere decir más bien es, por un lado, que el rango de la sinfonía en la música instrumental es análogo al de la ópera en la música vocal; y por otro, que la sinfonía se asemeja a un “drama musical”.¹⁷ Pero la idea de un drama instrumental se remonta a Wackenroder y a Tieck¹⁸, con cuyas *Fantasías sobre el arte (Phantasien über die Kunst)* parece relacionarse Hoffmann. Y la referencia no es otra que la multiplicidad o —como dice Tieck— la “bella confusión” de los caracteres musicales en un tiempo de sinfonía. El caos de los afectos, al que Christian Gottfried Körner oponía la exigencia de una unidad del *ethos*, es sin embargo un mero fenómeno superficial. Que en una primera ojeada se tenga la impresión de una “completa carencia de verdadera unidad y de trabazón interna”, en tanto que “una mirada más profunda descubre un hermoso árbol, brotes y hojas, flores y frutos, crecido todo ello de una misma semilla”, es para Hoffmann el rasgo común de las sinfonías de Beethoven y de los dramas de Shakespeare, que eran el modelo dramático en el Romanticismo.¹⁹ La expresión “drama de los instrumentos” es, pues, una analogía estética que conduce a través del recuerdo de Shakespeare a la su-

perior “unidad consciente” que existe tras el desorden aparente de la sinfonía.

La definición de la sinfonía como “ópera de los instrumentos” fue retomada por Fink en 1838 sin adherirse a ella enteramente, ya que la modifica o —como opina el propio Fink— la precisa diciendo que “la gran sinfonía puede compararse a una novela de contenido sentimental dramatizada”:

“Es una historia desarrollada con coherencia psicológica, contada con sonidos y expuesta en forma dramática; la historia del sentir de una multitud reunida, que, emocionada por un elemento principal, expresa su sentimiento esencial en un tipo de representación popular en la cual cada instrumento individual se sume en el todo.”²⁰

El modelo simbólico al que se refiere la descripción ecléctica de Fink —fusionando lo lírico, lo épico y lo dramático— es claramente la Sinfonía Heroica de Beethoven. La misma obra inspiraría a Adolf Bernhard Marx en 1859 su teoría de la “música ideal”. (Con una cierta exageración se podría afirmar que la exégesis romántica “poética” de la sinfonía se refiere a la Quinta sinfonía de Beethoven; la neohegeliana “característica” a la Tercera, y la neoalemana “programática” a la Novena). Según A.B. Marx, la Sinfonía Heroica es “esa obra en que el arte musical —sin relación con la palabra del poeta o la acción del dramaturgo—, de manera autónoma y con una obra autónoma, sale en primer lugar del juego de los personajes y de las emociones y sentimientos indefinidos, y penetra luego en la esfera de la conciencia clara y definida, en la que se emancipa y se instaura en igualdad de derechos en el círculo de sus hermanas”.²¹

(La “igualdad de derechos” de la música respecto de la poesía y la pintura era también un motivo central en la apología de Liszt de la música de programa.)

El puro “juego de los sonidos” representa, según A.B. Marx —cuya interpretación de Beethoven, una construcción estético-histórico-filosófica, se basa en el esquema tripartito de la “psicología de las facultades” que divide las potencias anímicas en sentido, sentimiento y espíritu—, un primer y primitivo escalón del desarrollo, y la expresión “emociones y sentimientos indefinidos” un segundo escalón más alto, pero que también debe ser superado. Sólo con el paso de la “esfera del sentimiento” a la de “la idea” alcanza la música la meta que su historia había prescrito desde siempre. “Esa fue la obra de Beethoven”.²² La historia de la música se consume con la *Heroica*. Pero se trata de una idea —a cuya “aparición sensible” se eleva una sinfonía por primera

vez en un sentido enfático— que no es, para A. B. Marx, sino “una imagen de la vida que se despliega en un desarrollo psicológico, absolutamente natural”.²³ La metafísica romántica, en manos de A.B. Marx —en el espíritu del neohegelianismo— desciende a la tierra.

La expresión “imagen de la vida” —que en la *Estética* de Friedrich Theodor Vischer surge de nuevo como característica de la sinfonía²⁴— aparece como palabra clave de una teoría de la sinfonía, como contrapropuesta de la “poética” para la música absoluta. En primer lugar, el concepto de A.B. Marx de una música “absoluta”, “liberada” de funciones, textos e incluso finalmente de afectos —un concepto que tanto a los neohegelianos como a los neoalemanes les parecía insuficiente para la interpretación de Beethoven— fue rebajado a la representación de una música “meramente formal”, reducida al factor sensorial, en la cual —por una extraña proyección de la “psicología de las facultades” sobre la historia— se creía reconocer un primer grado de desarrollo de la música. En segundo lugar, lo espiritual de la música, que la metafísica romántica encontraba encarnado en el “puro, absoluto arte de los sonidos” de la música instrumental —como un “barrunto del infinito”, del absoluto—, fue tomado por A.B. Marx como “característica” y por Brendel incluso como música “programática”, en la que se veía un “progreso” que parte de la expresión de sentimientos “indeterminados” y lleva a la exposición de ideas “determinadas”. (Sin duda la estética de A.B. Marx se relaciona con una auténtica tradición: la tendencia a la “exposición de caracteres” en el sentido de Christian Gottfried Körner, propio de los rasgos básicos de la sinfonía clásica, tanto de Beethoven como de Haydn). En vez de en lo “poético” difuso, A.B. Marx buscó la esencia de la sinfonía en lo “característico” fuertemente delimitado; y Brendel incluso en lo “programático” detallado. (La metafísica de la música instrumental, que parecía hacia 1850 muerta y sepultada, celebró pronto su resurrección en el renacimiento de Schopenhauer llevado a cabo por Wagner y luego por Nietzsche).

Que no fuera el cuarteto de cuerda —como esencia de la música de cámara— sino la sinfonía la elegida como modelo de apreciación para desarrollar la idea de la música absoluta es algo que estuvo menos fundado en la naturaleza de las cosas que en el ser mismo de una reflexión estética, que se orientaba publicitariamente hacia la sinfonía como género propio del concierto público; en tanto que el cuarteto de cuerda, que pertenecía a una cultura musical privada, quedaba en la sombra. Si bien Beet-

hoven, aunque con titubeos, había intentado ya a comienzos del siglo el paso del cuarteto al gran público —en su Op. 59 el cambio de carácter social del género de cuarteto se hace notar en la composición misma; pero en cambio, el *Quartetto Serioso* Op. 95 no debió originariamente darse en público—, en un artículo de 1838 sobre la “Segunda matiné de cuartetos”, Robert Schumann dice de una obra de Karl Gottlieb Reißiger que es “un cuarteto para escuchar al brillo resplandeciente de las velas y entre bellas damas” —es decir, que se trataba de una pieza de salón—, “mientras los verdaderos beethovenianos cierran con llave las puertas y aspiran y saborean cada compás”.²⁵ En la década de 1830-40 por “beethovenianos” no se entendía los seguidores de Beethoven, sino sobre todo los que admiraban sus últimas obras. Pero el esoterismo en el que el cuarteto de cuerda entró luego, justamente cuando —en vez de tender a la música de salón como la pieza de Reißiger— expresó con toda claridad la quintaesencia del “puro, absoluto arte de los sonidos”, ese esoterismo obstaculizó de momento el que se atribuyera a ese género en la conciencia pública la idea de música absoluta, una idea más de los literatos que de los músicos; una idea que, según criterios internos, parecía estar predestinada precisamente para el cuarteto de cuerda.

Es típico también lo que Carl Maria von Weber escribe sobre los cuartetos de Friedrich Ernst Fesca: que el compositor testimonia, ya por el hecho de haber elegido el género de cuarteto, “que es, entre nosotros, de los pocos, en esta época artística que tiende a menudo a la superficialidad, que han tomado en serio el estudio de la esencia más íntima del arte”.²⁶ En otro pasaje dice Weber del “estilo-cuarteto” que “concierna más a los círculos serios de amigos reunidos en su casa”.²⁷ Con otras palabras: la “esencia más íntima del arte” se muestra allí donde se oculta del mundo y del gran público.

Ferdinand Hand —cuya *Estética del arte musical* es históricamente importante ya que, sin pretensiones filosóficas ni consideraciones musicales inhabituales, representa la “conciencia normal” de las personas cultas hacia 1840—, aunque continuaba viendo en la sinfonía el “punto culminante” de la música instrumental,²⁸ elogia el cuarteto de cuerda como “la florecencia de la nueva música; pues muestra el más puro resultado de la armonía (...) Quien ha penetrado la esencia y la eficacia de la armonía, por una parte considerará absolutamente justa la afirmación de Weber de que representa el aspecto pensante de la música; y por otra parte reconocerá la totalidad de la actividad espiritual con la

que el artista ha creado una tal obra, totalidad que también ha de recoger el oyente para comprenderla".²⁹

("Armonía" debe entenderse como sinónimo de "pura frase", lo artificial de la música). De momento sigue apareciendo la sinfonía, el "drama instrumental", como el género más elevado de la música instrumental (análogamente al drama en la poética del siglo XIX). Pero el cuarteto de cuerda representa "lo pensante en la música", de manera que gradualmente llegaría a ser el prototipo de la música absoluta, y justamente en la medida en que esa idea ponía el acento menos en el elemento metafísico, en el anhelo de lo absoluto, que en lo específicamente estético —la noción de que en la música la forma es el espíritu y el espíritu la forma. Según Karl Köstlin, que redactó la parte de teoría musical de la *Estética* de Friedrich Theodor Vischer, el cuarteto de cuerda es "la idea musical del arte puro":

"Ambos aspectos, el formal y el material (es decir, lo "artístico" y lo "sonante") se reúnen finalmente en un mismo resultado, esto es, que esta música [el cuarteto de cuerda] es la más espiritual, pero no en el sentido ético, sino en el del pensamiento, lo opuesto a la plenitud vital sensorial y naturalista; nos saca del ruido estrepitoso de la vida y nos lleva al tranquilo reino umbroso del ideal [la metafísica en la que se creía a comienzos del siglo XIX se reduce aquí a una ficción consolatoria], al mundo no sensorial del espíritu, que, retirándose a su más oculta vida del sentimiento, se enfrenta interiormente con esa misma vida del sentimiento, de manera que esta música encarna justamente el aspecto ideal de la música instrumental; es la idea musical del arte puro, de la cual sin embargo queremos pronto regresar a la realidad plena de las melodías naturalistas más ricas".³⁰

El concepto de "arte puro", tal y como lo utiliza Köstlin, se mueve de un sentido antiguo — "arte" como esencia de lo técnico —artificial y "docto" de la "pura frase"— a otro más nuevo: "arte" como característica artística en el sentido del ser estético de la música. Y la historia de la palabra "arte" aparece como reflejo de un cambio histórico ideológico y social: el "arte puro" en sentido formal, que siempre se le había reconocido al cuarteto de cuerda, en la década de 1850 —en 1854, Hanslick publicó su tratado *De lo bello en música* — es aceptado también como "arte puro" en sentido estético — como expresión pura de la "aparición sensible de la idea" (Hegel) en la música.

La reducción por Hanslick de la metafísica romántica de la música instrumental a una estética de lo "específico musical", unida con el axioma de que la forma, en música, es el espíritu.

mismo, dio al cuarteto de cuerda "puramente formal" la posibilidad de aparecer como el paradigma del "arte musical puro, absoluto"; sin embargo, no por ello desapareció el elemento metafísico en la idea de la música absoluta: en el renacimiento de Schopenhauer propiciado por Wagner desde la década de 1860 volvió a aparecer. Y en los últimos cuartetos de Beethoven, que por esas mismas fechas —y en parte gracias a la actividad de los hermanos Müller— entraban en la conciencia pública musical, el elemento artificioso-esotérico no puede separarse del intuitivo-metafísico. Para Nietzsche, esos cuartetos traducían la expresión exacta de la música absoluta:

"En las manifestaciones más elevadas de la música percibimos incluso involuntariamente la grosería de cualquier imagen y de cualquier afecto expresado por analogía: como, por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven superan completamente cualquier evidencia y todo el reino de la realidad empírica. El símbolo, frente al dios supremo [alude a Dionisos] que se revela abiertamente, ya no posee ninguna significación; parecería ahora una superficialidad ofensiva".³¹

Hacia 1870, los cuartetos tardíos de Beethoven aparecían como el paradigma de la idea de música absoluta, idea que había nacido hacia 1800 como teoría de la sinfonía: la idea de que la música era la revelación de lo "absoluto" porque se había "liberado" de lo evidenciable y finalmente incluso de lo afectivo.

NOTAS

¹ Hanns Eisler: *Musik und Politik. Schriften 1924-1948* (Música y política. Escritos 1924-1948). Leipzig, 1973, p. 222.

² Arnold Schering: *Kritik des romantischen Musikbegriffs* (Crítica del concepto romántico de música), en *Vom musikalischen Kunstwerk* (De la obra de arte musical). Leipzig, 1951 (2. ed.), p. 104.

³ Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Teoría general de las Bellas Artes). Leipzig, 1793 (2. ed.), reed. Hildesheim, 1967, vol. III, pp. 431 y ss.

⁴ Karl Philipp Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (Escritos de estética y poética). Ed. de Hans-Joachim Schrimpf, Tübinga, 1962, p. 3.

⁵ Moritz, *op. cit.*, p. 4.

⁶ Moritz, *op. cit.*, p. 5.

⁷ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (El perfecto director de orquesta). Hamburgo, 1739, reed. Kassel, 1954, p. 82.

⁸ Mattheson, *op. cit.*, p. 208.

⁹ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe* (Obras y Epistolario). Heidelberg, 1967, p. 245.

¹⁰ Klaus Kropffinger: *Der musikalische Strukturbegriff bei E.T.A. Hoffmann* (El concepto de estructura musical en E.T.A. Hoffmann), en *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 1970* (Informe sobre el Congreso Internacional de Musicología de Bonn, 1970), Kassel, 1973, p. 480.

¹¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Schriften zur Musik* (Escritos sobre música). Ed. de Friedrich Schnapp, Munich, 1963, p. 34.

¹² Schering, *op. cit.*, p. 90.

¹³ Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart 1838, reed. Hildesheim, 1974, vol. IV, p. 547.

¹⁴ Paul Bekker: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (La sinfonia, de Beethoven a Mahler). Berlín, 1918, p. 12.

¹⁵ Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt, 1802, reed. Hildesheim, 1964, p. 1386.

¹⁶ Hoffmann, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ Hoffmann, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸ Wackenroder, *op. cit.*, pp. 226 y 255.

¹⁹ Hoffmann, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ Schilling, *op. cit.*, p. 548.

²¹ Adolph Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven*. Berlín, 1884, 4. ed., vol. I, p. 271.

²² A.B. Marx, *op. cit.*, p. 275.

²³ A.B. Marx, *op. cit.*, p. 274. *Vid.* también A.B. Marx: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* (La música del siglo XIX y su cultivo). Leipzig, 1873 (2. ed.), p. 52.

²⁴ Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (Estética o Ciencia de lo bello). Munich, 1923 (2. ed.), vol. V, p. 381.

²⁵ Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Escritos completos sobre música y músicos). Ed. de M. Kreisig. Leipzig, 1914, p. 338.

²⁶ Carl Maria von Weber: *Sämtliche Schriften* (Escritos completos). Ed. de Georg Kaiser. Berlín, 1908, p. 337.

²⁷ Weber, *op. cit.*, p. 339.

²⁸ Ferdinand Hand: *Ästhetik der Tonkunst* (Estética del arte musical). Jena, 1841, vol. II, p. 405.

²⁹ Hand, *op. cit.*, p. 386.

³⁰ Vischer, *op. cit.*, pp. 338 y ss.

³¹ Friedrich Nietzsche: *Über Musik und Wort* (Sobre la música y la palabra), en *Sprache, Dichtung, Musik* (Lengua, poesía, música). Ed. de Jakob Knaus. Tübinga, 1973, p. 25. (Hay traducción española de este breve pero esencial trabajo en el vol. I de las Obras completas de Nietzsche, por E. Ovejero y Maury, Aguilar, Madrid, 1932.) (N. del T.)

AVATARES DE LA HISTORIA DEL CONCEPTO

La historia del término “música absoluta” es bastante extraña. Esa expresión no procede, como se ha afirmado tantas veces, de Eduard Hanslick, sino de Richard Wagner. Y la embrollada dialéctica que se oculta en la estética de Wagner tras de una fachada de fórmulas apologéticas y polémicas marca el desarrollo del concepto de música absoluta hasta el siglo XX.

En el “programa” para la Novena sinfonía de Beethoven que Wagner hilvanó en 1846 con citas del *Fausto* y comentarios estéticos, se dice del recitativo instrumental del cuarto movimiento que “casi abandonando ya los límites de la música absoluta, como con una peroración poderosa y plena de sentimiento, sale al encuentro de los demás instrumentos, fuerza a una decisión y finalmente se convierte él mismo en un tema de canto”.¹

La “decisión” que menciona Wagner es el paso de la música instrumental “indeterminada” y sin objeto a la música vocal objetivamente “definida”. A la pura música instrumental atribuye Wagner una “expresión infinita e indeterminada”, y en una nota a pie de página cita a Ludwig Tieck, quien percibía en la sinfonía “el insaciable anhelo que sale de la mayor profundidad, que se aparta de sí y que luego vuelve a sí mismo”.² La teoría de la música instrumental, a la que se refería Wagner cuando hablaba de música absoluta, era la metafísica romántica. Pero la “expresión infinita e indeterminada”, en vez de valer como lenguaje del reino de los espíritus, debía transformarse en algo finito y determinado, como si dijéramos regresar a la tierra. “Lo primero, el comienzo y fundamento de todo lo existente y pensable, es el ser real sensorial”.³

Sin embargo, la estética de Wagner está veteada de quiebras.

La contradicción, que su lenguaje mismo traiciona, de hablar de los “límites” de una música absoluta mientras en otro lugar se la designa como “infinita”, es el signo de una inseguridad del juicio. En la introducción al “programa” señala Wagner que las citas de Goethe no indican el “significado” de la Novena sinfonía, sino que sólo hacen notar un “estado de ánimo” análogo; pues una hermenéutica que sea consciente de sus propias limita-

ciones debe reconocer “que la esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras”.⁴ La argumentación no es claramente contradictoria: se puede considerar todo programa como deficiente —incapaz de alcanzar la “esencia de la música instrumental elevada”— y no obstante elogiar el paso de la música instrumental a la música vocal como “redención” del sonido por la “palabra”. Por otro lado, si la indeterminación de la música instrumental es ascendida a la categoría de expresión de lo “inefable” con las palabras —y esto, en la tradición del *topos* de lo indecible, significa “lo muy elevado”— para luego designarla como “imprecisa” y necesidad de “determinación”, es imposible no darse cuenta del cambio de valoración que se hace. La “valerosa música sin palabras”, para coincidir con Wackenroder, es nuevamente rebajada, como a principios del siglo XVIII, por debajo del lenguaje.

Unos años más tarde, en *La obra de arte del futuro* (1849) y en *Opera y drama* (1851), el término “música absoluta” —o el campo semántico que abarca expresiones como “música absoluta”, “música instrumental absoluta”, “lenguaje musical absoluto”, “melodía absoluta” y “armonía absoluta”— que en el “programa” citado aparecía esporádicamente y pasaba casi inadvertido, se convierte en la palabra clave de toda una construcción histórico-filosófica o histórico-mitológica que apunta al drama musical. Wagner —con talante polémico— llama “absolutas” a todas las artes parciales separadas de la “obra de arte total”. (La “obra de teatro absoluta muda”⁵ es la pantomima sin palabras, emancipada del drama). El matiz de la palabra “absoluto” ha cambiado claramente, como ha señalado Klaus Kropfinger,⁶ bajo la influencia de la filosofía de Ludwig Feuerbach. La “música absoluta” es, según Wagner, una música “separada” de sus raíces, que son el lenguaje y la danza, y por ello es una mala música abstracta. Wagner, quien esperaba del drama musical un renacimiento de la tragedia griega, miraba hacia atrás, al paradigma estético musical del pasado, del que había surgido a finales del siglo XVIII polémicamente la metafísica romántica de la música instrumental. Para ser verdadera música en el pleno sentido de la palabra, la armonía, la trabazón sonora, debe mantenerse unida al ritmo y al logos, lo que quiere decir: unida a la palabra y con un movimiento ordenado. Y esto significa para Wagner: en el drama musical la música actúa conjuntamente con la acción escénica —como movimiento corporal— y con el texto poético, y sólo así alcanza esa plenitud que le es negada como música absoluta. La “obra de arte total” es, puntualmente expresado, la “música au-

téntica”; en cambio, la “música absoluta”, separada de su fundamento y de su justificación en el lenguaje y en la acción, es una variante deficitaria.

El afán por restaurar la “antigua verdad” (de la cual, como en el caso de Monteverdi y de Gluck, nacerían consecuencias revolucionarias) no significa en manera alguna negar la tradición reciente. Wagner buscaba en 1846, en el “programa” de la Novena sinfonía de Beethoven, por una parte apoyo en la metafísica romántica de la sinfonía, y por otra parte trataba de superarla (basándose en el último movimiento con el coro); pero la idea de Wackenroder, de Tieck y de E.T.A. Hoffmann, en los escritos reformadores de Wagner en torno a 1850 —que aportan a la idea la expresión “música absoluta”, si bien con intención polémica— no está “eliminada”, sino “realzada”.

La obra de arte del futuro está dedicada a Ludwig Feuerbach, el título de cuyo libro *Fundamentos de la filosofía del futuro* (1843) Wagner imita, o quizá parodia. El análisis wagneriano de la “música absoluta” de Beethoven es muy semejante al análisis que hace Feuerbach de la “filosofía absoluta”. La “filosofía absoluta” es el pensamiento especulativo de Hegel, deformado polémicamente por la perspectiva de un filósofo decidido a ser antropólogo, que quiere buscar o hacer descender a la filosofía encaramada a la metafísica hasta el empirismo de la existencia corporal de los humanos. La “filosofía absoluta” es una filosofía de lo “absoluto”, descrita o denunciada como una filosofía apartada de sus raíces terrenales y humanas, y por ello, en muy otro sentido, una filosofía “absoluta”. La pretensión metafísica debe ser considerada como una ficción; y el doble sentido de la palabra “absoluto” es el vehículo lingüístico de la polémica contra la especulación hegeliana. Sin embargo, el contenido religioso-metafísico, que Hegel tomaba en consideración, no es meramente negado o desvalorizado por Feuerbach, sino que en cierta manera lo restituye al hombre real como una propiedad legítima que le había sido “enajenada” por una dogmática teológica y filosófica. La tradición inmediatamente anterior, la de la metafísica, es, pues, como en la teoría de la música instrumental de Wagner, “reservada”; se conserva, pero transformada y precisamente por ello llevada propiamente a ser ella misma.

Como “melodía absoluta”, como música que tiene raíces aéreas, caracterizó Wagner el estilo operístico de Rossini. En tanto que Heinrich Heine había considerado la música de Rossini como expresión del espíritu (o de la falta de espíritu) de la época de la Restauración, Wagner establece un paralelo sarcástico entre

la “monarquía absoluta” del estado de Metternich y la “melodía absoluta”.⁸ Y para hacer despreciables las arias operísticas, “desprovistas de toda base lingüístico-poética”, no retrocede incluso ante expresiones injuriosas como “baratijas a la moda sin vida ni alma”, “repugnantes”, “indescriptiblemente repulsivas”.⁹

El concepto de música absoluta comprende aquí, pues, además de la música instrumental, también una música vocal “desprovista de toda base lingüístico-poética”, flotando sobre el lenguaje. Y por otro lado, la música instrumental, aunque continúa marcada por su origen en la danza, no es estrictamente absoluta. (El uso de las palabras por Wagner no es del todo coherente y difícilmente podría serlo, ya que la expresión “música absoluta” es un concepto genérico negativo, determinado por su oposición al “drama musical”: la música instrumental es “absoluta” en tanto se “libera” de la danza, pero también en tanto la danza, cuya forma conserva, es “arrancada” del drama musical).

La “música instrumental absoluta”, tal y como Wagner la entendía, es, en el sentido más estricto de la palabra, la música “ya no” determinada por la danza y “aún no” determinada por el lenguaje y la acción escénica. El “anhelo infinito”, cuya expresión eran para E.T.A. Hoffmann las sinfonías de Beethoven, se presenta en Wagner como conciencia o sentimiento de una desdichada situación intermedia, en la que el origen de la música instrumental se ha perdido, y la meta futura aún no ha sido alcanzada. Así pues, Wagner no negaba en absoluto la metafísica romántica de la sinfonía, pero la transfería de una meta de la historia de la música a mera antítesis, a un grado intermedio de un proceso dialéctico. Resulta así indispensable, pero al mismo tiempo provisoria.

“Tras de Haydn y Mozart podía y debía venir un Beethoven; el espíritu de la música lo exigía como una necesidad, y vino sin hacerse esperar; ahora ¿quién querría ser, con respecto a Beethoven, lo que él fue respecto de Haydn y Mozart en el terreno de la música absoluta? El más grande genio nada podría hacer aquí, porque el espíritu de la música absoluta no lo necesita ya”.¹⁰

Según Wagner, esto lo cumplió Beethoven en la “segunda mitad” de su obra, lo cual quiere decir que desde la *Heroica*¹¹ sobrepasó lo “absoluto musical” cuando se esforzó en transformar la “expresión infinita e indeterminada”, a la que se limita propiamente la música instrumental pura, en una expresión determinada y delimitada.¹² Quedó así inmerso en la aporía de que en la búsqueda de una meta falsa e inalcanzable —la meta de al-

canzar, a partir de la música instrumental pura, una expresión individualizada y objetivamente determinada—, descubrió medios musicales que más tarde permitirían alcanzar la verdadera meta de la historia de la música —una música vocal no sólo acompañante e ilustrativa de la lengua, sino que “la hace real por el sentimiento”. El “error” de Beethoven, como lo llamaba Wagner, fue, en la dialéctica de la historia, lo que posibilitó el drama musical.

La música instrumental absoluta, expresión de un “anhelo infinito”, si se toma literalmente la construcción histórica de Wagner, parece reducirse a un momento huidizo. El antiguo sinfonismo (incluida la Séptima sinfonía de Beethoven como “apoteosis de la danza”) no se ha “liberado” enteramente de la danza como raíz de la música instrumental; y por otra parte, tanto la *Heroica* como la Quinta sinfonía, en cuanto que intentan (sin lograrlo) una expresión individualizada, objetivamente determinada, ya sobrepasan lo “absoluto musical”; y el coro final de la Novena sinfonía significa por último la “redención” del “sonido” gracias a la “palabra”. La música instrumental absoluta es así menos un género claramente definido que un momento dialéctico en el desarrollo de la historia musical que tiende irremisiblemente al drama musical, a la renacida tragedia.

Que la música instrumental absoluta, entendida como expresión de lo “infinito”, apenas haya podido mostrarse en su pureza en la realidad histórica, tal como lo veía Wagner, no impide a Wagner mismo apropiarse de la idea de E.T.A. Hoffmann de que la sinfonía representa en sonidos el espíritu de la moderna era cristiana; si bien con un matiz histórico-filosófico ajeno a Hoffmann: el paganismo, al que Wagner se adhería como seguidor de Feuerbach, le permitía hablar de la música cristiana como de un momento ya superado en la dialéctica de la historia musical.

“Todavía necesitamos [dice en *La obra de arte del futuro*] la imagen del mar para no renunciar a una explicación esencial del arte musical. Si el ritmo y la melodía [la música dependiente de la danza y de la lengua] son las orillas en las que el arte musical toca y abarca fecundamente los dos continentes de sus artes originarias [el concepto de danza incluye la acción y el gesto en el drama], es el sonido mismo su elemento fluido originario, pero la inconmensurable extensión de ese fluido es el mar de la armonía. La vista conoce sólo la superficie de ese mar: solamente lo profundo del corazón comprende su profundidad”.¹³

La “armonía absoluta”¹⁴ es enaltecida por Wagner con un lenguaje que no se diferencia nada de la exaltación metafísica de

Tieck, Wackenroder y E.T.A. Hoffmann, una exaltación que concuerda mal con el tono de la antropología de Feuerbach:

“El hombre se sumerge en ese mar para restituirse fresco y bello a la luz del día; su corazón se siente maravillosamente ensanchado cuando vislumbra la capacidad de todas las inimaginables posibilidades en esa hondura, cuya profundidad jamás pueden medir sus ojos, y cuya insondabilidad le llena de asombro y de anhelo de infinito”.¹⁵

La metafísica de la “armonía absoluta” no es sin embargo la última palabra sobre la “esencia del arte musical”, sino que se inserta en una dialéctica histórica que apunta al drama musical, a la “redención” del sonido por la “palabra”. Wagner continúa desarrollando su metáfora:

“Los griegos, cuando surcaban su mar, jamás perdían de vista la tierra costera: era para ellos la corriente segura que los llevaba de ribera en ribera y que los conducía entre orillas familiares al compás melodioso de los remos —aquí la mirada se volvía a las danzas de las ninfas del bosque, allí el oído atendía a los himnos divinos cuyos estribillos significativos y melodiosos les traía el aire desde el templo en la cima de la montaña”.¹⁶

En la antigüedad, la armonía, en vez de ser “absoluta”, estaba ligada al ritmo (“las danzas de las ninfas del bosque”) y al logos (“los himnos divinos”). Por el contrario, la música de la era cristiana, según su propia idea, es “armonía absoluta”, concepto en el que curiosamente tanto Wagner como E.T.A. Hoffmann aúnan, desde el punto de vista histórico-filosófico, la polifonía vocal de Palestrina y la moderna música instrumental, pese a las enormes diferencias que presentan en la realidad musical.

“El cristiano se apartó de las orillas de la vida. —Exploró el mar más lejano e infinito, para finalmente estar solo entre el mar y el cielo sin límites”.¹⁷

Pero la armonía cristiana, para aparecer elevada, ha de ser rescatada por la melodía de un drama neopagano: una melodía para la que Beethoven desarrolló en la sinfonía los medios musicales precisos, aunque sin reconocer su verdadero objetivo. (Lo que en la sinfonía —en la que se cumple la armonía cristiana— se alcanzó, es “superado” en el drama del futuro, al que la sinfonía tendía inconscientemente):

“Sin embargo, en la naturaleza todo lo desmesurado tiende hacia una medida; todo lo ilimitado crea sus propios límites (...) Pero si Colón nos enseñó a surcar el océano y a unir así todos los continentes de la tierra (...) ha sido también gracias a un héroe por el que hemos podido navegar el ancho mar sin orillas de

la música absoluta hasta sus límites y alcanzar así nuevas e insospechadas costas (...), y este héroe no es otro que Beethoven".¹⁸

(La metáfora de Colón la aplicó de diversas maneras: en *La obra de arte del futuro* no dice Wagner sino que Colón descubrió América —y así Beethoven en el coro final de la Novena sinfonía intentó la "redención" del sonido por la "palabra"; en *Opera y drama*¹⁹ pone de relieve el hecho de que Colón toda su vida estuvo en el error de creer que América era la India— y así Beethoven pudo haber desarrollado los medios musicales por él descubiertos, y que en realidad pertenecían al lenguaje musical del drama, pero por la fuerza del error en que se hallaba, lo hizo sólo para conseguir una expresión individualizada y objetivamente determinada en un lenguaje puramente musical).

Sin embargo, la dialéctica histórica, que tiende hacia el drama musical, por mucho que haya sido acentuada, no representa en manera alguna el total de la estética de Wagner. Lo que expresa la "imagen del mar", la "armonía absoluta" es, como Wagner dice, la "esencia del arte musical". Y la discrepancia entre una filosofía de la historia en la que la música absoluta aparece como antítesis y estadio intermedio de un proceso dialéctico, y una ontología en la que, como "anhelo del infinito", toca la esencia misma de las cosas, permanece sin resolver. La estética arcaizante que tendía a infravalorar la música instrumental como una variante deficitaria de música, y la metafísica romántica, en la que la música absoluta era presentada como la verdadera música, la exposición apologetica, con la que Wagner trataba de elevar su propia obra a meta de la historia de la música, y la herencia romántica, de la que su concepción de la música se nutría secretamente, parecen ser incompatibles.

La contradicción reaparece en otro contexto en 1857, en la carta abierta *Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt*, en la que Wagner utiliza por última vez la expresión "música absoluta":

"Escuche mi dogma: la música, en cualquier relación en que se encuentre, no puede jamás dejar de ser el arte más elevado y más redentor que existe". [Poco antes, en 1854, Wagner había hecho suya la metafísica de la música de Schopenhauer]. "Pero, por evidente que esto sea, es igualmente cierto que la música sólo puede captarse en formas tomadas de una relación vital o de una manifestación exterior igualmente vital; las cuales, originariamente ajenas a la música, reciben a través de ella su más profundo significado, como si fuera la revelación de la música latente en esas relaciones vitales". [La tesis de *Opera y drama*, se-

gún la cual la música depende del lenguaje y de la danza como "motivos formales", no quiere Wagner abandonarla aun después de su conversión a las ideas de Schopenhauer]. "Nada hay —entiéndase: para su aparición en la vida— menos absoluto que la música, y los defensores de una música absoluta evidentemente no saben lo que dicen; para su confusión bastaría invitarles a que nos señalaran una música fuera de la forma procedente del movimiento corporal o del verso —por lo que se refiere a su conexión causal". [Los añadidos de Wagner entre guiones son, si se parte de la diferencia entre la génesis de una cosa y su valor, casi una retractación: aunque la música, para su existencia, necesita un motivo formal extramusical, en su propia esencia es absoluta]. "Estamos de acuerdo y reconocemos que para que se diese la posibilidad de que apareciera la divina música en este mundo humano habría de darse un elemento necesario de relación —como ya dijimos".²⁰

La polémica contra el término "música absoluta", que entre tanto (1854) había adoptado Eduard Hanslick, no debe engañarnos sobre la afinidad latente de Wagner con la idea de la música absoluta. Que la música, empíricamente, "en este mundo humano" necesite un motivo formal constitutivo para adquirir forma, no excluye que, metafísicamente, como "divina música", exprese "la más íntima esencia del mundo", para decirlo como Schopenhauer. Empíricamente "condicionada", es en cambio metafísicamente "condicionante". Y el paso a designar la "melodía orquestal" sinfónica, que constituye la esencia y la substancia del drama musical, como "música absoluta", no lo dio Wagner, según parece, porque se lo impedía el que en *Opera y drama* hubiera hecho un uso polémico de la palabra —dirigido en contra de Rossini y Meyerbeer—, y también un uso crítico-dialéctico —relativizando las sinfonías de Beethoven desde el punto de vista histórico-filosófico. Además, Hanslick había encuadrado el término en el contexto de una teoría sobre lo "específico musical", que Wagner tenía forzosamente que ver como una postura contraria tanto a la estética inspirada por Feuerbach como a la inspirada por Schopenhauer.

Así, por una parte, Wagner hablaba de la música instrumental absoluta de Beethoven en el tono ditirámico de los románticos, para luego, por otra parte, interpretarla como un mero estadio intermedio por el que el espíritu cósmico de la música transitaba en su camino hacia el drama musical; en cambio, Hanslick, cuando se apropia del término wagneriano "arte musical absoluto", recoge por el contrario la tesis de E.T.A. Hoffmann de que la

música puramente instrumental es la “verdadera” música y representa la meta de la historia de la música, pero reduce la metafísica romántica de la sinfonía a una estética de lo “específico musical” —en el espíritu del desencanto tras la caída del hegelianismo hacia 1850, que presenta la actitud de un frío empirismo.

“Lo que la música instrumental no puede, no puede decirlo jamás la música; así pues, sólo ella representa el arte musical puro, absoluto”.²¹

La apariencia de que en Hanslick el término “música absoluta” ha perdido enteramente su aura metafísica y no expresa otra cosa sino la exigencia de una música sin texto, no funcional y sin programa, es decir, la “verdadera” música, es, no obstante —al menos en parte— una ilusión. El ensayo *De lo bello en música*, en su primera edición (1854), termina con un ditirambo que descubre la devoción del “formalista” Hanslick por la metafísica romántica de la música instrumental. (Puede ser perceptible una matización, de metafísica “como fe” de un simbolismo “edificante”; pero ese matiz es apenas perceptible):

“Este contenido espiritual une también en el ánimo del oyente lo bello del arte musical con todas las demás ideas grandes y bellas. La música no actúa pura y simplemente por su belleza más propia, sino al mismo tiempo como reproducción sonora de los grandes movimientos del universo. Gracias a profundas y misteriosas relaciones de la naturaleza, la significación de los sonidos se acrecienta más allá de los sonidos mismos y nos hace sentir en la obra del talento humano también lo infinito. Pues los elementos de la música: sonido, timbre, ritmo, fuerza, debilidad, se encuentran en todo el universo, y así el ser humano reencuentra en la música el universo entero”.²²

Bajo el influjo de una crítica de Robert Zimmermann (“Nos parece superfluo que, como prosigue Hanslick, estas relaciones sonoras puras manifiesten algo fuera de lo que son en sí mismas, por ejemplo, que se eleven hasta el anhelo de lo absoluto. Lo absoluto no pertenece a las relaciones musicales y, me parece, tampoco a lo musical”)²³, Hanslick decidió suprimir ese pasaje final —así como otro fragmento similar del capítulo tercero al que Zimmermann alude al principio del párrafo citado.²⁴ Sería sin embargo erróneo ver en esta renuncia una confesión de que se trataba de un mero ornamento filosófico cuya supresión no influía para nada en la estructura de la argumentación; pues ya una rápida ojeada a la prehistoria del “formalismo” musical permite demostrar que precisamente la categoría central de Hanslick, el concepto de forma completa en sí misma, está estrecha-

mente relacionada, en el desarrollo de su estética, con la interpretación de la música como metáfora del universo. La tesis, tácita en Hanslick pero activa en el fondo de su argumentación, de que el concepto de forma musical va unido a la exigencia metafísica de la música, había sido desarrollada en 1788 por Karl Philipp Moritz en el ensayo *Sobre la imitación plástica de lo bello* (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*), y por August Wilhelm Schlegel en sus berlinesas *Lecciones sobre bellas letras y arte* (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*), de 1801. Según Moritz, una obra de arte, en tanto no cumpla un objetivo ajeno a ella misma —práctico, moral o sentimental—, sino que exista por sí misma, es “un todo completo en sí”, como decía Schelling, y permanece en la “sublime indiferencia de lo bello”. Pero propiamente lo único “completo en sí” es la naturaleza en su conjunto: el universo. Y para alcanzar esa totalidad, el arte debe aparecer como reproducción y análogo de ese todo que es la naturaleza:

“Pues esa gran interrelación de las cosas es propiamente el único y verdadero todo; cada todo aislado, a causa de la irremisible concatenación de las cosas, es como tal imaginario” (y esto significa por una parte “ficticio”, y por otra “emanado, informado por el genio”); pero también esa ficción considerada como un todo, imaginada por nosotros como similar al gran todo, debe formarse según las normas fijas y eternas según las cuales todas las partes se apoyan en un punto central que reposa en su propia existencia (*Dasein*).²⁵

La autonomía del arte, la independencia de las funciones, fueron así, por mediación de la idea de lo completo en sí mismo, conectadas por Moritz con la interpretación de la obra de arte como metáfora del universo.

Esto no quiere decir que para hacer enteramente comprensible el concepto de forma en la estética musical de Hanslick haya que retrotraerlo a la metafísica del arte de la época de Goethe. Sin embargo, podría bastar el recurrir a la categoría de Moritz de lo completo en sí para hacer plausible que la digresión metafísica de Hanslick —suprimida desde la segunda edición— puede conectarse con la tesis central de que la forma musical es “espíritu conformado por sí desde el interior”²⁶; quizá también pueda ocurrir que esa conexión se imponga más por la tradición que por la fuerza lógica. En el concepto de “arte musical absoluto” se oculta también en Hanslick una implicación metafísica, que podría actualizarse: la implicación de que la música instrumental pura, “liberada” de funciones, textos y programas, preci-

samente por ello puede aparecer como imagen de lo "absoluto". El concepto de forma enfatizado por Hanslick, por el cual dio un paso decisivo sobre la metafísica romántica de la música instrumental, fue retomado y precisado medio siglo después por August Halm, y siguiendo a Halm, por Ernst Kurth, uniéndolo a un concepto de "música absoluta" elevado hasta lo infinito, un concepto que debía su *pathos* por un lado al recuerdo del Romanticismo, y por otro —Kurth había nacido en 1886— a la estética de Schopenhauer y de Nietzsche que dominaba alrededor de 1900.

