

LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA EN EL ROMANTICISMO ¹

RICARDO PINILLA BURGOS
Universidad Pontificia Comillas, Madrid

RESUMEN: La música fascinó siempre a la filosofía por varias razones. El romanticismo alemán representa una cumbre de esa fascinación desde su ruptura fundamental con la infravaloración neoclásica de la música instrumental, elevándola por el contrario a paradigma expresivo en la búsqueda de lo absoluto y lo inefable. En el artículo se parte desde la interesante y ambigua reflexión kantiana sobre la música, para de ahí abordar los autores fundamentales de esta concepción: Michaelis, los poetas Tieck y Wackenroder y E. T. A. Hoffmann, quien configuró la interpretación romántica de Beethoven como cristalización de esa música soñada. A pesar del talante antirromántico de muchas músicas del siglo xx, sigue siendo esta concepción un horizonte ineludible de comprensión de lo que hoy entendemos por música. De otro lado, desde este tema se halla una línea crucial para realizar una justa valoración de la importante aportación filosófica del romanticismo.

PALABRAS CLAVE: filosofía de la música, romanticismo, estética, absoluto, expresión.

The Metaphysics of Music in Romanticism

SUMMARY: Philosophy was always fascinated by music for several reasons. German Romanticism represents a pinnacle of this fascination beginning from its fundamental break with neo-classical underestimation of instrumental music, raising it, on the contrary, to a paradigm expressive of the search for the absolute and ineffable. The article starts with the interesting and ambiguous Kantian reflection on music, and from thereon approaches the main authors of this concept of music: Michaelis; the poets L. Tieck and Wackenroder; and E. T. A. Hoffman, who shaped the romantic interpretation of Beethoven as a crystallization of this sought-after music. Despite the anti-romantic mood of much of 20th-century music, this concept is still an unavoidable horizon for understanding what we nowadays understand by music. Furthermore, this concept also offers an essential key in making an accurate assessment of the outstanding philosophical contribution of Romanticism.

KEYWORDS: Philosophy of Music, Romanticism, Aesthetics, absolute, expression.

§ 1. LA MÚSICA COMO PROBLEMA FILOSÓFICO

La consideración filosófica de la música es casi tan antigua como la misma filosofía. Basta recordar la tradición pitagórica y su creencia, tan arraigada en la cultura occidental, de que las relaciones armónicas fundamentales consonaban con la estructura del universo. Desde siempre intrigó el hecho, simple y fascinante a la vez, de que un conjunto de tonos, unas cadencias y unos ritmos pudieran incidir de modo tan inmediato y expresivo en nuestro ánimo; en nuestra interioridad y nuestros sentimientos. Schopenhauer, uno de los filósofos que tuvo la música en más alta estima, recordaba este hecho desde una pregunta de

¹ El presente artículo surge a partir de la ponencia realizada en el curso: «Romanticismo y filosofía», organizado por la UNED y dirigido por el Prof. Jacinto Rivera de Rosales, que tuvo lugar en Ávila en julio de 2002.

Aristóteles en sus *Problemata*: «¿Cómo es que los ritmos y las melodías, aunque son sólo sonido, tengan semejanza con los estados del alma?»².

Esta inmediatez expresiva, conseguida a partir de un juego aparentemente simple de sonido y ritmo, se muestra al pensamiento filosófico doblemente problemática, y por eso aún más atractiva, cuando además reparamos en su peculiar naturaleza sonoro-temporal. La música irrumpe como realidad puramente sonora, como tal invisible. Esa realidad sonora es acontecimiento temporal en un sentido radical: el objeto musical necesita *suced*er, *acontecer*, *consumarse*, para ser. Sobre esto no podemos aplicar los esquemas usuales del objeto, entendido como algo que tenemos delante (*ob-jectum*), y sobre lo que podemos volver en cualquier momento³. Este desajuste sucede en realidad con todos los objetos esencialmente temporales, y en parte con los objetos sonoros, pero en lo musical se da de modo pleno.

La música, al acontecer, instaaura un ámbito y un tiempo propios, todo un *mundo en sí mismo*, dirán los románticos⁴; un mundo tan propio que nos preguntamos si posee un referente o correlato con el mundo cotidiano. Como obra de arte y como fruto de la expresión humana, el filósofo se pregunta qué dice la música, qué expresa. Por lo dicho antes, la música es un hecho expresivo patente e inmediato, no se duda de su capacidad de conmover al oyente, pero a su vez, encontramos que como tal no es traducible ni articulable en ideas y hechos concretos; se trata del arduo problema de la significación musical.

El lenguaje musical es un hecho complejo y posee una innegable riqueza en su estructura y articulación (pensemos, por ejemplo, en la evolución de la armonía en Occidente), pero a su vez la música, en expresión de Eugenio Trías, no es un arte *apofántico*, no dice directamente esto o lo otro⁵, no tiene un tema de representación o un contenido, como lo puede tener una obra de teatro o un cuadro figurativo. Se diría que la música en sí misma es un arte abstracto (en el sentido que se le ha dado a este adjetivo en la pintura moderna).

Por todas estas razones, aquí sólo apuntadas: expresividad, realidad ontológica esquiva, enigmaticidad de su significación, la música fascinó y fascina al pensamiento filosófico.

Ahora bien, aunque, como apunté antes, desde la antigüedad encontramos íntimas conexiones entre música y pensamiento, fue sin duda con el romanticismo, como movimiento filosófico y literario, cuando se consolidó esa fascinación y esa problematicidad y densidad expresivas que acompañan a la música para los planteamientos filosóficos y estéticos de la modernidad.

² ARISTÓTELES, *Problemata*, cap. 19 citado en: SCHOPENAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, Darmstadt, 1968, p. 362. Cf. ARISTÓTELES, *Problemas*, introducción, traducción y notas de Ester Sánchez Millán, Madrid, 2004, XIX, 29, p. 266.

³ El mismo Husserl, cuyo pensamiento fue enormemente sensible a la dimensión temporal de la realidad y la conciencia, acepta esta característica en su teoría fenomenológica del objeto: Cf. *Husserliana* I, *Cartesianische Meditationen*, La Haya, 1950, p. 11 (§ 38).

⁴ LUDWIG TIECK, H. WACKENRODER, *Phantasien über Kunst*, ed. Wolfgang Nehring, Stuttgart 2000, p. 102 (*Die Töne*). Entre paréntesis cito el título del capítulo.