La carta abierta *Sobre los poemas sinfónicos de Liszt*, de Wagner, como ya hemos señalado, es ambigua en cuanto que la polémica abierta contra el término "música absoluta" muestra una fachada retórica, tras de la cual se oculta una latente afinidad con la propia idea de la música absoluta; una idea proporcionada a Wagner por Tieck y luego por Schopenhauer —que por su parte había asimilado la metafísica romántica. En Friedrich Nietzsche se muestra luego, al comienzo de la década de 1870— en un tiempo en que su amistad con Wagner no se había aún enturbiado—, la misma ambigüedad estética bajo otra forma. En los ensayos que publicó Nietzsche en alabanza de Wagner, *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) (1871) y *Richard Wagner en Bayreuth* (1876), no se habla de "música absoluta". Pero en un fragmento inédito, *Sobre la música y la palabra* (*Über Musik und Wort*), escrito evidentemente en 1871, se dice:

"¿Y qué debemos pensar de esa monstruosa superstición estética, según la cual Beethoven con su cuarto movimiento de la Novena sinfonía habría hecho el reconocimiento solemne de las fronteras de la música absoluta y habría con ello abierto las puertas de un nuevo arte en el que la música sería incluso capaz de representar la imagen y el concepto, y de esta manera hacerse accesible al "espíritu consciente"?"²⁷

Que la alusión polémica se dirige contra la interpretación de Beethoven que Wagner había expuesto en *La obra de arte del futuro* y en *Opera y drama* es indudable (quizá también el objetivo inmediato del ataque puede ser la apología de Liszt hecha por Franz Brendel).

La idea estética básica, de la que partía Wagner en *Opera y drama* —con un picotazo polémico contra la tradición operística—, explicaba la música en función del drama:

"El error del género operístico como arte consistió en que un modo de expresión (la música) se convirtió en el objetivo, y

el objetivo de la expresión (el drama) se convirtió empero en medio".²⁸

Es, pues, contradiciendo provocadora y conscientemente a Wagner como Nietzsche escribe, en el fragmento *Sobre la música y la palabra*, que "es una pretensión extraña poner la música al servicio de una serie de imágenes y conceptos, utilizarla como medio para reforzarlos y explicarlos."²⁹

(Que se mencione aquí la teoría de Brendel sobre la música programática cambia poco el hecho de que, como en el pasaje citado sobre la interpretación de Beethoven, lo que se ataca al mismo tiempo es la estética wagneriana del drama musical, de lo cual Nietzsche debía de ser perfectamente consciente). La objeción de Nietzsche significa nada menos que la música no es un medio para el drama, sino todo lo contrario: que el drama es la expresión y alegoría de la música.

"Con toda la razón [Schopenhauer] ha caracterizado el drama, en relación con la música, como un esquema, como el ejemplo de un concepto general."³⁰

De la música emana resonando el concepto de las cosas, en tanto que el drama reproduce sólo su apariencia. Mientras Wagner entiende por "drama" primariamente la acción escénica —"no el poema dramático, sino el drama que se despliega realmente ante nuestros ojos"³¹—, Nietzsche habla del teatro infravalorándolo:

"En este sentido, pues, la ópera es ciertamente en los mejores casos buena música y sólo música: mientras que la bufonada que tiene lugar al mismo tiempo es, por decirlo así, sólo un fantástico disfraz de la orquesta, sobre todo de los instrumentos más importantes, los cantantes; y del cual el entendido se aparta riéndose."³²

La situación que se documenta en el fragmento de Nietzsche *Sobre la música y la palabra* es, desde el punto de vista de la historia de las ideas, desconcertante y paradójica. El gesto despectivo con el que el teatro es despachado anticipa un motivo central de la crítica posterior contra Wagner, el reproche de lo "puramente efectista" y "falso".

En *Nietzsche contra Wagner*, el libelo difamatorio del apóstata, puede leerse:

"Está claro que me siento esencialmente antiteatral, que tengo por el teatro, ese arte de masas por excelencia, el profundo desprecio en el fondo de mi alma que todo artista tiene hoy"³³ "Si conocemos las masas, conocemos el teatro."³⁴

Por otra parte, la desvalorización de lo escénico —y de la

palabra— en la ópera proviene de la estética de Schopenhauer, que Nietzsche —respaldado por el entusiasmo de Wagner por Schopenhauer— recibió y acentuó, y transfirió a *Tristán e Isolda*, pese a que dicha teoría había sido expuesta por Schopenhauer en honor a Rossini —la “melodía absoluta”, para hablar como Wagner. En *El mundo como voluntad y representación* se dice:

“La música no habla jamás del fenómeno, sino solamente de la esencia íntima, del en-sí (*An-sich*) de todo fenómeno, de la voluntad misma (...) De aquí procede el que nuestra fantasía se excite tan fácilmente con ella e intente entonces dar forma a ese mundo de los espíritus que nos habla tan inmediatamente, invisible, animado y móvil; revestido de carne y hueso, y encarnado así en un ejemplo análogo. Este es el origen del canto con palabras y finalmente de la ópera —cuyo texto, por ello, no debe jamás abandonar esa condición subalterna tomando el papel principal y relegando a la música a ser un simple medio para su expresión, lo cual es un gran desacierto y un tremendo absurdo.”³⁵

El “mundo de los espíritus”, al que Schopenhauer se siente transportado por la música, recuerda *Dschinnistan* y *Atlantis* de E.T.A. Hoffmann; y la estética de Schopenhauer, en sus líneas básicas, no es otra cosa que la metafísica romántica de la música absoluta, interpretada filosóficamente en el contexto de una metafísica de la “voluntad”.

La música, dice Schopenhauer en terminología escolástica —y Nietzsche retoma esa tesis³⁶— “da los *universalia ante rem*” (37). Y la consecuencia, que la substancia del drama musical sea la “melodía orquestal”, la sinfonía —es decir, “música absoluta” como expresión de lo “absoluto”, de la “voluntad”—, es deducida categóricamente por Nietzsche. Ciertamente *Tristán e Isolda*, el *opus metaphysicum*, requiere una acción y un texto literario; pero sólo porque ningún oyente podría soportar anímicamente la obra si se mostrase como la sinfonía que realmente es:

“A estos verdaderos músicos les planteo la pregunta de si pueden imaginar un hombre capaz de escuchar el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin todo el auxilio de la palabra y la imagen, de percibirlo puramente como si fuera una monstruosa pieza sinfónica, sin exhalar el último aliento bajo la convulsiva distensión de todas las alas del alma.”³⁸

Nietzsche escuchaba el drama musical como sinfonía; el resto es “bufonería” o fortificación defensiva. La tesis que va de Wackenroder, Tieck y E.T.A. Hoffmann a Schopenhauer —de que la música instrumental es la “verdadera” música— la aplica así al drama musical de Wagner (como Schopenhauer la había

aplicado a la ópera de Rossini). Que el drama musical se hubiera fundado originariamente sobre el paradigma estético opuesto, sobre la convicción de que la música se componía de armonía, ritmo y *logos*, es algo que cae en el olvido. Por otra parte, Nietzsche debía al *Tristán* una experiencia musical gracias a la cual la doctrina de Schopenhauer de que la música expresa “la esencia íntima del mundo” ganó un sentido concreto en vez de quedarse en especulación abstracta. La idea de la música absoluta, que E.T.A. Hoffmann convirtió en experiencia a través de la Quinta sinfonía de Beethoven —idea referida a la metafísica de la música instrumental, de Wackenroder y Tieck—, le llegó a Nietzsche con el *Tristán* de Wagner: la idea de que la música, precisamente porque cada vez se aleja más de los condicionamientos empíricos —de funciones, palabras, acciones y por último de sentimientos y afectos terrenales palpables—, alcanza su determinación metafísica.

El término “música absoluta” lo tomó Nietzsche literalmente, refiriéndolo en principio a la emancipación, a la liberación de la música del lenguaje:

“La música de cada pueblo comienza siempre unida a la lírica, y mucho antes de que se pueda pensar en una música absoluta, recorre en esa unión sus principales etapas de desarrollo.”³⁹

La música absoluta, históricamente posterior, es con todo metafísicamente lo originario. Y la frase polémica de que sea una “superstición estética” el que en la Novena sinfonía de Beethoven se muestren las “fronteras de la música absoluta”, invirtiéndola en sentido afirmativo, quiere decir que para la música absoluta no hay fronteras. El *Tristán* de Wagner, para la estética de Nietzsche, es “música absoluta”.

Aunque parezca que Nietzsche, como exegeta del compositor Wagner, somete al teórico Wagner a una crítica rigurosa, hacia 1871 existe en realidad un acuerdo en los principios estéticos, acuerdo que no se hace patente por entero porque Wagner se resistía a revocar categóricamente las tesis fundamentales expresadas en *Opera y drama*. Dos decenios después de *Opera y drama*, Wagner no creía ya hacía tiempo que la música estuviera o debiera estar en función del drama. En el ensayo sobre Beethoven de 1870, documento básico de su recepción de Schopenhauer, se dice:

“La música expresa la esencia íntima del gesto [y “el gesto” es una abreviatura del conjunto acción escénica-mímica] con tan inmediata inteligibilidad que, en cuanto nos encontramos plena-

mente dentro de la música, ésta disminuye nuestra vista para la captación completa del gesto, hasta que finalmente lo comprendemos sin necesidad de verlo".⁴⁰

El entusiasta de Feuerbach, que acentuaba la existencia corporal del hombre —o sea, en el drama, la acción visible—, ha pasado a ser un adepto de Schopenhauer, que escucha en la "melodía orquestal" del drama musical la "esencia íntima" de los acontecimientos. Y el programa estético-dramatúrgico que Wagner había diseñado antes de la composición de *El anillo del Nibelungo* fue parcialmente contrariado por las experiencias sentidas durante la composición de *Tristán*. En 1872, en el ensayo *Sobre la denominación "drama musical"* (*Über die Benennung "Musikdrama"*), Wagner llama a sus dramas "acciones de la música hechas visibles".⁴¹ La música es la "esencia", y el drama se presenta como su "aparición sensible", para hablar como Hegel. Y en 1878, Wagner, en un acceso de asco ante los "trajes y cosméticos", habla incluso de un "teatro invisible" que —haciendo juego con la "orquesta invisible"— debiera inventarse.⁴² El entusiasta del teatro, ante la realidad del teatro que le desilusionaba, se vuelve hacia un sueño como el que había diseñado Nietzsche en *El origen de la tragedia*. La "más íntima esencia" de ese teatro ensoñado es empero la sinfonía; y el camino hacia la metafísica de la música al que tendía Wagner quedaba tanto más cerca cuanto que era un regreso, pues Wagner siempre —incluso en sus escritos sobre la reforma hacia 1850— había conservado un cierto apego a la metafísica romántica de la música instrumental, aun al precio de originar una fisura en su sistema estético. Ciertamente, cuando explicaba la música como la substancia de la que se nutre el drama, no hablaba de "música absoluta"; el recuerdo del uso polémico que se había hecho de este concepto no se había extinguido. Pero la idea, para la que había inventado el nombre, era secretamente también su idea.

En la jerga de la estética musical de finales del siglo XIX — que como todo lenguaje corriente se convirtió en frases hechas, mientras los problemas que constituían la vida de los conceptos caían en el olvido—, el término "música absoluta" apareció como una etiqueta trivial de una música instrumental "puramente formal", que por una parte se diferenciaba de la música de programa y por otra de la música vocal. Es característico el uso de esta palabra en el libro de Ottokar Hostinsky, *Lo bello musical y la obra de arte total desde el punto de vista de la estética formal*,⁴³ un libro que intenta mediar entre Wagner y Hanslick. La argumentación de Hostinsky, de una posibilidad latente de desa-

rollar un concepto diferencial de música absoluta, quedó sin utilizar.

La estética de Hanslick del "arte musical puro, absoluto", la estética de lo "específico musical", aparece en Hostinsky como parte de un sistema abarcador en el que la música instrumental "absoluta" y la música vocal motivada poético-dramáticamente reciben los mismos derechos como paradigmas de la música. La música absoluta no representa —como proclamaba Hanslick— la "verdadera" música; ni representaba —como pensaba Wagner— un escalón anterior e inferior de desarrollo. Hostinsky compara la música "absoluta, puramente formal, sin objeto",⁴⁴ con la arquitectura y la decoración; y la música que "representa, que tiene un contenido, objetivada", con la escultura y la pintura, para demostrar que no hay un único "arte musical puro", sino dos posibilidades de un "estilo puro" en la música.⁴⁵ Por otra parte, Hostinsky reconoce —y las consecuencias de esta consideración estorban la simplicidad del sistema estético— que el reproche de que Wagner haya "destrozado" las formas musicales es erróneo. Aquél diferencia tres grados o tipos de desarrollo: la forma "arquitectónica" de la música instrumental "absoluta", la degradada forma degenerada hasta el popurrí de la ópera convencional, y la forma nuevamente unitaria en sí, pero no fundada ya en el principio "arquitectónico", de la música "absoluta", del drama musical wagneriano.

"Considerada desde el punto de vista de lo puramente musical, se ve que, respecto de las grandes formas arquitectónicas, la ópera de estilo tradicional es una chapuza imperfecta y deslavazada; en tanto que la ópera a la que aspira Wagner no se limita sólo a la subordinación de la expresión musical al diseño artístico del poeta dramático, sino que abarca también la emancipación del arte musical, como parte integrante de la obra de arte total, de las cadenas de un gusto hace tiempo sobrepasado, e igualmente la liberación y el despliegue de una forma musical más unitaria. —Que esta forma sea completamente distinta de las formas tradicionales de la música absoluta, que se derivan básicamente de la danza, es algo que está en la naturaleza de las cosas."⁴⁶

La limitación del término "música absoluta" a la forma "arquitectónica" de la música instrumental está fundada en la teoría de Hostinsky de los dos "estilos puros" (y se corresponde al uso literal de Wagner y Hanslick, si nos atenemos a la fachada retórica de su tratado). Pero justamente allí donde Hostinsky alcanza una comprensión verdaderamente significativa, aparece una rup-

tura del sistema estético. El reconocimiento de que la forma musical en los dramas musicales de Wagner *no se sujeta* exclusivamente a lo poético-dramatúrgico *ni tampoco* a lo “arquitectónico” (como creía aún hacia 1920 Alfred Lorenz), se contrapone a la teoría de los dos “estilos puros”, en la que la música “representativa” por un lado comparable a la escultura y a la palabra, y la música “absoluta”, “arquitectónica” por otro constituyen una simple dicotomía. Pues aunque la forma musical de Wagner no es “arquitectónica”, por otra parte no se la puede considerar totalmente derivada de las situaciones poético-dramatúrgicas; así, pues, es —al menos en parte— música “absoluta”. Pero de nuevo aquí, como en el propio Wagner, la idea de música absoluta, que está actuando ocultamente en la argumentación de Hostinsky, no emerge a la superficie de la terminología. La expresión “música absoluta” queda inédita.

En la disputa entre “formalistas” y “estéticos del contenido”, que estalló con motivo de las tesis de Hanslick, el “arte musical puro, absoluto” fue glorificado por uno de los partidos como la “verdadera” música, mientras que por el otro fue considerado como un escalón inferior del desarrollo y como un ámbito periférico, o incluso detestado como una equivocación estética —tanto en sí mismo como en las opiniones vertidas sobre él. En 1902, en sus *Sugerencias para la realización de la hermenéutica musical (Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik)*, Kretschmar escribe:

“La creencia de que la música sólo actúa musicalmente debe ser eliminada, y ha de reconocerse el goce de la ‘música absoluta’ como una vaguedad estética. En el sentido de un contenido exclusivamente musical no hay ninguna música absoluta.” “Es algo tan quimérico como una poesía absoluta, es decir, con su métrica y con su rima, pero sin pensamiento.”⁴⁷

(No queda claro si Kretschmar entendía por “poesía absoluta” los poemas de Stéphane Mallarmé, es decir, si combatía un fenómeno que existía en su conciencia estética, o si quería sólo demostrar el absurdo de la música absoluta por comparación con una idea de “poesía absoluta” puramente teórica, que —por su ignorancia literaria— consideraba obviamente imposible y alejada de toda realidad).

Es sorprendente que incluso los “estéticos del contenido” adoptaran la capciosa distinción de Hanslick entre elementos “musicales” y “extramusicales”,⁴⁸ en vez de retrotraerse al paradigma estético más antiguo, anterior a la metafísica romántica de la música instrumental, a la tesis de que la “música” incluye, ade-

más de armonía y ritmo, también *logos*. La posición en la que se mantenían fieles a la cosa misma, la habían ya abandonado en la terminología, sin darse cuenta. Quien considera el texto de un *lied* o de una ópera como añadidos “extramusicales” se identifica, sin quererlo, con la tesis central de Hanslick.

La idea de una música “absoluta” que no fuera “arquitectónica”, diseñada por Hostinsky pero sin llegar a ser expresada inequívocamente, fue expuesta en 1906 en el *Esbozo de una nueva estética del arte musical*, de Ferruccio Busoni, con una formulación enfática y provocativa, que confería una nueva coloración al concepto de “música absoluta”. “¡Música absoluta! Lo que los legisladores entienden por ello es quizá lo más alejado de lo absoluto en música.”⁴⁹ La música que en la jerga estética se llama “absoluta” no merece, según Busoni, un nombre que apunta a la “apariencia sensible” de lo “absoluto” en una música “liberada”, libre de ataduras. “Esta música [la que habitualmente se designa como “absoluta”] debiera más bien llamarse arquitectónica, o simétrica, u organizada”.⁵⁰ Busoni proclama una música “libre”, liberada de las formas tradicionales y por ello “absoluta”:

“Este deseo de liberación llenaba a Beethoven, al hombre romántico de la Revolución (...) Él no alcanzó completamente la música absoluta, pero la presintió en algunos momentos aislados, como en la introducción a la fuga de la Sonata para piano. Los compositores se han aproximado más en general a la verdadera naturaleza de la música en los pasajes preparatorios y de enlace (preludios y transiciones), allí donde creyeron que podían permitirse eludir las relaciones simétricas y parecían respirar libremente sin saberlo.”⁵¹

El concepto de música absoluta tal y como flota en Busoni recuerda la idea de Arnold Schönberg de una “prosa musical” (y como anticipaciones formales también citaba Schönberg pasajes “preparativos y de transición” en las obras clásicas).⁵² El concepto de lo “absoluto en música” adquiere así en Busoni el *pathos* de una emancipación; pero la liberación que el término expresa deja caer, como cáscaras rotas, precisamente lo que en el uso convencional de la palabra significa “música absoluta”: la forma “arquitectónica”.

Mientras Busoni, de manera semejante a Debussy, veía en las formas musicales basadas en la tradición una mera cáscara que intentaba romper, casi coetáneamente, en 1913, August Halm realizaba la idea de la forma musical —que interpretaba más ontológicamente que históricamente y cuya impronta a través de la tradición consideraba como un apoyo y no como un

estorbo— hasta lo inconmensurable. Sin embargo, tanto la exaltación de la “forma” como su infravaloración se hacían en nombre de la “música absoluta”. La tesis de Eduard Hanslick de que la forma es espíritu y el espíritu forma, reaparece en Halm de manera extremosa: la objeción de los “estetas del contenido”, que el “formalismo” se aferra a lo “meramente técnico” —y olvida el “espíritu”—, la hace suya Halm, pero disfrazando la polémica de apología, y afirmando provocativamente que lo “meramente técnico” es el “espíritu”:

“Reconozco ya desde ahora que tengo la intención de mostrar que lo musical, lo técnico, lo artístico [en la Sonata en re menor op.31, 2 de Beethoven] es lo más interesante, porque es lo esencial y lo propio.”⁵³ “Sin embargo, se cuenta de él [de Beethoven] que veía en sus sonatas y sinfonías no sólo música, sino algo más, es decir, otra cosa (...) ¿Queríamos dejarnos guiar por la oscuridad filosófico-musical de Beethoven antes que por su claridad estrictamente musical?”⁵⁴

En su ensayo *De las dos culturas de la música (Von zwei Kulturen der Musik)*, de 1913, August Halm conectaba con el rigorismo de Hanslick, que excluía toda fantasía metafísica en la estética de lo “específico musical”; pero en su libro sobre Bruckner —de modo semejante a Hanslick en su primera y aún “impura” edición de su tratado *De lo bello en música*— mezcla su enfático concepto de la forma con digresiones metafísicas y hasta religiosas.

En la “fidelidad a la forma”⁵⁵ está presente, según Halm, el “espíritu mismo de la música”,⁵⁶ un espíritu que es menos el subjetivo del compositor que el espíritu objetivo que “se ofrece al compositor”.⁵⁷ Lo que se manifiesta en la “vida de la forma” es una “ley espiritual”.⁵⁸ Y justamente como música absoluta, que cumple la “ley de la forma”, en vez de presentar contenidos extramusicales, la música instrumental se eleva sobre sí misma y alcanza un significado religioso. Con una exaltación de la que desconfiaría diez años después,⁵⁹ Halm relaciona la dedicatoria de la Novena sinfonía de Bruckner (“al buen Dios”) con una significación religiosa de todo el sinfonismo bruckneriano:

“Nace una nueva religión del arte, y toda la creación sinfónica de Bruckner sirve a este nacimiento, de manera que esa dedicatoria debiera ir sobre las sinfonías de Bruckner en general, y no sobre una sola (y mucho menos una de ellas aisladamente de las demás debería llevarla).”⁶⁰

El término “música absoluta”, según parece, es evitado por Halm. Sólo en el libro de Ernst Kurth sobre Bruckner, cuyos

principios estéticos se relacionan con los de Halm, el doble significado de la palabra “absoluta”, como en la tradición de la metafísica romántica, sirve para caracterizar como expresión de lo “absoluto” a un sinfonismo musicalmente autónomo y absoluto precisamente a causa de su “independencia”. Kurth destaca el uso enfático-dialéctico de la palabra frente al uso descolorido que hace de ella Hanslick:

“O prevalece el supuesto de que la música absoluta es sólo un liberarse del canto, una independización del sonido en sí de lo vocal, de donde procede evidentemente la elección de la palabra *absoluto* —en el sentido de liberado—; o se presupone que de alguna manera se dio algo originariamente autónomo, más allá del canto humano y del alma humana, a partir de lo cual el alma pudo ir tanteando, dando vueltas en torno a los caminos de la música, a una con los caminos móviles de los acontecimientos ultraterrenos.”⁶¹ “De aquí se infiere claramente que la definición como *absoluta* tiene un doble significado; técnicamente significa: liberada del canto; espiritualmente quiere decir: liberada del ser humano.”⁶²

Este doble sentido inspiró a Kurth una inversión de la tesis de Halm: que Bach y Beethoven representaban dos “culturas de la música” opuestas, cuya síntesis habría sido una “tercera cultura” fundada por Bruckner.

La música de Beethoven, según Kurth, es “más absoluta desde el punto de vista técnico”; por el contrario, “desde el punto de vista espiritual”, la “tendencia a apartarse de lo personal” es más marcada en Bach. “En Bruckner, pues, la música [también, desde el punto de vista técnico, música absoluta] experimenta su mayor disolución en pura energía cósmica, cosa que no sucedía desde Bach.”⁶³

En Wagner, la conciencia de una “música absoluta” que, como “melodía orquestal”, formaba la substancia del drama musical, quedaba oculta tras la fachada de una estética de la “obra de arte total” que primariamente era drama; y, por otra parte, la petulante tesis del fin de la sinfonía nunca fue explícitamente rechazada; pero pese a esto, Kurth no se atrevió, aunque sentía y pensaba musicalmente en el mismo terreno espiritual de Wagner y Schopenhauer, a fundar una apología de Bruckner sobre la afirmación histórico-filosófica de que en Wagner “la música unida al canto [tendía a la música absoluta] de la misma manera que antiguamente la música eclesiástica de los estilos flamenco o romano ya llevaba en sí de manera no visible el anhelo hacia la música absoluta, e incluso encerraba en sí algunas de sus leyes.”⁶⁴

El esquema de esta teoría histórico-filosófica es de origen romántico. Que fuese el mismo espíritu de la época moderna cristiana el que se manifestaba musicalmente tanto en la polifonía vocal de Palestrina como en las sinfonías de Beethoven fue una intuición de E.T.A. Hoffmann, que con ello dio profundidad histórico-filosófica a la metafísica romántica de la música instrumental. Y si Kurth creía ver una relación similar entre Wagner y Bruckner, esto quiere decir nada menos que en el signo de la "religión del arte", ya evocada por Halm, el drama musical y la sinfonía, entendidos como distintas encarnaciones de la misma idea de una "música absoluta", se transforman el uno en la otra.

NOTAS

- ¹ Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Escritos y poemas completos). Ed. de Wolfgang Golther. Berlín y Leipzig, s.a., vol. II, p. 61.
- ² Wagner, *op. cit.*, vol. II, p. 61.
- ³ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 55.
- ⁴ Wagner, *op. cit.*, vol. II, p. 56.
- ⁵ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 80.
- ⁶ Klaus Kropfinger: *Wagner und Beethoven* (Wagner y Beethoven). Regensburg, 1974, p. 136.
- ⁷ Ludwig Feuerbach: *Kleine Schriften* (Escritos menores). Ed. de Karl Löwith. Frankfurt am Main, 1966, pp. 81 y 216 ss.
- ⁸ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 255.
- ⁹ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 89.
- ¹⁰ Wagner, *op. cit.*, vol. III, pp. 100 y ss.
- ¹¹ Kropfinger, *op. cit.*, pp. 139 y ss.
- ¹² Wagner, *op. cit.*, vol. III, pp. 278 y ss.
- ¹³ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 83.
- ¹⁴ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 86.
- ¹⁵ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 83.
- ¹⁶ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 84.
- ¹⁷ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 84.

- ¹⁸ Wagner, *op. cit.*, vol. III, pp. 85 y ss.
- ¹⁹ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 278.
- ²⁰ Wagner, *op. cit.*, vol. V, pp. 191 y ss.
- ²¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello musical). Leipzig, 1854, reed. Darmstadt, 1965, p. 20.
- ²² Hanslick, *op. cit.*, p. 104.
- ²³ Robert Zimmermann: *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello musical), en *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 1854. Cit. en Felix Gatz: *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen* (La estética musical en sus principales direcciones). Stuttgart, 1929, p. 429.
- ²⁴ Hanslick, *op. cit.*, p. 32.
- ²⁵ Karl Philipp Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (Escritos de estética y poética). Ed. de Hans-Joachim Schrimpf. Tübinga, 1962, p. 73.
- ²⁶ Hanslick, *op. cit.*, p. 34.
- ²⁷ Friedrich Nietzsche: *Über Musik und Wort* (Sobre la música y la palabra). En *Sprache, Dichtung, Musik* (Lenguaje, poesía, música). Ed. de Jakob Knaus. Tübinga, 1973, p. 26.
- ²⁸ Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 231.
- ²⁹ Nietzsche, *op. cit.*, p. 28.
- ³⁰ Nietzsche, *op. cit.*, p. 20.
- ³¹ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, p. 111.
- ³² Nietzsche, *op. cit.*, p. 30.
- ³³ F. Nietzsche: *Werke in drei Bänden* (Obras en tres volúmenes). Ed. de Karl Schlechta. Munich, 1954-1956 y Darmstadt, 1966. Vol. II, p. 1041.
- ³⁴ Nietzsche, *op. cit.*, p. 914.
- ³⁵ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (El mundo como voluntad y representación), vol. I, § 52. En *Sämtliche Werke* (Obras completas). Ed. de M. Köhler. Berlín, s.a., vol. II, pp. 258 y ss.
- ³⁶ Nietzsche, *op. cit.*, vol. I, p. 117.
- ³⁷ Schopenhauer, *op. cit.*, vol. II, p. 261.
- ³⁸ Nietzsche, *op. cit.*, vol. I, p. 116.
- ³⁹ Nietzsche: *Sobre la música y la palabra*. Ed. Knaus. Más tarde, en *Menschliches, Allzumenschliches* (Humano, demasiado humano), se dice: "La música absoluta o es forma en sí, en un estadio burdo de la música en el que el mero sonido en tiempo y diversas intensidades bastaba para dar placer, o es ese simbolismo de las formas que habla al entendimiento sin poesía explícita, después que las dos artes se han unido en un largo desarrollo y finalmente la forma musical se ha saturado por una trama de conceptos y sentimientos." (Nietzsche, *Obras*. Ed. Schlechta, vol. I, p. 573).
- ⁴⁰ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, p. 77.
- ⁴¹ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, p. 306.
- ⁴² Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners* (Vida de Richard Wagner). Leipzig, 1911, vol. VI, p. 137 ss.
- ⁴³ Ottokar Hostinsky: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*. (Lo bello musical y la obra de arte total desde el punto de vista de la estética formal). Leipzig, 1877.
- ⁴⁴ Hostinsky, *op. cit.*, p. 141.
- ⁴⁵ Hostinsky, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁶ Hostinsky, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁷ Hermann Kretzschmar: *Gesammelte Aufsätze über Musik* (Escritos completos sobre música). Leipzig, 1911, vol. II, p. 175.

⁴⁸ Rudolf Louis: *Die deutsche Musik der Neuzeit* (La música alemana de la época actual). Munich, 1912, p. 156.

⁴⁹ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Esbozo de una nueva estética del arte musical). Frankfurt am Main, 1974, p. 12. (Trad. esp. de Jorge Velazco, UNAM, México, 1982).

⁵⁰ Busoni, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹ Busoni, *op. cit.*, pp. 14 y ss.

⁵² Arnold Schönberg: *Style and Idea* (El estilo y la idea). Londres, 1951, pp. 72 y ss. (Trad. esp. de J.J. Esteve, ed. de R. Barce, Madrid, Taurus, 1963).

⁵³ August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik* (De las dos culturas de la música). Stuttgart, 1947, 3. ed., p. 39.

⁵⁴ A. Halm, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁵ A. Halm: *Die Symphonie Anton Bruckners* (La sinfonía de Anton Bruckner). Munich, 1923, 2. ed., p. 12.

⁵⁶ A. Halm, *Bruckner*, p. 11.

⁵⁷ A. Halm, *Bruckner*, p. 29.

⁵⁸ A. Halm, *Bruckner*, pp. 19 y 46.

⁵⁹ A. Halm, *Bruckner*, p. 246.

⁶⁰ A. Halm, *Bruckner*, p. 240.

⁶¹ Ernst Kurth: *Bruckner*. Berlín, 1925, vol. I, p. 258.

⁶² E. Kurth, *op. cit.*, p. 262.

⁶³ E. Kurth, *op. cit.*, p. 264.

⁶⁴ E. Kurth, *op. cit.*, p. 264.

UN MODELO HERMENÉUTICO

En la recensión sobre la Quinta sinfonía de Beethoven publicada por E.T.A. Hoffmann en 1810, cuya introducción es uno de los documentos fundacionales básicos de la estética musical romántica, se interpreta la diferencia entre música absoluta por un lado y música instrumental programática o "característica" (que expone "sentimientos determinados") por otro, como oposición entre dos ideas estéticas: la idea de lo propiamente "musical" y la idea de lo "plástico". Este esquema antitético puede parecer en un primer momento como un desacierto terminológico (porque el procedimiento para contar una historia en una pieza de música instrumental que recuerde el arte de la escultura no parece a primera vista muy evidente), pero en un análisis más circunstanciado se manifiesta como parte de un más amplio sistema estético-histórico-filosófico, que sustenta los argumentos aislados aun donde éstos parecen tambalearse:

"Cuán poco comprendieron *aquellos* compositores instrumentales esa esencia peculiar de la música cuando intentaron exponer sentimientos determinados o acontecimientos, tratando así plásticamente un arte que es justamente opuesto a la plástica."¹

El contexto histórico-filosófico gracias al cual cobra importancia y color la contraposición de lo "plástico" y lo "musical", un contexto que ya había sido anunciado en August Wilhelm Schlegel y en Jean Paul, fue presupuesto pero no expresado por Hoffmann en 1810, pero hasta 1814, en su artículo *Música religiosa, antigua y nueva* (*Alte und neue Kirchenmusik*), no fue explícitamente expuesto:

"Los dos polos opuestos de lo antiguo y lo moderno, o del paganismo y del cristianismo, son en el arte la plástica y la música. El cristianismo aniquiló aquélla y creó ésta."²

La antigua idea de Dios se materializaba en la estatua; en el cristianismo se simboliza en la música, que tanto como polifonía vocal o como música instrumental permite vislumbrar lo "infinito". Las categorías estéticas e histórico-filosóficas, pues, se interpenetran en Hoffmann, como en el ensayo de Schiller *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*), o en el artículo de Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio*

de la poesía griega (*Über das Studium der griechischen Poesie*). En el sistema de las artes se prefigura el camino de la historia del arte.

La reconstrucción del sistema de categorías al que pertenece la antítesis de Hoffmann "plástico-musical" es imaginada como un intento de hacer consciente un modelo hermenéutico en el que se orienta a cada paso explícita o implícitamente la estética musical romántica, y sin cuyo conocimiento muchas conexiones conceptuales que Hoffmann propone como si fueran obvias, podrían parecer al lector inmotivadas y caprichosas. Dicotomías como "antiguo-moderno", "pagano-cristiano", "natural-maravilloso", "natural-artificial", "plástico-musical", "ritmo-armonía" o "melodía-armonía", y finalmente "música vocal-música instrumental" se tratan en un sistema que nunca se muestra como tal, pero que gobierna todos los razonamientos desde la sombra. La concatenación de antítesis que hace Hoffmann es, desde el punto de vista lógico, sin duda una empresa enteramente discutible. El procedimiento consiste, dicho de modo grosero, en asociar estrechamente oposiciones conceptuales, que tomadas en sí mismas son muy convincentes, con otras oposiciones conceptuales de manera que al final cada categoría puede combinarse incondicionalmente con las demás categorías de la misma serie ("antiguo", "pagano", "natural", "plástico", "ritmo", "melodía", "música vocal") y contrastar con cualquier categoría de la otra serie ("moderno", "cristiano", "maravilloso", "artificial", "armonía", "música instrumental"). Es evidente que de este esquema de analogías y de antítesis resultan quiebras lógicas —como la afirmación de que la música instrumental "narrativa" es "plástica" porque no es "propriadamente" musical—, pero esto no debe engañar sobre la profunda importancia histórica del modelo hermenéutico, que es una de las premisas básicas de la metafísica romántica de la música instrumental. A la prehistoria de la idea de la música absoluta pertenece, como señalaremos, la "Querelle des anciens et des modernes", la discusión sobre la primacía del arte antiguo o del moderno.

La antítesis "plástico-musical" la relacionó Hoffmann, en su recensión sobre Beethoven, no sólo con la diferencia de géneros entre música vocal y música instrumental, sino también con la oposición estética entre una música que expone afectos determinados, firmemente delineados, y otra que es expresión de un "anhelo infinito", indeterminado:

"La música de Beethoven mueve los resortes del escalofrío, de lo espeluznante, del temor, del terror, del dolor, y despierta

ese anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo. Beethoven es un compositor romántico puro (y justamente por eso un auténtico compositor musical), y por ello puede ocurrir que su música vocal, que no soporta ese anhelo indefinido, sino que expone sólo los afectos significados por las palabras, llevada al reino de lo infinito resulta menos lograda; y su música instrumental raramente es gustada por la masa."³

El estilo en el que se manifiesta la gran música instrumental de Beethoven es, según se desprende de la terminología de Hoffmann, el "elevado", a diferencia del estilo "bello"; y el pensamiento de asociar la música "clásica" con la idea estética de lo bello, frente a la "romántica" asociada con lo elevado, está próxima a Hoffmann, sin que éste lo exprese de manera inequívoca.

En la recensión de Hoffmann a una sinfonía de Carl Anton Philipp Braun se describe la música instrumental, que hace barruntar lo "maravilloso" en vez de quedarse caseramente en lo "natural", como un arte determinado primariamente por lo "armónico" y no por lo "melódico". (El concepto de armonía comprende también la polifonía).

"El compositor tiene ahora [en la sinfonía] campo libre para recurrir a todos los medios posibles que le ofrecen el arte de la armonía y la variedad infinita de los instrumentos en sus más diversas combinaciones, y así actuar sobre el oyente con todo el poder del encanto maravilloso y misterioso de la música (...) El crítico puede ahora elogiar al compositor de esta primera obra, escrita melodiosa y limpiamente, pero que sin embargo no cumple mínimamente esas condiciones más elevadas."⁴

Que la "armonía" —o polifonía— y no la "melodía" sea el signo de esta era "moderna, cristiana, romántica" de la música es una de las tesis básicas del ensayo *Música religiosa antigua y moderna*:

"Sin ningún adorno, sin ninguna curva melódica se suceden en [Palestrina] la mayoría de las veces acordes perfectos, consonantes, cuya fuerza y audacia captan el ánimo con indecible poder y lo elevan hasta el Altísimo. —El amor, la concordancia de todo lo espiritual en la naturaleza, como se le ha prometido al cristiano, se expresa en el acorde, que por eso también sólo despierta a la vida en la cristiandad; y así el acorde, la armonía, se convierte en imagen y expresión de la comunidad de los espíritus, de la unión con lo eterno, con el Ideal que reina sobre nosotros, pero que al mismo tiempo nos contiene dentro de sí."⁵

Del sistema de analogías y antítesis estético-histórico-filosóficas al que se ajustó directamente Hoffmann se originó un pro-

blema que parecía insoluble y que en su insolubilidad constituía el núcleo oculto en torno al cual gira el ensayo citado: el problema de cómo se puede entender que tanto la polifonía vocal de Palestrina como las sinfonías de Beethoven signifiquen la “verdadera” música de la era “moderna, cristiana, romántica”. Por un lado, según Hoffmann, en el presente, en este “tiempo mezquino”, la “sagrada solemnidad” de las obras de la polifonía vocal clásica “ha desaparecido para siempre de la tierra”. Pero por otro lado la música instrumental moderna no es el documento de una decadencia, sino el signo y el resultado de un “progreso” incesante del “espíritu actuante.”⁶

“La maravillosa tendencia a reconocer esa actuación del espíritu vivificador de la naturaleza, nuestro ser en él, nuestra patria ultraterrena, patente en la ciencia, se manifestó en los sonidos plenos de anhelo de la música, que hablaba cada vez más variada y perfectamente de las maravillas del reino lejano. Es muy cierto que la música instrumental en tiempos recientes se ha elevado a una altura que los antiguos maestros no podían imaginar, así como los músicos modernos sobrepasan con mucho a los antiguos en capacidad técnica.”⁷

La moderna música instrumental debe escucharse, no de otra manera que la antigua polifonía vocal, con “recogimiento”, como ya exigía Wackenroder. La música instrumental determinada primariamente por lo armónico —como la polifonía vocal— es asociada por Hoffmann al concepto de “ciencia”. La “armonía”, en la que Jean-Philippe Rameau —al contrario que Jean-Jacques Rousseau y su apología de la “melodía”— creía encontrar la esencia propia de la música, aparece a veces revestida con el aura de un pitagorismo romántico —de una “ciencia” que se siente atraída por lo “maravilloso” en vez de considerarlo hostil—, mientras que otras veces se asocia con la idea de la música instrumental.

Las antítesis con las que operaba Hoffmann habían sido parcialmente prefiguradas en la teoría de los estilos musicales del siglo XVII —en la disputa sobre la “prima” y la “seconda prattica”, que podría considerarse como una versión estético-musical de la “Querelle des anciens et des modernes”. La monodia hacia 1600 significó, de manera parecida a la ulterior reforma operística de Gluck o a la concepción wagneriana del drama musical, una revolución a través del retorno a la “antigua verdad”. El partido de los “antiqui”, que quería imitar los modelos griegos, estaba representado por Monteverdi y los compositores de la Camerata Fiorentina; el de los “moderni”, que mantenía la primacía de

la nueva época, es decir, el contrapunto frente a la antigüedad y la monodia, estaba representado por los seguidores de Palestrina. Aunque la terminología pueda desorientar, en la musical “Querelle des anciens et des modernes” la “prima prattica” era cosa de los “moderni”, y la “seconda prattica”, de los “antiqui”. Pero primariamente la polifonía vocal era un estilo de la música eclesiástica, la monodia un estilo del drama y del madrigal, géneros literarios que se inclinaban hacia los temas arcádico-paganos. Las asociaciones conceptuales formaban, pues, una espesa red, un verdadero sistema estético-histórico-filosófico: la era “moderna”, cristiana, se manifestaba en la “prima prattica”, en el contrapunto de Palestrina; mientras la “seconda prattica”, a imitación de la antigüedad —una antigüedad más soñada que real— acuñaba un estilo monódico que parecía adecuado para los poemas pagano-pastoriles. Y con la exposición de “pasiones”, que parecía ser el objetivo de los géneros modernos (el drama musical y el madrigal monódico), contrastaba el “recogimiento” al que la polifonía vocal debía preparar al oyente.

Con la estética musical del siglo XVIII se añadieron algunos elementos más a la cadena de antítesis que se había formado a partir de la disputa sobre la “prima” y la “seconda prattica”, que se solidificaron a través de las controversias características de la época hasta convertirse en tópicos. Nuevas oposiciones conceptuales se unieron a las tradicionales, ocurriendo incluso que los problemas mencionados por las antítesis y en los que se hacía más hincapié tenían muchas veces originariamente poco o nada que ver con los problemas existentes en torno al 1600.

La tesis del abate Dubos, retomada por Rousseau y Herder, de que el origen de la música está en el lenguaje y que la música alcanzó su objetivo estético únicamente imitando y estilizando el habla apasionada, provocó en el siglo XVIII el rechazo de los teóricos tradicionalistas, que no querían apartarse de la idea pitagórico-platónica de que la música descansa esencialmente en relaciones numéricas. El asociar la tesis del origen lingüístico de la música con la primacía de la monodia —o de la melodía— quedaba próximo a una toma de posición a favor de los “antiqui”. Pero la conexión del pitagorismo —la tesis del origen de la música en las proporciones numéricas sencillas— con la acentuación del concepto de armonía, aunque “armonía” y “proporción” representaban desde tiempo inmemorial conceptos complementarios, resultaba precaria en el contexto estético musical del siglo XVIII. Pues según la concepción más antigua, la “armonía” —como conjunto de relaciones sonoras reguladas racionalmente—

junto con el ritmo era un componente de la "melodía": contrastar ambas categorías era impensable. Pero si, como Rameau, se iba de una fundamentación matemática de la armonía —una fundamentación pitagórico-platónica basada en el número como "principio activo" (no como mera medida)— a una base física —a la afirmación de que en el fenómeno de la serie natural de los armónicos está prefigurada la "armonía" de la tríada mayor—, entonces el concepto de armonía se fundía con el de acorde; y el acorde puede así considerarse como lo contrario de la melodía (o como lo simultáneo frente a lo horizontal) y por otra parte como raíz de la melodía (un acorde disgregado con pasos). La contraposición de "armonía" y "melodía" —la controversia entre Rameau y Rousseau— va unida a las premisas teóricas del siglo XVIII, que no se daban antes del relevo del "platonismo" por el "fiscalismo".

Por otra parte, el concepto de armonía en el siglo XVIII comprendía no sólo la construcción acórdica, sino la polifonía. Y así, gradualmente, fueron incorporándose conceptos que procedían de la estética de la "prima prattica". Pero la amalgama de ideas como "armonía", "polifonía", "origen de la música en las proporciones", "música religiosa" y "recogimiento" —frente a "melodía", "monodia", "origen de la música en el lenguaje", "ópera" y "afecto"— no dejó de ejercer influencia en la recepción de la obra de Palestrina en el siglo XVIII y comienzos del XIX: había una tendencia a escuchar la música polifónica como acórdica, o a elegir obras que admitieran una escucha acórdica. El cristianismo, como expresó Wagner en 1849, se manifestaba musicalmente como "armonía", como música acórdica "seráfica".

La disputa entre Rousseau y Rameau sobre la primacía de la melodía o la armonía puede considerarse, como ya hemos señalado, como la versión estética musical de la "Querelle des anciens et des modernes". Pues la antigüedad, argumentaba Rousseau, por una parte no conocía una armonía (polifonía), pero por otra había producido una melodía cuyo *ethos* y cuyo *pathos* nunca habían sido sobrepasados y ni siquiera alcanzados por ninguna cultura musical posterior; y era evidente que la música había sido arruinada por el paso de la monodia a la polifonía:

"Es muy difícil no sospechar que toda nuestra armonía no sea sino un invento gótico y bárbaro".⁸ (El contrapunto "gótico" es, digamos, el símbolo musical de la destrucción de Roma). "El Sr. Rameau pretende sin embargo que la armonía es la fuente de las bellezas más grandes de la música; pero esta afirmación está en contradicción con los hechos y con la razón. Con los hechos;

puesto que todos los grandes efectos de la música han desaparecido, y la música ha perdido su energía y su fuerza desde la invención del contrapunto: a lo que yo añado que las bellezas puramente armónicas son bellezas eruditas (...) Con la razón; porque la armonía no suministra ningún principio de imitación gracias al cual la música, formando imágenes o expresando sentimientos, pueda elevarse al género dramático o imitativo, que es la parte del arte más noble y la única enérgica."⁹

Rousseau distingue entre música "imitativa", que "expresa sentimientos" o "pinta imágenes", y música "natural", que es nada más que música, lo que, para Rousseau, significa "ruido vacío". (Que precisamente Rousseau utilice la palabra "natural" en sentido peyorativo es sorprendente, y no es explicable sino por la asociación de "armonía" con la "serie de los armónicos naturales"; el desacierto terminológico, no obstante, no tuvo consecuencias, porque en el siglo XVIII se habían habituado a utilizar la palabra "natural" justamente al contrario, como música "imitativa" —que reflejaba el mundo circundante o la agitación del alma humana).

"Se podría y quizá se debería dividir la música en natural e imitativa. La primera, limitada al solo aspecto físico de los sonidos y no actuando más que sobre ese sentido, no lleva sus impresiones hasta el corazón, y no puede dar sino sensaciones más o menos agradables. Tal es la música de las canciones, de los himnos, de los cánticos, de todos los cantos que no son sino combinaciones de sonidos melodiosos, y en general toda música que no sea más que armoniosa. La segunda, con sus inflexiones vivas, acentuadas, y, por decirlo así, habladas, expresa todas las pasiones, pinta todos los cuadros, nos revela todos los objetos, somete la naturaleza entera a sus sabias imitaciones, y lleva así hasta el corazón del hombre sentimientos propios para conmoverlo."¹⁰

La música "natural" de Rousseau, que ni "pinta" ni "conmueve", es, dicho anacrónicamente, música "absoluta", pero que para Rousseau queda en la sombra y aparece sólo como una variante deficitaria de la música "auténtica", es decir, de la "representativa". El dominio del principio de la imitación permanece todavía intacto.

Una sensibilidad que puede ser movida por la música, un racionalismo que exige a la música instrumental programas ("pintura" musical), y una nostalgia de la antigüedad que opone a la polifonía moderna, compleja, "erudita", la conmovedora sencillez de la monodia griega, todo ello confluye en la estética mu-

sical de Rousseau. Sólo la melodía, no la armonía, puede “conmover” y “pintar”:

“Si la música no pinta sino por la melodía, y saca de ella toda su fuerza, se deduce que toda música que no canta, por armoniosa que pueda ser, no es una música imitativa, y, al no poder ni emocionar ni pintar con sus bellos acordes, pronto abandona los oídos y deja siempre frío el corazón.”¹¹

“Melodía” es para Rousseau, secuaz de los “anciens”, el antiguo ideal que debe ser imitado por la ópera del presente. Pero el concepto opuesto, la “armonía”, ya que se trata de una categoría determinada primariamente por lo negativo —como una superficie oscura sobre la que debe destacar la idea de la melodía—, comprende piezas heterogéneas: la música instrumental —que aparece como un ruido vacío, ya que no “pinta”— y la polifonía vocal de Palestrina, condenada por un veredicto como “gótica y bárbara”. A la música arcaizante, melódica, monódica, simple, imitativa, “conmovera” o “descriptiva”, defendida por Rousseau, se opone otra “gótica”, armónica, polifónica, “docta”, “natural” (“absoluta”), que tiende a ser “ruido vacío” y que Rousseau desprecia. Pero en el concepto de música “armónica” se encuentran la polifonía vocal y la música instrumental, si bien parece que lo único que tienen en común es la contraposición a la idea de melodía de Rousseau.

La música instrumental, que no “pinta”, fue rechazada como una “baratija” por Rousseau, que no se dejó influir por el éxito de las sinfonías de Stamitz en París. Y una justificación del despreciado género, como la que intentó Johann Adam Hiller en 1755, quedaba dependiendo de la estética de la sensibilidad, que era una teoría de la música vocal, no cuestionando sus premisas, sino sólo negando algunas de sus consecuencias. También la música instrumental, afirmaba Hiller, es capaz de elevarse al género “conmovera”. Que Hiller, por otra parte, hable de lo “maravilloso” en la música instrumental podría desconcertarnos. Pero lo “maravilloso” —que él quiere limitar, pero no excluir— no es aquí otra cosa que el virtuosismo instrumental, que despierta asombro y admiración, pero que, como explicaba Quantz, no “conmueve especialmente” el corazón:

“El plan de los conciertos y los solos lo diseña, como para otras piezas musicales, siempre la naturaleza. Es siempre un canto que se esfuerza en expresar artísticamente los sentimientos del corazón. Pero lo maravilloso no queda excluido. Se insertan oportunamente saltos, pasajes rápidos, fracturas y similares, en los lugares y en la medida convenientes.”¹²

El concepto de “maravilloso”, una categoría básica de la poética barroca, fue mal usado por los estetas de la sensibilidad y la racionalidad, que buscaban la “conmoción” y la “pintura”, ya que querían significar con ello la exhibición del virtuosismo en la música instrumental. (El término, que procedía de un pasado despreciado, se adhería ahora a un género también despreciado). Pero hacia 1780, lo “maravilloso” se elevó a un puesto de honor en la estética musical: la teoría de la música instrumental recibió el refuerzo de la poética “neobarroca” de Bodmer y Klopstock. La convicción de que el sentido de lo elevado y maravilloso, y no la mera naturalidad y el raciocinio, era lo que caracterizaba al verdadero poeta, comenzó a extenderse. Y simultáneamente se descubrieron en la sinfonía —en vez de ver en el mero virtuosismo instrumental la única alternativa a lo “conmovera” y a lo “pictórico”— peculiaridades estéticas que exigían recurrir a un concepto enfatizado de lo “maravilloso”, que al mismo tiempo recobraba así sus antiguos derechos: la “indeterminación” de la música instrumental ya no se vió como “vacía”, sino como “elevada”:

“La sinfonía” —escribía Johann Abraham Peter Schulz en la *Teoría general de las bellas artes (Allgemeine Theorie der schönen Künste)* de Sulzer— “es perfectamente adecuada para la expresión de lo grande, solemne y elevado”. El allegro de una sinfonía es “comparable en poesía a una oda de Píndaro”. “Eleva y sacude como ella el alma del oyente y exige el mismo espíritu, la misma elevada imaginación y la misma ciencia artística para conseguir un feliz resultado”.¹³

Y Carl Philipp Emanuel Bach, en el “Allgemeine Musikalische Zeitung” de 1801, es elogiado como un “nuevo Klopstock”, que “emplea sonidos en lugar de palabras”:

“¿Es culpa del poeta de odas que sus impulsos líricos puedan parecer a la grosera chusma faltos de sentido? Bach mostró que la música pura no es una mera envoltura para la música aplicada, o una abstracción de ella, sino [...] que puede elevarse a poesía, y tanto más pura cuanto por medio de las palabras (que siempre contienen conceptos secundarios) sea rebajada a la región del sentido común”.¹⁴

El Romanticismo, que llevó el elogio de la sinfonía al máximo, originado por el espíritu “neobarroco” de la poética de Klopstock, volvió del revés la estética musical de Rousseau; lo que Rousseau había ensalzado fue rebajado, y lo que él rebajó ahora resultó ensalzado. Pero la estructura de la cadena de anti-

tesis, procedente de la "Querelle des anciens et des modernes", se mantuvo intacta.

No puede ciertamente hablarse de una estética musical "romántica", de una estética musical común a todos los "románticos". En 1801, en la digresión de estética musical contenida en sus *Lecciones sobre bellas letras y arte* (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*), August Wilhelm Schlegel, partiendo por un lado de Rousseau y por otro de la polémica sobre estética literaria de la década de 1790 —del ensayo de Schiller *Sobre la poesía ingenua y sentimental* y del artículo de Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*—, eludió tomar partido en la "Querelle des anciens et des modernes" con una confesión de "romanticismo" y de "modernidad":

"Según nuestra visión general de las relaciones entre el arte antiguo y el moderno no consideramos tampoco en la música la inferioridad de uno respecto al otro, sino que intentaremos comprender el significado de su oposición"¹⁵

Schlegel asocia, como Rousseau pero sin pronunciar sentencias, la tesis de la primacía de la música antigua con el principio estético de que la música debe ser expresión de "afectos y movimientos del ánimo", y con la afirmación histórica de que el origen de la música, que determina su esencia, hay que buscarlo en las "inflexiones naturales y plenas de expresión" del lenguaje; y por otro lado enlaza la tesis opuesta, la de la superioridad de la música moderna, con la convicción estética de que la música se basa esencialmente en las relaciones armónicas de los sonidos", en las proporciones que aparecen precisamente netas y puras en la música instrumental, y finalmente con el argumento histórico-filosófico de que la esencia de la música no depende de su origen histórico, que reside en el canto, sino que la descubre la ciencia a través del análisis de la evolución del arte musical.¹⁶

En tanto que Rousseau había designado la música "armónica", "instrumental", como "musique naturelle" (a diferencia de la "musique imitative"), Schlegel consideraba fundamental la oposición entre la "formación natural" de la antigüedad y la "formación artificial" de la época moderna, como se había debatido en las polémicas literarias de los años 1790. El epíteto "natural" pasó así de la música moderna a la antigua. Al "desarrollo científico artificial" de la polifonía moderna oponía Schlegel el "principio natural" de la antigua monodía.¹⁷ El pensamiento de asociar lo moderno con lo artificial y de separarlo del principio de imitación es sin embargo, de modo parecido a la restitución de lo

"maravilloso", que al mismo tiempo contrasta con lo "natural", una vuelta a la poética barroca.

"La desavenencia entre formación natural y [formación] artificial [...] se remite a la "Querelle" francesa, cuando Perrault fundaba el principio de la *inventio* en la artificiosidad planificada del progreso técnico de la época moderna, y la había situado por encima de la *imitatio naturae*, es decir, de la mera imitación de la naturaleza, o al efecto de completar su obra que exponían los antiguos".¹⁸

En vez de la "melodía" era el "ritmo" lo que Schlegel oponía como principio antiguo al moderno de "armonía":

"Si nosotros ahora tomamos en cuenta los componentes principales de la música para comparar los antiguos con los modernos, encontramos que en la música antigua el más complicado, con mucho, es el componente rítmico, y en la moderna el elemento armónico, que domina el conjunto".¹⁹

En la armonía de los "modernos" parece expresarse musicalmente la experiencia de un "instante místico":

"La armonía sería así propiamente el principio místico de la música, que no basa en el progreso del tiempo sus pretensiones de un efecto poderoso, sino que busca la infinitud en el momento indivisible".²⁰

No de Rousseau, sino del sistema estético-histórico-filosófico del romanticismo procede la asociación que hace August Wilhelm Schlegel de lo antiguo, "puramente clásico, rígidamente limitado" con lo "plástico" y viceversa de lo moderno, "romántico", que tiende a lo infinito, con lo "pintoresco"²¹. (En el sistema de Hegel, la pintura junto con la música son características de la era "romántica", cristiana). La antítesis "plástico-pintoresco" podía no obstante, como muestran los fragmentos de Novalis, ser completada o incluso substituida por la antítesis "plástico-musical", si —a diferencia de Schlegel, que era una naturaleza conciliadora— se tomaba partido en la "Querelle" y se confesaba que la música moderna, cristiana, era la "verdadera" música, y viceversa: que la música era el "verdadero" arte de la época moderna, cristiana. (En Novalis, la contraposición "plástico-musical", sin que se manifieste temáticamente, aparece como premisa "evidente" de algunas enredosas construcciones dialécticas).²²

La idea de que fuera la música la que representara, en el terreno del arte, las épocas "románticas" —Edad Media y Contemporánea— podría interpretarse como una integración de la metafísica de la música instrumental, tan enfáticamente formulada por Wackenroder y Tieck, en el sistema de categorías de la "Quere-

lle". Si la música "armónica", "artificial", liberada del lenguaje e incluso de la expresión de los afectos, la música absoluta instrumental despreciada por Rousseau, en una repentina inversión del juicio estético aparece como la "verdadera" música; si de esa manera la "indeterminación" del contenido se siente no ya como carencia, sino como señal distintiva del estilo "elevado" y el distanciamiento del simple "lenguaje del corazón" se siente como anhelo de lo "infinito" en vez de como extravagancia en una vacía abstracción, están reunidos todos los motivos que un partidario de la modernidad necesitaba para extraer de la intuición de Wackenroder de una música absoluta, instaurada en el esquema conceptual de la "Querelle", la consecuencia de que en la gran música instrumental se expresaba el alma de una época cristiana, una música —y no una plástica— que acuñaba toda una era. En la música absoluta, la música llega a ser ella misma, y el espíritu que en su esencia descubre es el del cristianismo.

Los conceptos básicos de la estética musical de E.T.A. Hoffmann, en cuyo contexto recibe la idea de música absoluta su definición y primera influencia histórica, proceden, como hemos mostrado, por una parte de la metafísica de la música instrumental, cuya intuición remite a Wackenroder y su más contundente formulación a Tieck; y por otra de la "Querelle" musical, en la que una controversia teórica, que en sus rasgos fundamentales procedía del siglo XVI, se mezclaba con influjos de la disputa estético-literaria de los siglos XVII y XVIII. La estética musical —la versión lingüística de los fenómenos y problemas musicales— depende del desarrollo de la estética literaria en no menor medida que los cambios de la música misma; y en tanto que el lenguaje en el que se habla de la música incide inmediatamente sobre la conciencia de los oyentes, actuando así sobre la cosa misma, la estética literaria, de cuyas categorías y fórmulas se alimenta la estética musical, resulta un elemento determinante de una historia de la música que no se agota en la historia de la técnica musical.

La estética musical de Hoffmann estaba ya prefigurada parcialmente en la poética de Jean Paul, una poética que, junto a la teoría estética de la música instrumental originaria de Wackenroder y a la "intradisciplinar" "Querelle des anciens et des modernes", constituye una fuente específicamente literaria de la estética musical romántica. Motivos básicos de la caracterización de Beethoven por Hoffmann —el empleo insistentemente histórico-filosófico de la palabra "romántico", la invocación de un "mundo de los espíritus", el perderse en una "infinita nostalgia", la retirada a un "mundo interior" y la insistencia en términos como "temor" o

"dolor"— son préstamos casi literales de la descripción que Jean Paul hace de la "poesía nueva":

"El origen y el carácter de toda la nueva poesía es tan fácil hacerlo derivar del cristianismo, que podría denominársela tanto cristiana como romántica. El cristianismo aniquiló, como un Día del Juicio, el mundo entero de los sentidos con todos sus atractivos, lo aplastó hasta convertirlo en un túmulo funerario junto con un batallón celestial, y en su lugar puso un nuevo mundo de espíritus [...] ¿Qué quedó entonces al espíritu poético tras de ese derrumbamiento del mundo exterior? —Aquello en lo que se hundió, el [mundo] interior. El espíritu descendió en sí mismo y en su noche y vio espíritus [...] Así floreció en la poesía el reino de lo infinito sobre las ruinas del incendio de lo finito [...] En vez de la clara alegría griega apareció una nostalgia infinita o una bienaventuranza inefable [...] En la ancha noche del infinito el hombre fue más temeroso que esperanzado".²³

El modelo básico categorial que está en el fondo de la teoría sobre la música instrumental de E.T.A. Hoffmann y en la caracterización de la "nueva poesía" de Jean Paul, aparece en 1802 en la *Filosofía del arte (Philosophie der Kunst)* de Schelling, concebido como estética musical en el espíritu de la filosofía de la identidad. Sin sentirnos obligados a perdernos en el laberinto de la especulación de Schelling para clarificarla, pueden reconocerse en la contraposición de la música antigua y moderna en Schelling las antítesis de la "Querelle", en las que se funden elementos de estética musical con otros de filosofía de la historia y de la religión. La cadena de dicotomías va de "antiguo-moderno" y "estado-Iglesia", pasando por "finito-infinito" y "afecto-nostalgia" hasta "ritmo-armonía":

"La música rítmica, que representa lo infinito en lo finito, expresará más la satisfacción y el afecto vigoroso, y la armónica más el anhelo y la nostalgia. Por eso era necesario que precisamente en la Iglesia, cuya concepción básica descansa sobre la nostalgia y sobre la aspiración a sumir las diferencias en la unidad, la música armónica, sin ritmo, expresase lo comunitario a partir del anhelo de cada individuo en unirse con todos en lo absoluto como un solo ser [*als Eins*]. Por el contrario, una asociación, como la de los estados griegos, donde lo meramente general, el género, se había convertido por entero en algo particular, del mismo modo que era rítmica en su aparición como estado, debía ser también rítmica en el arte".²⁴

Que el modelo hermenéutico, que en la estética de Hoffmann adquiere una importancia fundamental para la teoría de la

música instrumental, era un modelo básico “interdisciplinar” que tomaba en contextos distintos diferentes matices, no significa en modo alguno que se hubiese sobrepuesto “desde fuera” al pensamiento musical. Llenó más bien la función de “traer al lenguaje” lo que sino habría quedado mudo —y por lo tanto menos eficaz. Que la “artificiosidad” de la música instrumental se elogiara como un estilo elevado, en vez de calumniarla como esotérica; que la “indeterminación” de la expresión en la sinfonía no se tomara como carencia, sino como símbolo sonoro del “anhelo infinito” y como “presentimiento de lo absoluto”; incluso que la estética popular de la sinfonía permitiera una escritura “armónica” (polifónica), en vez de exigir una “melodía” ininterrumpida— que, con otras palabras, existiera sobre todo un lenguaje estético en el cual en torno a 1800 se pudo formular para la moderna música instrumental una apología de altura (que se necesitaba ineludiblemente tras de las invectivas de Rousseau); todo ello se debió en no pequeña parte al sistema de categorías que se había originado en la “Querelle des anciens et des modernes”.

NOTAS

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Schriften zur Musik* (Escritos sobre música). Ed. de Friedrich Schnapp, Munich, 193, p. 34

² Hoffmann, *op. cit.*, p. 212.

³ Hoffmann, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Hoffmann, *op. cit.*, p. 145.

⁵ Hoffmann, *op. cit.*, p. 215.

⁶ Hoffmann, *op. cit.*, p. 230.

⁷ Hoffmann, *op. cit.*, p. 230.

⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique* (Diccionario de música). París, 1768. Reed. Hildesheim, 199, p. 242.

⁹ Rousseau, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰ Rousseau, *op. cit.*, p. 308.

¹¹ Rousseau, *op. cit.*, p. 275.

¹² Johann Adam Hiller: *Von der Nachahmung der Natur in der Musik* (Sobre la imitación de la naturaleza en la música), en Friedrich Wilhelm Marburg: *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* (Contribuciones histórico-críticas a la recepción de la música), I, 1754-55, p. 542.

¹³ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Teoría general de las bellas artes). Leipzig, 1794², reed. Hildesheim, 1967, vol. IV, pp. 478 y ss.

¹⁴ Johann Karl Friedrich Triest: *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland* (Observaciones sobre el desarrollo del arte musical en Alemania), en *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig, 1801.

¹⁵ August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre* (Teoría del arte). Ed. de Edgar Lohner. Stuttgart, 1963, p. 207.

¹⁶ Schlegel, *op. cit.*, pp. 205 y ss.

¹⁷ Schlegel, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸ Hans Robert Jauß: *Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”*, (La réplica de Schlegel y Schiller en la “Querelle des Anciens et des Modernes”), en *Literaturgeschichte als Provokation* (La historia de la literatura como provocación). Frankfurt and Main, 1970, p. 77.

¹⁹ Schlegel, *op. cit.*, p. 207.

²⁰ Schlegel, *op. cit.*, p. 221.

²¹ Schlegel, *op. cit.*, p. 207.

²² Novalis: *Fragmente* (Fragmentos). Ed. por Ernst Kamnitzer. Dresde, 1929, pp. 524 ss. y 578.

²³ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (Escuela de la estética). Ed. de Norbert Miller. Munich, 1963, p. 93 ss.

²⁴ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst* (Filosofía del arte). Darmstadt, 1959, p. 144.

ESTÉTICA DEL SENTIMIENTO Y METAFÍSICA

El 10 de mayo de 1792, Ludwig Tieck escribe a Wilhelm Heinrich Wackenroder:

“Dice Longino que para producir algo grande se requiere un alma grande y elevada; yo iría aún más lejos y afirmarí­a que se requiere también un gran espíritu para comprender lo grande y elevado. ¿Podrías tú si no explicarte por qué lo agradable y sentimental impresiona a un número incomparablemente mayor de seres que lo grande y elevado? Muchos no lo entienden y encuentran que ésto no es así.— Yo puedo escuchar sin verter lágrimas un adagio para armónica, pero no un *Salmo* de Reichardt; cada vez que escucho la sinfonía de *Hamlet* o de *Axur** me vienen las lágrimas a los ojos. Todo lo grande me produce una especie de furor, que muchas veces pasa rápidamente por los oídos sin afectar al alma. Luise Reichardt me decía una vez, hace mucho tiempo, que lo conmovedor le producía mucha menos impresión que lo elevado, y que ante lo elevado no podía contener las lágrimas”.¹

Sin embargo, la defensa de Tieck de lo sublime, que se había convertido en una categoría estética básica a finales del siglo XVIII con Edmund Burke y con Kant, encontró falta de comprensión en Wackenroder, que no quería renunciar a lo “conmovedor”:

“No entiendo bien por qué a tí lo elevado ha de hacerte soltar las lágrimas más que lo sentimental”.²

La diferencia de temperamentos —que impide identificar enteramente la estética de Tieck con la de Wackenroder— no dejó de influir en la teoría de la música instrumental desarrollada en las *Fantasías sobre el arte* (*Phantasien über die Kunst*): dicho esquemáticamente, Tieck se confesaba inserto en una metafísica de la música instrumental que se nutría de la estética de lo sublime, y Wackenroder en una religión del sentimiento estético cuyas raíces estaban en el pietismo. Quien se incline a etiquetar la historia de las ideas podría hablar de una posición Sturm und Drang en Tieck, frente a una inclinación al sentimiento en Wackenroder. Pero es más importante darse cuenta de que la diferencia entre lo “sublime” y lo “conmovedor” sigue manteniéndose

se activa más allá de la frontera entre la sensibilidad y el Sturm und Drang de un lado y el Romanticismo de otro, y que reaparece continuamente, en distintas versiones, en la teoría de la música instrumental.

No es casual que sea un adagio (y además para armónica de cristal) lo que cita Tieck como muestra de una pieza instrumental sentimental, y le oponga las “sinfonías” (oberturas) que menciona, elogiándolas como elevadas. Si el cantabile, el aria instrumental, va directamente al corazón, el allegro, el tiempo principal de la sinfonía, “es perfectamente adecuado para la expresión de lo grande, de lo solemne y elevado”, como escribe Johann Abraham Peter Schulz en la *Teoría general de las bellas artes*, de Sulzer³. Y cuando E.T.A. Hoffmann, en su recensión de la Quinta sinfonía de Beethoven, dice: “La música de Beethoven mueve los resortes del escalofrío, de lo espeluznante, del temor, del terror, del dolor, y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo. Beethoven es un compositor romántico puro (y por eso un auténtico compositor musical),”⁴ ya la elección de la palabra descubre que también Hoffmann consideraba como estilo elevado justamente el sinfónico. La sinfonía, según las palabras de Tieck, aparece como “drama” de los instrumentos⁵, y el tipo de drama hacia el que se orientaba la estética romántica era el de Shakespeare, como creación paradigmática de un estilo elevado que se burla de las leyes de la belleza dictadas por los “medidores del arte”⁶. La fórmula de que Beethoven sea “un compositor romántico puro (y por eso un auténtico compositor musical)” no significa sino que la música instrumental es “aquella que, desdeñando toda ayuda, toda añadidura de otro arte, expresa puramente y sólo por sí misma la esencia cognoscible del arte”⁷. La idea de la música absoluta— la tesis de que la música instrumental sea la “verdadera” música —se asocia así en Hoffmann a la estética de lo sublime. La música “liberada” de condicionantes lingüísticos y funcionales se “eleva” sobre las fronteras de lo finito para intuir lo infinito.

Que el tiempo principal de la sinfonía sea elogiado como elevado significa un contraataque frente a la polémica afirmación de que un allegro —a diferencia de un adagio cantabile, que imita la música vocal y por eso es conmovedor— no era sino un ruido agradable o ensordecedor, como decía Rousseau, que dejaba frío el corazón. A la tesis de que la sinfonía no alcance el sentimiento y se mantenga “sin lenguaje”, se opone como antítesis que es “un lenguaje más allá del lenguaje”, que se remonta por encima de los sentimientos terrenales palpables: el concepto de

sublime (o elevado) cumple así, como el de “maravilloso”, la función de justificar un fenómeno que escapaba a las categorías de la estética de los afectos y de la imitación que dominaba en el siglo XVIII. Lo que había sido considerado como carencia, la indeterminación de la música instrumental, se había transformado en un privilegio.

La teoría romántica del “arte musical puro, absoluto”, que descubría en la “elevada” música instrumental un “lenguaje más allá del lenguaje”, se originó en las décadas de 1780 y 1790 a partir de la estética del sentimiento, y por un proceso de transformación en su momento casi imperceptible para sus coetáneos, que, a veces —en Karl Philipp Moritz, en Jean Paul y en Ludwig Tieck—, tiene lugar en el interior de un único texto literario:

“Hartknopf sacó su flauta del bolsillo y acompañó el magnífico recitativo de sus enseñanzas con acordes adecuados —traducía, improvisando, el lenguaje de la razón en el lenguaje de los sentimientos: pues para esto le servía la música. A menudo, cuando había dicho la primera parte de una frase, tocaba en su flauta el consecuente. Así como su aliento sacaba sonidos de la flauta, así espiraba los pensamientos del entendimiento al corazón”.⁸

La novela alegórica *Andreas Hartknopf*, de Karl Philipp Moritz, de la que procede esta descripción, se publicó en 1785 —con la fecha de 1786; y el lenguaje con el que Moritz habla de música es enteramente el convencional de la sensibilidad de la década de 1780. No es casual que Hartknopf improvise en la melancólica flauta arcádica; y es característica la simplicidad y la falta de arte de las melodías que tocan al corazón:

“Nada había de artificioso [en lo que tocaba], salvo que la nota elegida había de sonar donde debía. A menudo era una cadencia muy sencilla, o una modulación, lo que producía el extraordinario efecto”.⁹

La estética musical de la sensibilidad tendía —a diferencia de la doctrina barroca de los afectos o de la filosofía del arte del clasicismo y el romanticismo— a establecer una estética de la música como voz de la naturaleza, no como obra de arte.

Pero el estado de ánimo sentimental de Hartknopf se transforma casi insensiblemente en uno romántico en cuanto la música deja de servir como lenguaje del corazón, en el que un ser humano habla a otro para anudar un vínculo de simpatía, sino que es un sonido que toca inesperadamente lo más íntimo, despertando en el ánimo el anhelo de un lejano reino del espíritu al que el alma tiende con una “nostalgia infinita”:

“Todo el mundo, al menos alguna vez, habrá tenido en sí mismo la experiencia de que un sonido cualquiera, completamente insignificante, que a lo mejor se escucha en la lejanía, produce, en cierto estado anímico, un efecto maravilloso sobre el alma; es como si de repente despertasen con ese sonido mil oscuros pensamientos que transportan el corazón a una indescriptible melancolía”.¹⁰

Ese sonido aislado que resuena de la lejanía y hace sentir toda la fuerza de la música, es luego en Wackenroder el sonido de una trompa¹¹, como más tarde aparecerá en las composiciones de Weber.

La estética sentimental, que era una psicología exaltada, fue substituida gradualmente, a finales del siglo XVIII, por la estética romántica, que hablaba de la música utilizando categorías metafísicas. Y si el sentimentalismo (*Sentiment*), que buscaba la sensibilidad, era un sentimiento sociable —la música instauraba la simpatía, una fusión de las almas—, la “nostalgia infinita” nació de la soledad: de la contemplación individual de una música que se calificaba de “sagrada”.

La transición, que hace de la digresión de estética musical del *Andreas Hartknopf* un documento en la historia de las ideas, se diseña igualmente en Jean Paul —que fue uno de los admiradores de la novela de Moritz—, un decenio más tarde en su *Hesperus*. Y es aquí la música como arte, no como voz de la naturaleza, en cuya descripción la reflexión sentimental es substituida por la romántica. El efecto de una sinfonía de Carl Stamitz, que Jean Paul describe en el capítulo 19 de *Hesperus*, consta primero de la mera excitación del oído en el allegro, para pasar a la emoción del corazón con el adagio. La estética a la que remite Jean Paul es de momento estrictamente convencional, y al considerar el allegro como mera “fraseología armónica” retrocede incluso más atrás de Johann Abraham Peter Schulz, quien había comparado el allegro de la sinfonía con una “oda de Píndaro”, que “eleva y conmociona”.¹²

“Stamitz asciende —según un plan dramático que no todo director de orquesta puede diseñar— gradualmente de los oídos al corazón, al pasar de los allegros a los adagios; este gran compositor va describiendo círculos cada vez más estrechos en torno al pecho, en el que está un corazón, hasta que finalmente lo alcanza y lo envuelve en éxtasis”.¹³

Pero en la alocución a su héroe, con el que Jean Paul vierte en palabras la efusividad de su corazón, su ánimo emocionado hace un giro hacia lo soñador-metafísico:

“¡Querido Viktor! En el hombre hay un gran deseo que jamás se colma: no tiene nombre, busca su objeto, pero no es nada de lo que puedas nombrar, ni ninguna de las alegrías [...] Ese grande, inmenso deseo levanta nuestro espíritu, pero con dolor: ¡ay! yacemos aquí abajo y somos lanzados a lo alto como epilépticos. Pero este deseo, al que nada puede dar nombre, lo nombran al espíritu humano nuestras cuerdas y nuestros sonidos —el nostálgico espíritu solloza con fuerza, no puede dominarse y clama en éxtasis quejumbroso entre los sonidos: todo lo que nombráis, a mí me falta”.¹⁴

La estética musical romántica procede del *topos* poético de lo inefable: la música expresaría lo que las palabras no están en condiciones siquiera de balbucear.¹⁵ Y hay novelas, el *Andreas Hartknopf* de Moritz y el *Hesperus* de Jean Paul, en las que se diseña la prehistoria de la estética musical romántica. El descubrimiento de que la música y precisamente la instrumental, sin objeto ni concepto, sea un lenguaje “más allá” del lenguaje, ocurre, bastante paradójicamente, “en” el lenguaje: en la poesía. Nada autoriza la suposición de que Jean Paul haya expresado en palabras una estética ya existente en la conciencia de sus coetáneos cultos; más bien, al formularla, realmente la ha creado. En otras palabras: la literatura sobre música no es un mero reflejo de lo que ocurre en la práctica musical de la composición, interpretación y recepción, sino que en cierto sentido constituye uno de los elementos constitutivos de ella misma. Pues en la medida en que la música no se agota en el substrato acústico que la sustenta, sino que sólo surge a través de la formulación categorial de lo percibido, cualquier cambio del sistema de categorías de la recepción repercute inmediatamente sobre el estado mismo de la música. Y el cambio en la consideración de la música instrumental que tuvo lugar en la década de 1790, el interpretar la “indeterminación” como “elevación” en vez de como “vaciedad”, puede tildarse de fundamental. El perturbador asombro pasó a ser algo pleno de premoniciones, la “mecánica” de la música instrumental se convirtió en “magia”. Que el contenido de la música no se pueda determinar, o sólo vagamente, no infravalora el allegro de la sinfonía —en comparación con el “conmovedor” cantabile—, sino que lo realiza. Pero el *pathos* con el que se gloriaba a la música instrumental estaba inspirado literariamente: sin el *topos* de lo inefable, a la conversión de lo musicalmente desordenado o vacío en elevado y maravilloso le hubieran faltado las palabras. (Ya Johann Abraham Peter Schulz necesitaba, para poder entender la experiencia musical de las sinfonías de Carl Phi-

lipp Emanuel Bach, la experiencia poética de las odas de Klopstock).

Todavía en Ludwig Tieck, apenas de modo diferente como en Moritz y en Jean Paul, la quiebra entre la estética musical “pre-romántica”, de la que procede, y la romántica, a la que tiende, se da en un mismo texto.

Tieck describe en el ensayo *Sinfonías (Symphonien)* —sin nombrar al compositor— la obertura (o “sinfonía”) *Macbeth*, de Friedrich Reichardt, texto que, según Gustav Becking, es “un auténtico testimonio del Sturm und Drang, rebelde, furiosamente efectista, obsesionado sólo por el deseo de actuar inmediatamente sobre el sentimiento y los sentidos sin intercalar elementos más nobles”.¹⁶ Y la paráfrasis poética de Tieck procede del mismo espíritu que la “pieza musical alegórica”. Como dice Becking, Tieck “celebra el Sturm und Drang musical y envidia su capacidad de acción inmediata, directa”.¹⁷ La poética acumulación de horrores que le inspira esa música (“Ahora el ojo ve un espantoso monstruo, metido en su negra caverna, atado con fuertes cadenas...”),¹⁸ recuerda la primera época literaria de Tieck, como la novela *William Lovell*.

En cambio, en la estética de la sinfonía que precede a la descripción de la obertura *Macbeth* no hay rastro de ese “furioso efectismo”. La teoría es aquí lípidamente romántica en el sentido de que Tieck no pone en primer plano la acción inmediata, agresiva —violenta o nuevamente conmovedora— de la música, sino el éxtasis en un paraíso artificial, en la *Atlántida* o en el *Dschinnistan* de E.T.A. Hoffmann: los sonidos, que “el arte ha descubierto de manera maravillosa”, forman “un mundo aislado por sí mismos”. Si la música vocal “se apoya aún en las analogías con la expresión humana” y por tanto es “siempre un arte condicionado”, la música instrumental es “el arte libre e independiente, que se prescribe sus propias leyes, fantasea jugando y sin objeto y alcanza y cumple lo más alto, sigue exclusivamente sus oscuros impulsos, y con sus jugueteos expresa lo más profundo, lo más maravilloso”.¹⁹

Precisamente como música autónoma, absoluta, liberada de los “condicionamientos” del texto, de las funciones y de los afectos, alcanza el arte dignidad metafísica como expresión del “infinito”. La estética musical “auténticamente” romántica es una metafísica de la música instrumental.

El que la música instrumental ocupara el lugar vacante del *topos* de la inefabilidad — y que propiamente estaba reservado al éxtasis religioso—, presupuso la existencia de una importante

música instrumental que, sin arriesgarse a hacer el ridículo con injustificados ditirambos, pudiera relacionarse con una metafísica de inspiración poética. Sin embargo, las premisas estéticas que están originariamente en la base de las sinfonías de Stamitz o de Haydn no parece que tengan nada en común con la teoría romántica de la música instrumental. Haydn hablaba, como nos informa Griesinger, de los “caracteres morales” que intentaba exponer en sus sinfonías; de la “nostalgia infinita” y de las “maravillas del arte musical” que glorificaban Wackenroder y Tieck no tiene ni idea. Pero bastaba que hubiera una música instrumental de rango —y que, a diferencia de las obras de Johann Sebastian Bach, fuera conocida por los melómanos— para que el *pathos* de lo inefable, un *pathos* genuinamente religioso, tomara posesión de la música, y en primer lugar de la instrumental, indeterminada, no enredada por textos o funciones en condicionamientos empíricos, “finitos”.

Que la música instrumental debía exponer un “carácter”, un *ethos* nítidamente diseñado, como ya señaló Heinrich Bessler,²⁰ puede considerarse como postulado básico de una estética clásica como la que se iba formando lentamente en torno a 1790. Bessler se apoya en el ensayo de Christian Gottfried Körner, *Sobre la exposición de caracteres en la música (Über Charakterdarstellung in der Musik)*, que apareció en las *Horen* de Schiller en 1795. Körner contrapone carácter y *ethos* a afecto y *pathos*:

“Distinguimos, en lo que llamamos alma, algo persistente y algo transitorio, el ánimo y los movimientos del ánimo, el carácter —*ethos*— y el estado pasional —*pathos*. ¿Será indiferente cuál de ambos intente el músico representar?”²¹

Contra los extremos falsos, en cuya descripción Körner deja transparentar las tendencias estilísticas del Barroco por un lado y del Sturm und Drang por otro; contra un estilo *d'une teneur*, que “mantiene siempre un mismo estado de ánimo” y que por ello se vuelve “uniforme, agotado y lánguido”, y un “caos de sonidos”, que “expresa una incoherente mezcla de pasiones”,²² aparece la música clásica, a cuya defensa tiende la dialéctica estético-histórico-filosófica de Körner, como “unidad en la multiplicidad”: unidad del carácter en una multiplicidad de estados pasionales.