⁵ TRIAS, E., *Lógica del límite*, Barcelona, 1991, pp. 133ss, 147ss.

Por ello, dilucidar la relación entre música y romanticismo es un punto todavía hoy ineludible para el planteamiento de toda filosofía de la música. De otro lado, como veremos, la concepción y valoración romántica de la música y lo musical como tal, son claves para entender el fenómeno del romanticismo en uno de sus puntos más íntimos.

§ 2. ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y ROMANTICISMO

Antes de avanzar en el tema hay que hacer unas observaciones sobre la relación entre los términos de música y romanticismo, y aclarar en lo posible los aspectos cronológicos de lo que llamaremos *concepción romántica de la música*.

Sabemos que el término «romántico» se aplica hoy en la Historia del arte y de la cultura a un largo período que va desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX. Existió un primer romanticismo literario y filosófico, también llamado romanticismo temprano (*Frühromantik*), que abarcaría desde los años noventa del siglo XVIII, a la vista del impacto de la Revolución Francesa, hasta los primeros años del siglo XIX. Esto es sobre todo aplicable a los casos del romanticismo alemán e inglés.

Pues bien, nuestra exposición se centrará en la concepción de la música que se fragua de modo esencial en esos años, dentro de la estética, la literatura y la crítica musical de ese primer romanticismo alemán. Podríamos incluso acotar este período entre los años 1799 y 1814 aproximadamente.

Todos los especialistas, tanto de parte de la Historia de la música como de la Estética filosófica, coinciden en señalar que en ese período se da el nacimiento de la *estética musical romántica*, esto es, el surgimiento de las ideas y principios filosóficos, así como de las concepciones del gusto acerca de la música y lo musical que fundamentarán el llamado *romanticismo musical*.

Ahora bien, si consultamos cualquier Historia de la música, observaremos un claro desfase entre los años indicados y el período en el que se ubica la llamada música romántica. Renato Di Benedetto, en su aportación a la Historia de la Música de la Sociedad Italiana de Musicología, nos dice con claridad que «existe un neto desfase cronológico entre romanticismo filosófico y literario y romanticismo musical». Para confirmar este desfase, nos indica que «bastaría confrontar algunas fechas». Así, la primera obra considerada romántica en literatura, las *Herzergiessungen* de Wackenroder, es de 1796, coetánea a la primera sonata de Beethoven y al apogeo del Clasicismo Vienés. De otro lado, las primeras obras consideradas románticas en música, los primeros *Lieder* de Schubert, datan de 1814, encontrando el romanticismo musical su gran desarrollo a partir de la década de los años veinte del siglo XIX⁶. Así, en el romanticismo musi-

⁶ *Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología: El siglo XIX*, p. 7; cf. También: SCHERING, A., «Kritik des romantischen Musikbegriffes» en: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1937*, Leipzig 1938, pp. 10-28.

cal no se suele incluir, según los planteamientos de la historiografía musical, ni siquiera a Beethoven, sino a autores posteriores como Schubert, Schumann, Mendelsohn, C. M.^a von Weber, y fuera del ámbito alemán, a las figuras señeras de Ligt y Chopin, cuyo universo pianístico a veces llega a equipararse con el romanticismo musical en su sentido más neto.

¿Cómo entender este desfase? ¿Se utiliza el término «romántico» de modo equívoco?; ¿o hay relación y continuidad en sus distintas aplicaciones?

En este punto es pertinente hacer una matización terminológica, distinguiendo entre la *concepción romántica de la música*, que hace referencia a las ideas acerca de la música surgidas coetáneamente al romanticismo literario y filosófico, más bien dentro de él; y la *música romántica*, con la que se alude al período de música y al grupo de compositores, antes mencionados, que usualmente la Historia de la música califica como románticos.

Con esta distinción, que explica que el desfase aludido incida directamente sobre la relación entre música y romanticismo, nos hallamos ante un interesante caso de anticipación filosófica y literaria de una imagen, concepto y valoración de la música y lo musical que años más tarde iba a asumir la música llamada romántica, y en parte también toda la música posterior al clasicismo.

De otro lado, se puede decir con Dahlhaus, que «la estética romántica de la música», lo que aquí denominamos la concepción romántica de la música, «permanece abstracta en la medida en que tuvo que ser referida a la música como tal, y no a un determinado tipo de música»⁷. Creo que este aspecto es muy importante para aclarar la relación primera y original entre música y romanticismo. Los escritores y poetas del primer romanticismo alemán descubrieron y valoraron la música en sí misma como un hecho artístico, expresivo, sonoro y espiritual insólito, profundamente interesante para su propia búsqueda intelectual y estética.

Más allá de esto, por supuesto que se desarrollaron en la estética musical romántica unas líneas y opciones estilísticas, tanto formales (preferencia por determinadas formas musicales o modos de instrumentación, evolución de la armonía), como de contenido (acerca de lo que la música debe expresar y su ubicación vital), pero todo ello enraizado en una intención de valorar y descubrir la música y lo musical en sí mismo, y con esto ya detectamos una primera y fundamental opción, la opción por la música pura o absoluta. Para los románticos, a diferencia de las concepciones tanto medievales como clasicistas, la música más elevada será la música instrumental, frente a la música vocal, esto es, la música libre de ataduras de todo texto. Esta opción cala en lo esencial de la concepción romántica, y para ver su alcance, conviene hacer antes un breve recorrido retrospectivo al período inmediatamente anterior a la eclosión del primer romanticismo.

⁷ DAHLHAUS, C., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Regensburg 1988, pp. 86-87.

§ 3. LA RELEGACIÓN DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA TEORÍA CLASICISTA DE LAS ARTES: AFECTOS, EXPRESIÓN Y PALABRA

A pesar del asombroso desarrollo y riqueza de la música instrumental en Europa, sobre todo a partir del barroco, lo puramente musical seguía, desde el punto de vista teórico, supeditado al texto cantado.

Es significativa la ubicación que Johann Georg Sulzer daba a la «música de concierto» (música puramente instrumental) en su *Teoría general de las artes*, obra célebre que refleja de modo enciclopédico muchas creencias y principios estéticos del siglo XVIII:

«Ponemos en 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»⁸.