Ludwig Tieck, cuyo ensayo *Sinfonías (Symphonien)* apareció en las *Fantasías sobre el arte* en 1799, cuatro años después del tratado de Körner, opone al concepto de “carácter” la categoría de lo “poético” como idea nuclear de la estética romántica, categoría que dominó hasta Robert Schumann las discusiones sobre música absoluta y música de programa y sobre el carácter ar-

tístico y la trivialidad en la música. Por supuesto que la palabra “poético” no apunta en manera alguna a una dependencia de la poesía, sino que indica una substancia común a todas las artes, que, según la versión de Tieck y Hoffmann, incluso es en la música —en la música instrumental— donde se manifiesta de manera más pura. Con otras palabras: “poético” es la idea misma del arte, de la que, como en una idea platónica, todos los fenómenos individuales tienen que participar para ser verdadero arte.

“Estas sinfonías pueden representar un drama tan multicolor, variado, complicado y bien desarrollado como un poeta no podría nunca ofrecérselo; porque desvelan en un lenguaje enigmático lo más enigmático, no dependen de ninguna ley de la verosimilitud, no necesitan cargar con ninguna historia ni con ningún carácter, se mantienen en su puro mundo poético”.²³

Para Tieck, por tanto, la música instrumental es “puramente poética” porque es independiente de toda literatura y ni relata una historia ni dibuja un carácter. De una tendencia a la música de programa, de una “literaturización” de la música no se habla para nada en Tieck. E incluso la exposición de caracteres bien delineados, en la que Haydn veía la *raison d'être* de la sinfonía, parece a Tieck una contracción de la que una música instrumental “independiente” y “libre”²⁴ trata de zafarse. La teoría de lo “poético-musical” es, en Tieck, como más tarde en Schumann, una estética de la música absoluta.

(La independencia que se postula de la “ley de la verosimilitud” apunta, aunque disimuladamente, al rechazo de una categoría básica de la poética aristotélica y revela una concepción modificada de lo que sea lo poético: Platón había juzgado la poesía según la lógica de las enunciaciones, que son verdaderas o falsas —con el resultado de que “los poetas mienten”—, mientras Aristóteles se basaba en la lógica de las modalidades, y definía la poesía como exposición de lo posible o verosímil diferenciándolo de lo real o necesario. Que, por el contrario, Tieck busque lo “poético” no en una ficción que se manifieste como plausible —en la “verosimilitud” de una “historia” inventada—, sino en una cualidad que se muestra en la música instrumental con la máxima nitidez, significa nada menos que el boceto de un nuevo “paradigma” de lo poetológico (*poetologisch*): un concepto diferente de lo que hace a la poesía ser poesía. La poética romántica se nutre de la idea de música absoluta y viceversa, la idea de música absoluta se nutre de la poética romántica).

Lo que Tieck denominaba “poético” se llama también en Hoffman “romántico”, y lo “puramente romántico” se manifiesta

en lo "auténticamente musical". Como Tieck, Hoffmann diferencia el canto, "en el que la poesía que lo acompaña manifiesta determinados afectos por medio de las palabras", de la música instrumental, que es "puramente romántica" —apartada de los condicionamientos y las limitaciones de caracteres y afectos—: esta última nos conduce fuera de la vida, al reino de lo infinito.²⁵

La exposición de caracteres o de afectos—al contrario que en Körner, los dos conceptos en la estética musical romántica se mezclan frecuentemente, porque ambas categorías, en vez de ser consideradas individualmente, pertenecen a ese fondo oscuro del que se destaca la idea de lo "poético"—, la adhesión a la música instrumental de lo finito y limitado, que Tieck y Hoffmann consideraban inadecuada, aparece en 1826 en las *Lecciones de música, también para aficionados (Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten)*, de Hans Georg Nägeli, como objeto de polémica, cuyo ardor y vehemencia quizá tuviera razones didácticas —lo de "también para aficionados":

"La palabra carácter se relaciona con el arte musical —aquí quiere decir siempre con la música instrumental— y cada vez que se usa se hace equivocadamente. Y si se habla o se quiere hablar del carácter determinado de una obra musical se habla siempre de manera absolutamente indeterminada; así que jamás se puede entender que sea propiamente lo característico en una obra musical concreta".²⁶

Nägeli proscribía los "afectos" y las "percepciones", lo característico y lo plástico, del "juego de formas" que para él es la música instrumental; "Todo afecto específico, toda mezcla de afectos debe expulsarse del ánimo; por decirlo así, toda percepción casual debe quedar en la sombra".²⁷ Lo "característico" sufre el mismo veredicto que lo "programático": que no es "poético".

La hermenéutica "poetizante" del Romanticismo, el intento de expresar con palabras balbucientes lo que escapa a la palabra, no debe confundirse con la determinación de caracteres como la postulada por Hermann Kretzschmar, y menos aún con el esbozo de "programa esotérico" en el sentido de Arnold Schering. El esfuerzo por decir lo indecible comienza a menudo con el reconocimiento de su infructuosidad; la primera frase contiene ya la retractación de las que siguen. Y nada sería más erróneo que atribuir a unos exegetas como Tieck o E.T.A. Hoffmann el sostener que su boceto poético fuera el "significado oculto" de la música: como si fuera el "texto descifrado" que los sonidos ocultan "en clave". Que se intentase una exégesis de lo "poético" —

con la conciencia previa de su inviabilidad— significa, por otra parte, que la música absoluta —entendida como realización de la idea de un arte "puramente poético"— no se agotaba en ser forma y estructura. Dicho paradójicamente, esto significaba que había un excedente, un "más", en el que se intuía su esencia.

"Pero ¿a qué palabras tengo que acudir, qué palabras tengo que empuñar para dar a conocer la fuerza que la divina música ejerce sobre nuestro corazón con la plenitud de sus sonidos, con sus encantadoras resonancias? Entra directamente en el alma con su presencia angélica, y exhala una oda celestial. ¡Oh, cómo se despeñan y corren en ese momento los recuerdos de todas las bienaventuranzas en un instante, cómo se abren al huésped todos los sentimientos nobles, todos los grandes pensamientos! Qué velozmente, como mágicas semillas, echan raíces los sonidos en nosotros, y en un instante susurra una floresta con mil flores maravillosas, con colores increíblemente extraños, nuestra niñez y un pasado anterior a ella juegan y ríen en las hojas y en las copas de los árboles. Entonces las flores se agitan y se mueven unas con otras, los colores centellean entre los colores, el brillo refulge entre los brillos, y toda esta luz, el esplendor centelleante, esa lluvia radiante produce un nuevo brillo y nuevos rayos".²⁸

El boceto "poético" de Tieck, un poema en prosa, que intenta "aferrar" la substancia "puramente poética" de una pieza de música, se diferencia de un "programa" o de una "característica" por su "hermosa confusión"²⁹ con que las metáforas se renuevan y los más apartados ámbitos de la realidad se entrecruzan. Precisamente la arbitrariedad, la desbordante imaginación con que Tieck maltrata la lógica prosaica, convierte la exégesis en un texto poético que permite al lector atisbar lo que el oyente puede experimentar con la música absoluta: una experiencia que le domina por un instante, pero que no se deja captar. La impresión musical es, pues, al mismo tiempo fugitiva y avasalladora, la paráfrasis literaria es permanente, pero insuficiente.

La música absoluta en la estética romántica —al contrario de la estética formalista, que trazaba una frontera entre la música absoluta por un lado y las intenciones poetizantes o programáticas por otro, en vez de trazarla entre música absoluta y poética por un lado y programática o característica por otro— se considera como la relación de la idea de lo "puramente poético". Y como oponente de lo poético se entendía lo prosaico, y esto tanto en Tieck como después en Schumann, que se apoya en Jean Paul. Pero prosaico quería decir —y en la negación de lo prosai-

co se delinean los contornos de una música verdaderamente “absoluta”— una música que se rebajaba a objetivos extramusicales, que ponían en peligro su dignidad metafísica, cuando se extrañaba en vacíos virtuosismos —sea compositivos o interpretativos—, cuando se hacía dependiente de programas que exigían un descriptivismo musical nimio, o si se derrochaba en expresos sentimientos considerados cotidianos. Con otras palabras: el sentimiento expresado musicalmente resultaba tan sospechoso de trivialidad como el funcionalismo, lo programático o lo característico.

Lo que Novalis decía de la poesía vale igualmente para una música en la que se quería encarnar la idea de lo “poético” en su máxima pureza.

“Para mí está que la poesía no debe producir afectos. Decididamente, los afectos son algo tan fastidioso como las enfermedades”.³⁰

Y Friedrich Schlegel, que tendía a expresar rudamente en fragmentos lo que otros daban a entender tímidamente en sus tratados, atribuyó, a la opinión de que la música “debiera ser sólo el idioma del sentimiento” la sospecha de constituir categóricamente “el punto de vista vulgar de la llamada naturalidad”.

“Algunos consideran extraño y ridículo que los compositores hablen de los pensamientos que existen en sus composiciones... Pero quien tenga sensibilidad para las maravillosas afinidades de todas las artes y ciencias, al menos no considerará las cosas bajo el rastroso punto de vista de lo que suele llamarse naturalidad, según la cual la música debiera ser tan sólo el lenguaje del sentimiento; y no encontrará imposible una cierta tendencia hacia la filosofía en toda la música instrumental pura”.³¹

Que Schlegel una su agresión contra el racionalismo —al que apuntan inequívocamente las palabras “vulgar” y “la llamada naturalidad”— con una objeción contra la estética del sentimiento podría resultar sorprendente, pues la opinión de que, precisamente al revés, la estética romántica haya sido (o debiera ser) una estética del sentimiento y la racionalista una estética de la estructura, es uno de esos prejuicios enraizados en la historia de las ideas de manera tan tenaz que los historiadores apenas tienen oportunidad de extirparlos. Pero si por estética romántica se entiende la estética de los románticos, ésta —como metafísica de la música instrumental— está tan alejada de la estética del sentimiento, con la que continuamente se confunde, como del formalismo de Hanslick. (La dicotomía impuesta por Hanslick es inadecuada para los comienzos del siglo XIX).

La estética del sentimiento —la asociación de lo pleno de sentimiento con la sencillez y lo natural: esperar que por medio de la música un compositor o un intérprete se exprese a sí mismo, “exhale su alma en sonidos” para despertar en el oyente una simpatía que le haga copartícipe de sus sentimientos, que así, con otras palabras, la música sea un medio para “formar” una sociedad y una sociabilidad no convencional, “universalmente humana”, “no alienada” —se entiende sociohistóricamente como una estética burguesa, apenas influida por las diferencias ideológicas entre iluminismo, sensibilidad, Sturm und Drang, romanticismo popular y Biedermeier. Se documenta ya a comienzos del siglo XVIII en las *Reflections critiques* del abate Dubos:

“Exactamente así como la pintura imita las formas y colores de la naturaleza, la música imita los sonidos, los acentos, los suspiros, las modulaciones de la voz, en suma, todos los sonidos con los cuales la naturaleza misma expresa los sentimientos y las pasiones”.³²

Por otra parte, la serie de citas con que Hanslick en 1854 cierra el primer capítulo de su polémica contra la “podrida estética del sentimiento” testimonia de su existencia hasta mediados del siglo XIX.³³

Por el contrario, la teoría romántica de la música instrumental es una metafísica que se desarrolló en oposición a la estética del sentimiento, o, en todo caso, en contra de sus variantes populares. Schlegel compara la forma musical con una meditación filosófica, para aclarar que la forma es espíritu y no la mera envoltura de una exposición de afectos o de una expresión de sentimientos.

En el Romanticismo —en el auténtico, a diferencia de lo que ocurría en el trivial—, a la sencillez se oponía la “hermosa confusión” de lo artificioso, a lo natural lo maravilloso, y al culto comunitario del sentimiento la vislumbre metafísica que se le depara al solitario en la contemplación musical, olvidado de sí mismo y del mundo.

El gesto rudo con el que Novalis y Friedrich Schlegel se apartan de la cultura burguesa del sentimiento —con el que la música, como lenguaje de la sensibilidad, fundamentaba la simpatía y la sociabilidad— y reniegan de ella polémicamente, por característico que sea de la estética romántica, parece sin embargo la expresión extrema de esa tendencia de fondo, una tendencia que podía ofrecer también otros matices. August Wilhelm Schlegel, por ejemplo, se manifiesta, como de costumbre, reservado y conciliador. Mientras Novalis compara —en su horror por

la sociabilidad sentimental, que le provocaba hasta náuseas— los afectos con enfermedades de las que temía contagiarse, August Wilhelm Schlegel habla de “suciedad material”, pero dice de la música que posee efectos catárticos:

“Ella limpia las pasiones de la suciedad material que se les adhiere, ya que las expone sin relación con objetos, meramente en su forma, como se dan en nuestro sentido interior; y quitándoles su envoltura terrenal las hace respirar un éter más puro”.³⁴

Que por medio de la música sentimientos o afectos se expresan “meramente en su forma” era en el siglo XIX, en diferentes versiones y con cambiantes valoraciones, un lugar común de la estética musical. Una misma premisa, la tesis de la falta de objeto y de concepto en los sentimientos representados musicalmente, permite extraer consecuencias divergentes y hasta antagónicas. Que la música pueda concebir sentimientos sólo *in abstracto*, vagamente, no impidió a Schopenhauer poner el acento en que la expresión del sentimiento —y no la forma musical— era el elemento decisivo: el objeto de la música sería —entendida como encarnación suprema de los afectos— la “voluntad”, el empuje ciego, el impulso, en el que Schopenhauer creía haber descubierto “la cosa en sí” (*Ding an sich*), detrás de las apariencias del mundo. Precisamente la abstracción le parece —en vez de un defecto— la garantía de que los sentimientos expuestos musicalmente no están adheridos a los fenómenos empíricos del mundo, sino que penetran en su entraña metafísica. La estética del sentimiento del siglo XVIII, mediante el ingrediente de la ausencia de objeto, posibilita un giro hacia lo metafísico.

La música no expresa “el fenómeno, sino sólo la esencia íntima, el en sí de todo fenómeno, la voluntad misma” [...]

Lo que expresa “no es esta o aquella determinada alegría aislada, esta o aquella aflicción, o dolor, o terror, o júbilo, o regocijo, o paz interior; sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* terror, *el* júbilo, *el* regocijo, *la* paz interior *mismos*, en cierto modo *in abstracto*, lo esencial de ello mismo, todo sin accesorios, y por eso también sin los motivos”.³⁵

Lo que es “esencial” en Schopenhauer resulta rebajado a “inesencial” en Hanslick. Para Hanslick, la falta de objeto y la abstracción de la expresión musical significan que la música se limita a exponer la “dinámica” de los sentimientos:

“No puede describir el amor, sino sólo un movimiento que ocurre en el amor o en otro afecto, pero que sin embargo es *inesencial* de su carácter”.³⁶

Y el argumento principal de Hanslick, el básico del “forma-

lismo” estético musical, afirma que una dinámica del sentimiento indeterminada, indiferenciada, no puede ser la substancia estética y la *raison d'être* de una forma musical determinada, diferenciada. (Schopenhauer intentó resolver el mismo problema que Hanslick, el problema de en qué relación se halla la falta de objeto de la expresión musical con la determinación de la forma musical, pero llegó a un resultado opuesto:

“Pero su generalidad no es en manera alguna la vacía generalidad de la abstracción, sino algo muy diferente, y está unida a una determinación total y clara. En esto se parece a las figuras geométricas”.³⁷

La correlación entre la “determinación total” de la estructura por una parte y de la expresión por otra queda sin embargo aquí como una afirmación gratuita.

La variante schopenhaueriana de la estética del sentimiento, la tesis de que un afecto expresado musicalmente —gracias a la liberación de objetos y motivaciones— se eleva a través de la abstracción a la dignidad metafísica parece haber sido inspirada por Wackenroder. En vez de una resignada y tenebrosa metafísica de la “voluntad”, hay en Wackenroder un “recogimiento” estético en el sentido de una “religión del arte”, en cuyo contexto la idea de una expresión musical de sentimientos *in abstracto* adquiere significado filosófico.

Los sentimientos que brotan de la contemplación estética, olvidada de sí misma —concentrada en la música y en su significado, y no abismada en las emociones del propio ánimo— deben ser abolidos igual que los afectos bien delimitados y determinados por la palabra, para encontrar el acceso a “un arte musical puro y absoluto”.

“Cuando todas las vibraciones íntimas de las fibras de nuestro corazón —las temblorosas de la alegría, las tempestuosas del éxtasis, el pulso palpitante de la adoración devoradora—, cuando todos los lenguajes de las palabras, como un panteón de la íntima pasión, estallan con una exclamación: entonces van a otros cielos ignotos, a las vibraciones encantadoras de las cuerdas del arpa, como en una vida del más allá transfigurada de belleza, y festejan en figura de ángeles su resurrección”.³⁸

La música instrumental, sin palabras, aparece como la redención de los sentimientos, liberados ahora de las cadenas de la música vocal, atada a las palabras. Sólo cuando apartamos los “llamados sentimientos” —como dice Wackenroder con un claro distanciamiento del sentimiento y de la cultura sensiblera de la sociedad— “de la desordenada mezcolanza y del enredo de la

existencia terrenal en la que están enmarañados, los elaboramos cuidadosamente para un bello recuerdo y los conservamos adecuadamente",³⁹ se convierten en estéticos, y esto quiere decir, para Wackenroder, la adquisición de un significado artístico-religioso.

"Estos sentimientos, que salen de nuestro corazón, a veces nos parecen tan grandes y magníficos que los guardamos como reliquias en preciosas custodias [...] Para la conservación de estos sentimientos se han creado diversas y bellas invenciones. Y así han nacido todas las bellas artes. Pero considero la música como la más maravillosa de estas invenciones, porque describe los sentimientos humanos de manera sobrehumana".⁴⁰

La expresión sentimental de la música fue "sacralizada" por Wackenroder, con incalculables consecuencias para la estética musical del siglo XIX. Pero por otro lado los sentimientos, por una exaltación desmesurada, se alejaron de tal manera de su origen que la distancia que separa a Wackenroder de la sensibilidad es apenas menor que la que le separa de una estética de la forma con "superestructura" metafísica, como por ejemplo la proclamada por Ernst Kurth en el siglo XX. La "elevación" artístico-religiosa de los sentimientos más allá de la tradición de la sensibilidad, sin embargo, fue adaptada como objeto edificante de la cultura sentimental burguesa —cuyo aspecto emotivo continuó actuando subterráneamente en el período clásico-romántico y encontró una continuación en el Biedermeier.

La estética de la música instrumental de Wackenroder —una estética en la que la música absoluta aparece como barrunto del infinito tal y como se revela a un sentimiento que en sí mismo, liberado de la "suciedad material", es ya religión— fue trasladada por Karl Wilhelm Ferdinand Solger y Christian Hermann Weisse al lenguaje de la filosofía dialéctica; a un lenguaje en el que la pretensión enfática del filosofema estético, en el que se compenetraban la religión del arte y la religión del sentimiento, no sólo no se atenuaba, sino que se acrecentaba en cuanto que una doctrina que para sus detractores cultos podía ser excusable en todo caso como poesía, se presentaba ahora como una teoría científica.

En el capítulo sobre música de sus *Lecciones de estética (Vorlesungen über Ästhetik)* de 1819, editadas póstumamente en 1828, Solger parte de la intuición de Herder de que "el alma universal, el simple concepto del ser de las cosas existentes" se expresa "por medio del sonido".⁴¹

"Pero la música no existe sólo para la mera expresión de

sentimientos particulares; éstos no son sino estados momentáneos que sólo podrían ser algo para el arte si se reúnen en una unidad. El sentimiento momentáneo debe trascender a la simplicidad del ánimo humano".

Que —con otras palabras— una multiplicidad de cambiantes emociones sentimentales debiera apoyarse básicamente en una unidad de carácter, si el postulado central de la estética —que al mismo tiempo lo era de ética— tenía que cumplirse, recuerda el esquema de la estética musical clásica de Körner, que se originaba de la oposición entre *pathos* y *ethos*. Pero el énfasis artístico-religioso al que se eleva Solger es una herencia del Romanticismo: (La música es) "sobre todo, por una parte, el sentir interior del alma, y por otro lado la expresión del sentimiento particular. Ambos deben compenetrarse íntimamente y así exponer la idea, en cuanto que la música es siempre sentida como algo general, y esto mismo simultáneamente se siente como un estado momentáneo".

"Idea", en el lenguaje de la filosofía dialéctica, significa mediación entre lo general y lo particular. Pero el "sentir interior del alma" parece ser para Solger, como para Schleiermacher, el lugar donde se constituye la religión: como elevación a través del hundimiento en sí mismo. Pues de otra manera el paso del "sentir interior" como conciencia de sí mismo al sentimiento de una "actualidad de lo eterno" apenas podría explicarse.

"Así la música puede transportarnos, por medio del fenómeno de la aparición, a la actualidad de lo eterno, en cuanto que disuelve nuestro sentimiento en la unidad de la idea viviente [...] La música disuelve nuestra propia conciencia en la percepción de lo eterno. Por ello el uso propio y esencial de la música es el religioso".⁴²

Lo que "ethos" significaba en Körner —la abrazadera que mantiene unidos los movimientos sentimentales expresados en música— se ha convertido en Solger en una experiencia religiosa comunicada por la música y cuyas raíces están en el "sentir interior del alma".

En el *Sistema de estética* de Weisse, publicado en 1830, es la música instrumental absoluta la que —tomando conciencia de su propia autonomía e independencia— hace sentir y traduce de manera más clara el "espíritu moderno".

"La vitalidad del espíritu, que se crea su propia peculiaridad en la música instrumental, una forma diferente a todas aquellas que están fuera del reino de la belleza [por "peculiaridad", que queda por debajo del afecto, como "bello afecto", Weisse, como

Schopenhauer, entiendo los condicionamientos, los objetos y las motivaciones empíricas, finitas, del sentimiento], se expresa en ese arte como un incesante ir y venir o fluctuar entre los dos polos opuestos del dolor y la alegría, o del lamento y el júbilo [de un "fluctuar" en "toda la inconmensurable región de los sentimientos", que de igual modo significa superación y transfiguración de los afectos, había hablado ya en 1826, cuatro años antes que Weisse, Nägeli en sus *Lecciones de música*,^{43]} y ambos sentimientos o estados de ánimo se manifiestan aquí en su pureza como atributos de lo absoluto, o, si se quiere usar esta expresión, del espíritu divino, sin relación directa con lo que al espíritu finito del ser humano le despierta, le multiplica y le acompaña".⁴⁴

Los sentimientos "en abstracto", purificados de la "suciedad material" que Wackenroder quería guardar "como reliquias en preciosas custodias"⁴⁵ —y la música instrumental absoluta no era para él sino una tal custodia— aparecen en Weisse —y apenas puede formularse más extremadamente la doctrina de la religión del arte como religión del sentimiento— como "atributos del espíritu divino".

NOTAS

* Johann Friedrich Reichardt, amigo y cuñado de Tieck, fue autor de gran número de *lieder*, óperas, oratorios y música de escena, y de varios salmos (1752-1814). Su hija Luise Reichardt escribió también música vocal y fue muy estimada por sus condiciones musicales y su sensibilidad. *Hamlet*, obertura y entreactos (1779) de Georg Joseph Vogler (1749-1814). *Tarare*, ópera de Antonio Salieri, con texto de Beaumarchais (París, 1787), rehecha como *Azur re d'Ormus*, ópera tragicómica (Viena, 1788), y posteriormente como *Atar* (Brno, 1810). (N. del T.)

¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe* (Obras y cartas). Heidelberg, 1967, pp. 292 y ss.

² Wackenroder, *op. cit.*, p. 297.

³ Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Teoría general de las bellas artes). Leipzig, 1793², reed. Hildesheim, 1967, vol. IV, p. 478.

⁴ E.T.A. Hoffmann: *Schriften zur Musik* (Escritos sobre música). Ed. de Friedrich Schnapp. Munich, 1963, p. 36.

⁵ Wackenroder, *op. cit.*, p. 255.

⁶ Hoffmann, *op. cit.*, p. 37.

⁷ Hoffmann, *op. cit.*, p. 34.

⁸ Karl Philipp Moritz: *Andreas Hartknopf*. Reed. Stuttgart, 1968, p. 131.

⁹ Moritz, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰ Moritz, *op. cit.*, pp. 132 y ss.

¹¹ Wackenroder, *op. cit.*, p. 247.

¹² Sulzer, *op. cit.*, p. 479.

¹³ Jean Paul: *Werke* (Obras). Ed. de Norbert Miller. Munich, 1960, p. 775.

¹⁴ Jean Paul, *op. cit.*, p. 776.

¹⁵ Norbert Miller: *Musik als Sprache* (La música como lenguaje). En *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (Contribuciones a la hermenéutica musical). Ed. de Carl Dahlhaus. Regensburg, 1975, pp. 271 y ss.

¹⁶ Gustav Becking: *Zur musikalischen Romantik* (Sobre el Romanticismo musical). En "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", II, 1924, p. 585.

¹⁷ Becking, *op. cit.*, p. 586.

¹⁸ Wackenroder, *op. cit.*, p. 256.

¹⁹ Wackenroder, *op. cit.*, p. 254.

²⁰ Heinrich Bessler: *Mozart und die deutsche Klassik* (Mozart y el clasicismo alemán). En *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien 1956* (Informe del Congreso Internacional de Musicología. Viena, 1956), Graz, 1958, p. 47.

²¹ En Wolfgang Seifert: *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik* (Christian Gottfried Körner. Un esteta musical del clasicismo alemán). Regensburg, 1960, p. 147.

²² Seifert, *op. cit.*, p. 148.

²³ Wackenroder, *op. cit.*, p. 255.

²⁴ Wackenroder, *op. cit.*, p. 254.

²⁵ Hoffmann, *op. cit.*, pp. 34 y ss.

²⁶ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (Lecciones de música, también para aficionados). Stuttgart y Tubinga, 1826, p. 32.

²⁷ Nägeli, *op. cit.*, p. 33.

²⁸ Wackenroder, *op. cit.*, p. 236.

²⁹ Wackenroder, *op. cit.*, p. 255.

³⁰ Novalis: *Fragmente* (Fragmentos). Ed. de Ernst Kamnitzer. Dresden, 1929, p. 586.

³¹ Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I*. (Características y críticas I). En edición crítica de las obras de Friedrich Schlegel. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Ed. de Hans Eichner. Munich, 1967, vol. II, p. 254.

³² Abate Dubos: *Reflections critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura). París, 1715. Trad. alemana: Copenhague, 1760, p. 413.

³³ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello en música). Leipzig, 1854, reed. Darmstadt, 1965, pp. 10 y ss.

³⁴ August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre* (Tratado del arte). Ed. Edgar Lohner. Stuttgart, 1963, p. 215.

³⁵ Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke* (Obras completas). Ed. de Max Köhler. Berlín s/a, vol. II, pp. 258 y ss.

³⁶ Hanslick, *op. cit.*, p. 16.

³⁷ Schopenhauer, *op. cit.*, p. 259.

³⁸ Wackenroeder, *op. cit.*, pp. 222 y ss.

³⁹ Wackenroder, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁰ Wackenroder, *op. cit.*, p. 206 ss.

⁴¹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger: *Vorlesungen über Ästhetik* (Lecciones sobre estética). Ed. de Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Darmstadt, 1969, p. 340.

⁴² Solger, *op. cit.*, p. 341.

⁴³ Nägeli, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ Christian Hermann Weisse: *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (Sistema de estética como ciencia de la idea de belleza). Hildesheim, 1966, vol. II, pp. 56 y ss.

⁴⁵ Wackenroder, *op. cit.*, p. 206.

LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA COMO RECOGIMIENTO

En el prólogo panegírico de su monografía *Sobre la vida, arte y obras de Johann Sebastian Bach* (*Über Johann Sebastian Bachs leben, Kunst und Kunstwerke*), escribe Johann Nikolaus Forkel que “he llegado a la convicción de que cuando se conozcan a fondo las obras de Bach no se podrá hablar de ellas sino con entusiasmo, y de algunas incluso con una especie de adoración sagrada.”¹ El tono religioso que emplea Forkel —no sin titubeos— era enteramente inhabitual en 1802 cuando se trataba de hablar de obras de arte. Y el sentimiento de no cometer blasfemia cuando experimentaba, en presencia de imágenes musicales, esa “adoración sagrada”, seguramente lo había sacado Forkel de la lectura de Herder, de Tieck o de Wackenroder.

En 1793 —tras una “estancia en Italia” que le hizo meditar “sobre la música al servicio del culto más de lo que hubiera podido hacerlo en Alemania”²— escribe Herder en su ensayo *Cäcilia*:

“Pues el recogimiento, me parece, es la más alta suma de la música, sacra armonía celestial, resignación y alegría. Por ese camino la música ha conquistado sus más hermosos tesoros y se ha introducido en lo más íntimo del arte”.³

El “sacro” arte musical para el que Herder exige “recogimiento” es la música de un “Leo, Durante, Palestrina, Marcello, Pergolesi, Händel, Bach”⁴. El presente parece a Herder un “tiempo mezquino”; pero de la pasada grandeza, una grandeza que puede conservarse en la memoria, puede extraerse la esperanza de que el camino hacia una nueva era de la música religiosa no está cerrado.

“La música sacra no está muerta, como no puede perecer el verdadero sentimiento religioso y el candor; por ello esa música espera y confía en una era de la reintegración y de la revelación”.⁵

La música “sacra”, cuya idea conjuraba Herder en 1793, no era la música en general, sino la “verdadera” música religiosa, cuyos principios encontraba realizados tanto en Palestrina como en Bach. (El concepto restringido de música de iglesia sobre el que se replegaron los entusiastas de Palestrina en el siglo XIX —

tanto los protestantes como los católicos— era todavía ajeno a Herder). Pero en 1800 —en *Kalligone*, una metacrítica a la *Crítica del juicio* de Kant— para Herder el “recogimiento” es “la más alta suma de la música”, un sentimiento con el que se refiere a la música en general, también y precisamente a la “apartada de palabras y gestos”, a la música absoluta.

“Si vos, que despreciáis la música de los sonidos como tal y no sacáis nada de ella [se refiere a Kant)], si no tiene palabras, entonces quedáis muy alejados de ella [...] Cuán difícil ha sido para la música el separarse de sus hermanas, palabras y gestos, y llegar a ser un arte autónomo, lo demuestra el lento camino de su historia. Se precisó de una necesidad absoluta en sí misma para hacerla independiente y liberarla de ayudas ajenas”.⁶

Que el origen de la música haya sido el canto no impide a Herder afirmar que su telos, en que se demuestra su esencia, sea la música absoluta.

Pero la “necesidad absoluta” que posibilitó una música instrumental autónoma, liberada de funciones y textos, como arte en el sentido más definitivo, la busca Herder menos en la estructura de la cosa misma que en la disposición de la conciencia del oyente. Con otras palabras: la exigencia de la música absoluta, como lo “bello sin concepto”, lo “teleológico sin objetivo” por un querer de sí misma, en vez de apoyarse en procesos o ilustrarse con textos, no se justifica, según Herder, en otra cosa sino en que al oyente, sumido en una contemplación que le hace olvidarse de sí mismo y del mundo, la música se le aparece como “un mundo aislado y para sí mismo”.⁷ La legitimación de la música absoluta está en la contemplación estética y en su importancia para la “educación de la humanidad”, y viceversa, la legitimación del sumergirse estético está en la expresividad de la música absoluta, que va más allá de las palabras.

“¿Qué era aquel no sé qué que la aislaba [a la música] de todo lo extraño, del espectáculo, de la danza, de los gestos, incluso de las voces acompañantes? El recogimiento. El recogimiento es lo que a los humanos y a las asambleas de los humanos los eleva por encima de las palabras y los gestos, quedando de sus sentimientos nada sino sonidos”.⁸

La afirmación de que era adecuado escuchar una pieza de música absoluta con “recogimiento”, en vez de encontrar en los ruidos agradables pero vacuos —lo que para Sulzer, que encarnaba el *common sense* de finales del siglo XVIII, significaba la música instrumental— una manera de animar la conversación, no era, por supuesto, natural en torno a 1800, sino más bien sor-

prendente. El traslado del “recogimiento” desde la música “sacra” a la música absoluta no era, como podía sospechar un depreciador de la “religión del arte” del siglo XIX, mero desvarío, sino que significaba nada menos, para la cultura musical del siglo XIX, que el descubrimiento básico de que la gran música instrumental, entendida como “lógica musical” y como “lenguaje más allá del lenguaje”, necesitaba de una posición determinada, la contemplación estética, de la que Schopenhauer ha dado la más aguda descripción; una posición gracias a la cual se constituye la conciencia. La contemplación es, para hablar con la terminología de Edmund Husserl, la “noesis” del “noema” música absoluta.

Pero la teoría de Herder suponía que la música “indeterminada”, “apartada de las palabras y los gestos”, no aparecía ya como una variante deficitaria de la misma vocal, sino como el “auténtico” arte musical. Sólo cuando la música sin palabras se “eleve” por encima del lenguaje en vez de serle deudora, es posible y plena de sentido la elevación al recogimiento religioso y la contemplación de la música absoluta.

No puede excluirse en modo alguno que Herder debiera a experiencias personales —y a la oposición a Kant, que despreciaba la música instrumental— el haber llegado a la conclusión de que la música absoluta —como “arte musical sagrado”— pedía un sentimiento de “devoción” o recogimiento; pero más verosímil parece que se haya dejado influir por Wackenroder (*Los Desabogos del corazón de un monje amante del arte* aparecieron en 1797, y las *Fantasías sobre el arte* en 1799). Y fue por el lenguaje de Wackenroder por el que todo un siglo expresó el recogimiento al que se sentía arrastrado por la música.

“Cuando Joseph asistía a un gran concierto, se sentaba en un rincón, sin mirar siquiera a la brillante concurrencia de los asistentes, y escuchaba con el mismo recogimiento como si estuviera en la iglesia —con la misma inmovilidad y silencio, y con los ojos mirando al suelo. No se le escapaba la menor nota, y al final se sentía, por la tensa atención, laxo y agotado [...]. En las sinfonías a gran orquesta alegres y arrebatadoras, que amaba sobre todo, le ocurría a menudo ver un animado coro de jóvenes y muchachas danzando en un prado risueño [...]. Algunos pasajes de la música le resultaban tan claros y penetrantes que las notas le parecían ser palabras. Otras veces las notas creaban en su corazón una maravillosa mixtura de alegría y de tristeza, de modo que el reír y el llorar le parecían igualmente próximos [...] Todas estas diversas sensaciones hacían nacer en su alma siempre imágenes adecuadas y pensamientos nuevos: —un maravilloso don

de la música—, un arte que actúa tan poderosamente sobre nosotros y pone en movimiento todas las fuerzas de nuestro ser, tan oscuro y misterioso es su lenguaje”.⁹

La palabra “recogimiento” en Wackenroder-Berglinger —en el pasaje citado Wackenroder es idéntico a Berglinger, el autor se identifica con el protagonista— debe ser entendida en un sentido no exactamente metafórico. Ciertamente, en las *Fantasías sobre el arte* se habla de una “comparación atrevida” cuando los adeptos de la religión del arte, que “con corazón sincero se arrodillan ante el arte y le ofrecen su homenaje de un amor eterno e ilimitado”, son parangonados con “el elegido para ser consagrado sacerdote”, que encuentra “por todas partes en su vida bellos motivos para honrar y dar gracias a su dios”.¹⁰ Sin embargo, la “comparación” se convierte en llana y simple confesión cuando Wackenroder venera “la profunda e inmutable santidad de este arte más que de ningún otro” —la música—¹¹; o incluso cuando Tieck, sin ningún recato, identifica religión y arte:

“Pues el arte musical es ciertamente el misterio último de la fe, la mística, la religión enteramente revelada”.¹²

El “recogimiento” al que Wackenroder-Berglinger se siente transportado vale básicamente para toda música, sin distinción de géneros o categorías estilísticas:

“Siempre me ha ocurrido así, que cualquier tipo de música que esté escuchando me parece ser el primero y más excelente, y me hace olvidar todos los demás”.¹³

(El “elegido para ser consagrado sacerdote”, con el que Wackenroder, en una “comparación atrevida”, parangona al fiel de la religión del arte, “eleva altares *por todas partes*”). No obstante, son las “sinfonías a gran orquesta” las “que amaba sobre todo”. Y que en la gran música instrumental, el “puro, absoluto, arte musical”, como Hanslick lo llamaba, se encarna la idea de la música de la manera más contundente, es algo expresado por Tieck más decididamente aún que por Wackenroder.¹⁴

El modo de escuchar música que describe Wackenroder en *Joseph Berglinger* tiene que parecer disonante a un lector que se haya educado en las categorías estéticas del siglo XX. Por un lado se habla de la tensa concentración en la cosa misma, en el fenómeno musical; por otro, de “imágenes adecuadas y pensamientos nuevos” que son suscitados por la música. Y tanto Wackenroder¹⁵ como Tieck¹⁶ describen, en las *Fantasías sobre el arte*, sus impresiones al escuchar sinfonías con un lenguaje que se caracteriza precisamente por la proliferación de metáforas. Sin embargo, las descripciones serían malentendidas si se leyeran

con la desconfianza indiferenciada de un “formalista” contra todas las clases de “hermenéutica”. Lo esencial de ellas es —para hablar con la terminología en torno a 1800— que no son “históricas” ni “características”, sino “poéticas”: no cuentan una historia, y evitan nombrar un *pathos* o un *ethos* determinado y firmemente delimitado, al cual la música serviría de expresión. Son más bien un intento de hablar de la esencia “poética” —y esto no quiere decir literaria, sino metafísica— de la música con comparaciones que se entrelazan con figuras enigmáticas y laberínticas que quieren significar que la música es un “lenguaje más allá del lenguaje”. Tieck escribía:

[Las sinfonías] “desvelan en lenguaje enigmático lo más enigmático, no dependen de ninguna ley de la verosimilitud, no necesitan deducirse de ninguna historia ni de ningún carácter, permanecen en su mundo puramente poético”.¹⁷

Parece como si las maneras de escuchar la música, que en 1797, en *Joseph Berglinger*, se funden sin gradaciones de valor, en el esquema de una teoría de la recepción que Wackenroder intercala en 1792 en una carta a Tieck, se diferencian radicalmente en una manera “auténtica” y otra “falsa” de disfrutar de la música:

“Cuando voy a un concierto, encuentro que disfruto de la música de dos maneras distintas. Sólo una de estas maneras de disfrute es la verdadera: consiste en una observación atentísima de las notas y de su proceso; en el completo abandono del alma a esa arrebatadora corriente de sensaciones [en la expresión “sensaciones”, como en Kant, parecen fundirse impresiones sensoriales y sentimientos], en el alejamiento y en la desaparición de todo pensamiento que pueda estorbar y de toda impresión sensorial ajena. Este ávido saborear de las notas va unido a un cierto esfuerzo que no puede mantenerse mucho tiempo [...] La otra manera en que la música me recrea no es un goce verdadero, una recepción pasiva de la impresión de los sonidos, sino una cierta actividad del espíritu suscitada y sostenida por la música. Entonces no escucho ya el sentimiento que impera en la pieza, sino que mis pensamientos y fantasías son llevados por las olas del canto y se pierden a menudo en lejanos escondrijos”.¹⁸

(El término “pasiva” podría dejarnos perplejos; porque la estética moderna tiende a designar la concentración en la obra, que Wackenroder describe como “recepción pasiva de la impresión de los sonidos”, como “escucha activa” en el sentido de Hugo Riemann, como seguimiento del proceso compositivo, y viceversa, el perderse en imágenes y pensamientos que apartan de la

música misma, a explicarlo como un entregarse “pasivo” a asociaciones “mecánicas”).

La descripción en el *Joseph Berglinger* aparece, si se parte de las premisas de una estética de lo “específico musical”, como una reincidencia en la ambigüedad y como una “hermenéutica” indecisa: como una confusión de las fronteras que habían sido delimitadas en la carta. No obstante, no se deben confundir las descripciones “poéticas” de las *Fantasías sobre el arte* con el flujo de imágenes y pensamientos que Wackenroder señalaba como forma equivocada de escuchar la música. El “puro, absoluto arte musical” no se disfraza nunca de música “programática” o “característica”, sino que es siempre explicado “poéticamente”. Las comparaciones se mantienen —a veces a costa de colisiones metafóricas literalmente dificultosas— en la esfera de la indeterminación plena de presentimientos, en la que la estética romántica buscaba el origen metafísico de la música instrumental. Y las características esenciales de la contemplación —el comportamiento que constituye el correlato de la idea de música absoluta— se mantienen en *Joseph Berglinger* tan incólumes como en el esquema de la “verdadera” escucha de la música del año 1792: el distanciamiento de la música absoluta con respecto a la programática y a la característica; además de la “infinita nostalgia”, que —como un elevarse sobre la limitación del lenguaje de las palabras a lo finito-conceptual— representa la “esencia poética” de la música; y por último, la concentración en la obra en vez de un perderse en pensamientos y sentimientos divagadores.