Como sugiere Dahlhaus, esta relegación teórica se mueve en un horizonte filosófico-moral en el que al arte se le pide que, a través de ideas e imágenes edificantes, forme la conciencia de una burguesía emergente. En la relegación de la música de concierto habría así algo del rechazo de un entretenimiento considerado feudal⁹. Ahora bien, ese entretenimiento inocente que parece mudo para el corazón, estaba asistiendo a un increíble desarrollo técnico y formal, ya desde el concierto barroco, y sobre todo con el clasicismo vienés y la escuela de Mannheim, y estaba llegando a un refinamiento expresivo que le hacía capaz de comprometer el ánimo del oyente, no sólo su oído, y le podía llevar a la euforia, o a la melancolía; le podía sumir en el suspense y la espera de un acorde no resuelto, o en la satisfacción inefable de una coda redonda en la que, como sucede en muchas sonatas y sinfonías, reaparecen hilados todos los temas y todas las oposiciones desarrolladas. La música instrumental encontró en su puro juego de sonidos, frases y temas un camino inmediato para la expresión de los afectos y los estados de ánimo.

Los planteamientos filosóficos en torno al arte y su función también iban a ir cambiando progresivamente a lo largo del siglo XVIII, no sin detectarse paradojas y tensiones en torno a la valoración de la música.

§ 4. LAS AMBIGÜEDADES DE LO MUSICAL EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT

De la relegación teórica de la música instrumental, a la vista del desarrollo de la misma música y también del cambio de sus funciones sociales, se

⁸ SULZER, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1793 (2.^a ed.), Leipzig, vol. III, pp. 431ss., citado por: DAHLHAUS, C., *La idea de la música absoluta*, Barcelona, 1999, pp. 7-8.

⁹ DAHLHAUS, C., *La idea de la música absoluta, o.c.*, p. 8.

dio paso a la ambigüedad valorativa. Lo musical como tal nos muestra una doble cara; aparece como un juego intrascendente de tonos, pero que a un tiempo posee una fuerza y una inmediatez inusitadas para conmover nuestro ánimo.

Esta ambigüedad aparece reflejada de modo muy significativo en la múltiple y paradójica ubicación que tiene la música en la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant, esa tercera Crítica tan crucial para entender, entre otras cosas, aspectos fundamentales de la Estética Filosófica como tal.

Al comparar «el valor estético de las bellas artes entre sí» (§ 53), Kant pone en primer lugar la poesía. En segundo lugar aparece la música, no sin considerables reservas:

«Después de la poesía, pondría yo, si se trata de *encanto y movimiento del espíritu*, aquel arte que sigue de más de cerca a los de la palabra y se deja unir con ellos muy naturalmente, a saber: la música. Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y por lo tanto no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura...»¹⁰.

La preferencia por la música viene dada en este pasaje por su *cercanía* con la poesía; su capacidad de unirse con ella. No parece así valorarse la música de modo intrínseco. Ahora bien, a pesar de esa vinculación a la poesía se ven en la música cualidades opuestas a aquélla: en la música no hay conceptos, ni reflexión, y se advierte un efecto más *directo* y más *interior*. Kant advierte ya esa inmediatez con la que la música llega a lo más íntimo, y que va a constituir una de las claves de la valoración romántica de la música. Pero concluye que la música es *más goce que cultura*, siguiendo en esto más las tesis aparecidas en el texto de Sulzer, según las cuales la música es más un entretenimiento que un arte destinado a expresar contenidos serios y formar el espíritu. Por eso, a pesar de ese inicial segundo lugar, si se comparan las artes «según la cultura que provocan en el espíritu», la música ocupará para Kant el *lugar inferior*; y si en cambio las comparamos *según su agrado*, la música merece para Kant «quizá el (lugar) superior» entre todas las bellas artes¹¹.

Parece como si Kant comprendiera ya el valor expresivo de la música más allá de las palabras, pero desconfiase a un tiempo de su encanto sensible y de su falta de contenido. Será el romanticismo el que dará sin miedo el paso de entregarse al goce de la música con todos sus recursos. Pero lo interesante del caso de Kant es que los conceptos centrales de su estética y su caracterización del juicio estético poseen ya las claves para concebir ese gozo sensible; ese juego de tonos sin concepto, como materia idónea para acceder a una disposición armónica y libre de nuestras facultades de conocer en general, que es como caracteriza Kant el cometido esencial de todo juicio estético.

¹⁰ KANT, *Crítica del Juicio*, trad. M. García Morente, Madrid, 1977, p. 235.

¹¹ *Ibid.*, pp. 236-237.

Una de las ideas centrales de la estética kantiana es que lo bello «es lo que, *sin concepto*, place universalmente»¹². A la vista del desarrollo completo de la *Crítica del juicio estético*, creo que esta definición no debe interpretarse desde un formalismo vacío y neutro, en el que lo bello estaría ausente de todo contenido. Desde la interesante noción de *idea estética*¹³, que Kant desarrolla al hablar de las facultades del genio (§ 49), más bien esa ausencia de concepto se debe a la abundancia pletórica de sugerencias y estímulos que algo bello ofrece, y que ningún concepto del entendimiento puede llegar a determinar y acotar, precisamente por lo mucho que lo bello *da que pensar*. Esta incapacidad de determinación conceptual aparece en otros momentos centrales de la *Crítica del Juicio*, como es en la misma noción de *juicio reflexionante* o de *símbolo* (Introd. IV, § 59) y, de un modo distinto en la *Analítica de lo sublime* (§§ 23ss).

La música, todavía de un modo ambiguo en el caso de Kant, se revelará para el romanticismo como ese lenguaje misterioso que parece poder expresar y abarcar esa abundancia dinámica, sugerente e inconceptuable que detenta, en lenguaje kantiano, la idea estética.

§ 5. LOS BUSCADORES DE LO INEFABLE Y LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

a) *Michaelis: un discípulo de Kant fascinado por la música*

Se puede decir que la música, como tema de reflexión o de inspiración poética, es una constante en todos los autores del romanticismo, y si hablamos de una concepción romántica de la música, se quiere con ello decir que este movimiento, en sus raíces literarias y filosóficas, aporta una noción específica de la música que ocupa un lugar relevante para entender algo esencial del romanticismo. Aun con todo, es en los escritos de algunos autores donde encontramos desarrollada esta concepción, concretamente nos referimos a Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. A ellos sin duda podrían unirse otros nombres fundamentales del romanticismo, como los hermanos Schlegel o Novalis, pero es en aquellos autores donde la música se revela como verdadero vehículo y camino hacia lo inefable y lo absoluto, que desde el arte y la misma vida el romanticismo se afanó en buscar.

A esos nombres hay que añadir el de Christian Friedrich Michaelis, un seguidor de la filosofía de Kant¹⁴ y profesor en Leipzig. Michaelis publicó un interesante libro sobre la música vista desde la *Crítica del Juicio* de Kant¹⁵, así como

¹² *Ibid.*, p. 119 (la cursiva es mía).

¹³ «... entiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»: *ibid.*, p. 220.

¹⁴ DAHLHAUS, C., *Klassische und romantische Musikästhetik, o.c.*, pp. 17ss.

¹⁵ CHR. FR. MICHAELIS, *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, Leipzig, 1795 (Reprog. *Aetas Kantiana*, Bruselas, 1970).

algunos artículos en la célebre *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, fundada por el músico Fr. Rochlitz¹⁶. Michaelis nos ofrece un testimonio incomparable de esa idoneidad de la estética kantiana para abrirse a la concepción romántica de la música, pues, su concepción y valoración de la música, sobre todo en su escrito «Sobre lo ideal en la música», aparecido en 1808 en la citada revista, pueden ubicarse con pleno derecho en lo que llamamos concepción romántica de la música. La claridad y carácter sintético del escrito citado, aunque posterior a los más célebres de Wackenroder y Tieck, nos brinda una excelente introducción en esa concepción.

Michaelis comienza el citado artículo poniendo en la música la cima de las artes, si las consideramos desde su dimensión *ideal* y *original*. La música es capaz de traernos un *mundo propio*: «La música crea para nuestra fantasía un mundo tan propio que inútilmente buscaremos su original en la realidad ordinaria»¹⁷. En la ausencia de asunto o referente, aspecto antes visto como negativo, va a encontrar la concepción romántica la clave de la fuerza de lo musical, pues la música, a diferencia de las otras artes, no es un arte mimético, no parte de la imitación o representación de un objeto; sus manifestaciones son «totalmente nuevas» y no encontraremos su referente en la «naturaleza exterior», sino que son «prefiguradas en el mundo interior de la Humanidad», de ahí su fuerza espiritual e ideal, de ahí el carácter casi metafísico de la música, a pesar de su incuestionable realidad sonora.

Este vínculo inmediato con lo espiritual, unido a la gran autonomía ontológica de un arte que de raíz no es mimético, permite a Michaelis afirmar que «la música expone por lo tanto lo espiritual del arte de modo totalmente puro en su libertad y especificidad»¹⁸.

Esta valoración metafísica de la música correrá pareja con una superación de la teoría de los afectos como posible clave de explicación de la significación musical. En el siglo XVIII triunfó esta teoría e influyó notablemente en la práctica compositiva. La música, según este planteamiento, es un lenguaje articulado de las emociones y afectos humanos, y el objeto de cada pieza musical es producir y estimular esos afectos.

A pesar de la gran vinculación que se da en la concepción romántica de lo musical con lo anímico y lo afectivo, la expresión musical no se reducirá en esta concepción a una traducción de distintas emociones. Michaelis señala a este respecto: «Aunque la música da expresión a ciertas pasiones, afectos y estados de ánimo, lo hace con una propiedad y una complejidad que sobrepasa toda realidad conocida del mundo no artístico»¹⁹. Wackenroder y Tieck apuestan tam-

¹⁶ Véanse Chr. Fr. MICHAELIS, «Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönen Künste» en: *Musikalische Allgemeine Zeitung*, diciembre 1799, pp. 183-186 (texto muy dependiente de Kant); y «Ueber das Idealische in der Tonkunst» en: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, n.º 29, 1808, pp. 449-452, entre otros.

¹⁷ Chr. Fr. MICHAELIS, «Über das Idealische in der Tonkunst», o.c., p. 449.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 449-450.

¹⁹ *Ibid.*, p. 450.

bién de modo decisivo por esta superación de la teoría de los afectos, sin por ello desvincular en ningún momento la música de lo anímico y emocional, y en ello desvelan las investigaciones de Dahlhaus una de las operaciones fundamentales de la estética musical del primer romanticismo.

La valoración de la música que hace Michaelis se basa en una idea del arte cuyo ideal o fin supremo es crear un mundo propio, con su propia ley. Esto es un rasgo típico del romanticismo, que no desoye los ecos de algunas de las indagaciones fundamentales de la estética kantiana.

Por la razón aludida, la música, a diferencia de la poesía, no se refiere a objetos concretos, sino que, por medio de la melodía, la armonía y el ritmo, «forma su propio lenguaje (...). La música no recibe su ley de ningún lenguaje previo, sino que es su propia legisladora, en tanto que ella misma fluye de lo más íntimo de la humanidad y por lo tanto sólo se somete a las leyes eternas de la armonía que se fundan en la esencia de los individuos racionales y a la vez organizados sensiblemente. La música tiene por lo tanto su base en lo más profundo de la naturaleza humana»²⁰.

Encontramos en esta argumentación una fundamentación antropológico-teológica de la música y su poder que si bien parte de planteamientos kantianos encierra una reformulación y actualización de la metafísica de la música heredada de la concepción pitagórica. Según esta concepción habría una relación esencial entre las relaciones de los intervalos musicales y la estructura del universo. Esta concepción había atravesado ya una importante renovación a lo largo de la música barroca y la teoría musical que con ella se desarrolló²¹. A lo largo de la estética musical del siglo XIX se llevará a cabo una importante síntesis de la concepción pitagórica con las nuevas valoraciones de la música desde la renovación de la subjetividad operada por la filosofía trascendental, el romanticismo y el idealismo²². Los autores románticos sentaron las bases de esa renovación de la subjetividad, de la mano del kantismo, pero aun más incidieron en el valor profundo y metafísico de la música en su pura musicalidad, en su pura realidad sonora.

b) *Las Fantasías sobre arte de Wackenroder y Tieck:
el lenguaje de los ángeles*

Ludwig Tieck editó las *Fantasías sobre arte* en 1799, como continuación de la obra aparecida anónima en 1797 con el título: *Herzergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* («Efusiones del corazón de un monje amante del arte»).