Que la contemplación estética pudiera aparecer como recogimiento religioso era la otra cara del fenómeno: que el recogimiento religioso a veces alcanzaba el umbral en el que pasaba a ser contemplación estética. (Los cambios mutuos entre la filosofía del arte y la filosofía de la religión —cuyos efectos se manifiestan como “historia de las ideas” y que son menos un origen, como creía Wilhelm Dilthey, que un resultado— pueden expresarse con la fórmula de que a una “sacralización” de lo profano corresponde una “secularización” de lo religioso, pero en todo caso —si como historiador sin dogmas teológicos se quiere evitar el reproche de una apropiación indebida que yace en la palabra “secularización”— se puede considerar un fenómeno como la religión del arte en el siglo XIX, tanto como una forma histórica legítima de conciencia religiosa).

En los *Discursos sobre religión*, que Friedrich Schleiermacher dedicó en 1799 “a las personas cultas entre los que la des-

precian” —en inmediata cercanía cronológica a las *Fantasías sobre el arte* de Wackenroder y Tieck y a la *Kalligone* de Herder—, se separaba radicalmente la religión de la metafísica o especulación por una parte, y de la moral o la praxis por otra. “Su esencia no está en el pensar ni en el actuar, sino en el contemplar y en el sentimiento”¹⁹ “La praxis es arte, la especulación es ciencia, la religión es sentir y gusto por el infinito”.²⁰ Pero “el contemplar y el sentimiento” —contemplar lo finito, como inmediatamente se halla ante nuestros ojos, y sentimiento de lo infinito, que está entrelazado con él— son descritos con giros basados inequívocamente en el modelo de la contemplación estética.

“El contemplar sin sentimiento no es nada, y no puede tener ni un origen justo ni una fuerza justa. El sentimiento sin contemplación es también nada: ambos son sólo algo cuando y porque son originariamente uno e indiviso. Aquel primer momento misterioso que ocurre en todas las percepciones sensoriales, antes de que contemplar y sentir se separen, allí donde el sentido y su objeto están fundidos el uno con el otro y se convierten en uno sólo antes de que cada uno de ellos torne a su lugar originario —sé bien cuán indescriptible es esto, y cuán rápidamente pasa, pero quisiera que lo pudiérais retener y también reconocerlo como la más alta y divina actividad religiosa del ánimo”.²¹

En una teología que no desdeñe buscar la cercanía de lo poético, las metáforas deben tomarse en serio. En la disertación *Über das Wesen der Religion (Sobre la esencia de la religión)*, en la que Schleiermacher separa la acción de la religión, compara éste la religión que acompaña a la acción, sin más explicaciones, con la “música sacra”:

“Toda acción propiamente dicha debe ser moral y puede serlo; pero los sentimientos religiosos deben acompañar, como una música sacra, todo el hacer de los humanos; todo debe hacerse con religión, pero no por religión”.²²

La música puede ser “sacra” porque, viceversa, lo sacro, tal y como lo entiende Schleiermacher, puede manifestarse como música. La religión que Schleiermacher predicaba “a las personas cultas entre los que la desprecian” es una “religión del sentimiento”, lo que, vuelto en forma negativa, significa: no es una “religión de la palabra”. Rodea lo “inefable” en vez de aferrarse a lo “dicho”. Los artículos de fe son mera expresión secundaria, “expuesta con palabras” de “estados de ánimo piadosos”, pero no su substancia.²³ Pero lo “inefable” —el correlato objetivo del “estado interior” subjetivo en que se constituye la religión— puede

expresarse musicalmente en cifras, ya que la música es un lenguaje más allá del lenguaje.

“Entre los tres territorios lingüísticos, el poético, el oratorio y el expositivo didáctico, el poético es el más alto, y más alto que todos ellos y mejor que todos es la música”.²⁴

Schleiermacher representaba la teología protestante del siglo XIX. De su enseñanza que los dogmas son verdaderamente dogmas teológicos cuando en ellos el sentimiento religioso se asegura de sí mismo, se puede deducir —sin falsa generalización— que la religión del arte del siglo XIX era ciertamente una religión y no un mero disfraz religioso. Pues que en música se expresa el sentimiento del infinito, que es la substancia de la religión, bastaba para hacer confluír contemplación estética y recogimiento religioso, sin que, desde el punto de vista de las premisas teológicas de Schleiermacher —que podrían valer como premisas para todo el siglo—, pueda hablarse de superstición. El teólogo del sentimiento —un sentimiento que por un lado es “conciencia inmediata de sí mismo” y por otro sensación de una “dependencia absoluta”— fue al mismo tiempo, sin explicitarlo, el teólogo de la religión del arte.

Lo que Schleiermacher anunciaba vacilantemente aparece en un folleto, *Die neue Kirche (La nueva iglesia)*, que el teólogo berlinés Martin Leberecht de Wette publicó anónimamente en 1815, proclamando sin ambages:

“Arte y poesía son, para las personas cultas de nuestro tiempo, los medios más eficaces para despertar sentimientos religiosos. En el sentimiento se manifiesta la fe de la manera más inmediata. Y al sentimiento religioso sirve máximamente el arte”.²⁵

Entre los teólogos católicos fue Johann Michael Sailer quien elogió el arte como medio para despertar la religiosidad. En una disertación en la Universidad de Landshut en 1808, *Von dem Bunde der Religion mit der Kunst (De la unión de la religión con el arte)*, reprobaba: “la religión meramente estética, que sólo sobrenada en los sentimientos indefinidos de lo divino,²⁶ pero por otra parte afirmaba:

“La religión está con el arte en una unión que no es casual, que no es convencional, sino esencial, necesaria, que no ha surgido hoy ni ayer, sino que es eterna”.²⁷

Un arte sacro es para Sailer “uno de los órganos que revelan la vida de la religión”, y que hacen a la “interna, invisible” religión que se manifieste como “externa, visible”.²⁸

Y viceversa:

“Pero cuando la religión, junto a la vida que sale al exterior,

tiene también una vida que se retrae a lo íntimo y que entra profundamente en los ánimos conmovidos, entonces el arte sacro adquiere una nueva dignidad; no es ya un mero órgano de la religión hacia fuera, sino un órgano de la religión hacia dentro”.²⁹

NOTAS

¹ Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sobre la vida, arte y obras de Johann Sebastian Bach). Leipzig, 1802. Ed. con un apéndice por Walther Vetter, Kassel, 1970, p. 12. Hay versión española, trad. de Adolfo Salazar, Fondo de Cultura Económica, México, 1951. (*N. del T.*)

² Johann Gottfried Herder: *Werke* (Obras). Ed. por Heinrich Düntzer. Berlín, s/a, vol. XV, p. 337.

³ Herder, *op. cit.*, vol. XV, p. 341.

⁴ Herder, *op. cit.*, vol. XV, p. 345.

⁵ Herder, *op. cit.*, vol. XV, p. 350.

⁶ Herder, *op. cit.*, vol. XVIII, p. 604.

⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe* (Obras y cartas). Heidelberg, 1967, p. 245.

⁸ Herder, *op. cit.*, vol. XVIII, p. 604.

⁹ Wackenroder, *op. cit.*, pp. 115 y ss.

¹⁰ Wackenroder, *op. cit.*, pp. 210 y ss.

¹¹ Wackenroder, *op. cit.*, p. 221.

¹² Wackenroder, *op. cit.*, p. 251.

¹³ Wackenroder, *op. cit.*, p. 211.

¹⁴ Wackenroder, *op. cit.*, p. 254.

¹⁵ Wackenroder, *op. cit.*, pp. 226 y ss.

¹⁶ Wackenroder, *op. cit.*, pp. 236 y ss.

¹⁷ Wackenroder, *op. cit.*, p. 255.

¹⁸ Wackenroder, *op. cit.*, pp. 283 y ss.

¹⁹ Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion* (Sobre la religión). Ed. por Hans Joachim Rothert. Hamburgo, 1958, p. 29.

²⁰ Schleiermacher, *op. cit.*, p. 30.

²¹ Schleiermacher, *op. cit.*, p. 41.

²² Schleiermacher, *op. cit.*, pp. 38 y ss.

²³ Schleiermacher: *Glaubenslehre* (Enseñanza de la fe), párrafo 15. En Karl Barth: *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert* (La teología protestante en el siglo XIX). Hamburgo, 1975, vol. II, p. 385.

²⁴ Barth, *op. cit.*, p. 385.

²⁵ Hubert Schrade: *Deutsche Maler der Romantik* (Pintores alemanes del Romanticismo). Colonia, 1967, p. 17.

²⁶ Johann Michael Sailer: *Sämmtliche Werke* (Obras completas). Ed. por Joseph Widmer. Sulzbach, 1839, vol. XIX, pp. 11 y ss.

²⁷ Sailer, *op. cit.*, p. 164.

²⁸ Sailer, *op. cit.*, p. 166.

²⁹ Sailer, *op. cit.*, p. 170.

MÚSICA INSTRUMENTAL Y RELIGIÓN DEL ARTE

La religión del arte del siglo XIX, la creencia de que el arte, aunque obra de los humanos, es una revelación, ha caído en descrédito como una "turbia mezclanza". Y la protesta contra ella, tal y como la formula por ejemplo Igor Stravinsky, se dirige por una parte contra la sacralización del arte, y por otra contra la secularización de la religión, así pues, doblemente motivada: se siente uno obligado a defender a la religión contra el abuso del arte, y al arte contra el abuso de la religión. Pero si, en vez de indignarse en nombre de la teología dialéctica o del formalismo estético musical a causa de un hecho del "malvado siglo XIX", se considera que la religión del sentimiento de Schleiermacher se legitima como un estadio del desarrollo de la historia de la devoción o de la historia de la teología, veremos que en la religión del arte una idea del arte tendente a la religión coincide con una idea de la religión tendente al arte, sin que pueda hablarse de una falsa transferencia. Nada autoriza al historiador a hablar aquí de "ilegitimidad". Por otra parte, la idea de la religión del arte, antes de haber descendido a fórmulas piadosas, siempre ha sido concebida como un problema, y no como un simple dogma incontestable; y la complicada dialéctica en la que se enredaba una estética inspirada en la filosofía de la religión, nunca se muestra más clara que en la teoría, en la metafísica de la música instrumental.

Schleiermacher, de quien parece proceder el término "religión del arte", en su disertación de 1799 *Sobre la religión*, distingue tres caminos abiertos para alcanzar lo infinito a partir de lo finito: la inmersión en sí mismo, la meditación olvidada de sí misma de un fragmento del mundo, y finalmente la contemplación devota de las obras de arte. La visión del infinito por medio de la contemplación estética le está negada a Schleiermacher, según él mismo reconoce:

"Quisiera, si no pareciese petulante desear algo más allá de uno mismo, poder comprender con claridad cómo el sentido artístico por sí mismo se convierte en religión, cómo a pesar de la paz en que el ánimo se sume gracias a cada goce aislado, ese ánimo se siente aun empujado a realizar los avances que pueden

conducirle al universo. ¿Por qué los que pueden recorrer este camino son naturalezas tan silenciosas? Yo no conozco ese camino, esa es mi más grave limitación, es el agujero que siento profundamente en mi ser, pero —creo; la posibilidad aparece clara ante mis ojos, sólo que debe permanecer como un misterio para mí”.¹

Por otra parte, a Schleiermacher le parece que ninguna de las religiones históricas haya pocedido de la visión artística: “Jamás he oído mencionar que una religión del arte haya dominado pueblos y épocas”.² Pero estaba convencido de la posibilidad de una religión del arte; y acuñó el término para una cosa de la que percibía solamente su contorno abstracto, pero que por esa fecha —1799— tomaba la forma concreta de una experiencia vital en las *Fantasías sobre el arte*, de Wackenroder y Tieck, una experiencia que Schleiermacher barruntaba aunque sintiera su ausencia en sí mismo.

El dogma de la religión del arte fue formulado con la máxima intensidad por Tieck:

“Pues el arte musical es ciertamente el misterio último de la fe, la mística; la religión enteramente revelada. Me parece a menudo como si estuviera todavía naciendo, y como si a sus maestros no se les permitiera compararse con ningún otro”.³

La cita procede del ensayo *Symphonien (Sinfonías)*, cuya tesis básica es la afirmación de la superioridad de la música instrumental sobre la vocal; de modo que por “arte musical” que se eleva hasta ser religión debe entenderse principalmente la sinfonía. Y la expresión de que el arte musical esté “todavía naciendo” puede ser interpretada como pensamiento de un estado de cosas: que la metafísica de Tieck sobre la música instrumental, acuñada originariamente a partir de las obras de Johann Friedrich Reichardt, encontraba su objeto adecuado sólo con E.T.A. Hoffmann, quien, para poder describir el fenómeno de Beethoven, tomó prestado el lenguaje de Tieck.

La religión del arte de Tieck es expresión de la nostalgia de cerrarse al mundo y retirarse a una contemplación cuyo carácter estético se transforma espontáneamente en uno religioso.

“Siempre he ansiado para mí esa liberación y por eso gusto de refugiarme en la tierra tranquila de la fe, en el verdadero territorio del arte”.⁴

Esta frase de Tieck es casi una cita de Wackenroder:

“Ay, entoces cierro los ojos ante todas las guerras del mundo, —y me refugio tranquilo en la tierra de la música, como si fuera la tierra de la fe”.⁵

Y fue de Wackenroder la experiencia originaria de la reli-

gión del arte, a la que dio el nombre Schleiermacher y el dogma Tieck. Aquél cumplió la condición que había exigido a los “elegidos para ser consagrados sacerdotes” del arte: la de ser “creados de manera que con corazón sincero se arrodillan ante el arte y le ofrecen el homenaje de un amor eterno e ilimitado”.⁶ Pero el origen de la religión del arte en Wackenroder parece estar, al menos en parte, en la capa de pietismo y sentimentalismo que fue de importancia básica para la prehistoria de todo el Romanticismo. No es difícil, en la segunda estrofa del himno con el que *Joseph Berglinger* de Wackenroder celebra a Santa Cecilia, patrona de la música, reconocer el lenguaje del pietista “amor a Jesús”:

“Tu maravilla sonora
que siempre encanta mis horas
mi alma ha arrebatado.
Liberado del miedo de los sentidos
deja en el canto perdido
mi corazón transportado.”⁷

Pero también por la herencia religiosa —las características e incluso maniqueas oscilaciones del pietismo entre confianza y desesperación ante la fe— puede explicarse la alternancia entre entusiasmo y depresión que parece amenazar a la religión del arte de Wackenroder y Tieck. En la parte VI de las *Fantasías sobre el arte*, en la carta de *Joseph Berglinger* sobre la discusión filológica, la elevación al recogimiento estético-religioso se convierte de repente en el temor de que la religión del arte no sea sino una superstición:

“De la más firme razón de mi alma surge el clamor: es aspiración divina del hombre el citar lo que no puede ser devorado por objetivos y necesidades vulgares —aquello que, independiente del mundo, brilla en eterno resplandor—, lo que no es movido por ninguna rueda del gran engranaje ni mueve a su vez a ninguna. Ninguna llama brotada del pecho del hombre sube más alta y se dirige directamente al cielo que el arte”.⁸ “El arte es una superstición ilusoria y engañosa; pensamos tener en él la última y más profunda humanidad, y nos da sólo una obra bella, hecha por el hombre, en la que ha depositado todos sus pensamientos y sentimientos egoístas, que en el mundo laborioso son infructuosos e ineficaces”.⁹

(La nota de Tieck, según la cual “de los ensayos de *Berglinger*, los cuatro últimos son míos”, hizo creer¹⁰ que la carta de Jo-

seph Berglinger, el último de los cuatro ensayos, fuera escrita por Tieck; pero Richard Alewyn¹¹ argumentó que el poema alegórico *El sueño (Der Traum)* con el que se cierran las *Fantasías sobre el arte* debe incluirse en la cuenta, así que la "Carta" habría que atribuirla a Wackenroder.)

Así como en las *Fantasías sobre el arte* es la música en general, pero especialmente la sinfonía, la que provoca en Wackenroder y Tieck el recogimiento religioso, en E.T.A. Hoffmann el entusiasmo aparece extrañamente dividido: tanto la polifonía vocal de Palestrina como el sinfonismo de Beethoven significan la más alta expresión musical de la "época moderna, cristiana, romántica". El arte religioso y la religión del arte entran así en la concurrencia histórico-filosófica.

En el ensayo *Vieja y nueva música religiosa (Alte und neue Kirchenmusik)*, que Hoffmann publicó en el "Allgemeine musikalische Zeitung" de Leipzig en 1814, cuatro años después de su recensión sobre la Quinta sinfonía de Beethoven, el "arte musical sacro", cuyo espacio histórico era la época que va de Palestrina a Händel, aparece como algo irremediamente pasado. La veneración por Palestrina, por nostálgica que sea, no implica la exigencia de imitar su estilo, como intentaron en el siglo XIX Eduard Grell y Michael Haller, sino que va unida a la idea de la imposibilidad de una restauración "de dentro afuera": el "arte musical sacro" es un monumento del recuerdo, y su restitución, en un presente que ya no es sustancialmente cristiano, sería una empresa perdida.

"Verdaderamente es un puro imposible que hoy un compositor pudiera escribir como Palestrina, Leo y como más tarde Händel y otros—. Aquel tiempo, especialmente por como el cristianismo resplandecía aún en toda su gloria, parece haber desaparecido para siempre de la tierra, y con él la consagración sacra de los artistas. Un Miserere como los de Allegri o Leo no lo compone hoy un músico, lo mismo que un pintor no pinta una Madonna como Rafael, Durero o Holbein".

Pero entre pintura y música reconoce Hoffmann la profunda diferencia de que en la pintura, dicho esquemáticamente, la decadencia espiritual trae consigo una decadencia técnica, mientras que en la música la atrofia de la substancia cristiana no impide que "en habilidad técnica los músicos actuales sobrepasen con mucho a los antiguos".

"De todos modos, ambas artes, pintura y música, presentan panoramas diferentes por lo que respecta a su historia y su desarrollo en el tiempo. ¿Quién puede dudar de que los grandes pin-

tores de aquel tiempo en Italia habían alcanzado el más alto grado del arte? La fuerza y la gracia más altas se encuentran en sus obras, e incluso en habilidad técnica sobrepasaron a los maestros modernos, que en todos los aspectos tratan en vano de emularlos [...] Pero con la música las cosas ocurren de otra manera".

La dialéctica que dice que la música como "arte" o "técnica" gana lo que pierde en "espíritu" y en "interés sustancial", una dialéctica que reaparece en la *Estética* de Hegel, no es sin embargo la última palabra de Hoffmann sobre la música de la era moderna. La diferenciación de la técnica compositiva es interpretada por Hoffmann más bien como señal de un "progreso" del "espíritu imperante". (Hoffmann aventajaba a Hegel, al que faltaba la experiencia directa, por su conocimiento de que en el arte el espíritu va adherido firmemente al detalle técnico; no podía pensar en un progreso de la técnica sin un desarrollo del espíritu). Pero el arte en el que la época en torno a 1800 toma conciencia de sí misma, es en primer lugar la música instrumental, la sinfonía. Ella, y no ya la música vocal, es el lenguaje en el que se puede hablar todavía inmediatamente —sin una mirada nostálgica hacia atrás— de las "maravillas del reino lejano".

"Pero con la música las cosas ocurren de otra manera. La frivolidad de los humanos no pudo detener al espíritu imperante, que avanza en la sombra; y sólo el que observa en profundidad, el que aparta su mirada del espectáculo desconcertante en el que se mueven los hombres despegados de todo lo santo y verdadero, pudo notar los rayos que, rompiendo las tinieblas, anunciaban la existencia del espíritu y creer en él. La maravillosa aspiración a reconocer aquel poder del espíritu vivificador de la naturaleza, nuestro ser en él, nuestra patria ultraterrena, que se revela en la ciencia, se anunció en los sonidos plenos de presentimientos de la música, que siempre habló más variada y perfectamente de las maravillas del reino lejano. Es bien cierto que la música instrumental se ha elevado en nuestro tiempo a una altura que los viejos maestros no vislumbraron, como también es cierto que los músicos modernos han superado en mucho a los antiguos en habilidad y técnica".¹²

Podría pensarse que el "espíritu de la naturaleza" que se manifiesta en la sinfonía debiera ser radicalmente distinto del espíritu del cristianismo expresado por la polifonía vocal. Pero también el "espíritu de la naturaleza" es una categoría religiosa, no una mera categoría imaginativa. Y si el peso teológico del "vislumbre de infinito" que Hoffmann percibía al escuchar música instrumental pudo ser escaso, su intuición fue profundamente

importante para la historia de las ideas. El consejo de Hoffmann de que un compositor no debe en manera alguna desdeñar la moderna riqueza de la música instrumental en la música eclesiástica se apoya en la idea de que “el espíritu impulsor del mundo” se manifiesta en la música instrumental “de la época más moderna, que aspira a una espiritualización interior”.

“Pero no es menos cierto que los compositores actuales apenas conciben en su interior una música que no cuente con todo el ornamento que la actual riqueza de medios ofrece en abundancia. El esplendor de los variados instrumentos, algunos de los cuales resuenan magníficos en las altas bóvedas, brilla por todas partes: ¿y por qué habría que cerrar los ojos a tal esplendor, puesto que es el propio espíritu impulsor del mundo quien ha lanzado este brillo al arte misterioso de la época más moderna, que aspira a una espiritualización interior?”¹³

El “arte musical sacro” de Palestrina no es la única forma de expresión de la creencia religiosa. Más bien es el mismo espíritu de los tiempos modernos el que se manifiesta como espíritu cristiano en la polifonía vocal y como espíritu romántico en la sinfonía. En el concepto de “época moderna, cristiana, romántica” se desvía el acento del momento cristiano al momento romántico, puesto que el “espíritu del mundo” es un espíritu “impulsor”. Si la “gloria del cristianismo” y con ella “aquella sacra consagración del artista ha desaparecido de la tierra” para siempre, por otra parte sólo Beethoven es un “compositor puro romántico (y por ello un auténtico compositor musical).”¹⁴

La pérdida de substancia cristiana no era, pues, para Hoffmann, según parece, lo mismo que un desmoronamiento de la conciencia religiosa en general. El “arte musical sacro” de Palestrina y la música instrumental de Beethoven —que habla “de las maravillas del reino lejano”— parecen más bien formas musicales expresivas en diversos grados de desarrollo del espíritu moderno, que Hoffmann, de manera parecida a Hegel, concibe fundamentalmente como categorías religioso-filosóficas. La “gloria del cristianismo” ha sido reemplazada por unos vagos “vislumbres del infinito”. Pero se malinterpretaría a Hoffmann si se quisiera rebajar la forma de expresión romántica religiosa a una variedad carente de la cristiana, o se le quisiera negar validez como forma de la conciencia religiosa en general. También las sinfonías de Beethoven son, digamos, “música religiosa”, porque representan el estadio de desarrollo en el que una cristiandad firmemente perfilada se transforma, gracias al “espíritu impulsor del mundo”, en presentimientos de las “maravillas del reino lejano”, las cuales, sin

embargo, no ofrecen un mezquino resto de religión, sino la religión de “una época que aspira a una espiritualización interior”. (Una “nueva música eclesiástica” podrá surgir, según la convicción de Hoffmann, si los compositores hacen suyo el espíritu de la moderna música instrumental, que es un espíritu religioso, para componer obras para una Iglesia en la que la forma cristiana se haya convertido en símbolo de una religión cuya substancia, más allá de la forma, está en lo innombrable).

“Siempre, continuamente adelante marcha el espíritu impulsor del mundo; jamás tornarán las figuras desaparecidas, las que se movían por el placer corporal: pero eterna, imperecedera es la verdad, y una maravillosa comunidad de espíritus enlaza, en misteriosa unión, pasado, presente y futuro”.¹⁵

El modelo hermenéutico por el que se orienta Hoffmann como esteta de la música, el encadenamiento de dicotomías tales como “antiguo-moderno”, “pagano-cristiano”, “clásico-romántico” y “plástico-musical”, tiene sus raíces, como ya se señaló, desde el punto de vista de la historia de la música, en la disputa sobre la “prima” y la “seconda prattica”, y desde el punto de vista de la historia de las ideas en la “Querelle des anciens et des modernes”. A comienzos del siglo XIX, el sistema de categorías, tanto en Hoffmann como en Hegel, se interpreta primariamente a partir de la historia de la religión o de la filosofía de la religión. Los géneros artísticos máximamente contrapuestos, la escultura antigua como ideal de lo “plástico” y la sinfonía moderna como ideal de lo “musical”, aparecen como encarnaciones de formas contrastantes de la conciencia religiosa. La estatua griega del dios no es una simple imagen del dios, sino que garantiza su presencia inmediata; la religión se manifiesta como arte y el arte como religión. (A la mezcla en la “antigüedad clásica” de forma estética y significado religioso, a la presencia de la una en el otro, apunta el término “religión del arte” en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, de 1805; un término que en Hegel, diversamente de como en Schleiermacher, no puede ser transferido estrictamente al arte de una época cristiana —o marcada aún por el cristianismo en su secularización).

En el cristianismo, la “idea” —determinante del proceder del desarrollo artístico—, cuya substancia es la representación de Dios de una época, se retira de la “exterioridad” de la apariencia plástico-espacial a la “interioridad” de la conciencia en el tiempo, al “sentimiento”. Y el arte de la “interioridad” —así, pues, de “la edad moderna, cristiana, romántica”— es, en el sistema y en la filosofía de la historia de Hegel, la música.

Parece lógico encontrar reflejado el proceso religioso de esa retirada al interior de la evolución musical en una liberación de los textos y de los afectos claramente perfilados, y proclamar, como E.T.A. Hoffmann, a la música instrumental "absoluta" como "el arte misterioso de los nuevos tiempos, que miran a la espiritualización interior".¹⁶ Sin embargo, la dialéctica de la "interioridad en sonidos", en cuyo contexto Hegel interpretaba la moderna música instrumental, es más enredosa. La sencilla fórmula de que la música "absoluta", gracias a su apartamiento y liberación de la palabra, se elevaba a la "intuición del infinito", a lo "absoluto", y de que la música era un lenguaje más allá del lenguaje, debía de parecer a Hegel, que se atenía a la tradición de que el espíritu era "palabra", de manera que la historia filosófica del arte culminaba en la poesía y la odisea del espíritu universal culminaba en la filosofía, profundamente ajena e ilusoria. Por otra parte, en la metafísica romántica de la música instrumental se marcaba una tendencia incluida, como elemento secundario, también en el sistema estético de Hegel y en su pensamiento, y que no podía ser reprimida.

"Pues el espíritu es la subjetividad infinita de la idea que, como anterioridad absoluta, no puede por sí misma adquirir forma exterior ni debe permanecer corpóreamente en la existencia que le corresponde. De este principio se deduce que la forma romántica de arte suspende la unidad unitaria de la forma clásica, porque ha adquirido un contenido que sobrepasa la forma clásica de arte y sus medios de expresión. Este contenido —para recordar ideas bien conocidas— coincide con lo que el cristianismo predica de Dios como espíritu, a diferencia de la fe griega en los dioses, que constituye el contenido esencial e idóneo para el arte clásico".¹⁷

Como "subjetividad infinita", como "interioridad absoluta", el "espíritu" presiona para salir más allá de la "objetividad" y la "finitud", sentidas como limitación, de las antiguas estatuas de los dioses, del arte de una era "plástica". Pero el movimiento de liberarse en el que la "interioridad" se encuentra a sí misma, produce en la filosofía de la música de Hegel una relación precaria y equívoca con la estabilidad y sustancialidad del "contenido" que el arte ha adquirido gracias al cristianismo. Ciertamente Hegel otorga a la música la posibilidad de que, si es música vocal, cuente con el "contenido" de un "significado" determinado; pero si se trata de música instrumental exprese sólo un "ambiente" indeterminado, sugerido o inducido.

"Pero la interioridad puede ser de dos clases. Tomar un ob-

jeto en su interioridad puede significar, por una parte, no captar la realidad externa del fenómeno, sino su significado ideal; pero por otra parte puede querer decir expresar un contenido tal y como vive en la subjetividad de nuestro sentimiento".¹⁸

Pero si la música, finalmente —y esta tendencia, por decirlo así, es en ella innata—, se retrae por completo en sí misma y no representa un "contenido", entonces se vuelve vacía y abstracta.

"Especialmente en la época actual, y desprendiéndose de un contenido claro de por sí, la música se ha retirado a su propio elemento, pero en cambio ha perdido fuerza en cuanto a la interioridad completa, de modo que el goce que puede ofrecer se limita ahora a una sola cara del arte, es decir, al mero interés por el aspecto estrictamente musical de la composición y a su destreza técnica; una cara que es cosa sólo de los entendidos y que se refiere menos a los intereses artísticos de los humanos en general"¹⁹ [...] Pero entonces la música queda vacía, sin significado, y, puesto que le falta unos de los aspectos principales de todo arte, el contenido espiritual y su expresión, no puede considerarse ya propiamente como arte".²⁰

Pero justamente una música que tiende a la abstracción, es decir, el "absoluto, puro arte musical", es para Hegel, e igualmente para Hoffmann y más tarde para Hanslick, la "verdadera" música.

"Para la expresión musical, pues, lo adecuado es únicamente el interior totalmente sin objeto, la subjetividad abstracta como tal. Este es nuestro yo enteramente vacío, el sí mismo sin otro contenido"²¹

Lo que la música pierde como "arte que se refiere a los intereses artísticos de los humanos en general", lo gana como música, como expresión del "sí mismo sin otro contenido". En la medida en que la música va hacia sí misma, se aleja del "contenido" en el que, para Hegel, se basa la "función cultural".

"No es que el músico se abstraiga de todo y de todo contenido, sino que lo encuentra en un texto al que pone música, o, más independientemente, se viste su propio estado de ánimo con la forma de un tema musical que luego continúa elaborando: pero la verdadera región de sus composiciones sigue siendo la interioridad formal, los puros sonidos, y su sumergirse en el contenido, en vez de una imagen hacia el exterior, es más bien un retraerse a la propia libertad de su interior y en varios territorios de la música surge así una certeza de que él, como artista, está libre de contenidos".²²

La ley del movimiento de la música que se explica en ese

texto —la dialéctica del “sumergirse” y del “retraerse”— parece conducir irremediabilmente hacia la abstracción, que culmina en el “absoluto, puro arte musical”.

El retraimiento de la música a la “interioridad” es pues, por una parte, un apartarse y un liberarse en el que aquélla se encuentra a sí misma, y por otra parte un vaciarse y un formalismo, una pérdida de substancia. Y que precisamente interpretar la abstracción creciente “de un contenido claro de por sí” —una abstracción que prefigura, digamos, la música absoluta como proceso histórico—, como forma expresiva sonora de una experiencia esencialmente religiosa, sería una interpretación derivada de la herencia religiosa que a Hegel, filósofo de lo “concreto”, le sería profundamente ajena. Sin embargo, no sería posible negar que el “retraerse a la propia libertad de su interior”, aunque finalmente pueda llegar al vacío, es la tendencia que llevaba la idea de la música absoluta a su convergencia con el espíritu del cristianismo, tal y como lo entendía Hegel. Que la sinfonía fuese el símbolo de la religión del arte en la época cristiana, era un pensamiento que —a pesar de la limitación hegeliana del concepto de religión del arte a la escultura de la antigüedad clásica, y a pesar de su desconfianza protestante contra la idea de un lenguaje más allá del lenguaje— yacía oculto en el interior de la estética de Hegel, sin asomarse a la superficie.

En la estética de Hegel, cuya substancia es una filosofía de la historia, las formas artísticas, desde la arquitectura a la música y a la poesía, se agrupan en torno a un centro elevado, un *point de la perfection*. El arte clásico, cuyo paradigma lo constituyen las estatuas de los dioses, se diferencia por una parte del arte “simbólico”, en el que la unidad de idea y de apariencia aún no ha sido alcanzada; y de otra parte, del arte “romántico”, en el que esa unidad se destruye de nuevo porque el espíritu, en vez de fundirse con el fenómeno estético, trata de superarlo.

Al revés que Hegel, y al mismo tiempo como derivación suya, Christian Hermann Weisse —cuyo *Sistema de estética* apareció en 1830, es decir, entre el “conocimiento público” de la estética de Hegel en forma de ciclo de conferencias y su aparición en libro— construye un esquema tripartito, que se basa, en vez de en el pensamiento de un centro sobresaliente que pertenece al pasado, en la idea de un progreso hacia el presente. Para Hegel, el arte “romántico” era superior al “clásico” como grado evolutivo del espíritu, pero inferior como fenómeno estético; para Weisse, el arte espiritualmente más evolucionado es también estéticamente el más perfecto. Pero esto significa nada menos que

es en el arte donde culmina la odisea del espíritu universal (y no, como pensaba Hegel, en la religión y en la filosofía, hacia donde el espíritu tiende cuando deja atrás al arte).

Weisse reparte el concepto, acuñado por August Wilhelm Schlegel, E.T.A. Hoffmann y Hegel, de una “era moderna, cristiana, romántica” en momentos parciales y diferencia, de un primer “ideal clásico” y un segundo “ideal romántico”, un tercer “ideal moderno”. Pero la filosofía de la historia de las formas artísticas se funda, como en E.T.A. Hoffmann y en Hegel, en la filosofía de la religión: según Weisse, el arte clásico está acuñado a partir del mito, el romántico a partir del cristianismo y el moderno —un “servicio divino de la belleza pura”— a partir de una conciencia religiosa para la cual la religión es arte y el arte es religión. Y la forma artística en la que se manifiesta más puramente el “ideal moderno” es la música instrumental “absoluta”.

“La música instrumental es por ello el ser puro e inmediato, libre de toda figuración particular, del ideal absoluto o moderno —como también históricamente pertenece por entero a ese ideal, y, aunque conceptualmente sea la primera de las artes por ser la más abstracta, desde el punto de vista de su origen histórico es la más joven”.²³

“Libre” y “absoluta” es la música instrumental porque se ha liberado de significados que habían quedado adheridos a la música, a causa de su procedencia de “la voz de la naturaleza” o del lenguaje.

“Ese significado que el sonido tiene también fuera de la música, en la naturaleza o en el mundo del espíritu humano —esto último como voz humana y como lenguaje— queda excluido en este arte, o, en caso de integrarse en él, sólo puede ocurrir por mediación de la idea, que como esencia pura y alejada de toda figura limitada se manifiesta en los sonidos, pero en los sonidos musicales, no en cualquier sonido”.²⁴

Weisse formula filosóficamente lo que E.T.A. Hoffmann expresó poéticamente: que los afectos, ajenos a la “música pura”, en cuanto no penetran mediante el canto, se revisten “con el resplandor purpúreo del Romanticismo”.²⁵

El “sonido” en el que, según Weisse, se manifiesta la idea, es el sonido instrumental “artificial”, a diferencia del “sonido natural” de la voz; y es la “artificiosidad” lo que, para hablar como Hanslick, hace a la materia musical “capaz de espíritu”.

“Los sonidos, que se unen gracias al ritmo y a la armonía para formar la melodía y las obras de arte musicales, no son sonidos naturales inmediatos, sino producidos por un arte mecáni-

co; no solamente para someterlos externamente y de manera total al arbitrio del espíritu que trata de dominarlos, sino también y sobre todo para limpiarlos de todo significado finito y específico, que, como contenido ajeno, turbaría y estorbaría lo absoluto espiritual que debe mostrarse".²⁶

Pero el "concepto puro del arte"²⁷ que realiza la música instrumental es, según Weisse, una forma de la conciencia religiosa; y en cuanto a la teoría de Weisse sobre la música instrumental, que anticipa el formalismo de Hanslick, tiene lugar dentro del espíritu hegeliano de la filosofía de lo absoluto.

"La vitalidad del espíritu, que se da a sí mismo en la música instrumental su forma peculiar, tan distinta de todas las particularidades ajenas al reino de la belleza, se exterioriza en este arte como un incesante ondear o fluctuar entre los dos polos opuestos del dolor y la alegría, del lamento y el júbilo, y ambos sentimientos y estados de ánimo vienen a manifestarse aquí en su pureza como atributos de lo absoluto, o, si queremos utilizar esta expresión, del espíritu divino, sin relación inmediata con lo que se despierta, multiplica y acompaña al espíritu finito del hombre. Como la alternancia de esos estados hace pensar también en un ser perfecto y que poseyera la eternidad en el presente —(lo que a una filosofía que del vacío de su abstracción jamás llega al concepto de una divinidad viviente chocará siempre), esto nos enseña ese arte de modo más inmediato y claro que cualquier otro arte o ciencia".²⁸

Si Schopenhauer hablaba en 1819 de sentimientos *in abstracto* que se expresarían en la música, Weisse eleva los sentimientos sin objeto, librados de condicionantes terrenales, a "atributos del espíritu absoluto, divino": la metafísica de la música instrumental hunde sus raíces, de manera semejante a Wackenroder, en una estética del sentimiento que podríamos llamar "sacralizada". (También recuerda a Wackenroder el asombro de Weisse ante el hecho de que la "mecánica" de los instrumentos artificiales baste para producir la "maravilla del arte musical"). Pero los efectos terrenales están muy alejados de los "sentimientos y estados de ánimo" que se expresan en la música absoluta.

"Todas las opiniones habituales sobre la música, que quedan detrás del concepto de un arte puro, ideal, que la consideran sobre todo expresión de sentimientos y pasiones subjetivas, suponen una aplicación forzada a esta música; porque aquí no existe el aspecto de una causalidad inmediata de esa subjetividad que en el canto sí puede originar esa opinión."²⁹

La música "absoluta", en la que se manifiesta lo "absoluto",

se halla separada de los afectos, de los cuales una vieja estética trataba de justificarla como el lenguaje que le era propio; e igualmente se halla separada de todo tipo de textos y funciones. Pero lo "absoluto" que expresa, en la "edad moderna" es una idea religiosa que se manifiesta como arte. Lo que Hegel decía de la antigua estatua de los dioses —que en su forma estética la idea religiosa no sólo estaba "simbolizada", sino inmediatamente presente—, Weisse lo aplica a la música instrumental moderna. En ella culmina la historia universal del arte; en el final histórico surge el origen ontológico. Mientras Hegel consideraba la abstracción del "contenido" como un vaciamiento de la música, para Weisse en esa abstracción se muestra la verdad del arte. Weisse, figura marginal de la historia de la filosofía, es el auténtico apóstol de una religión del arte que gira en torno a la idea de un arte "puro".

NOTAS

¹ Friedrich Schlegelmacher: *Reden über Religion* (Disertaciones sobre religión). Ed. de Hans Joachim Rothert. Hamburgo 1958, pp. 92 y ss.

² Schlegelmacher, *op. cit.*, p. 93.

³ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe* (Obras y cartas). Heidelberg, 1967, p. 251.

⁴ Wackenroder, *op. cit.*, p. 250.

⁵ Wackenroder, *op. cit.*, p. 204.

⁶ Wackenroder, *op. cit.*, p. 211.

⁷ Wackenroder, *op. cit.*, p. 120.

⁸ Wackenroder, *op. cit.*, p. 229.

⁹ Wackenroder, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰ Wackenroder, *op. cit.*, p. 136.

¹¹ Richard Alewyn: *Wackenroders Anteil* (La participación de Wackenroder). En "Germanic Review" XIX, 1944, pp. 48 y ss.

¹² E.T.A. Hoffmann: *Schriften über Musik* (Escritos sobre música). Ed. de Friedrich Schnapp. Munich, 1963, pp. 229 y ss.

¹³ Hoffmann, *op. cit.*, p. 232.

¹⁴ Hoffmann, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ Hoffmann, *op. cit.*, p. 235.

¹⁶ Hoffmann, *op. cit.*, p. 232.

¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* (Estética). Ed. de Friedrich Bassenge. Frankfurt am Main, s/a, vol. I, pp. 85 y ss.

¹⁸ Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 304.

¹⁹ Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 269.

²⁰ Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 271.

²¹ Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 261.

²² Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 266.

²³ Christian Hermann Weisse: *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (Sistema de estética como ciencia de la idea de belleza). Reed. Hildesheim, 1966, vol. II, pp. 49 y ss.

²⁴ Weisse, *op. cit.*, vol. II, p. 51.

²⁵ Hoffmann, *op. cit.*, p. 35.

²⁶ Weisse, *op. cit.*, p. 49.

²⁷ Weisse, *op. cit.*, p. 55.

²⁸ Weisse, *op. cit.*, p. 57.

²⁹ Weisse, *op. cit.*, p. 53.

LÓGICA MUSICAL Y CARÁCTER LINGÜÍSTICO

Un intento de explicar la idea de autonomía estética exclusivamente por la historia social, como signo de una retirada frente a la fealdad y frialdad de un mundo industrializado que justamente entonces empezaba a perfilarse, resultaría en el campo de la música una hipótesis histórica insuficiente, porque el pensamiento autónomo, por acuciantes que pudieran ser los motivos sociopsicológicos, sin la existencia de un objeto adecuado —y esto significa, puesto que música vocal quiere decir música “atada”: música instrumental de calidad públicamente reconocida—, se hubiera quedado en un concepto vacío, sin arraigo. El impulso requería un objeto al que poder aferrarse.