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cf. MENÉNDEZ TORRELLAS, G., *Pythagoreische Gedanken in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts*, Magisterarbeit Hauptfach: Musikwissenschaft, Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. WS 1998/1999.

²² Uno de los ejemplos más granados de esta síntesis es la teoría musical de Krause: Cf. PINILLA, R., «Entre el alma y el mundo: el pensamiento musical de K. C. F. Krause», en: CRUZ CRUZ, J., *La realidad musical*, Pamplona, 1998, pp. 423-452.

El autor de esta obra era Wilhelm Heinrich Wackenroder, el joven poeta, amigo de Ludwig Tieck, y tan fundamental para el romanticismo alemán, a pesar de su temprana muerte (1773-1798)²³. Tieck completaba así la publicación de los escritos de su malogrado amigo, uniendo a éstos colaboraciones suyas. Ambos libros tienen características similares, pues están formados por escritos breves en forma de ensayo, pequeñas narraciones o poesía, que tratan sobre todo del arte, a veces de obras concretas (por ejemplo, la Catedral de San Pedro) o de grandes artistas (como Miguel Ángel o Durero).

Si en *Efusiones* domina el tema de la pintura, en *Fantasías*, estando este arte muy presente (en la primera parte), se hacen claves los escritos sobre música. En el prólogo señala Tieck los capítulos que son suyos, entre los que se cuentan algunos escritos musicales (los cuatro últimos de la segunda parte).

Aunque se pueden establecer diferencias entre ambos autores, que pueden sintetizarse en una tensión entre las categorías de lo sublime (Tieck) y lo conmovedor (Wackenroder)²⁴, son sus planteamientos en conjunto los que caracterizan definitivamente la concepción romántica de la música.

Tienen en común estos escritos, desde el ensayo, la narración o poesía, el tratar artes distintas a la literatura, concretamente la pintura y la música. Ambos autores eran consumados poetas y literatos, y el hecho de fijarse en artes que no usan la palabra tiene posiblemente que ver con su misma búsqueda y vocación literaria, que aspira a expresar lo indecible, lo inefable y lo maravilloso que supera toda palabra. Esto se ve claramente en los artículos musicales de estos autores. No se trata de meros excursos literarios sobre la maravilla de la música, en ellos hay un pensamiento muy claro y articulado, pero no por esto dejan de tener presente eso que todo escritor vive en su íntima vocación, y que es tan propio del romanticismo: el reto de narrar lo inenarrable, lo que supera toda significación concreta y sintetiza a la vez todas ellas; la misma expresión de lo absoluto, o la expresión absoluta. Esto es lo que la música y lo musical, de modo enigmático a la vez que patente, ofreció a los poetas-filósofos del primer romanticismo.

El elogio romántico de la música no es, como una primera impresión podría producir, un conjunto de expresiones enfáticas y retóricas, sino que descubre en su base este límite del lenguaje de la palabra y de la vida ordinaria superado por ese juego de los tonos y de la armonía que es la música, para acceder a la síntesis del alma. En el escrito *El milagro de la música*, de Wackenroder, se dice de la música que «es la más maravillosa de todas estas invenciones (las bellas

²³ Cf. BEHLER, E., «Wackenroder y la concepción musical en el primer romanticismo» en: CRUZ CRUZ, J., *La realidad musical, o.c.*, pp. 273-291, concretamente 275ss.

²⁴ Como señala Dahlhaus, Ludwig Tieck apostaría decididamente por la categoría estética de lo sublime, mientras que Wackenroder no deja de renunciar a la preeminencia de lo conmovedor como categoría fundamental de sus planteamientos y su interpretación del hecho musical. Igualmente señala que esta diferencia no es sólo un asunto personal o anecdótico, sino que atraviesa buena parte de la teoría musical instrumental: DAHLHAUS, C., *La idea de la música absoluta, o.c.*, pp. 60ss.

artes) porque expresa sentimientos de modo sobrehumano, porque nos reviste en nubes doradas de armonías aéreas todos los movimientos de nuestro ánimo de forma incorpórea y los muestra por encima de nuestra cabeza, porque habla un lenguaje que nunca conocemos en la vida ordinaria y que nunca sabemos cómo y dónde hemos aprendido, y que se podría considerar un lenguaje de los ángeles»²⁵.

La comprensión de la música como un lenguaje de gran capacidad expresiva es un rasgo dominante en el romanticismo. A. W. Schlegel, a pesar de la alta estima en la que tendrá el lenguaje y la poesía, decretará para el arte musical una riqueza *infinitamente* mayor, eso sí, no sin detectar con ello una inconsciencia por parte del músico de lo que su arte llega a expresar: «El lenguaje es un medio infinitamente más pobre que aquel lenguaje de los tonos; pero el músico no puede decir lo que en él ha expresado»²⁶.

Ese «mundo separado por sí mismo»²⁷ que constituyen los tonos tiene como veíamos un lenguaje propio. En un sentido mítico, indica al respecto Tieck que se trata de un «viejo lenguaje que nuestro espíritu un día comprendió y nuevamente aprende»²⁸ cuando entra en contacto con la música. En la vida ordinaria no podemos descifrar ese lenguaje, pero no porque la música esté alejada de la vida, sino más bien porque ella es capaz de expresar y equipararse a la misma vida en toda su riqueza, con todos sus sentimientos y contradicciones, con su fuerza y con su carácter a un tiempo transitorio y efímero.

Wackenroder describe la escucha musical como un ferviente dinamismo que posee al oyente, elevándolo y sumiéndolo. En la escucha pueden brotar infinidad de imágenes, pero no en la lógica habitual, sino en una inesperada armonía de oposiciones, acaso solo comparable a la que ofrece la visión de la vida en su conjunto.

Se puede decir que lo inefable encuentra en la música su lenguaje idóneo, por eso ella no está destinada a expresar, al modo de la literatura, unos sentimientos determinados o un carácter, sino una síntesis viva y múltiple de todos ellos, de toda la riqueza de la existencia. Por eso no es desacertado hablar, con Dahlhaus, de una *metafísica de la música* en la concepción romántica; en el sentido de que accedemos con ella a un más allá de lo concreto, e incluso de lo sensible determinado.