Pero en manera alguna quiere esto decir que la música instrumental de finales del siglo XVIII haya sido originariamente concebida como música absoluta en el sentido de la metafísica romántica. Las sinfonías de Carl Stamitz y de Haydn surgieron más bien en el contexto de una vida concertística, que en principio no apuntaba a la autonomía estética y a la elevación metafísica, sino a una cultura social del sentimiento: una cultura social del sentimiento que estaba estrechamente relacionada con los esfuerzos literarios y pedagógicos de la burguesía para entenderse a sí misma y entender sus propios recursos humanitario-morales. Haydn quería, como nos informa Georg August Griesinger, representar en sus sinfonías “caracteres morales”; y esa estética de la representación era al mismo tiempo juntamente pensada como estética de la acción: música, también música instrumental, era algo, dicho toscamente, que podía servir como medio de formación cultural. (Y todavía parte de la idea de formación cultural de la primera burguesía Hermann Kretzschmar, cuando hacia 1900 intenta recobrar la estética de los afectos y los caracteres del siglo XVIII bajo la denominación de “hermenéutica musical”: su polémica contra la idea de música absoluta fue motivada por razones pedagógicas).

La interpretación de la música instrumental en el espíritu del pensamiento estético de autonomía es, pues, un cambio de sentido. Ese cambio de sentido que se produce en la estética

musical romántica, sin embargo, para no quedar sin consistencia y por ello sin eficacia histórica, tenía que enlazar con rasgos reales y esenciales de la cosa misma. Y los elementos compositivos técnico-estéticos que hicieron posible una "autonomización" de la música instrumental pueden resumirse bajo el epígrafe de "lógica musical" —un concepto que está estrechamente unido con la consideración del "carácter lingüístico" de la música. Que la música se presente como discurso sonoro, como desarrollo de pensamientos musicales, es la justificación compositiva de su exigencia estética, la de existir para ser escuchada por sí misma: una exigencia que a finales del siglo XVIII no era precisamente obvia.

Todavía en 1769, en el *Cuarto florilegio crítico (Viertes kritisches Wäldchen)*, Johann Gottfried Herder menospreciaba sin rodeos la "lógica" en la música. El exegeta filosófico de la música, como lo intuía Herder, en el primer momento se sume con todo interés en los sonidos aislados, que percibe e interpreta como voces del sentimiento.

"En principio sólo simples y eficaces elementos de la música —aislados acentos sonoros de la pasión—, esto es lo primero que siente y recoge".

El "campo principal de sus observaciones" es, pues, la melodía; reúne las notas "mediante el vínculo de la sucesión en su encanto auditivo, en su efecto sobre el alma: y esto se convierte en melodía". Por el contrario, la "lógica" musical, que está en el encadenamiento de los acordes, es despachada como elemento meramente secundario por Herder, que en la disputa de estética musical sobre la preeminencia de la melodía o de la armonía toma partido por Rousseau y contra Rameau (aunque sin armonía el "vínculo de la sucesión" en la melodía no resulte apenas comprensible).

"La teoría armónica como tal, en el sentido en que los modernos usan esta palabra, es, para su estética [la del exegeta filosófico], sólo lo que la lógica para el poeta; ¿qué loco querría buscar en ella el objetivo principal?"¹

No fue a través de Herder —que, según parece, fue el primero en usar el término—, sino a través de Johann Nikolaus Forkel, dos decenios más tarde, cuando el concepto de lógica musical recibió honores en la estética de la música.

"El lenguaje es el vestido del pensamiento, como la melodía es el vestido de la armonía. En este aspecto podría designarse a la armonía como una lógica de la música, porque está con respecto a la melodía aproximadamente en la misma relación

que, en el lenguaje, la lógica con respecto a la expresión, a saber, regula y determina una frase melódica de manera que para el sentimiento parece convertirse en una verdad real [...] Pero, así como se han expresado desde hace mucho tiempo pensamientos antes de que tuvieran nombre una lógica o un arte de pensar correctamente, de la misma manera han existido también melodías antes de que se conociera de nombre lo que después se ha llamado armonía".²

El fenómeno, en el que se apoyaba Forkel, era el sencillo hecho de que el carácter expresivo de un intervalo melódico, por ejemplo la sexta menor re-si bemol, depende en parte del contexto armónico-tonal, o sea, de si se trata de la quinta y la tercera de sol menor o de la tercera y la tónica de si bemol mayor. Por otra parte, Forkel suponía la antigua teoría lingüística que veía en la lengua un nuevo medio de formulación y "revestimiento" para pensamientos y sentimientos existentes de por sí. Las melodías son para Forkel fenómenos formales sonoros —formulaciones musicales— de sentimientos que constituyen el contenido y el sentido de la música. Forkel partía, como Herder, de la cualidad estética del sonido aislado como voz del sentimiento; pero por otra parte, al contrario que Herder, reconocía en el sistema tonal regulado armónicamente la condición para una expresión musical emotiva más determinada, rica y diferenciada. Buscaba una posición intermedia donde Herder contraponía melodía y armonía. Y llamaba "lógica musical" a la regulación armónica de las relaciones entre los sonidos, porque gracias a ella en la música las señales de sentimientos eran conducidos a una "verdadera" relación —correspondiente a la naturaleza de las cosas—, de manera semejante a lo que ocurre en la lengua hablada con las señales para las cosas y las representaciones. La armonía es "requisito necesario" de la "verdad y determinación" de la expresión musical.³

Lo que Ludwig Tieck, que había asistido a las clases de Forkel en Gotinga, dice en 1799 en las *Fantasías sobre el arte* a propósito del efecto de la música instrumental moderna, parece de entrada un reflejo de la tesis de Forkel de que en la música hay una lógica oculta que atraviesa y regula toda la expresión sonora del sentimiento.

"Sucedee aquí que se piensan pensamientos sin el trabajoso rodeo de las palabras, aquí hay sentimiento, fantasía y fuerza de pensamiento, todo en uno".⁴

Pero en la rapsodia de Tieck *Los sonidos (Die Töne)*, la relación entre lengua del pensamiento y lengua de los sonidos apa-

rece bajo otra luz: en ambos lenguajes lo inefable, lo que no puede decirse ni con palabras ni con sonidos, es propiamente el objetivo; y quizá incluso sean los sonidos los que —a pesar de un resto de insuficiencia— se aproximen más a lo indecible.

“Generalmente el hombre está tan orgulloso de que se le haya concedido organizar y ampliar un sistema de palabras, que puede consignar en la lengua habitual los pensamientos que le parecen más refinados y atrevidos. Pero [...] el hombre de mayor calado siente demasiado bien cómo sus pensamientos más íntimos son también sólo un órgano, así como su razón y sus conclusiones son siempre independientes del ser que él mismo es, y al que en su vida terrenal no podrá nunca acercarse del todo. — Entonces, ¿no es indiferente si piensa con sonidos instrumentales o con los llamados pensamientos? Con cualquiera de los dos puede ocuparse y jugar, y la música, aun siendo el lenguaje más oscuro y refinado, seguramente le satisfará a menudo más que los otros”.⁵

Lo inefable sobre lo que Tieck medita no es ni sentimiento ni pensamiento, sino algo sustancial más allá de las diferencias que nos impone nuestro sistema de categorías. La relación de pensamiento y sentimiento, en la que Forkel había ubicado el concepto de lógica musical — de la “verdad y determinación” de la expresión del sentimiento musical—, se disuelve en Tieck en metafísica.

Así, pues, la estética romántica, que veía en la música instrumental el “arte musical puro, absoluto”, por un lado aparecía como destructiva, y por otro originaba un concepto distinto de la lógica musical. “Toda la música pura”, anotaba Friedrich Schlegel entre 1797 y 1801, “tiene que ser filosófica e instrumental (música para pensar)”.⁶

Y en uno de los *Fragmentos* publicados por Schlegel en “Athenäeum” —el pasaje es en realidad un comentario a la lacónica anotación— se dice:

“Algunos consideran extraño y ridículo que los compositores hablen de los pensamientos que existen en sus composiciones [...] Pero quien tenga sensibilidad para las maravillosas afinidades de todas las artes y ciencias, al menos no considerará las cosas bajo el rastroso punto de vista de lo que suele llamarse naturalidad, según la cual la música debe ser tan sólo el lenguaje del sentimiento; y no encontrará imposible una cierta tendencia hacia la filosofía en toda la música instrumental pura. ¿No debe la música instrumental pura crear un texto de sí misma? Y el tema, ¿no se desarrolla, confirma, varía y origina contrastes de la

misma manera que el objeto de la meditación en una secuencia de ideas filosóficas?”.⁷

Si Schlegel sustraía la música instrumental de la esfera de la cultura sentimental de la sociedad para elevarla a la excelcitud de una abstracción cuyo sentido brota en la contemplación estética solitaria, no podía buscar la “lógica” musical que necesitaba una música autónoma para su justificación estética en la “armonía” de Forkel, como elemento constitutivo de la expresión musical del sentimiento: en vez de la “lógica” armónica más bien es la “lógica” temática en la teoría de la música instrumental —en la estética que la legitima— donde desde ahora recaerá el acento.

En la realidad musical, la estructura armónica era inseparable de la temática: la música instrumental emancipada se constituía como discurso sonoro gracias a una lógica que era determinada conjuntamente y al mismo tiempo temática y armónicamente. El concepto formal moderno, que hacia 1700 va gradualmente desarrollándose en las arias de óperas y cantatas, pero sobre todo en el concierto instrumental, descansa por una parte sobre el principio de la tonalidad armónica, que —como generalidad musical— diseña un plano; y por otra parte sobre el principio del tema, del cual —como elemento particular— deriva un desarrollo.

La disposición tonal y el proceso temático son los dos constituyentes de una forma musical que, como curso de tensión mantenida, diferenciada y no obstante sin lagunas y trabada —sin recurrir a un texto o a una función—, puede sostenerse estéticamente por sí misma. La unidad de la forma es el correlato de la autonomía de la obra.

Por ejemplo, en un tiempo de un concierto de Antonio Vivaldi hay un ritornello básico que no actúa como marco, sino como tema (y que en 1739 fue caracterizado por Johann Mattheson como algo semejante a la “propositio” de un discurso jurídico). Por un lado, a través de la transposición del ritornello a diferentes tonalidades —y a través de desarrollos modulatorios a los episodios entre las tonalidades del ritornello— se origina un entramado formal basado en la armonía: un armazón que, gracias a su evidencia, parece haber hecho plausible el tópico de la comparación entre música y arquitectura. Por otro lado, partes separadas del tema, modificadas o agrupadas de diferente manera, apuntan así el inicio de un procedimiento que más tarde, en Haydn y Beethoven, se convertirá, como trabajo temático-motívico, en la esencia de la lógica musical discursiva. Y la diferencia entre exposición temática o recapitulación por una parte y traba-

jo motivico por otra se relaciona estrechamente con el fundamento tonal de la forma, pues cohesión temática y tonal aparecen igualmente como correlatos de la misma manera que desarrollo motivico y modulatorio. (En todo caso no debe desconocerse que junto a la "lógica" en Vivaldi no eran de menor importancia otras razones de legitimización de la música instrumental, como la exhibición de virtuosismo y la representación descriptiva de asuntos programáticos).

El aforismo de Schlegel fue una anticipación fugaz y relampagueante. Sólo medio siglo más tarde, en el tratado *De lo bello musical* de Eduard Hanslick, los conceptos de forma y tema se situarán en el centro de la estética musical —y no sólo de la teoría de las formas—, una estética musical que no es otra cosa que una teoría de la música absoluta. (Para Hanslick, los textos son intercambiables, y los programas son irrelevantes). Por una parte, Hanslick, en cuanto consideraba la música instrumental como la "verdadera música" y acentuaba el distanciamiento de la música instrumental con respecto a la expresión de los afectos de la música vocal (siguiendo a Tieck) hasta polemizar contra la "podrida estética del sentimiento", depende de la metafísica romántica de la música instrumental; pero por otra parte parece que en 1854, en una época de desencanto filosófico tras de la caída del hegelianismo, la substancia metafísica de la estética de comienzos de siglo se había consumido. La "devoción" o "recogimiento" ante las "maravillas del arte musical" ha cedido a un seco empirismo que reclama terminantemente un método científico. La esencia de la música, según Hanslick, hay que buscarla en lo "específicamente musical": no en un carácter "poético" común a las demás artes, sino en la forma sonora, que es lo que distingue a la música de las otras artes.

Sim embargo, debemos precavernos de formular una interpretación apresurada de Hanslick. Y lo que puede parecer un rodeo es en realidad el camino más directo para entenderlo rectamente. Si se quiere en verdad comprender lo que Hanslick pensaba y en qué consistía el problema que intentaba resolver, tendremos que poner a Hanslick, el escritor fácilmente inteligible, en relación con Hegel, el filósofo difícilmente inteligible.

"Si ahora se pregunta qué se debe expresar con este material sonoro, la respuesta es: ideas musicales. Pero una idea musical que se manifiesta perfectamente es ya algo autónomamente bello, es un objetivo en sí mismo, y en manera alguna un medio o un material para la representación de sentimientos o de pensamientos [...] Formas sonoras en movimiento constituyen el sólo y único contenido y objeto de la música".⁸

La famosa frase de Hanslick, citada hasta la saciedad, según la cual la forma de la música constituye su propio contenido, no es una tesis inteligible sin más, sino una paradoja que sólo puede hacerse comprensible reconstruyendo la situación polémica dentro de la cual fue formulada. Sería una simplificación grosera resolver esta agudeza dialéctica con la frase trivial de que la música es forma y nada más. (El éxito de la frase, medido por la frecuencia con que se cita, parece consistir en que puede entenderse de manera superficial y al mismo tiempo hacer alarde del carácter paradójico de su propia formulación). En el contexto histórico en torno a 1850, la doctrina de Hanslick implica una diferenciación con el hegelianismo, la filosofía dominante de las décadas de 1830 y 1840 (y más que con el hegelianismo de los textos auténticos de Hegel, con la jerga hegeliana que había penetrado en el lenguaje de los intelectuales). Lo bello había sido definido por Hegel como "apariciencia sensible de la idea". (*Scheinen*, parecer, significa *erscheinen*, aparecer, y al mismo tiempo —en la tradición neoplatónica— *hervorleuchten*, resplandecer). Y Hanslick se apropia de la distinción entre idea y apariciencia para poder definir lo bello musical, objeto de su tratado; sin embargo, a diferencia de Hegel, no explicó el fenómeno sonoro como "apariciencia" y los "pensamientos y sentimientos" como idea, o (como Hegel decía también) como "contenido", sino que buscaba más bien la idea o el contenido en lo específicamente musical. Pero a la "idea", que aparece en el material musical como "idea musical", la denominó Hanslick "forma". En su estética, pues, la forma no es la forma aparente, sino la forma esencial, la "forma interna" (como el antiguo término reintroducido por Shaftesbury en la estética de la edad moderna). Y la frase sobre las "formas sonoras en movimiento", que podrían considerarse como el "contenido", quiere decir así que el movimiento sonoro —el substrato acústico— representa el elemento fenoménico, en tanto que la forma representa lo ideal, lo que se refiere al contenido. La forma, como Hanslick la entiende, no es la cara externa, sino la interna, y por lo tanto el contenido (en el sentido hegeliano, pero que sólo es enarbolado por mor del contraste polémico). "Las formas, que se constituyen mediante sonidos, son... espíritu que se conforma por sí mismo de dentro afuera".⁹ "El componer es un trabajo del espíritu sobre un material capaz de espíritu".¹⁰ Esto no significa que Hanslick defina el concepto tradicional de forma, el de las formas musicales de la teoría, como espíritu; sino al contrario, que considera el espíritu en la música como forma. La hipótesis decisiva del concepto de forma en Hans-

lick es —transformado en su contrario— el concepto de contenido de Hegel, no la tradición de la teoría musical. Por otra parte, el concepto de forma musical de Hanslick implica los dos elementos que estaban unidos en la idea romántica de la música absoluta: la forma es específicamente musical, liberada de todo sustentáculo determinante extramusical, y por lo tanto es algo “absoluto”; pero precisamente por esto es algo más que mera forma aparente, a saber: espíritu, forma esencial, configuración de dentro afuera.

Hanslick ejemplifica su teoría con el tema:

“La unidad de pensamiento musical, autónoma, no divisible estéticamente, es en toda composición el tema. Las determinaciones primitivas que se adscriben a la música como tal, deben ser siempre demostrables en el tema, en el microcosmos musical [...]. ¿A qué debe entonces llamarse contenido? ¿A los sonidos mismos? Ciertamente; mas ellos ya tienen forma. ¿Y qué es la forma? De nuevo los sonidos mismos, —pero ya son una forma llena”.¹¹

El tema es paradigmático para lo que significa “forma” en Hanslick, porque es un todo hecho de partes y a su vez parte de un todo, volviendo así comprensible que la forma debe ser entendida como “*energeia*”, como “espíritu que se conforma por sí mismo de dentro afuera”: como proceso en el que el material se inserta en un complejo coherente que a su vez constituye un material para un nuevo complejo coherente y de mayor calado. Del concepto de tema brota la idea del proceso temático como una “meditación” o “sucesión de ideas”, como decía Friedrich Schlegel: la idea, que en el siglo XIX representaba la encarnación suprema de la forma musical.

Con la idea de forma musical modificada por Hanslick, con el sentido de forma esencial en vez de forma aparente, está estrechamente relacionada una concepción del carácter de lenguaje de la música profundamente divergente del concepto de “lenguaje de sonidos” de Forkel:

“En la música hay sentido y secuencia, pero ‘musicales’; es un lenguaje que hablamos y entendemos, pero que no estamos en condiciones de traducir. Existe un sentido profundo cuando en las obras musicales se habla de ‘pensamientos’, y, como en el lenguaje, el juicio experimentado distingue fácilmente entre verdaderos pensamientos y meras maneras de hablar”.¹²

Como Forkel, Hanslick entiende la lógica musical —“sentido y secuencia” en la música— como algo análogo al lenguaje. Pero no piensa sin embargo en la regulación y diferenciación armónica de las “voces del sentimiento” —la “podrida estética del

sentimiento” es más bien objeto de su aversión—, sino en una lógica “musical interna”.

Pero la idea de un “espíritu del lenguaje” que se manifiesta en su “forma” parece haberla tomado Hanslick de Wilhelm von Humboldt. (Aunque no cita a Humboldt,¹³ sino a Jacob Grimm, que compartía con Humboldt las premisas esenciales de la teoría del lenguaje). Según Humboldt, el lenguaje es —para decirlo con las palabras de Hanslick, que son muy próximas a las de Humboldt— “un trabajo del espíritu sobre un material capaz de espíritu”. Y la estructura interna que prescribe el camino al lenguaje considerado como actividad del espíritu es llamada por Humboldt “forma del lenguaje”:

“Lo que en este trabajo del espíritu para elevar la voz articulada a la expresión del pensamiento hay de permanente y uniforme, tomado en su conjunto del modo más completo posible, y expuesto sistemáticamente, constituye la forma del lenguaje”.¹⁴

El lenguaje no aparece ya, como en la antigua teoría expuesta por Forkel, como mero “revestimiento” de pensamientos y sentimientos, sino como productividad espiritual, que forma y no sólo formula.

“No es una obra (*ergon*), sino una actividad (*energeia*). Su verdadera definición tiene que ser sólo genética. Es el trabajo eternamente renovado del espíritu para tornar capaz a la voz articulada de expresar el pensamiento”.¹⁵

La diferencia, que en Humboldt se hable de “forma interna” de un lenguaje en música conjunto, mientras que en Hanslick, por el contrario, se trate de obras musicales aisladas, no cambia en nada la concordancia de las categorías básicas (que, por lo demás, son valederas también en Humboldt para el “trabajo del espíritu” en su detalle lingüístico): una concordancia que permitió a Hanslick definir la música como lenguaje sin tener que aferrarse a la doctrina del “lenguaje de los sentimientos”. Si el lenguaje no es “revestimiento”, sino “forma interna”, “trabajo del espíritu” sobre la “voz articulada”, entonces también puede la música, en la que “las formas que se constituyen mediante sonidos, son espíritu que se conforma de dentro afuera”, ser designada, y no metafóricamente, como lenguaje. La filosofía del lenguaje de Humboldt fue, pues, una de las premisas básicas de la tesis de Hanslick de que la música, en cuanto forma, es “espíritu” —así, en el sentido hegeliano, “contenido”—, por lo que es superfluo buscar un contenido en sentimientos o afectos fuera de la forma, para poder definir la música como “aparición sensible de la idea”, como lo “bello musical”. Sólo ante el fondo de la metafisi-

ca romántica de la música absoluta, de la teoría del lenguaje de Humboldt y de la dialéctica de Hegel de esencia y apariencia, cobra el concepto de forma de Hanslick, aparentemente una insípida categoría empírica, figura y color.

Sören Kierkegaard, cuya estética propiamente es una antiestética, ciertamente no niega ciertamente el carácter lingüístico de la música —la legitimación estética de la música instrumental autónoma—, pero lo encuentra frágil. En una argumentación que resulta un extraordinario enredo dialéctico, Kierkegaard acoge motivos de la teoría de la música absoluta, para luego, tras un fugitivo gesto de aparente acuerdo, dejarlos caer y hacerlos saltar en pedazos inopinadamente.

Al mismo tiempo, el pensamiento romántico de que la música es el arte característico de la era cristiana entra en una especie de media luz en la que el “sacro arte de la música” se deforma hasta caer en lo “demoníaco”.

“Pero un medio espiritualmente determinado —afirma Kierkegaard— es esencialmente lenguaje; y puesto que la música está espiritualmente determinada, tiene derecho a ser definida como lenguaje”.¹⁶

La diferencia, constitutiva para una lengua, entre lo representado y lo presente, entre el significado y su portador, parece repetirse en la música.

“Así en el lenguaje, por ejemplo, lo sensorial como medio se reduce a un mero instrumento, y es constantemente negado [...] Lo mismo ocurre con la música: lo que propiamente debe ser oído se libera sin cesar de lo sensorial”.¹⁷

Sin embargo, a causa de la indeterminación de lo que dice o balbucea, la música es un lenguaje inferior:

“Expresa siempre lo inmediato en su inmediatez; por ello ocurre que la música, en relación con el lenguaje, se muestra como lo primero y lo último”.¹⁸

Lo primero, porque una lengua que desciende a su propio origen llega a las interjecciones, que son “de nuevo musicales”; lo último, en cuanto una lengua lírica alcanza finalmente un grado en el que “lo musical se ha desarrollado con tal fuerza, que el lenguaje cesa, y todo se convierte en música”.¹⁹

Pero lo “inmediato”, el medio de la música, es sospechoso para Kierkegaard —no muy diferentemente que para Hegel—; y la “indeterminación” en la que se pierde la música sin texto no es en modo alguno —como “barrunto del infinito”— un galardón metafísico, sino un defecto.

“Lo inmediato es ciertamente lo indeterminado, y por eso el

lenguaje no puede captarlo; pero que sea indeterminado no es una perfección, sino más bien una carencia”.²⁰

La música absoluta es realmente un lenguaje, pero un lenguaje que no está por encima, sino por debajo del lenguaje de las palabras.

“Y he aquí por lo que yo, y en ello los expertos me darán la razón, nunca tuve simpatía por la música más elevada, que piensa no necesitar de la palabra. Es una música que piensa en general estar por encima de la palabra, aunque en realidad está por debajo”.²¹

Lo inmediato que expresa la música lo define Kierkegaard como “inmediatez sensorial”. (No se piensa lo “sensorial” como materia perceptible, de la que lo “verdaderamente” musical “se libera sin cesar”, sino como la “genialidad erótica sensual”, cuyo paradigma era para Kierkegaard el *Don Giovanni* de Mozart.)²² Pero lo sensual aparece, bajo el dominio cristiano, como lo excluido del espíritu; y, como excluido, es “demoníaco”.²³ Sin embargo, aun lo negado por el espíritu —Kierkegaard se apoya aquí en la “negación determinada” de Hegel— puede ser “determinado espiritualmente”. Y puesto que la determinación espiritual garantiza el carácter lingüístico de la música, la música es una lengua sólo como negación de la lengua. (Como interjección “todavía no” es una lengua; como disolución de la lírica en la magia sonora, “ya no” es lengua).

La tesis filosóficamente destruida por Kierkegaard —por razones ocultamente teológicas— de que la música fuera un lenguaje más allá del lenguaje, y especialmente como música instrumental absoluta, fue restituida un siglo más tarde por Theodor W. Adorno filosóficamente— y con referencia manifiesta a una teología si bien más evocada que “creída”.

“Frente a la lengua conceptual la música es una lengua de un tipo enteramente distinto. En eso consiste su aspecto teológico. Lo que dice es, como apariencia, al mismo tiempo determinado y oculto. Su idea es la forma del nombre divino. Es [...] el intento humano, como siempre fallido, de nombrar el nombre mismo, no de participar significados”.²⁴ La música remite a la verdadera lengua, en la que se manifiesta el contenido mismo, pero al precio de la univocidad, que pasó a las lenguas conceptuales”.²⁵

El lenguaje de la teoría hebrea, que Adorno tomó de la teoría poética y lingüística de Walter Benjamim, podría intercambiarse sin pérdida de substancia con un lenguaje dialéctico-metafísico en el que es audible un eco lejano de la estética musical ro-

mántica; si bien el antaño entusiasta “anhelo del infinito” queda amortiguado por la desilusión ante un barrunto que no va más allá de sí.

“El lenguaje conceptual podría expresar lo absoluto de manera mediata, pero eso escapa a cada intento aislado suyo de captar lo absoluto. La música lo capta inmediatamente, pero al mismo tiempo lo oscurece, como si una luz fortísima cegara sus ojos, que no pudieran ver ya lo que es completamente visible”.²⁶

Para abrir el camino a un entendimiento filosófico de la música absoluta, que entendía como un lenguaje superior al lenguaje, en palabras menos metafísicas, Adorno, por una parte, se apoyó en la “trascendencia de lo musical aislado”, y por otra en las “intenciones intermitentes” de la música.

“Todo fenómeno musical se muestra así más allá de sí, de lo que alude, de lo que se separa, de la espera que despierta. La esencia de tal trascendencia de lo musical aislado es el “contenido”: lo que ocurre en la música”.²⁷

La fórmula, con sus términos fluctuantes, no oculta del todo, sin embargo, que la palabra “trascendencia” está utilizada de manera equívoca: formalmente en sentido interno y al mismo tiempo externo. Detalles musicales como mostrarse “más allá de sí” —que notas y también motivos se constituyen en música sólo a través del contexto en que se encuentran, en vez de permanecer como mero fenómeno acústico—, no afirman nada inmediatamente conclusivo sobre un “sentido” de la música, que vaya “más allá” de su estructura. —El concepto de “intención intermitente”²⁸ significa que en una música que intenta eludir la marcha en vacío de lo meramente estructural o la dependencia de lo programático extramusical, lo semántico no puede faltar ni puede fundirse en una “capa” general (en el sentido de Roman Ingarden). Más bien “relampaguea” esporádicamente. Pero a la intuición fugaz, que la música comunica en muchos momentos, Adorno concede una confianza que niega al corrupto lenguaje de las palabras, “instrumentalizado” por una praxis social podría.

NOTAS

¹ Johann Gottfried Herder: *Werke* (Obras). Ed. de Heinrich Düntzer, Berlin s/a, vol. XX, p. 482.

² Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik* (Historia general de la música). Leipzig, 1788, reed. Graz, 1967, vol. I, p. 24.

³ Forkel, *op. cit.*, p. 26.

⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe* (Obras y cartas). Heidelberg, 1967, p. 250.

⁵ W. H. Wackenroder, *op. cit.*, p. 248.

⁶ Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken* (Características y críticas). I, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (Edición crítica de Friedrich Schlegel), vol. II. Ed. de Hans Eichner. Munich, 1967, p. 254.

⁷ Schlegel, *op. cit.*, p. 254.

⁸ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello en música). Leipzig, 1854, reed. Darmstadt, 1965, p. 32.

⁹ Hanslick, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Hanslick, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ Hanslick, *op. cit.*, pp. 99 y ss.

¹² Hanslick, *op. cit.*, p. 35.

¹³ Hanslick, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴ Wilhelm von Humboldt: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (Sobre la diferencia de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual del género humano), en *Werke* (Obras). Ed. por Andreas Flitner y Klaus Giel. Stuttgart 1963, vol. III, pp. 419 y ss.

¹⁵ Humboldt, *op. cit.*, p. 418.

¹⁶ Sören Kierkegaard: *Entweder/Oder* (O esto o lo otro), primera parte. Trad. al. de Emmanuel Hirsch. Düsseldorf, 1956, p. 70.

¹⁷ Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 71 y ss.

¹⁸ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 74.

²¹ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 74.

²² Kierkegaard, *op. cit.*, p. 68.

²³ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ Theodor W. Adorno: *Fragment über Musik und Sprache* (Fragmento sobre música y lenguaje), en *Quasi una fantasia*. Frankfurt am Main, 1963, p. 11.

²⁵ Adorno, *op. cit.*, pp. 11 y ss.

²⁶ Adorno, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ Adorno, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ Adorno, *op. cit.*, p. 11.

DE TRES CULTURAS DE LA MÚSICA

Sobre las tendencias musicales en la corte de Berlín informa Hans von Bülow a su madre en carta de 15 de julio de 1850:

“Meyerbeer me ha aconsejado de entrada tocar una fantasía de ópera; especialmente las melodías italianas más conocidas gustan mucho a la reina y a la corte. Para el rey en persona puedo tocar lo que quiera, incluso Bach y Beethoven”.¹

El gusto del rey parece ser empero un reflejo de lo que en la burguesía se había consolidado decenios antes. En 1833, en *Libreto de pensamientos y poesías del maestro Ravos, Florestán y Eusebio (Meister Ravos, Florestans und Eusebius Denk- und Dicht-Büchlein)*, Robert Schumann señalaba:

“No encuentro nada extraordinario en el hecho de que en Berlín se comiencen a valorar las obras de Bach y Beethoven”.²

La fórmula “Bach y Beethoven”, cuyas extensas consecuencias para la historia de las ideas eran difícilmente previsibles para Schumann, se diferencia de otros agrupamientos como “Bach y Händel” o “Haydn, Mozart y Beethoven”, en las que sus razones no tienen un fundamento histórico-estilístico, sino histórico-filosófico. Ante todo, y en primera instancia, apunta —con olvido del Bach compositor de música vocal— a las obras canónicas de la literatura pianística de más rigurosa exigencia: el *Clave bien temperado* y las Sonatas de Beethoven, de la op. 2 a la op. 111; es decir, a lo que se llamó más tarde en Inglaterra “the forty-eight” y “the thirty-two”.³ Pero además, Bach y Beethoven, elevados por encima de los demás compositores, representaban sin más ni más la tradición de la gran música, la tradición en la que Schumann, como dice en el manifiesto *Para el comienzo del año 1835 (Zur Eröffnung des Jahrganges 1835)* de la “Neue Zeitschrift für Musik”, buscaba un respaldo para “combatir el reciente pasado antiartístico” y “preparar una nueva era poética”.⁴ Antes de la fundación de su revista, señala Schumann:

“Falta todavía una revista para la música futura [...] Como redactores idóneos solamente servirían hombres como el antiguo cantor de la Thomasschule que se quedó ciego, y el sordo director de orquesta que reposa en Viena”.⁵

Bach y Beethoven son glorificados como soberanos del

“reino del espíritu”, ese reino que E.T.A. Hoffmann atribuía a la música instrumental; y lo que tenían en común era lo “poético” que Ludwig Tieck consideraba como la esencia del “puro, absoluto arte musical”.

“Ciertamente, si pienso ahora en el tipo supremo de música que nos han dado en sus creaciones Bach y Beethoven; si hablo de los peculiares estados de ánimo que me deben revelar los artistas; si exijo que cada una de sus obras me haga avanzar un paso en el reino espiritual del arte; si, en una palabra, exijo por todas partes profundidad poética y novedad, tanto en los detalles como en el conjunto, tendría que buscar largamente, y ninguna de las obras mencionadas y la mayoría de las que van apareciendo me satisfacen”.⁶

Solamente en algunas obras aisladas se anuncia la “nueva era poética”.

Pero el esquema triádico histórico-filosófico en el que un pasado inmediato y podrido —la época del *juste milieu*— contrasta con una edad de oro cuyo retorno se perfila ya en el presente, se completa en la estética de Schumann con el pensamiento dialéctico de que el presente, como “nueva era poética”, podría ser llamado a mediar entre las tendencias divergentes del gran pasado —entre la profundidad de Bach y la sublimidad de Beethoven.

“Donde Sebastian Bach excava tan profundamente que la lámpara minera amenaza con extinguirse en las profundidades; donde Beethoven blande en las nubes su puño de titán, lo que han traído los últimos tiempos, que podría servir de mediación entre altura y profundidad, de todo ello lo conoce el artista...”⁷

A la tradición, por poderosa que parezca, no le corresponde la última palabra.

Con Wagner, la asociación Bach y Beethoven cobra acentos nacionalistas. Si la obra sinfónica de Beethoven había representado siempre para Wagner —desde su juvenil entusiasmo por la Novena sinfonía— la quintaesencia de la música, en su artículo *¿Qué es lo alemán? (Was ist deutsch?)* (cuya parte principal fue escrita en 1865, aunque no publicada hasta 1878), Bach es colocado junto a Beethoven como representante del “espíritu alemán” en una “época más indigente”.⁸ De la fórmula “Bach y Beethoven”, originariamente una mera agrupación de los clásicos de la música de teclado, surgió el “mito de la música alemana”, un mito en el que todavía participó Arnold Schönberg, cuando, en 1923, declaraba que, gracias al descubrimiento del dodecafonismo, se aseguraba por el momento el predominio de

la música alemana. (Schönberg se sentía heredero de Bach y Beethoven.)

La idea utópica de Schumann de que sería posible, en una "nueva era poética" —una época que se redime de la decadencia—, sintetizar las tendencias heterogéneas del gran pasado, es decir, el sentido profundo contemplativo de Bach y la sublimidad prometeica de Beethoven, retornó con distinto aspecto —por ello con diversas opiniones sobre quién sería llamado a representar esa "nueva era poética"— a finales del siglo XIX y en el XX. Y por divergentes que fueran esos esquemas tripartitos, que se exponían con superabundancia de razones histórico-filosóficas (Bülow proponía Bach, Beethoven y Brahms; Nietzsche, Bach, Beethoven y Wagner; August Halm, Bach, Beethoven y Bruckner), en el fondo se ocultaba siempre el pensamiento de una era de la música alemana, y siempre la idea de que el "arte musical absoluto, puro", en cuyo nombre se reunía un manojito de compositores, tenía que garantizar nada menos que toda una filosofía de la historia musical. (Como ya se ha señalado, también el drama musical de Wagner fue considerado por Nietzsche como "música absoluta" en el sentido de la metafísica schopenhaueriana).

"Del fondo dionisiaco del espíritu alemán [dice Nietzsche en 1871, en *El origen de la tragedia*] ha brotado una fuerza que no tiene nada en común con las condiciones originarias de la cultura socrática [como contracultura racionalista frente a la cultura dionisiaca], y que no puede ni explicarse ni excusarse a partir de ellas, sino más bien es percibido por esta cultura como lo terrible-inexplicable, como lo antagónico-ultrapotente: la música alemana, como tenemos que entenderla principalmente en su poderoso curso solar de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner".⁹

El *pathos* nacionalista, que apenas interesaba a Nietzsche, procedía de Wagner, de quien Nietzsche tomó también la fórmula "de Bach a Beethoven". E incluso la substancia objetiva del esquema tripartito puede descubrirse en la teoría wagneriana. Porque el correlato compositivo estético-técnico del pensamiento de que la tradición de la gran música se extiende de Bach a Wagner pasando por Beethoven no consiste en otra cosa sino en el principio de la "melodía infinita". En la década de 1870, Wagner manifestó varias veces —después de que Liszt y luego Josef Rubinstein tocaran para él los Preludios y Fugas de Bach— que en el *Clave bien temperado* "ya estaba prefigurada la melodía infinita".¹⁰ Y en el ensayo *La música del futuro (Zukunftsmusik)*, en el

que se acuña el término "melodía infinita"¹¹, no es solamente en su propio drama musical, sino en las sinfonías de Beethoven donde Wagner encuentra ya aplicado ese principio. Un movimiento como el primero de la Sinfonía Heroica "no es otra cosa que una única melodía perfectamente cohesionada".¹²

Que fuera la música instrumental donde Wagner había descubierto la prehistoria de la "melodía infinita" no es de extrañar, pues en el drama musical es básicamente la orquesta la portadora de la "melodía infinita". Y se puede, sin caer en especulaciones gratuitas, incluso unir más estrechamente el nexo entre la idea de música absoluta y el principio de la "melodía infinita", si se reconoce como un malentendido trivial la idea de que la "infinitud" de la melodía consiste en la evitación o puenteo de cesuras o cadencias, y si se intenta reconstruir el significado originario del concepto. La música es, según Wagner, "melódica", si cada nota es persuasiva y expresiva; y frente a una "melodía estrecha", en la que lo melódico se interrumpe continuamente para hacer sitio a fórmulas que no dicen nada, una "melodía infinita" es en cada momento "melódica" en el sentido más absoluto de la palabra, sin ser interrumpida por muletillas retóricas, elementos de relleno y gestos vacíos. (La evitación de cadencias no es lo esencial, sino una consecuencia del principio: las cadencias son fórmulas, y por lo tanto no son "melódicas").

El principio de la "melodía infinita" descansa, pues, en la suposición estética de que la música, como Eduard Hanslick explicaba, es un "lenguaje" en el que "el juicio experimentado distingue fácilmente entre verdaderos pensamientos y meras maneras de hablar".¹³ Pero la música a la que Hanslick atribuye carácter lingüístico era el "arte musical puro, absoluto", que sólo como "lenguaje sonoro" adquiriría la legitimidad estética de ser un arte autónomo.

En la filosofía de la historia musical de Wagner es Beethoven quien ha desarrollado la capacidad lingüística de la música instrumental hasta el punto en que la expresión musical, en vez de quedar limitada al sentimiento *in abstracto*, alcanza una determinación individual: una determinación que no obstante, al final, en la Novena sinfonía, había requerido palabras, porque como determinación sin objeto, como expresión más individualizada sin contenido objetivo, había caído en una contradicción interna.¹⁴ (En 1851, en *Ópera y drama*, Wagner atribuye exclusivamente a Beethoven la capacidad lingüística individualmente determinada, pero más tarde, en la década de 1870 —como se puede deducir de las palabras de Wagner sobre la "melodía infini-

ta”— reconoce también la importancia de Bach para el desarrollo del carácter lingüístico de la música instrumental).

Que la capacidad lingüística de la música instrumental necesita una “liberación” por medio de las palabras y de la acción escénica —para huir del dilema de decir cosas determinadas, pero de manera ininteligible— es una tesis que Wagner, tras de su conversión a la schopenhaueriana metafísica de la música, no rechazó de modo implícito, pero sí modificó profundamente. Porque que en el drama musical la melodía orquestal exprese la esencia y el “aspecto interior” de las acciones y de las palabras —representando así un lenguaje detrás del lenguaje—, significa nada menos que el lenguaje “no liberado” de la música instrumental es el “auténtico” lenguaje de la música como *organon* de la metafísica. (La lengua hablada no llega nunca a lo que expresa la música, sino que es solamente su reflejo en las categorías del “mundo fenoménico”). Por lo demás, esto no excluye que, según Wagner, el lenguaje musical —en el que habla la “voluntad” schopenhaueriana— no pueda valerse de la lengua hablada como correlato empírico para poder adquirir eficacia como *organon* de la metafísica. Con otras palabras: texto y acciones escénicas son meros puentes para llegar a la contemplación metafísica desde el espíritu de la música; pero puentes cuya necesidad no puede negarse, aunque se trate de derribarlos después de haberlos atravesado. Por otro lado, en la carta abierta *Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt* Wagner afirma la necesidad absoluta de un correlato empírico para lograr la elevación metafísica desde la música absoluta; pero esto no cambia el compromiso básico —motivado por la asimilación de Schopenhauer y por la experiencia en la composición del *Tristán*— de que la música metafísica, a la que corresponde la última palabra más allá de las palabras, es la música absoluta. La idea de una melodía “infinita” convincente y significativa en cada instante —referida a una melodía orquestal, que en el drama musical no es acompañamiento, sino substancia— es por ello un elemento tendenciosamente inserto en la estética de la música absoluta: no del fenómeno que describía Hanslick, sino de la idea a la que apuntaba Schopenhauer.