Lo inefable tiene un lenguaje apropiado en la música, pero ese mismo lenguaje, como vamos viendo también es en sí mismo inefable, y aquí es donde podemos encontrar una doble articulación de la dimensión metafísica en la concepción musical romántica, esto es, por su contenido, por el mundo o la dimensión que abre, de un lado, y de otro por su misma estructura intrínseca, por la

²⁵ WACKENRODER, H. - TIECK, L., *Phantasien über Kunst, o.c.*, p. 67 (*Die Wunder der Tonkunst*) (el paréntesis es mío).

²⁶ AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause*, ed. Aug. Wünsche, Leipzig, 1911, p. 227.

²⁷ WACKENRODER, H. - TIECK, L., *Phantasien über Kunst, o.c.*, p. 102 (*Die Töne*).

²⁸ *Ibid.*, p. 99.

peculiar naturaleza de su modo expresivo y el modo de organizarse para la expresión.

Es ese *lenguaje de los ángeles* del que nos dice Wackenroder que «ningún hombre jamás ha hablado, cuya patria nadie conoce»²⁹. Ahora bien, junto a ese carácter enigmático y sublime del lenguaje musical yace siempre su enorme capacidad de penetración en el alma humana, por eso la música «atrapa a cada uno hasta sus más íntimas entrañas», de ahí que no sea un lenguaje jeroglífico extraño, sino un modo de expresión tan íntimo que se muestra acaso inasible desde nuestra gramática común y de nuestros conceptos.

La idea de un lenguaje cuyo vocabulario nos es desconocido no es extraña a noción kantiana de *juicio reflexionante*, en donde estamos ante la subsunción de un caso particular cuya regla general no se da. No anda lejos de esta noción Michaelis cuando habla de un lenguaje que se constituye a sí mismo, y de ahí que junto a la enigmaticidad nos presente también su evidencia y su patencia, su capacidad de comunicación inmediata.

Se puede decir que junto a la elevación metafísica en la comprensión romántica de la música se da una profunda reflexión sobre la idea de lenguaje y sobre la expresión humana como tal, y así lo ha sabido ver Ernst Behler, descubriendo con ello el potencial del romanticismo como una profunda renovación de la cultura humana en todas sus expresiones³⁰. Pero este aspecto no resta relevancia a la cuestión del contenido o ubicación ontológica que el romanticismo otorga a la música, más bien es algo que aparece implicado o implícito en esa naturaleza ontológica de lo musical. Y es que en la música como en ningún otro arte, contenido y expresión se muestran inextricablemente unidos en un valor comunicativo común.

La música, como pide Wackenroder para el arte en general³¹, nos trae el paraíso al presente, convierte lo transitorio y temporal en plenitud, y de ahí que su capacidad meta-física no lleve a una trascendencia en su sentido más literal, esto es, a una referencia a algo más allá del mismo material musical, como sí de hecho, por ejemplo un conjunto de fonemas o de palabras propone un significado que trasciende a su realidad material, o una imagen pictórica alude a un objeto referente distinto de ella misma. En un plano más amplio se puede decir que todo momento estético debe conseguir esta inmediatez y unión íntima entre lo expresado y su expresión, pero la música realiza esto de modo esencial, y por ello cuando nos trae todo ese contenido sublime del que hablan los románticos, se puede decir que posee el poder de hacernos *presente la eternidad*: «El presente del arte lleva en sí la eternidad, y no necesita del futuro, pues la eternidad significa sólo culminación»³².

²⁹ *Ibid.*, p. 68 (*Die Wunder der Tonkunst*).

³⁰ BEHLER, E., «El prerromanticismo y el mundo de la música» en: CRUZ CRUZ, J., *La realidad musical, o.c.*, pp. 293-307, p. 298.

³¹ WACKENRODER, H. - TIECK, L., *Phantasien über Kunst, o.c.*, pp. 55ss (*Die Ewigkeit der Kunst*).

³² *Ibid.*, p. 57.

La música además posee una íntima condición temporal, necesita esencialmente acontecer y consumarse en el tiempo para llegar a ser, y de ahí que muestre en el mismo tiempo de modo inmediato esa eternidad entendida como culminación.

La «eternidad» que aporta la música sería esa capacidad de sintetizar «los movimientos más diversos y contradictorios de nuestro ánimo en la misma bella armonía», y por eso es este arte «la joya más preciada que el hombre puede conseguir»³³.

En muchos aspectos la concepción romántica de la música corrobora plenamente la analogía típica del romanticismo entre la experiencia estética y la experiencia religiosa o sagrada. En los escritos de Wackenroder esta analogía es muy frecuente, aunque a la vez no se da una total equiparación o sustitución, pues también hay pasajes en donde el poeta deja claro que más allá de la experiencia musical, está la vida religiosa³⁴. En todo caso la música será la vía más idónea, más aun que la palabra, para acceder a la dimensión religiosa.

§ 6. BEETHOVEN COMO COMPOSITOR ROMÁNTICO: LA RECEPCIÓN
DE E. T. A. HOFFMANN. LA SINFONÍA COMO METÁFORA DEL MUNDO
Y LA UNIDAD/DESBORDAMIENTO DE LA EXPERIENCIA

Un retrato de la concepción romántica de la música quedaría incompleto sin no se considera la obra de E. T. A. Hoffmann, quien en sus escritos musicales desarrolla esta concepción aplicándola a la crítica y análisis de la música de su tiempo, especialmente en sus reseñas de las obras de su coetáneo Ludwig van Beethoven. En este sentido son documentos imprescindibles para entender el romanticismo musical su reseña de la quinta sinfonía, en do menor (1807), aparecida en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1810, o la de la Obertura Coriolano (1807), aparecida en esa misma revista en 1812. También son reveladores sus análisis de los dos tríos para piano (*Op. 70*) del genio de Bonn, publicados en 1812, y su célebre artículo sobre *La antigua y la nueva música religiosa*, aparecido en 1814.

La labor crítico-musical ocupó un importante lugar para Hoffmann, junto a su más conocida actividad literaria. Sus numerosos escritos musicales son principalmente reseñas expertas de numerosas obras musicales de su tiempo, además de Beethoven, reseñó y analizó obras de Mozart, Reichardt, Riem y muchos otros. Su actividad crítico-musical llega hasta los años veinte del siglo XIX, donde encontramos trabajos sobre Spontini, von Gluck, etc. Esta amplia ocupación convierte a Hoffmann quizá en una de las claves de conexión entre la concepción de la música del primer romanticismo y la práctica musical del siglo XIX que vino a llamarse romanticismo musical.

³³ *Ibid.*, pp. 67-68 (*Die Wunder der Tonkunst*).

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

En Wackenroder y Tieck encontrábamos una reflexión sobre la música como tal, y se le adjudicaba ya una autonomía, que en el plano teórico-receptivo establecido resultaba inusual. La música en general es el objeto de las exaltadas reflexiones de estos autores, pero a la vez se percibe en sus escritos la idea de una música ideal, deseada o venidera, que posee unas características bastante definidas: es instrumental, su forma idónea es la sinfonía, como señala L. Tieck³⁵, y son sobre todo compositores de la tradición protestante, como Johann Friedrich Reinhardt (cf. sus Salmos y su sinfonía *Macbeth*), los que parecen colmar mejor los ideales expresivos expuestos.

El trabajo crítico-musical de Hoffmann de alguna forma inserta la concepción romántica dentro del desarrollo de la música europea en la que en ese momento era su línea fundamental y dominante, esto es, en el clasicismo vienes, y encontrará en su culminación, en la figura de L. v. Beethoven, el *compositor romántico* por excelencia.

La música de Beethoven para Hoffmann supone un punto culminante del desarrollo del lenguaje musical, en el que todos los recursos sonoros, rítmicos y armónicos pueden ponerse al servicio de esa expresión de lo inefable, en la que se desborda la unidad formal de la música para descubrir una unidad mayor que engloba nuestra propia subjetividad. No es erróneo decir que en Hoffmann se despliega una estética de lo sublime romántico (como acceso a lo inefable, a lo sagrado) a través de la música, y especialmente a través del genio de Beethoven.

La reseña sobre la *Quinta Sinfonía* comienza con una interesante declaración de principios de la concepción romántica de la música, que resumo aquí destacando algunos pasajes:

- «Si hablamos del arte como un arte autónomo, deberíamos hablar sólo de la música instrumental».
- «Ella (la música) es la más romántica de todas las artes, casi se podría decir que la única *puramente* romántica (...). Ella abre al hombre a lo desconocido, un mundo que no tiene que ver con el mundo de los sentidos que le rodea, y que deja atrás todos los sentimientos determinables por conceptos para entregarse a lo inefable (*dem Unaussprechlichen*)»³⁶.

La música no debe expresar *plásticamente* sensaciones determinadas, sino una fusión de toda la pasión humana: el amor, el odio, la alegría, la tristeza, la ira, la duda, etc., que «desemboca en el reino del infinito»³⁷. En la reseña sobre la obertura de Coriolano, hablará, de modo similar de «un mundo de espíritus desconocido»³⁸.

Lo romántico para Hoffmann alude claramente a un asomarse a una dimensión que nos desborda, a algo extraordinario, asombroso y desconocido, pero

³⁵ *Ibid.*, pp. 105ss (*Symphonien*).

³⁶ HOFFMANN, E. T. A., *Schriften zur Musik*, ed. F. Schnapp, Munich, 1963, p. 34 (primer paréntesis mío).

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ *Ibid.*, p. 97.

que a su vez anhelamos, y por ello tendemos a ello con desasosiego y en disposición de iluminación y deslumbramiento (*ahnungsvolle Stimmung*)³⁹. Uno de los términos fundamentales en su interpretación de Beethoven es *Sehnsucht*, que puede traducirse como nostalgia, aunque en este caso es más correcto como *anhelo*, pues no es referido a algo concreto del pasado, sino que es adjetivado como un anhelo «infinito», «indeterminable», «innombrable»⁴⁰... y no es entendido como un refugio en lo pretérito, en lo que ya no vuelve, sino más bien se concibe como una disposición abierta en tensión hacia el futuro, un futuro aun desconocido pero que hace sentir su fuerza y atracción, por lo que ese anhelo también se califica de «premonitorio» y «desasosegado», «angustioso» y «sin posibilidad de satisfacerse»⁴¹.

La caracterización de Beethoven como compositor romántico y, aplicando lo dicho, como el músico por excelencia⁴², viene dada en Hoffmann desde una interpretación de la evolución histórica de la música, concretamente desde los maestros del clasicismo.

Para Hoffmann Haydn ya «siente románticamente lo humano en la vida humana»⁴³, y nos presenta un mundo lleno de amor y bienaventuranza, en el que no hay dolor. La música de Mozart, sobre todo sus sinfonías, «nos dirige a lo profundo del reino del espíritu. El miedo nos rodea, pero sin martirio, es más un vislumbrar el infinito»⁴⁴, por eso ya «requiere de lo sobrehumano y lo maravilloso que habita en el espíritu interior»⁴⁵. Es como si detrás de su música de formas ligeras y gráciles se asomara algo más profundo y temible; anunciando ya lo que supondrá la música de Beethoven, habla Hoffmann de un «anhelo impronunciable»⁴⁶.

Con la presentación de la música de Beethoven, Hoffmann culmina así un proceso y llega a definir con ello el corazón esencial del romanticismo, que no será otro que ese *anhelo infinito*:

«Así nos abre (...) la música instrumental Beethoven el reino de lo monstruoso (*des Ungeheuren*) y de lo incommensurable. Reflejos incandescentes surcan la noche oscura de este reino, y nos percatamos de sombras enormes que de uno y otro lado se ciernen cada vez más sobre nosotros, y aniquilan todo en nosotros, excepto el dolor del anhelo infinito, en el que todo placer, elevado rápidamente en tonos jubilosos se hunde y decae, y sólo en este dolor, que consume en sí amor, esperanza y alegría, pero no es destructivo, y disipa nuestro pecho de todas las pasiones con una afinada consonancia, seguimos viviendo y somos encantados visionarios de espíritus. (...) La música de Beet-

³⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 36, 50.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 39, 46, 48, 99.

⁴² «Beethoven es un compositor puramente romántico (y por lo tanto un compositor verdaderamente musical)»: *Ibid.*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 36, también p. 35.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*

hoven mueve la palanca del asombro, el temor, del espanto, del dolor, y despierta aquel anhelo infinito que es la esencia del romanticismo»⁴⁷.