Si el drama musical, como Nietzsche pensaba, era en el fondo música absoluta, Ernst Bloch, en *El espíritu de la utopía*, habla directamente de una “clasificación de Wagner” efectuada por Bruckner, que ha resucitado la sinfonía, dada por muerta por Wagner, con el lenguaje musical de la melodía orquestal wagneriana.

“Recientemente, Bruckner ha encontrado en Halm un abnegado exegeta de su poder y de su postura. Ha señalado que Bruckner nos da algo que no nos da Beethoven, en el que el gran impulso, el motivo pleno de energía y la fuerza para dominar las masas sonoras han hecho que se pierda el canto. Por eso, el que Bruckner haya logrado tal empresa hace para siempre superfluo el impuro estímulo del pretexto poético; el mérito de este maestro, pues, es el de haber liberado definitivamente las conquistas del estilo wagneriano, la música “elocuente”, de la aduana didáctica del programa o del drama musical, y así haber fundado la música como realidad, como forma y materia conjuntamente, como camino hacia otros mares distintos de la poesía”.¹⁵

Si en la historia mitológica elaborada por Wagner la sinfonía aparece como un drama musical aún “irredento”, Halm y Bloch, con una respuesta no menos contundente, consideran el drama musical como una mera “aduanas didáctica”: una sinfonía no emancipada aún. Si Wagner reclamaba para el drama musical la capacidad lingüística de la sinfonía beethoveniana, Bruckner se adueñaba del lenguaje del drama musical para la sinfonía. La divisa “Bach, Beethoven y Bruckner” surge como negación explícita de la nietzscheana “Bach, Beethoven y Wagner”.

August Halm, al que se refiere Bloch y al que cita parafraseándolo, hablaba en 1913, en el título de su libro más famoso, de “dos culturas de la música”, que veía representadas por las Fugas de Bach y las sonatas de Beethoven. Pero el pensamiento impulsor del libro, gracias al cual la antítesis entre Bach y Beethoven cobraba actualidad en vez de limitarse a ser una construcción histórica, era la idea de una “tercera cultura”, cuyas líneas fundamentales encontraba Halm marcadas en las Sinfonías de Bruckner: líneas fundamentales que prescribían el camino a los compositores que vinieran después —entre los que se contaba el propio Halm—, sin que por ello debieran sentirse epígonos en el sentido despectivo de la palabra.

“Podemos esperar una tercera cultura, síntesis de las dos que hemos intentado describir en este libro, que será la plena cultura de la música y no sólo una cultura; y yo creo que ya ha sido fundada y quizá alcanzada. La veo germinar y vivir en las sinfonías de Anton Bruckner”.¹⁶

Los conceptos de forma y tema, en los que Eduard Hanslick reconocía las categorías constitutivas de la música absoluta, son sintetizadas por Halm —que desarrolló una técnica analítica a partir de la estética de Hanslick— en una dialéctica en la que de entrada y en primera instancia constituyen una antítesis histó-

rica. A una "cultura del tema" en las fugas de Bach contraponen Halm una "cultura de la forma" en las sonatas de Beethoven: en la fuga, dicho en dos palabras, la forma es una función del tema; y viceversa, en la sonata, el tema es una función de la forma. (Y puede dudarse de si la fuga es verdaderamente una forma o meramente una técnica).

"La fuga, en el fondo, está regida por una ley: ese es propiamente su tema; cuyas peculiaridades individuales, sus virtudes, deben poner de relieve la validez de esa ley[...] La forma sonata, por el contrario, muestra más un proceso de acción; al cual sirven los temas principales y la manera en que son elaborados".¹⁷

Y para decirlo con la terminología de la teoría dramática: en la fuga la forma nace del "carácter" de la temática; en la sonata la temática está sometida al "destino" que la forma impone.

Como fondo ideológico histórico de la antítesis que propone Halm se dibuja el perfil de la "Querelle" estética del siglo XVIII, la disputa sobre el predominio de la melodía o de la armonía. Pues la "cultura del tema" que Halm glorifica en las fugas de Bach no es otra cosa que un arte melódico: el arte —el tema de la Fuga en si bemol menor de la segunda parte del *Clave bien temperado* lo demuestra— de hacer aparecer una imagen melódica como un sistema cerrado de relaciones tonales en el que una diferenciación cada vez más rica conduce a una integración cada vez más compacta.¹⁸ Y por otro lado, la "cultura de la forma" que Beethoven fundó es, sobre todo, un arte de "economía armónica": en Beethoven,¹⁹ la entrada de una tonalidad representa un "suceso" del que resultan consecuencias constrictivas, mientras que Bach introduce nuevas tonalidades casi imperceptiblemente, "con mano tranquila", sin hacer sentir propiamente el proceso formal cuyo fundamento es la armonía. Con otras palabras: en la fuga la temática es sustancial, pero la forma "no vive todavía"; en la sonata se desarrolla una "vida de la forma", pero la temática queda a veces sin substancia.

El elogio de Bruckner como representante de una "tercera cultura de la música" que hace Halm en 1913 tiene el aspecto de un encubierto desafío polémico frente a la veneración por Beethoven, todavía prepotente y sacrosanta.

"Bruckner es el primer músico absoluto de gran estilo y maestría perfecta desde Bach, el creador de la música dramática —enemiga y superadora del drama musical. Si la fuga quería ser fecundada por el espíritu de la nueva música, tendría que encon-

trar lo contrastante en la manera de manejar el tema, dejando intacta la unidad temática".²⁰

La "música dramática", como la entiende Halm, es un estilo sinfónico dialéctico, determinado por medio de oposiciones, en el que intervienen los contrastes como si "se conformaran a la manera de sucesos". Y "superador del drama musical" y no sólo su "enemigo" es el sinfonismo de Bruckner, porque lo "dramático", en vez de dejarlo subsistir lateralmente como constituyente de "otra cultura de la música", lo aloja dentro de sí.

Con la interpretación de la fuga y de la forma sonata, como propone Halm y se encuentra realizada en Bruckner, no se entiende sólo una combinación técnico-formal, como en el último movimiento de la Quinta sinfonía, sino algo más trascendente: una anexión, por parte de la sonata, de la "cultura temática" que se había desarrollado en la fuga: una anexión que caracteriza no sólo algunos tiempos de sus sinfonías, sino toda la obra de Bruckner.

Pero la condición que posibilita una "tercera cultura de la música" la descubre Halm en la armonía moderna acuñada por Wagner.

"Bruckner, armonista de pies a cabeza, encuentra justamente en su armonía altamente desarrollada una nueva tarea, un nuevo contenido para la melodía. No estar ya al servicio de la forma, de algo que está por encima de la armonía, sino de algo con lo cual ha encontrado cómo crear en sí misma, con firmeza y tensión, la posibilidad de grandes dimensiones, de amplios arcos, de curvas arriesgadas".²²

El libro de Halm sobre Bruckner, de 1913, no es sino un intento de demostrar analíticamente que la armonía de Bruckner, por una parte, puede ofrecer consistencia y sustancialidad a una melódica de gran aliento que, a través del gran rasgo que recuerda a Bach, se eleva sobre la melódicamente rudimentaria temática sonatística de Beethoven; sin que, por otra parte, quede disminuida la fuerza de la tonalidad para construir una amplia trama sinfónica y para soportar y hacer perceptibles los "momentos de la forma". (Un tipo de escucha musical, que capta en la melódica de Bach un "trazo de movimiento" similar a la de Wagner y la de Bruckner, fue descrito más tarde detalladamente por Ernst Kurth y codificado estéticamente; las obras principales de Kurth —un libro sobre Bach como teoría del contrapunto, uno sobre Wagner como tratado de armonía y otro sobre Bruckner como tratado de las formas musicales— ofrecen en su conjunto una teoría y una estética de la música absoluta —la armonía es, según

el testimonio de Wagner, el elemento constitutivo “per se” de la música—, teoría y estética caracterizadas por un aspecto negativo: que Beethoven queda excluido.)

Anton von Webern, quien en su Sinfonía op. 21 intentaba una combinación de polifonía fugada y de forma sonata, señaló lo que, en conjunto, la escuela de Schönberg reivindicaba para sí, cuando en el ciclo de conferencias *El camino hacia la nueva música* (*Der Weg zur neuen Musik*) incluía en la prehistoria del dodecafonismo tanto la tradición bachiana, que se remite a los compositores flamencos de los siglos XV y XVI, como la herencia beethoveniana como esencia de lo clásico.

“El estilo, pues, que Schönberg y su escuela buscan, es una nueva compenetración del material musical, horizontal y verticalmente [...] No se trata de reconquistar o de volver a la vida a los flamencos, sino de un nuevo llenar sus formas transitando por los clásicos; una unión de ambas cosas. Naturalmente, tampoco es un pensamiento puramente polifónico; son ambas cosas”.²³

Que debiera ser posible pensar melódica-polifónicamente en el espíritu de Bach y de los flamencos, y al mismo tiempo armónica-formalmente en el sentido de la concepción sonatística de Beethoven; que, con otras palabras, pudiera asimilarse una “cultura de la música” sin renunciar a la otra ni restringirla, era la utopía que Webern como compositor y Halm como apologeta de Bruckner acariciaban. (Podríamos permitirnos hablar de utopía, ya que en el dodecafonismo de los años veinte la forma clasicista, que evocaba el espíritu de la sonata beethoveniana, seguía imponiéndose, y la armonía, como decía Schönberg, no estaba “por el momento en discusión”.) La fórmula “Bach y Beethoven”, que para Schumann era la esencia hereditaria de un gran pasado, aparece como clave de un problema abierto, que, proponiéndose como incontestable, al final se mostró como insoluble; y que, justamente por eso, fue uno de los elementos que impulsaron con mayor fuerza el desarrollo de la música —de la música absoluta— en el siglo XIX y comienzos del XX.

NOTAS

¹ Hans von Bülow: *Ausgewählte Briefe* (Selección de cartas). Ed. de Marie von Bülow. Leipzig, 1919, p. 36.

² Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Escritos completos sobre música y músicos). Ed. de Heinrich Simon. Leipzig s/a, vol. I, p. 36.

³ Schumann, *op. cit.*, vol. I, p. 113, y vol. III, p. 153.

⁴ Schumann, *op. cit.*, vol. I, p. 50.

⁵ Schumann, *op. cit.*, vol. I, p. 44.

⁶ Schumann, *op. cit.*, vol. II, p. 136.

⁷ Schumann, *op. cit.*, vol. II, p. 44.

⁸ Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Escritos completos y poemas). Ed. de Wolfgang Golther. Berlín y Leipzig, s/a, vol. X, pp. 47 y ss.

⁹ Friedrich Nietzsche: *Werke* (Obras), en 3 vols. Ed. de Karl Schlechta. Munich, 1954-1956 y Darmstadt, 1966, vol. I, p. 109.

¹⁰ Martin Geck: *Bach und Tristan. Musik aus dem Geist der Utopie* (Bach y *Tristán*. Música del espíritu de la utopía), en *Bach-Interpretationen* (Interpretaciones de Bach). Ed. de M. Geck. Gotinga, 1969, p. 191.

¹¹ Wagner, *op. cit.*, vol. VII, p. 130.

¹² Wagner, *op. cit.*, vol. VII, p. 127.

¹³ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello en música). Leipzig, 1854, reed. Darmstadt, 1965, p. 35.

¹⁴ Wagner, *op. cit.*, vol. III, pp. 276 y ss.

¹⁵ Ernst Bloch: *Geist der Utopie* (El espíritu de la utopía). Berlín, 1923, p. 89.

¹⁶ August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik* (De dos culturas de la música). Stuttgart, 1947, 3.ª ed. p. 253.

¹⁷ Halm, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ Halm, *op. cit.*, pp. 207 y ss.

¹⁹ Halm, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Halm, *op. cit.*, p. 17.

²¹ Halm, *op. cit.*, p. 16.

²² Halm: *Die Symphonie Anton Bruckners* (La sinfonía de Anton Bruckner). Munich, 1923², pp. 218 y ss.

²³ Anton von Webern: *Der Weg zur neuen Musik* (El camino hacia la nueva música). Viena, 1960. p. 37. (Trad. esp. de Fabián Panisello, rev. de Teresa Catalán, en “Cuadernos de Veruela” nº 1, Zaragoza 1997). (*N. del T.*)

LA IDEA DEL ABSOLUTO MUSICAL Y LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA PROGRAMÁTICA

La disputa sobre la música programática tuvo lugar desde el siglo XVIII al XX con argumentos cambiantes que se apoyaban en razones igualmente cambiantes. Y juntamente con los teoremas estéticos en los que se basaban apologías y polémicas se modificaban también las fronteras y los signos de identidad de la cosa misma. Porque la música programática no siempre ha sido lo mismo, sino que ha sido un fenómeno históricamente variable: no sólo estilísticamente (lo que es evidente), con respecto a los medios compositivos con los que se la intenta describir, caracterizar o narrar, sino (y esto es mucho menos obvio) también estéticamente, en cuanto a las ideas sustentadoras que están en el fondo de este género.

A finales del siglo XVIII, el género "pictórico" —la arriesgada empresa de dotar a la música instrumental de un "contenido" que describiese un fragmento de la naturaleza exterior o representase una escena— fue rechazado o al menos reprimido, en nombre del postulado estético del sentimiento que valoraba la música que llegaba al corazón. (Beethoven, que se burlaba de la pintura musical existente en *La creación* de Haydn, la justificaba en su *Pastoral*, un *exemplum classicum* para los músicos programáticos del siglo XIX, sin desmentirla con la advertencia de que lo que debía dominar era la "expresión del sentimiento".)

Por el contrario, la estética musical romántica repasaba, como ya se ha dicho, lo "programático" —es decir, la narración musical de un relato— junto con lo "característico" de lo "puramente poético", una categoría interpretable como la idea estética de la música instrumental absoluta, pero que no debe simplemente identificarse con lo absoluto musical, tal y como lo entendió Eduard Hanslick medio siglo más tarde (por útil que pueda ser, en primera instancia, acentuar la afinidad entre la teoría de la música absoluta de Tieck y la de Hanslick para contrarrestar el grosero error de que la estética de lo poético musical apuntaría a una "literaturización" de la música). En el ámbito de lo poético musical —sin que la idea de música absoluta, de una música liberada de funciones, de textos y de caracteres nítidamente dise-

ñados y capaz de elevarse a la "intuición del infinito", quedase vulnerada o puesta en peligro— había lugar para estados de ánimo e incluso para alusiones a asuntos definidos, como ocurre en la obertura de *Melusina* de Mendelssohn, que Schumann consideraba dentro del espíritu de las representaciones románticas de la "poesía"; siempre que no saliese del "reino de lo maravilloso", en el que E.T.A. Hoffmann había ubicado la música absoluta, y que evitase así caer en lo "prosaico", lo contrario de lo "poético", a causa de la nimiedad en la narración de historias, en lo característico o en la pintura musical.

Hacia 1860, la disputa, que se endurece hasta ser una lucha de partidos en el terreno de la política musical, entre los "neoalemanes" y los "formalistas", sobre la legitimidad o ilegitimidad de la música programática, puede interpretarse como un intento de los grupos hostiles por convertir en materia de discusión el concepto de lo "espiritual en la música". Afirmaba Franz Brendel, el ideólogo de los neoalemanes, que con el paso de la expresión sentimental "indeterminada" a lo característico y programático "determinado", la música instrumental moderna había progresado desde el grado del "sentimiento" al del "espíritu", así que Liszt completaba lo que Beethoven había iniciado; en la base de la estética de Hanslick de lo "específicamente musical" estaba la tesis absolutamente opuesta de que en la música el espíritu era forma, y la forma espíritu. La forma musical — como mera forma fenoménica — no constituiría la envoltura o el receptáculo de un contenido que, como idea, asunto o sentimiento, sería la verdadera esencia de la música, sino que — como formación espiritual de materia sonora — significaría ella misma la "esencia" o la "idea". (La dialéctica platónica y neoplatónica de esencia y forma fenoménica fue sustituida, en la interpretación del concepto musical de forma, por la dialéctica aristotélica de materia y formación categorial.) Pero si la "forma sonante en movimiento", como Hanslick la designaba con una provocadora paradoja, es ella misma "contenido", entonces el contenido programático — en vez de valer como "esencia" espiritual que está obligada a tener una "forma fenoménica" para no quedar vacía — aparece como añadido "extramusical" a una forma que puede mantenerse por sí misma como expresión del "espíritu en un material capaz de espíritu".

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la disputa sobre el provecho y los inconvenientes de la música programática — en tanto no se continuaba con los argumentos de Brendel y Hanslick — cayó en una ambigüedad en la que se perdieron las líneas más claras de las ideas en cuestión; pues casi todos los

apologistas de la música programática eran seguidores de Wagner, mientras Wagner mismo, ya desde 1854, había asimilado la estética de Schopenhauer, que, expresado sentenciosamente, no era sino una metafísica de la música absoluta.

Las agitaciones del sentimiento, en que Schopenhauer creía reconocer la "verdadera esencia" de las cosas, se expresan en la música por su forma, "sin la materia", lo que quiere decir: carecen de objeto y de motivo. Pero precisamente en ese desprenderse de los condicionamientos empíricos, con los que por lo demás están entrelazados, los afectos representados por la música muestran irremisiblemente su auténtica esencia.

"Todos los afanes posibles, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos fenómenos interiores del ser humano que la razón amontona en el ancho concepto negativo del sentimiento, se expresan a través de las infinitas melodías posibles, pero siempre en la generalidad de la mera forma, sin la materia, siempre solamente en el en-sí, (*An-sich*), no en el fenómeno, como su más íntima alma, sin cuerpo".¹

La opinión habitual, luego fosilizada como un tópico, de que en una pieza de música vocal el texto expresa el "sentido" conceptualmente captable del conjunto, un sentido al que la música dota, como quien dice, de "reflejos sentimentales", fue trastocada por Schopenhauer justamente en sentido contrario, con la afirmación de que el sentimiento que la música misma refleja representa el auténtico "sentido" de la obra, mientras que un texto poético o una acción escénica, cuando "subyace" a la música, permanece totalmente secundario. Lo conceptual o escénico aparece como el lado externo, y el sentimiento o el afecto como el lado interno.

"De esta relación interna que la música tiene con el verdadero ser de todas las cosas se explica también que cuando cualquier escena, acción, suceso, ambiente, es musicado con una música adecuada, ésta nos parece que revela de ello su más oculto sentido, y se muestra como el comentario más apropiado y claro; del mismo modo que aquel que se abandona enteramente a la sugestión de una sinfonía es como si viera pasar ante sí todos los acontecimientos posibles de la vida y del mundo: y sin embargo, cuando trata de recordar, no puede precisar ninguna semejanza entre aquella pieza musical y las cosas que han flotado por su mente".

Pero entre las asociaciones que importunan la mente oyendo la música instrumental, las propuestas de la música programática y los textos de la música vocal son, según Schopenhauer,

procesos fluyentes, pues en conjunto —en relación con el ser de la música— entran en el concepto negativo de lo accidental.

"De esto depende que se pueda introducir en la música un poema como canto, o una representación escénica como pantomima, o ambas cosas como ópera. Tales cuadros particulares de la vida humana, subyacentes al lenguaje general de la música, nunca están unidos a ella por una necesidad o una correspondencia completa; sino que están con la música sólo en la relación en que un ejemplo arbitrario lo está con un concepto general".²

El procedimiento de "ilustrar" la música con un texto o con una acción escénica, según Schopenhauer, no se diferencia sustancialmente, sino sólo gradualmente, de las divagaciones de una imaginación que se deja arrastrar en una sinfonía a la sugerencia de representaciones fantasiosas: en ambos casos, las visiones y los conceptos en los que se refleja la interioridad, el afecto expresado musicalmente, son secundarios y en principio intercambiables.

El recuerdo de Eduard Hanslick, que también consideraba los programas literarios o plásticos como "extramusicales", como añadidos estéticos "que no hacen al caso" para la música instrumental y negaba la sustancial homogeneidad y la indisolubilidad de texto y música en la música vocal, acude de modo espontáneo. La interpretación habitual de Hanslick, tomando en serio sus invectivas contra la música programática, y las frases escépticas y maliciosas, por el contrario, como bromas y manías, resulta completamente inadecuada e injustificable. El historiador no debe negar, por incómoda que pueda resultarle esa confesión, que en la estética rigurosa de la música absoluta, en Schopenhauer como en Hanslick, tanto los textos de la música vocal como las propuestas de la música programática son tratados como accidentes "extramusicales", en principio intercambiables, y de los cuales una imaginación musical que busca lo esencial puede prescindir abstrayéndose de ellos. (La consecuente antítesis, igualmente rigurosa, está en la afirmación de Franz Brendel de que no sólo el texto de la música vocal, sino también las propuestas de la música programática forman parte de la "cosa misma", del "objeto estético" que el oyente debe retener conscientemente para penetrar en el "significado" de la obra, tal y como se constituye en la interacción entre sujeto y fenómeno sonoro.)

Como documento de estética musical más importante de la interpretación wagneriana de Schopenhauer —tras la vacilante asimilación de algunas ideas básicas en la carta abierta

Sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt, de 1857— aparece el ensayo que Wagner escribió en 1870 para el centenario de Beethoven. (En el cual Nietzsche se apoyó cuando hizo el pánegírico de *Tristán* desde el punto de vista de la música absoluta.) La frase lapidaria según la cual los “dramas” wagnerianos no son sino “las acciones de la música hechas visibles”³ —es decir, como se decía en *Ópera y drama*, de 1851, que la música no es el medio y el drama el verdadero objetivo de la expresión, sino que, al contrario, según la tesis de Schopenhauer, la música expresa la esencia, que se refleja solamente en el fenómeno verbal y escénico—, aparece en la nota *Sobre la denominación “drama musical”* (*Über die Benennung Musikdrama*) de 1872.

Que Wagner, a pesar de haber adoptado la metafísica schopenhaueriana de la música, apuntara, en el homenaje a Beethoven, en un texto sobre el *Cuarteto en do sostenido menor op. 131*, que “se mostraba la imagen de una jornada de nuestro héroe”, no debe malentenderse como el boceto de un “programa” ni como una “síntesis” biográfica. Pero en principio pudiera parecer que la música tuviese que ser “descifrada” biográfica o seudobiográficamente.

“El largo Adagio introductorio, si bien es lo más melancólico que se haya expresado con sonidos, me gustaría designarlo como el despertar por la mañana de un día que en su largo curso no ha de cumplir ninguno de nuestros deseos, ¡ni uno solo! Pero al mismo tiempo es la oración de un penitente, un consultar con Dios la fe en un bien eterno”.⁴

Lo que en una lectura superficial puede parecer como una “explicación” de la música a partir de la biografía externa, es en realidad el esquema de una biografía “interior”, “ideal”: “ideal” en cuanto que Wagner no reconstruye la vida de Beethoven para descifrar el sentido de la música, sino que, justamente al contrario, profundiza en el sentido de la música para captar un fragmento de esa biografía “interior” que se sustrae a la investigación empírica. Así como Wagner —que lo explica con el ejemplo de la *Heroica* y de la dedicatoria a Napoleón— estaba convencido de que de la biografía externa de un compositor no puede aprenderse nada esencial sobre el significado de la obra,⁵ pensaba, por otra parte, que lo “esencial” expresado en la música —la substancia de los “fenómenos” empíricos tal y como se alumbran en la contemplación estética recogida sobre sí misma— puede ser muy sugerente para la biografía “interior” del compositor. Pero incluso esa biografía interior, la construcción de un “argumen-

to ideal” de la música, no pertenece según Wagner al fenómeno estético, a la “cosa misma”.

“Elijo así, para aclararnos, un día de vida auténticamente beethoveniano en sus más íntimos procesos, el gran *Cuarteto en do sostenido menor*: difícilmente percibiremos en su audición nada de eso, porque nos sentimos inmediatamente obligados a abandonar toda analogía determinada, y a percibir sólo la manifestación inmediata de otro mundo; quizá nos sería posible captar algo de esos procesos, pero solamente hasta cierto punto, cuando recuperamos la obra en nuestro recuerdo”.⁶

Que al fenómeno musical, tal y como se muestra en la escucha desprejuiciada de una pieza de música instrumental —y en todo caso del siglo XIX—, pertenece la experiencia de un “argumento estético” cuyo “discurso” aparece en la música, pero que no es un asunto de la biografía “externa” sino de la “interna” —del correlato no equivalente a lo empírico-documental—, es algo que evidentemente no vio Wagner.

La teoría de la música programática entró, a través de la asimilación por Wagner de la estética schopenhaueriana, a cuya herencia los compositores de la música moderna se sintieron ligados, en tal complicación que a veces da la impresión de ser laberíntica. El nacimiento de las obras y su esencia, las condiciones empíricas y su importancia metafísica, los elementos biográficos y los estéticos forman en las construcciones conceptuales, con las que se intenta justificar la práctica de la música programática, sin renunciar a los principios schopenhauerianos, una configuración verdaderamente compleja. (Que la metafísica de Schopenhauer elevaba la dignidad de la música hasta lo inconmensurable fue sin duda —junto con la dependencia de Wagner— una de las razones por las que a los compositores les resultaba difícil separarse de ella.)

“Nada hay (entiéndase bien: para su aparición en la vida) menos absoluto que la música”.⁷ [...] “En esto estamos de acuerdo y reconocemos que si llegara el caso que la divina música viniera a este mundo terrenal, la posibilidad de su aparición —como hemos visto— requeriría un elemento condicionante.”⁸

Las condiciones que posibilitan la música son para Wagner, en primer lugar, el lenguaje, y por otro lado la danza o la acción escénica: la música necesita, para aparecer, poder realizarse, tener un “motivo formal”, una *raison d'être*. Pero del “aparecer en la vida”, el lado empírico externo, el Wagner schopenhaueriano distingue el ser metafísico —o como él dice: “divino”— de la música.⁹ Pero que la música no pueda realizarse sin un “motivo

formal” extramusical —tomar forma en la imaginación del compositor— no excluye en modo alguno que un oyente inteligente pueda, a partir del “fenómeno” y de sus condicionantes, penetrar en la “esencia”: en la contemplación de la “voluntad”, que, según Schopenhauer, constituye la substancia de la música. Los “motivos formales”, aun cuando entran en las condiciones del nacimiento de la música, no son su elemento esencial. Génesis empírica y validez estética —el “ser” (o “esencia”) tal y como se muestra en la contemplación estético-metafísica olvidada de sí misma— se separan.

Las consecuencias para la teoría de la música programática fueron bastante extrañas. El programa —como elemento de la composición o de la recepción, como “motivo formal” o como “parábola hermenéutica”— fue tolerado por los adeptos de Schopenhauer justamente porque no tocaba para nada la substancia de la música, y por lo tanto la música no dependía de él. La apología, incluso por parte de los propios compositores, tiende a una argumentación que en el fondo es un alegato a la tolerancia dada su inocuidad. Mientras dominó la estética schopenhaueriana, el programa —independientemente de la función que reclamase y del énfasis con el que se presentase— era algo considerado como demasiado débil para poder afrontar la esencia “absoluta” de la música.

Cuando en su ensayo sobre Beethoven de 1870 Wagner intentó justificar la Sinfonía Pastoral dentro del espíritu de Schopenhauer, partió del modelo de pensamiento platónico de la estética tradicional, de la dialéctica de la esencia y la apariencia. Todavía las palabras de Hegel, según las cuales lo bello es “la apariencia sensorial de la idea”, siguen siendo válidas. Pero entendiendo por idea, que resplandece a partir del fenómeno sensorial, no exactamente la naturaleza, cuyo ser se manifiesta en la forma aparente de la *Pastoral*, sino justamente lo contrario, la música o la forma musical misma, que —como reflejo de la “voluntad”— nos hace sentir el “en-sí interior” de los fenómenos naturales. Ciertamente Wagner se apoya, cuando recurre a la *Pastoral* como *exemplum classicum* del carácter estético de la música programática, de la descripción musical de la naturaleza, en el esquema conceptual “ser y apariencia”, como hicieron teorías anteriores; pero naturaleza y música, en su relación dialéctica, han intercambiado, como si dijéramos, su lugar.

“Y entonces se iluminaron los ojos del músico desde dentro. Ahora lanzaba la mirada sobre el fenómeno que, alumbrado por su luz interna, hacía partícipe a su interior de maravillosos

reflejos. Ahora le habla de nuevo sólo el ser de las cosas y le muestra el fenómeno a la tranquila luz de la belleza. Ahora comprende el bosque, el arroyo, el prado, el éter azul, la alegre multitud, la pareja amorosa, el canto de los pájaros, el movimiento de las nubes, el rugir de la tormenta, el deleite de la tranquilidad apacible [...] “Hoy estarás conmigo en el Paraíso” —¿quién no ha escuchado que le decían estas palabras del Salvador cuando escuchaba la *Sinfonía Pastoral*?”¹⁰

En el amplio y negativo concepto de lo “extramusical” y por tanto “accidental”, en el que fueron amontonados elementos heterogéneos, se incluyeron, confundidos unos en otros estímulos a la composición, argumentos tácitos literarios o plásticos, programas con la pretensión de pertenecer al “objeto estético”, decodificaciones hermenéuticas y asociaciones casuales. En *El origen de la tragedia*, Nietzsche negaba que entre las intercambiables —diferentes entre un oyente y otro oyente— “imágenes explicadas” hermenéuticamente (la intercambiabilidad ya había sido defendida de la acusación de que significara la bancarrota de la hermenéutica poética por el entusiasta beethoveniano Wilhelm von Lenz) y un programa imaginado y expresado en palabras por el compositor existiese siquiera una diferencia de principio: un “ejemplo” frente a un “concepto general”, para decirlo con Schopenhauer,¹¹ en ambos casos resultaba igualmente “arbitrario”. Pero la intercambiabilidad no significa en absoluto —lo mismo que en las relaciones lógicas entre lo universal y lo particular— que la metafórica sea inane estéticamente. Esta puede resultar ciertamente tan sólo ejemplificadora, no vinculante, pero no por ello ni superflua ni inadecuada.

“Quiero recordar aquí un conocido fenómeno de nuestros días que parece escandaloso para nuestra estética. Nos damos cuenta constantemente de que ciertos oyentes de una sinfonía beethoveniana necesitan de “imágenes explicadas”, a pesar de que una compilación de los diversos mundos imaginativos provocados por una pieza musical resulta en verdad fantásticamente abigarrado e incluso contradictorio: y ejercitar a cuenta de ese amontonamiento su pobre ingenio y pasar por alto que se trata de un fenómeno verdaderamente digno de explicación, es algo característico de esa estética. E incluso cuando el compositor ha aludido a imágenes al hablar de su obra, y ha llamado a su sinfonía “Pastoral”, y a un movimiento “Escena junto al arroyo”, y a otro “Alegre reunión de campesinos”, todo ello son sólo representaciones metafóricas nacidas de la propia música —y no objetos imitados por la música—, representaciones que sobre el con-

tenido dionisiaco de la música (es decir: sobre su esencia metafísica) en ningún aspecto pueden informarnos".¹²

La generosidad con que Nietzsche trata tanto a la hermenéutica secundaria como a la programática primaria procede de su convicción de que tanto una como otra son irrelevantes.

A partir de las premisas de la estética de Schopenhauer y de Nietzsche, el único argumento contra la música programática que toca un punto neurálgico reside en la afirmación de que la obra musical necesita de un apoyo literario externo para no desmoronarse, ya que su trama musical interna es frágil. (Si por el contrario se parte de los supuestos de Franz Brendel, es decir, de la tesis de que el programa de un poema sinfónico forma parte de la obra como objeto estético, entonces la objeción mencionada cede en substancia: y resulta igualmente fallida la estipulación, expresado sentenciosamente, de que una pieza de música vocal resulta incomprensible sin el texto.)

Si la música programática la definía Otto Klauwell diciendo que "con la renuncia a las leyes de la formalística musical, se amoldan las normas de su desarrollo a seguir los pasos de las consideraciones extramusicales",¹³ es comprensible que Richard Strauss renunciase al término "música programática":

"En realidad, no hay tal música programática. Es sólo una palabra injuriosa en boca de todos aquellos a los que no se les ocurre nada propio".

Formas nuevas, que un Otto Klauwell no comprende y cuyo carácter artístico niega por ello, son atribuidas por él al influjo adverso de las circunstancias "extramusicales". Por el contrario, Richard Strauss insiste en que es estúpido despachar como "carente de forma" lo que no responde a un esquematismo fijo, en vez de tratar de aclarar esa forma individual y concreta, y en que la existencia o inexistencia de un programa no dice lo más mínimo sobre la lógica musical interna de una obra —o sobre la ausencia de esa lógica.

"Un programa poético puede muy bien impulsar a nuevas formas, pero si la música no se desarrolla lógicamente por sí misma [es decir, si el programa tiene que cumplir funciones sustitutivas] entonces se convierte en 'música literaria'".¹⁴

Resulta, pues, indiferente si un programa actúa como "impulsor" o no: la lógica musical aparece en piezas que para algo sirven como una trama cerrada que no necesita ni soporta apoyo alguno externo. Si la forma musical —según Schopenhauer y Nietzsche— debe valer como "forma esencial" (con un programa como reflejo del mundo fenoménico) —y no como "forma aparente" (con un

contenido programático como substancia)—, entonces debe fundamentarse a sí misma. El "en-sí íntimo" de la música programática —que "no tiene lugar"— es la música absoluta.

Las cartas a Max Marschalk, en las que Gustav Mahler, en 1896, reflexiona sobre el sentido de los programas o borradores de los títulos para sus sinfonías Primera y Segunda, son documentos elocuentes de la confusión en que había entrado casi ineludiblemente la teoría de la música programática en el marco de la estética schopenhaueriana. Mahler diferencia entre programa "exterior" e "interior". El exterior puede asumir la función de ser un impulso para la concepción de una obra y también de hilo conductor para su recepción:

"En el tercer movimiento, *marcia funebre* [se refiere a la Primera Sinfonía], sucedió así que el impulso externo me vino del famoso dibujo infantil *El entierro del cazador*. Pero en este punto es irrelevante lo que se representa —lo que cuenta es solamente la disposición de ánimo que debe expresarse".¹⁵ [...] Por eso es bueno que al principio, cuando mi manera de componer puede resultar todavía extraña, el oyente disponga de algunas señalizaciones de carretera e indicadores de kilometraje para el viaje [...] Pero más no puede ofrecer una explicación así".¹⁶

Esas "señalizaciones de carretera" sirven como medio para alcanzar un objetivo, una comprensión musical interior; pero cumplen su función sólo provisoriamente: "al principio". Y si es cierto que el programa externo, como hilo conductor para la recepción de la obra —y Mahler lo dice inequívocamente—, no llega a tocar el propio ser de la música, lo mismo vale también evidentemente para todo programa externo como impulsor de la composición: estéticamente es "irrelevante". Podría servir, como diría Wagner, como "motivo formal", pero —como un andamiaje, que se retira cuando la casa que ha ayudado a construir está terminada— no pertenece a la "cosa misma". Pasa así de una función gestora en el nacimiento de la obra a una heurística en su recepción: parece así por una parte un elemento superado, y por otra un vehículo provisorio.

Si el programa "exterior" se presenta como una serie de ilustraciones, el "interior" es un "proceso de sensaciones"¹⁷ y ciertamente un proceso que se sustrae a las categorías empírico-psicológicas.

"Mi necesidad de expresarme musicalmente —sinfónicamente— comienza allí donde imperan las sensaciones oscuras, en el portal que lleva al "otro mundo": el mundo en el que las cosas ya no se desmoronan por efecto del tiempo y del lugar".¹⁸

Pero ese no pertenecer “al espacio ni al tiempo” es, según Wagner (cuyo ensayo sobre Beethoven sin duda conocía Mahler), el íntimo ser de la música como “armonía”:

“Solamente gracias a la ordenación rítmica de sus sonidos entra el músico en contacto con el evidente mundo plástico”.¹⁹

Sobre su Segunda sinfonía escribió Mahler:

“He llamado al primer movimiento “Honras fúnebres” (Totenfeier), y, si quiere usted saberlo, ese es el héroe de mi Sinfonía en re mayor, que llevo aquí a la tumba y cuya vida, desde una atalaya más alta, capto en un espejo puro. Al mismo tiempo está la gran pregunta: ¿Por qué has vivido? ¿Por qué has sufrido? ¿Es que todo esto no es más que una grande y terrible broma?”²⁰

El “héroe” no es el “Titán” de Jean Paul, al que se menciona en el programa de la Primera sinfonía, ni Mahler mismo, sino más bien, como ha explicado Hermann Danuser,²¹ un “argumento estético” de la música que —como el “narrador” en la novela o el “yo lírico” en la poesía— pertenece a la integridad estética de la obra misma. No se puede identificar —si se quiere evitar una deformación de la experiencia estética— ni con el héroe del modelo literario ni con la persona empírica concreta del compositor; tanto el “impulso externo” a través del uno como la materia vivencial del otro son superados en la forma musical, que constituye, según Schopenhauer, el “en-sí íntimo del mundo”. El programa “interior” no se ha de buscar en un contenido captable biográfico-documental —eso es algo que se integra como materia en la forma musical—, sino que consiste en un “proceso sensorial” de sentimientos *in abstracto*: “oscuras sensaciones”. El contexto, a partir del cual puede hacerse comprensible la idea de un programa “interior”, es así la metafísica romántica de la música instrumental. Los sentimientos liberados a partir de la empiria forman la substancia a través de cuya “sacralización” —en la estética de Wackenroder y de Weisse— la música “absoluta” se eleva a la intuición de lo “absoluto” y escapa a la acusación de ser una “forma vacía”.

NOTAS

¹ Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke* (Obras completas). Ed. de Max Köhler. Berlín, s/a, vol. II, pp. 259 y ss.

² Schopenhauer, *op. cit.*, vol. II, p. 260.

³ Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Escritos y poemas completos). Ed. Wolfgang Golther. Berlín y Leipzig, s/a, vol. IX, p. 306.

⁴ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, p. 96.

⁵ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, pp. 64 y ss.

⁶ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, p. 96.

⁷ Wagner, *op. cit.*, vol. V, p. 191.

⁸ Wagner, *op. cit.*, vol. V, p. 192.

⁹ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, pp. 75 y ss.

¹⁰ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, p. 92.

¹¹ Schopenhauer, *op. cit.*, vol. II, p. 260.

¹² Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden* (Obras en tres volúmenes). Ed. de Karl Schlechta. Munich, 1954-1956 y Darmstadt, 1966. Vol. I, p. 42.

¹³ Otto Klauwell: *Geschichte der Programm Musik* (Historia de la música programática). Leipzig, 1910, p. 77.

¹⁴ Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen* (Observaciones y recuerdos). Zurich, 1957², p. 211.

¹⁵ Gustav Mahler: *Briefe* (Cartas). Ed. de Alma Maria Mahler. Berlín, 1924, p. 185.

¹⁶ Mahler, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷ Mahler, *op. cit.*, p. 185.

¹⁸ Mahler, *op. cit.*, p. 187.

¹⁹ Wagner, *op. cit.*, vol. IX, p. 76.

²⁰ Mahler, *op. cit.*, p. 189.

²¹ Hermann Danuser: *Zu den Programmen von Mahlers frühen Sinfonien* (Sobre los programas de las primeras sinfonías de Mahler), en “Melos/Neue Zeitschrift für Musik”, 1975, p. 15.

MÚSICA ABSOLUTA Y "POÉSIE ABSOLUE"

En las *Propuestas para la realización de la hermenéutica musical (Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik)*, un intento de fundamentar teóricamente la praxis exegética de su *Guía de conciertos (Führers durch den Konzertsaal)*, acogiendo a la teoría de los afectos del siglo XVIII, Hermann Kretzschmar escribía en 1902:

“¡En el sentido de un contenido exclusivamente musical no existe una música absoluta! Es una quimera como la de una poesía absoluta, es decir, una poesía metrificada y rimada pero sin pensamientos”.¹

Si Kretzschmar pensaba en la poesía de Stéphane Mallarmé o si quería demostrar el absurdo del principio de la música absoluta con el pensamiento de una analogía pintoresca que consideraba irreal porque ignoraba su realización en el Simbolismo, es problemático y no importa saberlo. Seguir la comparación que esboza parece que valdría la pena, aun en el caso de estar convencidos, al contrario de Kretzschmar, de la realidad histórica y de la legitimidad estética tanto de la música absoluta como de la *poésie absolue*. (“Poésie absolue” llamaba Paul Valéry a la “poésie pure” de Mallarmé.)² Sin poner excesivas esperanzas en un “esclarecimiento recíproco de las artes”, como el que proclamaba Oskar Walzel medio siglo antes, pueden descubrirse, entre las ideas del siglo XIX sobre lo esencial “poético” y las de la misma época sobre el carácter artístico de la música, relaciones que no se agotan en un mero juego verbal.

El intento de tejer unos hilos histórico-ideológicos entre la estética musical romántica y la poética simbolista tiene que cargar con una dificultad metodológica que sólo puede ser orillada si desde el primer momento, en vez de afirmar derivaciones de los hechos históricos —demostrables filológicamente— se limita a la exposición de unos nexos histórico-estructurales. Pues así como ha sido poco afortunado Werner Vordtriede en su libro *Novalis y los simbolistas franceses* al explicar como una dependencia documentalmente demostrable el “chocante parecido” entre las tendencias poetológicas del Romanticismo alemán a comienzos del siglo XIX y el Simbolismo francés a finales de si-

glo —el ensayo de Carlyle sobre Novalis de 1829 es un nexo de unión débil y frágil—,³ de la misma manera los esfuerzos similares para encontrar una conexión documental firme entre el principio de la música absoluta y el de la *poésie absolue* resultarían igualmente vanos. Que la idea de la música absoluta aparezca —sin el término— en E.T.A. Hoffmann, y viceversa el término —sin la idea— en Richard Wagner, no es suficiente, aunque precisamente Hoffmann y Wagner sean de los pocos alemanes que hayan influido profundamente en la cultura francesa del siglo XIX, para elaborar la hipotética construcción de una derivación de la poética de Baudelaire y Mallarmé a partir de premisas de estética musical. Y citar el *Zeitgeist*, que afirma que existe una substancia común en las diversas artes de una época sin que los propios protagonistas históricos se den cuenta, es aferrarse a un clavo ardiendo del que hace tiempo nadie espera ya ayuda. (Que el término de Valéry “poésie absolue” incluye una reminiscencia del concepto de música absoluta, convertido en lugar común en el siglo XX, es un hecho que no puede desconocerse; pero la denominación, que es posterior, nada dice sobre posibles implicaciones de estética musical en la idea poetológica para la que Mallarmé originariamente y ya desde 1863 se sirvió del término “poésie pure”, que ha mantenido su predominio hasta hoy.)

La similitud de los términos es absolutamente secundaria, y tampoco puede hacerse apenas plausible una real derivación histórica de una teoría a la otra; pero no obstante, puede ser interesante hacerse cargo del parentesco del pensamiento estético en literatura y en música y hallar una explicación de por qué se busca la substancia de la música artificial en lo “poético” y viceversa —según el dicho famoso de Walter Pater según el cual la poesía exige ocultamente convertirse en música—, el ser de la poesía pura en lo “musical”, sin que ni en un caso ni en otro se hable de literatura real ni de música real en el sentido de un modelo concreto. Pero ante todo, esquematizar las relaciones estructurales entre estética musical y teoría poética puede servir para afirmar que el concepto de música absoluta —el paradigma estético que dominaba en Alemania como concepción de lo que desde la sinfonía y el cuarteto de cuerda hasta el drama musical era la música “en sí”— ha sido una idea de todo el siglo XIX, que representó el sentir artístico de toda una época.

1.- En un ensayo sobre *El más reciente desarrollo de la lírica internacional*, sobre “poesía concreta, experimental, visual, fonética”, Pierre Garnier —buscando anticipaciones históricas o

presentimientos que ayuden a explicar una tradición de los modernos— cita un fragmento de Novalis del año 1798:

“Si sólo se pudiese hacer entender a la gente que con el lenguaje pasa lo mismo que con las fórmulas matemáticas. — Constituyen un mundo de por sí— juegan solamente consigo mismas, no expresan nada más que su maravillosa naturaleza, y justamente por eso son tan expresivas— justamente por eso reflejan en sí el peculiar juego de relaciones de las cosas”.⁴

Por la misma época, Tieck, en la *Fantasías sobre el arte* publicadas en 1799, elogia el sistema musical como un “mundo aparte, un mundo para sí mismo”.⁵ Y hasta en los detalles de la formulación y en el ritmo de la frase, la teoría del lenguaje que ofrece Novalis semeja un ditirambo de Tieck sobre la sinfonía, en la que la música, independiente de textos y funciones, llega a ser ella misma.

“Pero en la música instrumental —a diferencia de la música vocal—, el arte es independiente y libre, se prescribe sus leyes a sí mismo, fantasea jugando y sin objetivo, y sin embargo cumple y alcanza lo más alto, sigue por completo sus oscuros impulsos, y expresa lo más profundo, lo más maravilloso, con sus juguetes”.⁶

En los comienzos del Romanticismo alemán, el sueño de la poesía absoluta se soñó al mismo tiempo que el de la música absoluta. El rechazo del principio imitativo —el postulado de que la música debiera ser descriptiva, sea como pintura de la naturaleza exterior, sea como representación de afectos o pintura de la naturaleza interior, para no quedarse en un conjunto de sonidos vacío y trivial— corre paralelo a la consideración poetológica de que en la poesía lírica como “verdadera” poesía el lenguaje es substancia y no mero vehículo de pensamientos o de sentimientos; que la poesía, como dijo Mallarmé en un rasgo de malhumor al pintor Degas, *dilettante* literario, no se hace con ideas, sino con palabras.

Novalis no dice del lenguaje poético sino lo que la estética musical romántica afirmaba de la música instrumental: precisamente porque constituye un “mundo aparte por sí mismo”, es metáfora del universo, *organon* de la metafísica. Al presentarse como “absoluta”, emancipada de los condicionamientos empíricos, se convierte en expresión de lo “absoluto”. De todos modos, que la teoría de la música instrumental haya sido el modelo de la teoría del lenguaje es sin duda una exageración que convierte, desfigurándola, una interacción en una dependencia unilateral. (Se podría afirmar incluso —si buscamos prioridades— que la doctrina estético-metafísica de que el arte autónomo, a causa de

su “liberación” de las funciones empíricas y de los afectos, representa en su conjunto una metáfora de la naturaleza, fue desarrollada inicialmente por Karl Philipp Moritz entre 1785 y 1788, poniendo como ejemplo las artes plásticas.) Esta misma idea básica, cuya dialéctica va determinada por el doble sentido de la palabra “absoluto”, se muestra en diversas formulaciones, en las que se entremezclan tendencias comunes y abarcadoras, condiciones específicas de las artes aisladas así como influjos recíprocos.

Werner Vordtriede recuerda un fragmento de Novalis que, tras el descubrimiento del Romanticismo alemán por los simbolistas, desde 1891, se cita continuamente como testimonio temprano e incisivo de una moderna teoría poética:

“Relatos sin coherencia, pero con asociaciones semejantes a los sueños. Poemas meramente biensonantes y plenos de bellas palabras, pero también sin sentido y sin coherencia —todo lo más con algunas estrofas inteligibles—, como simples fragmentos de los objetos más dispares. Todo lo más, la verdadera poesía puede tener un sentido alegórico en su conjunto, y un efecto indirecto, como la música, etc.”

Y Vordtriede observa:

“Tales imágenes verbales no han sido creadas por Novalis. Sus conocimientos se adelantaban con mucho a su propia praxis poética”.⁷

Pero los poemas en prosa con los que Wackenroder y Tieck intentaron en las *Fantasías sobre el arte* describir los efectos de la música absoluta⁸ podrían interpretarse perfectamente como realizaciones precoces del programa poetológico que Novalis esbozó: son al mismo tiempo “relatos sin coherencia” y poemas “plenos de bellas palabras, pero también sin sentido y sin coherencia”, todo lo más con un “sentido alegórico en su conjunto”. Y viceversa, el fragmento de Novalis es un catálogo de criterios según los cuales una descripción musical, “puramente poética” en el sentido romántico puede ser medida: no tiene que ser “programática” ni “característica”, sino que apela a palabras balbucientes para poder decir lo que en realidad es inefable; y ello porque esa descripción —según las normas del habla cotidiana— nada “dice”. Los poemas en prosa de Wackenroder y Tieck —reflejo de lo que se escuchaba en la música absoluta— son tan asociativos, ensoñadores y alegóricos como quería Novalis. “Poesía pura”, el ideal que el Romanticismo imaginaba (y del que Schiller desconfiaba como un desvarío), aparece como medio para expresar o manifestar lo “puramente poético” de la música absoluta.

Que en la poesía se dan siempre versos aislados que seducen más por su esencia sonora que por decir algo conceptual o sentimental es algo que casi no vale la pena mencionar. Lo que tuvo lugar en el Romanticismo —primero en la teoría, con Brentano, pero también en la práctica poética— no fue algo enteramente nuevo, sino gradual. La dislocación del acento bastó para cambiar profundamente la conciencia de lo que es poesía. (A la manera dialéctica, podría hablarse de un tránsito de la cantidad a la cualidad.) El elemento “musical” de la poesía no valía ya como adorno y accidente, sino como substancia y esencia.

Y viceversa, como hemos mostrado en un capítulo anterior, la exigencia de la música instrumental de ser tomada en serio como creación del “arte puro”, en vez de ser rechazada como un ruido sin contenido, se apoyó en los modelos poéticos, que ayudaron a crear una nueva conciencia musical y una formulación gracias a la cual pudo constituirse la conciencia musical. El prestigio metafísico de la música absoluta surgió por la transferencia del *topos* de la inefabilidad poética a la música instrumental, una transferencia cuyo *locus classicus* es el pasaje sobre el Concierto de Carl Stamitz en el *Hesperus* de Jean Paul. El Allegro —el tiempo principal— de la sinfonía, acusado al comienzo de ser un mero sonido, adquirió a finales del siglo XVIII dignidad estética al ser recibido en el espíritu de las odas de Klopstock y en su poética “neobarroca”. Todavía era, para Sulzer, un ruido “no desagradable” pero sin significación, pero ya Johann Abraham Peter Schulz lo elogió —en la *Teoría general de las bellas artes*, de Sulzer— como “elevado”. Lo que estuvo “por debajo del lenguaje” se ennoblecía ahora como algo “más allá del lenguaje”.

La pregunta por la parte de genuina teoría poética y de genuina estética musical que hay en la idea romántica de arte absoluto no es pues, pese a las interacciones, que deben tenerse muy en cuenta, ni vacía ni superflua. El *topos* de la inefabilidad, una de las premisas básicas de la religión del arte, es de origen literario; pero por otra parte, el recurrir a las matemáticas, con lo que Novalis aclara su idea de un “lenguaje puramente poético”, parece desde el punto de vista histórico-estético más propio de la teoría musical que de la teoría poética: el pitagorismo, también en su apropiación y deformación romántica, es sobre todo un fragmento de estética musical. Pero es de especial importancia el hecho de que mientras en torno a 1800 existía ya una música instrumental de alto nivel, a la que podía referirse una estética de la música absoluta (aunque fuera a través de una transformación

del sentido estético originario del sinfonismo clásico), la teoría de una poesía absoluta por la misma época era básicamente una anticipación lúdica que, allí donde se realizaba como tanteo y experimentalmente en forma de prosa poética, aparecía como paráfrasis lingüística de la esencia “puramente poética” de la música absoluta. Podemos maravillarnos de la osadía con que fue esbozada, setenta años antes de Mallarmé, la idea de una *poésie absolue* —podría decirse que en el vacío—, pero no puede desconocerse que fue primero la música, la música instrumental clásica, la que otorgó una real substancia histórica a una teoría del arte absoluto.

2.- Con la idea de que tanto la lengua como la música son “un mundo aparte, para sí mismo”, se relaciona tanto en la teoría poética como en la estética musical una tendencia a abandonar la expresión sentimental, es decir, el elemento en que el público burgués del siglo XVIII buscaba la esencia del arte— cuando no exigía que el arte fuese didáctico-edificante. Friedrich Schlegel, que creyó descubrir una afinidad de la música instrumental pura con la meditación filosófica, unía su opinión según la cual la forma musical fuese un proceso mental, con una polémica contra el “vulgar punto de vista de la llamada naturalidad”: el punto de vista que hacía aparecer la música como un “mero lenguaje del sentimiento”.⁹ Y en la teoría poética fue Edgar Allan Poe quien separó netamente “the pure elevation” que debía alcanzarse con la poesía, del “excitement of the heart”, que debe quedar excluido.¹⁰ (La *Philosophy of Composition* de Poe representa ciertamente el documento fundacional de la *poésie pure*, e históricamente es Poe y no Novalis quien influirá sobre Baudelaire y Mallarmé.) Pero la oposición entre “excitement” y “elevation” recuerda —como la exigencia de un efecto artístico “puro”, liberado de la “suciedad material” sobre las sensaciones cotidianas (August Schlegel)— el contraste entre la estética sentimental de la sensibilidad y la metafísica romántica de la música instrumental. La estética musical esotérica de finales del siglo XVIII, en la que el estado anímico provocado por un Allegro sinfónico (al igual que por una “oda pindárica”) se diferenciaba de la mera agitación del corazón que puede alcanzarse con una simple canción, por un lado se apoyaba, como hemos dicho, en la teoría poética de Klopstock, pero por otro parece reflejarse en la poética del siglo XIX. (Hablar de una dependencia sería sin duda una exageración; basta con el pensamiento de que una música absoluta, liberada de objetivos y de afectos pero no por ello vacía, sino más bien elevada, formase parte de ese “conocimiento de fondo” gra-

cias al cual pudieron sentirse reforzados los seguidores de una *poésie pure*.)

La poesía absoluta, como la música absoluta, es esotérica: aparece como asunto propio de una vanguardia que constantemente, digamos, huye de lo trivial de que se ve rodeada. Y, como muestran los ataques contra el sentimentalismo desde Novalis y Friedrich Schlegel, es el sentimiento lo primero que se creía expuesto a la trivialización. (El miedo a caer en el Kitsch, que atormentaba a la conciencia estética de la vanguardia, no era solamente el reverso del esoterismo, sino que parece significar que el Kitsch, la mecanización del sentimiento, constituía la forma de decadencia de un ideal al que en secreto se aspiraba siempre, pese a todas las doctrinas de *l'art pour l'art*: el ideal de la sencillez originaria. Era el paso de la sencillez a la mecánica y de la expresión de sí mismo sincera y sin disfraz a exhibir un sentimentalismo afectado lo que se temía: un paso que parece constituir una mínima diferencia, pero que importa mucho.)

3.- Con la tendencia al esoterismo, al rechazo del *profanum vulgus*, se relaciona en los poetas de la *poésie pure* la repugnancia ante un lenguaje que está gastado y "emporcado", porque todo el mundo lo usa cotidianamente. Y fue en la música en donde se creyó descubrir una "materia pura" como la que se soñaba para la poesía. Mallarmé, en un ensayo de 1862, *L'art pour tous*, polemizaba contra la "vulgarisation de l'art": el arte debía seguir siendo un secreto. Y lamentaba que el carácter jeroglífico que la música posee gracias a su notación, faltase a la poesía, a la que todo el mundo cree tener acceso.

No es preciso apenas argumentar que la idea de una "materia pura" de la música sea una ilusión que se apoya en la violenta abstracción del carácter histórico y social de la música: los giros musicales están tan expuestos por el uso cotidiano, al desgaste y a la trivialización como los lingüísticos (es indescriptible lo que le ha sucedido a Debussy, un esotérico en el sentido de Mallarmé, con la imitación de su "sonido" en la música cinematográfica, una neutralización hasta llegar al puro cliché, que a su vez ha repercutido sobre el original). Sin embargo, el pensamiento de una "materia pura" de la música, por ficticio que pueda ser y haya nacido y ejercido históricamente una influencia, descansa en supuestos de la historia de las ideas en cuyo punto de encuentro aparece la estética de la música absoluta, no siendo superfluo presentar de él un rápido esquema.

En la tradición estética, que en el siglo XVIII queda unida al nombre de Jean-Philippe Rameau, se buscaba el origen de la

música — y esto significaba al mismo tiempo: su esencia— en la "armonía", en el "sonido natural", mientras el partido opuesto, representado por Jean-Jacques Rousseau, interpretaba la música —lo que significaba primariamente: la melodía— como imitación y estilización de un discurso humano pleno de afectos. Con el "fenómeno musical originario" de la tríada mayor contenida en la serie de armónicos, dada por naturaleza y no creada por el hombre, el partido de Rameau asociaba vagas representaciones de matemática musical y de jeroglífico sonoro: representaciones de las que podría salir fiador *El clave bien temperado* de Bach, que progresa desde la evocación del sonido natural del primer Preludio hasta el profundo sentido contrapuntístico de la Fuga. En otras palabras, con la música se trasladaba uno a una esfera —a la que se trataba de llegar también con la poesía— apartada de los sentimientos cotidianos, a los que parecía adherirse la "sucedad material". El recurso al sonido material fundaba —aún no en Rameau, sino en el Romanticismo— ante todo una estética de la música instrumental como el "arte musical puro, absoluto": al contrario de Rousseau, que hacía proceder a la música del discurso apasionado, una deducción de la que se seguía la primacía de una estética de la música vocal. Y ese complejo de ideas, en el que se mezclaron las teorías del sonido natural, la "materia pura", la música instrumental, el cálculo matemático y el distanciamiento del *art pour l'art* de sentimientos y afectos, constituyó desde 1800 la teoría de la música absoluta. (La aspiración estética y de la religión del arte hacia una materia de la música que fuese "pura", dada por naturaleza y no hecha por el hombre, fue tan poderosa en el siglo XIX que la teoría musical nunca abjuró de la idea según la cual la armonía tonal de la modernidad estuviese fundada en el sonido natural, pese a algunas objeciones — en primer lugar, que la serie de los armónicos produce, además de la tríada mayor y con la misma "naturalidad", también elementos musicalmente inutilizables; y en segundo lugar, que la estructura de los acordes permitía una deducción física, pero no su encadenamiento, que es realmente lo que importa— tan graves, que se requería una fuerte resistencia interior para no dejarse convencer por ellas.)

4.- De la misma raíz histórico-ideológica que el anhelo de una "materia pura" en el lenguaje y en la música procede la opinión de que un poeta evoca lo "maravilloso" precisamente porque no es más que un "ingeniero literario". El *quid pro quo* de mecánica y magia —del espíritu artesanal y la significación metafísica—, característico de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe, co-

mo luego más tarde de Mallarmé y Valéry, procede, según parece, de la estética musical romántica de finales del siglo XVIII, de la cual pasó a la poética en Hoffmann. (Sin duda podría rastrear-se el hilo ideológico hasta el pitagorismo, pero en esos estadios iniciales faltaba el sentimiento de ruptura y de contradicción). Se trata de uno de los motivos centrales poético-filosóficos de Wackenroder, en cuyo *Joseph Berglinger* la discrepancia entre la “maravilla del arte musical” y los medios para evocarla determinan la “forma interna” de un relato. En uno de los ensayos que bajo la forma de fingidos escritos de *Berglinger* se comenta la temática de la narración, se dice:

“¿De qué preparado mágico asciende ahora el aroma de esta deslumbrante aparición de espíritus? —Miro y no encuentro nada más que un miserable tejido de proporciones numéricas, representadas de modo manifiesto sobre madera tallada, en un bastidor con cuerdas de tripa y alambre”.¹¹

(Que el entusiasmo de Novalis por la matemática en la música y en la poesía aparezca aquí amortiguado se debe en parte a la estructura de la novela, pero en parte también a causa de la inclinación de Wackenroder a la sensibilidad.) Y luego, en el ensayo *La peculiar esencia interna del arte musical y la enseñanza anímica de la música instrumental de hoy (Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik)*, se dice:

“Por eso no hay ningún otro arte cuya materia prima esté en sí misma tan preñada de espíritu celestial como la música [...] De aquí se sigue que algunas piezas musicales, cuyas notas fueron meramente organizadas por sus maestros como las cifras de una cuenta o como teselas de un mosaico, pero acopladas inspiradamente y en una hora feliz, —cuando son ejecutadas por los instrumentos hablan una poesía magnífica y plena de sentimiento, aunque el maestro haya pensado poco, en su sabio trabajo, que en el reino de los sonidos, el genio encantado haya agitado tan magníficamente sus alas con un sentido sacral”.¹²

No extraer de este texto sino la idea de que el conocimiento de la fórmula basta para conjurar la “poesía” musical —una poesía de la que el compositor no necesita saber nada y que se manifiesta sólo al receptor entusiasta— sería sin duda disminuir lo que Wackenroder opinaba. El problema al que éste daba continuamente vueltas y que se revela más claramente en la estructura de la novela *Joseph Berglinger* que en su credo estético, consistía en la precaria dialéctica entre una mecánica que encerraba en sí el espíritu de la música y que —salvo en las horas fe-

lices— lo tiene prisionero de la pedantería, y un entusiasmo que ciertamente concibe la “maravilla del arte musical”, pero que —salvo en las horas felices— no llega a ser productivo porque se lo impide la falta de oficio. La mediación entre los opuestos parece una excepción, que requiere un *kairós*, el fracaso por la unilateralidad como norma, que presta al relato su sesgo trágico. Pero en la estética de la *poésie pure*, cuyo documento más temprano es la forzada sobriedad, la creencia en un ánimo literario ingenieril en la *Philosophy of Composition* de Poe, se renuncia a un aspecto de la dialéctica de Wackenroder y se acentúa expresa y provocativamente la relación entre la constructividad de la que surge el arte y la magia que de él resulta. Y la metafísica de la confianza romántica en que la construcción de lo poético sea un descubrimiento del ser, se reduce al final a la metafísica de la nada de Mallarmé.

5.- En *La voluntad de poder*, Nietzsche, incluyéndose a sí mismo, dice: “Se es artista al precio de sentir lo que los no artistas llaman “forma”, como contenido, como ‘la cosa misma’.” La famosa y provocativa frase es casi una cita de la no menos famosa y provocativa tesis de Hanslick según la cual las “formas sonoras en movimiento” son “el solo y único contenido y objeto de la música”. Y expresa así sin duda una experiencia estética fundamental de la “modernidad” del siglo XIX: la experiencia de que, en arte, la forma, en vez de ser mera forma aparente de un pensamiento o un sentimiento, es ella misma pensamiento. Una frase de Paul Valéry, transmitida por Valéry Larbaud, dice:

“Hace falta ser un necio para no ver que la figura propia y hallada de una frase o de un verso es una *idea* —tan importante, tan general, tan profunda como una idea en el sentido corriente”.¹³

La estética formal, que concibe la forma musical o poética como forma esencial, como un proceso espiritual que se encarna en el material en vez de despacharla como la mera forma aparente de un contenido, se formuló inicialmente y con la mayor fuerza en la teoría de la música instrumental, porque la música absoluta sólo podía justificar su propia existencia (*Dasein*) estética como forma. La música instrumental sin objeto ni función y sólo parcialmente captable como mero “lenguaje de los sentimientos” necesitaba, para no aparecer como un agradable pero vacío ruido, una doctrina legitimadora que partiese de la idea de la forma esencial, de la *energeia*, del “espíritu que se da forma a sí mismo desde dentro”.¹⁴ La idea de la “forma interna” —si dejamos a un lado la filosofía antigua, de donde toma esta categoría

Shaftesbury en el siglo XVIII— procede en principio, para la conciencia del siglo XIX, de la filosofía del lenguaje de Wilhelm von Humboldt; y no es casual que Hanslick, en la fundamentación de su idea de que la forma musical es espíritu y el espíritu en la música es forma, se refiera a Jacob Grimm, que comparte con Humboldt premisas esenciales de la teoría del lenguaje. Mas por otra parte no debe desconocerse que la idea en la filosofía de la música —ante todo en Nietzsche, quien revistió enfáticamente la sobria doctrina de Hanslick— recibió un *pathos* gracias al cual pudo influir a su vez sobre la teoría poética y así —como muestra el ejemplo de Valéry, que evidentemente había leído a Nietzsche— actuar más poderosamente de lo que lo había hecho en su forma originaria de teoría lingüístico-filosófica.

El pensamiento de que la forma artística es forma esencial y no mera forma aparente, que debe ser entendida como “espíritu que se conforma a sí mismo de dentro afuera” y no como “envoltura vacía” de unos pensamientos o sentimientos, admite por lo demás dos versiones distintas, que en la estética musical y en la teoría poética del siglo XIX coexistieron una junto a la otra. A saber, y expresado formulariamente, puede querer decir o que la forma constituye el contenido o que lo produce. Si el contenido consiste en la forma, entonces se entiende, como en Hanslick con la definición de forma musical como contenido, que el espíritu, que la estética anterior buscaba en el contenido, hay que encontrarlo en la forma. “Contenido” significaba precedentemente: el espíritu junto con el asunto o argumento, pero se separaron ambos conceptos, y Hanslick reclamó, para la forma, el espíritu, abandonando el asunto. Si por el contrario, como en la poética de Edgar Allan Poe, la forma lingüística —un “sonido” que al principio es vago y flotante, que toma forma en un material sonante y a través de ese material trae palabras claramente delimitadas y finalmente motivos conceptuales— produce el contenido, entonces se invierte la idea tradicional del proceso poético justamente en la contraria:

“Lo que parece el resultado, la ‘forma’, es el origen de la poesía; lo que parece su origen, su ‘sentido’, es el resultado”.¹⁵

6.- “El objeto supremo del mundo y la justificación de su existencia [...] no podía ser sino un Libro”.¹⁶

La frase de Valéry, en la que la metafísica del arte alcanza un extremo, es expresión de lo que Mallarmé pensaba y a lo que aspiraba. Que la substancia del mundo esté determinada a fundirse en el libro del poeta —como apropiación secular de la metáfora del mundo como Libro— era la sublime pretensión que

subyacía en la teoría de la *poésie pure*. Por otra parte, es evidente que la formulación de Valéry —no ciertamente el pensamiento de Mallarmé— fue influida por el dicho de Nietzsche, según el cual “sólo como fenómeno estético puede justificarse la existencia (*Dasein*) del mundo”.¹⁷ Y cuando en el mismo contexto Nietzsche habla del arte como la “actividad propiamente metafísica del hombre”, se refiere a la música: al arte de Richard Wagner interpretado en el espíritu de la filosofía schopenhaueriana.

Sin embargo, lo decisivo no son las derivaciones, cuya reconstrucción resulta siempre imprecisa, sino las correspondencias, que son evidentes. Pues en el fondo está el hecho de que en la misma época, tanto en la poesía como en la música, la tendencia a retraerse a las formas puras se mezcla con una exigencia metafísica en la que el arte ocupa claramente el puesto de la religión, algo más peculiar y sorprendente que la mera transparencia de un teorema estético de un campo al otro.

Que el arte puede ser un proceso de abstracción que consiste en una progresiva disolución del contenido fue ya reconocido por Hegel, y precisamente en la teoría de la música instrumental. Y que el alejamiento gradual de lo positivo y sustancial, el retorno a lo íntimo y formal, representa un escalón necesario en la historia del espíritu, que en última instancia es historia de la religión, es igualmente una tesis de Hegel. Pero la consecuencia de que el arte, precisamente por su retorno a la “interioridad vacía”, que según Hegel es el escenario de la música absoluta que ha llegado a ser por sí misma, obtiene dignidad metafísica, hubiera causado sorpresa a Hegel, quien no quería renunciar al predominio de la palabra claramente delineada frente a la intuición sin forma. La paradoja de que el recogimiento sobre sí misma significa elevación es la dialéctica que yace en el fondo tanto de la *poésie absolue* como de la música absoluta.

NOTAS

¹ Hermann Kretzschmar: *Gesammelte Aufsätze über Musik* (Ensayos completos sobre música). Leipzig, 1911, vol. II, p. 175.

² Ernst Howald: *Die absolute Dichtung im 19. Jahrhundert* (La poesía absoluta en el siglo XIX), en *Zur Lyrik-Diskussion* (Discusión sobre la lírica). Ed. de Reinhold Grimm. Darmstadt, 1966, p. 47.

³ Werner Vordtriede: *Novalis und die französische Symbolisten*. (Novalis y los simbolistas franceses), Stuttgart, 1963, p. 41.

⁴ Pierre Garnier: *Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik* (Primer desarrollo de la lírica internacional), en *Zur Lyrik-Diskussion* (Discusión sobre la lírica), pp. 451 y ss.

⁵ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe* (Obras y cartas). Heidelberg, 1967, p. 245.

⁶ Wackenroder, *op. cit.*, p. 254.

⁷ Vordtriede, *op. cit.*, p. 170.

⁸ Wackenroder, *op. cit.*, pp. 226 y ss. y 236 y ss.

⁹ Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken* (Características y críticas), I, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (Edición crítica de F.S.). Ed. de Hans Eichner, Munich, 1967, vol II, p. 254.

¹⁰ Howald, *op. cit.*, p. 62.

¹¹ Wackenroder, *op. cit.*, p. 205.

¹² Wackenroder, *op. cit.*, p. 221.

¹³ Howald, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴ Eduard Hanslik: *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello en música), Leipzig, 1854, reed. Darmstadt, 1965, p. 34.

¹⁵ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* (Estructura de la lírica moderna). Hamburgo, 1956, p. 38.

¹⁶ Howald, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden* (Obras en tres volúmenes). Ed. de Karl Schlechta. Munich, 1954-1956, y Darmstadt, 1966, vol. I, p. 14.

Índice de nombres

- Adorno, Theodor W., 113, 114, 115
 Alewyn, Richard, 92, 101
 Allegri, Gregorio, 92
 Aristóteles, 67

 Bach, Carl Philipp Emanuel, 14, 53, 64
 Bach, Johann Sebastian, 41, 66, 79, 116, 117, 118, 120-125
 Barth, Karl, 88
 Bassenge, Friedrich, 102
 Baudelaire, Charles, 139, 143
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, 76
 Becking, Gustav, 65, 77
 Beethoven, Ludwig van, 11-17, 19, 22, 24-27, 29, 32, 33, 35, 39-42, 45-47, 61, 90, 92, 94, 107, 116-119, 121-124, 126, 127, 130, 132, 136
 Bekker, Paul, 13, 20
 Bellermann, Heinrich, 12
 Benjamin, Walter, 113
 Bessler, Heinrich, 66, 67
 Bloch, Ernst, 120, 121, 125
 Bodmer, Johann Jakob, 53
 Brahms, Johannes, 118
 Braun, Carl Anton Philipp, 47
 Brendel, Franz, 16, 32, 33, 127, 129, 134
 Brentano, Clemens, 142
 Bruckner, Anton, 40-42, 118, 120-124
 Bülow, Hans von, 116, 125
 Bülow, Marie von, 125

 Burke, Edmund, 60
 Burney, Charles, 7
 Busoni, Ferruccio, 39, 44

 Cannabich, Christian, 13
 Carlyle, Thomas, 139
 Colón, Cristobal, 27, 28
 Combarieu, Jules, 7

 Dahlhaus, Carl, 77
 Danuser, Hermann, 136, 137
 Debussy, Claude, 39, 144
 Degas, Edgar, 140
 Dilthey, Wilhelm, 84
 Dubos, Jean Baptiste (abate), 49, 71, 77
 Düntzer, Heinrich, 87, 115
 Durante, Francesco, 79
 Durero, Alberto (Dürer, Albrecht), 92

 Eichner, Hans, 77, 115, 150
 Eisler, Hanns, 6, 7, 19

 Fesca, Friedrich Ernst, 17
 Feuerbach, Ludwig, 23, 26, 29, 36, 39, 42
 Fink, Gottfried Wilhelm, 13-15
 Flitner, Andreas, 115
 Forkel, Johann Nikolaus, 79, 87, 104-107, 110, 111, 115
 Friedrich, Hugo, 150

 Garnier, Pierre, 139, 150
 Gatz, Felix, 43
 Geck, Martin, 125

- Gervinus, Georg Gottfried, 12
 Giel, Klaus, 115
 Glasenapp, Carl Friederich, 43
 Gluck, Christoph Willibald, 24, 48
 Goethe, Johann Wolfgang von, 8, 22, 31, 34
 Golther, Wolfgang, 42, 125, 137
 Grell, Eduard, 12, 92
 Griesinger, Georg August, 8, 66, 103
 Grimm, Jacob, 111, 148
 Grimm, Reinhold, 150
 Haller, Michael, 92
 Halm, August, 39-42, 44, 118, 121-125
 Hand, Ferdinand, 17, 20
 Händel, Georg Friedrich, 79, 92, 116
 Hanslick, Eduard, 12, 18, 22, 29-32, 36-41, 43, 70-73, 77, 97, 99, 100, 108-112, 115, 119, 121, 125-127, 129, 147, 148, 150
 Haydn, Joseph, 8, 9, 12, 16, 25, 66, 67, 103, 107, 116, 126
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 24, 36, 55, 93-99, 101, 102, 108-110, 112, 113, 132, 149
 Heine, Heinrich, 24
 Herder, Johann Gottfried, 49, 74, 79-81, 85, 87, 104, 105, 115
 Heyse, Karl Wilhelm Ludwig, 78
 Hiller, Johann Adam, 52, 59
 Hirsch, Emanuel, 115
 Hoffmann E(rnst) T(heodor) A(madeus), 10, 13, 14, 20, 24-27, 29, 34, 35, 42, 45, 46-48, 56-58, 61, 65, 67, 68, 77, 90, 92-97, 99, 101, 102, 117, 127, 139, 145, 146
 Holbein, Hans, 92
 Horacio, 8
 Hostinsky, Ottokar, 36, 37, 39, 43, 44
 Howald, Ernst, 150
 Humboldt, Wilhelm von, 111, 112, 115, 148
 Husserl, Edmund, 81
 Ingarden, Roman, 114
 Jauß, Hans Robert, 59
 Jean Paul, (Friedrich Richter) 45, 56, 57, 59, 62, 64, 65, 69, 77, 136, 142
 Kaiser, Georg, 20
 Kamnitzer, Ernst, 59, 77
 Kant, Immanuel, 60, 80, 81, 83
 Kierkegaard, Sören, 112, 113, 115
 Klauwell, Otto, 134, 137
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 53, 65, 142, 143
 Knaus, Jakob, 21, 43
 Koch, Heinrich Christoph, 14, 20
 Köhler, Max, 43, 78, 137
 Körner, Christian Gottfried, 14, 16, 66, 68, 75
 Köstlin, Karl, 18
 Kreisig, Martin, 20
 Kretschmar, Hermann, 38, 44, 68, 103, 138, 150
 Kropfinger, Klaus, 20, 23, 42
 Kuhn, Thomas, 5
 Kurth, Ernst, 32, 40, 41, 44, 74, 123
 Larbaud, Valéry, 147
 Lenz, Wilhelm von, 133

- Leo, Leonardo, 79, 92
 Liszt, Franz, 5, 32, 118, 127
 Lohner, Edgar, 59, 78
 Longino, 60
 Lorenz, Alfred, 38
 Louis, Rudolf, 44
 Löwith, Karl, 42
 Mahler, Alma Maria, 137
 Mahler, Gustav, 16, 135-137
 Mallarmé, Stéphane, 38, 138-140, 143, 144, 146, 148, 149
 Marcello, Benedetto, 79
 Marpurg, Friedrich Wilhelm, 59
 Marschalk, Max, 135
 Marx, Adolf Bernhard, 15, 16, 20
 Mattheson, Johann, 8, 20, 107
 Mendelssohn, Felix, 127
 Metternich, Klemens, principe de, 25
 Meyerbeer, Giacomo, 29, 116
 Miller, Norbert, 59, 77
 Monteverdi, Claudio, 24, 48,
 Moritz, Karl Philipp, 8, 9, 20, 43, 62-65, 77, 141
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 25, 113, 116
 Müller, hermanos, 19
 Nägeli, Hans Georg, 68, 76-78
 Napoleón I (Napoleón Bonaparte), 130
 Nietzsche, Friedrich, 13, 16, 19, 21, 32-36, 43, 118, 120, 125, 130, 133, 134, 137, 147, 148, 150
 Novalis, 9, 55, 59, 70, 71, 77, 139, 140, 141, 142-144, 146, 149
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 27, 42, 47, 49, 50, 52, 79, 92, 94, 97
 Pater, Walter, 139
 Pergolesi, Giovanni Battista, 79
 Perrault, Claude, 55
 Pindaro, 53, 63
 Pitágoras, 48, 49, 142, 146
 Platón, 11, 49, 50, 67
 Poe, Edgar Allan, 143, 145, 147, 148
 Quantz, Johann, Joachim, 52
 Rafael, 92
 Rameau, Jean-Philippe, 48, 50, 104, 144, 145
 Reichardt, Johann Friedrich, 60, 65, 76, 90
 Reichardt, Luise, 60, 76
 Reißiger, Karl Gottlieb, 17
 Riemann, Hugo, 83
 Rossini, Gioacchino, 24, 29, 34, 35
 Rothert, Hans Joachim, 87, 101
 Rousseau, Jean-Jacques, 9, 48-56, 58, 61, 104, 145,
 Rubinstein, Josef, 118
 Sailer, Johann Michael, 86, 88
 Salieri, Antonio, 76
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 31, 57, 59
 Schering, Arnold, 11, 19, 68
 Schiller, Friedrich, 8, 9, 55, 59, 66, 141
 Schilling, Gustav, 13, 20
 Schlechta, Karl, 43, 125, 137, 150
 Schlegel, August Wilhelm, 31, 45, 54, 55, 59, 71, 72, 78, 99, 143, 144
 Schlegel, Friedrich, 9, 45, 54, 70, 71, 77, 106-108, 110, 115, 143, 150
 Schleiermacher, Friedrich, 75, 84-91, 95, 101

- Schnapp, Friedrich, 20, 38, 77, 101
Schönberg, Arnold, 39, 44, 117, 124, 127
Schopenhauer, Arthur, 13, 28, 29, 32-36, 43, 72, 73, 75, 76, 78, 81, 100, 120, 128-130, 132, 133, 136, 137, 139, 152
Schrade, Hubert, 88
Schrimpf, Hans-Joachim, 20, 43
Schubart, Christian Friedrich Daniel, 13
Schulz, Johann Abraham Peter, 10, 53, 61, 63, 64, 142
Schumann, Robert, 17, 20, 66, 67, 69, 116-118, 124, 125, 127
Seifert, Wolfgang, 77
Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, conde de, 109, 148
Shakespeare, William, 14, 61
Simon, Heinrich, 125
Solger, Karl Wilhem Ferdinand, 74, 75, 78
Stamitz, Carl, 52, 63, 66, 103, 142
Strauss, Richard, 5, 134, 137
Strawinsky, Igor, 89
Sulzer, Johann George, 7-10, 20, 53, 59, 76, 77, 80, 142
Tieck, Ludwig, 14, 22, 27, 34, 35, 55, 56, 60-62, 65-69, 76, 79, 82, 83, 85, 90-92, 105, 106, 108, 117, 126, 140, 141
Triest, Johann Karl Friedrich, 59
Valéry, Paul, 138, 139, 146-149
Vetter, Walther, 87
Vischer, Friedrich Theodor, 16, 18, 20
Vivaldi, Antonio, 107, 108
Vordtriede, Werner, 138, 141, 150
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 13, 14, 20, 23, 24, 34, 35, 48, 55, 56, 60, 63, 66, 73, 74, 76-79, 81-85, 90-92, 100, 101, 115, 136, 141, 146, 147, 150
Wagner, Richard, 6, 13, 16, 19, 22-29, 32-38, 41-43, 50, 117-121, 123-125, 128, 130-132, 135-137, 139, 149
Walzel, Oscar, 138
Weber, Carl Maria von, 17, 20, 63
Webern, Anton von, 124, 125
Weisse, Christian Hermann, 74-76, 78, 98, 100, 101, 136
Wette, Martin Leberecht de, 86
Widmer, Joseph, 88
Zimmermann, Robert, 30, 43

La idea de la música absoluta, surgida en la estética musical romántica en torno a 1800, vino a confirmar, a lo largo de siglo y medio en el desarrollo de la tradición alemana de la música instrumental, el concepto de lo que "en realidad" constituye la música. Una música liberada de textos, funciones e incluso afecciones claramente empíricas -y hasta ese punto "absoluta"- procuraba, tal como se creía desde Wackenroder, Tieck y E.T.A. Hoffman, una noción del "Absoluto" (poniéndose de manifiesto, en el doble sentido de la palabra "absoluto", la dialéctica de la idea que se tenía de la música instrumental). E incluso el drama musical wagneriano fue concebido por Nietzsche como música "absoluta", dado que es la música (la "melodía orquestal") la que expresa la "intima realidad" de las escenas dramáticas. No se cae por tanto en ninguna exageración cuando se habla de la idea de la música absoluta como un concepto fundamental de la estética musical, al cual habría que retrotraerse para comprender lo que fue en realidad la música en el siglo XIX, un siglo del que procede la mayor parte del repertorio de conciertos.

Carl Dahlhaus, nacido en 1928, es profesor de Historia de la Música en la Universidad Técnica de Berlín. Estudió Ciencia de la Música, Filosofía e Historia de la Literatura en Göttingen y Freiburg im Breisgau. Ejerció primero como dramaturgo y más tarde como crítico musical, antes de ingresar en la carrera universitaria. En ésta obtuvo su cátedra en Kiel con la tesis "Investigaciones sobre la génesis de la tonalidad armónica".

IDEA BOOKS

ISBN 84-8236-137-6



9 788482 361376