El pasaje citado libera sin duda toda la fuerza y los recursos de la prosa poética característica del romanticismo, aunque no estamos ante una mera divagación literaria, sino que, como en las anteriores descripciones de la música de Haydn y Mozart, Hoffmann procura describir con palabras cómo la música incide en el ánimo del oyente, en este caso esa fuerza arrolladora que la escucha de la música beethoveniana debió producir en su alma. Con Beethoven culmina un proceso, un proceso que puede compararse a cierto desenmascaramiento, en el que detrás de un mundo aparentemente feliz y sin dolor, se alza una dimensión sobrehumana que nos desborda y nos atemoriza. Pero es un temor que no lleva a la destrucción, sino a ese anhelo que en efecto consume toda alegría efímera, pero que acaso nos muestra una profundidad de la existencia mucho más necesaria que toda felicidad. Sin duda el acceso a la música de Beethoven, desde le evolución vista en sus maestros anteriores, constituye a ojos de Hoffmann un importante proceso de *catarsis* existencial, que halla en el medio sonoro su vehículo idóneo y acaso insustituible.

Frente a las críticas de su tiempo, Hoffmann apuesta por la unidad de las composiciones beethovenianas en su conjunto, y lo defiende también de las acusaciones de carácter caprichoso, meramente subjetivo o caótico de su música. Pero la unidad y sentido de la obra de Beethoven no pretende ser una unidad formal, sino que sólo puede y debe captarse desde el espíritu, es una música que va desde el espíritu al espíritu. Hoffmann también defendió la seriedad y el dominio técnico (formal e instrumental) del músico de Bonn, eso sí, dejando claro que no era un dominio al servicio del virtuosismo o del efectismo, sino de lo puramente musical. Vemos así que la interpretación romántica de Beethoven podrá criticarse o tacharse de parcial, pero de lo que no cabe duda es que fue con ella como su música parece haber empezado a ser comprendida y valorada.

Las sinfonías del genio de Bonn y algunas de sus célebres oberturas y músicas para el teatro se convirtieron para los románticos en verdaderas realizaciones de esa metáfora sonora del mundo, o más bien del absoluto, que la música podía ofrecer, de ese nuevo mundo que desde la pura sonoridad y armonía de los tonos podía descubrir para nuestra alma.

La unidad a la vez que pluralidad temática de la forma sinfónica, su riqueza instrumental y, sobre todo en Beethoven, su capacidad para convertir la orquesta en un todo unitario y vivo, culminan el ideal romántico, e idealista, de acceder a una unidad absoluta de toda la experiencia; unidad que, desde el punto de vista estético-receptivo, se vive como un desbordamiento dinámico, como un momento de sublimidad, esto es, como una unidad y un desbordamiento a un tiempo.

Al margen de la aceptación o crítica de la interpretación romántica que Hoffmann hizo de la música de Beethoven, es uno de sus méritos indudables el

⁴⁷ *Ibid.*

haber aplicado con maestría el modelo filosófico-estético romántico al análisis de obras musicales concretas. Este hecho no es anecdótico, pues tanto la estética (romántica) como la música sellarán con ello un íntimo lazo, que puede rastrearse hasta nuestros días.

Como muestra de esa aplicación y del trabajo analítico de Hoffmann, traduciré a continuación el pasaje en el que el poeta describe el célebre comienzo del *Allegro con brio* de la *Quinta Sinfonía*:

«El primer Allegro, en 2/4 en do menor, empieza con el motivo principal compuesto únicamente de dos compases, que en lo sucesivo son configurados de modo diverso, y siempre entrevistados. En el segundo compás un calderón, entonces una repetición de ese motivo en un tono más grave, y de nuevo un calderón, ambas veces sólo cuerda y clarinete. Todavía no está decidida la tonalidad; el oyente supone un Mi bemol mayor. El segundo violín empieza de nuevo el motivo principal, en el segundo compás decide ahora el Do como tónica, que tocan el violoncelo y el fagot, la tonalidad de Do menor, en tanto que la viola y el primer violín entran imitándose, hasta que por fin éste se alinea en el motivo principal en dos compases, que se repite tres veces (la última vez con toda la orquesta) y desemboca en un calderón sobre la dominante, dejando vislumbrar al ánimo del oyente lo desconocido y lleno de misterio»⁴⁸.

El pasaje nos muestra cómo se combina lo minucioso de la descripción de los elementos musicales con la alusión a los estados de ánimo del oyente, provocados y modificados desde el mismo hecho musical, así: las variaciones o vacilaciones de la tonalidad, el ritmo en sus repeticiones y pausas (calderones), el diálogo de los instrumentos.

Tan valorada, si no más, como pieza romántica, es la obertura de Coriolano, que en opinión de Hoffmann, «deja vislumbrar más de lo que viene después»⁴⁹, refiriéndose a la pieza teatral para la que iba destinada. En ella, nos indica el poeta, se hace presente un mundo de espíritus, digno y equiparable a la dramaturgia de Shakespeare o Calderón, mucho más cercanos al espíritu del romanticismo que Collin, el autor de la obra Coriolano.

§ 7. REFLEXIONES FINALES

La música es sin duda el paradigma expresivo para la estética del romanticismo, pero, siguiendo la interpretación de Behler, no por ello es un paradigma que se absolutiza frente al resto de las artes, provocando la ruptura de su unidad y su capacidad comunicativa. En el ideal romántico se da una unidad ideal de las artes, que se concibe como reunión de las distintas expresiones humanas en la historia, y la música puede encarnar la cima de ese ideal expresivo, sin que

⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

por ello se tenga que ofrecer como una obra de arte total cumplida, al modo de Wagner, aun admitiendo que las sinfonías, especialmente como se desarrollan con Beethoven, supusieron la cristalización *de facto* de los ideales de la estética musical romántica.

La concepción romántica de la música, su ideal de música absoluta y su capacidad expresiva, recorrerán a partir del romanticismo, pero también más allá de él, muchos de los caminos fundamentales de la creación y la estética musical hasta nuestros días. Entre ellos la misma concepción wagneriana, pero también su ideal aparentemente opuesto como es el de la música sinfónica y de cámara de Brahms. En definitiva ambos opuestos deudores e hijos de Beethoven.

Y aunque en el siglo xx, buena parte de la vanguardia musical se definirá como anti-romántica (término tan amplio como confuso que habría que revisar), habrá que admitir a un tiempo que apenas se podría concebir la idea actual de creación musical sin partir de la idea de música pura o absoluta fraguada en el romanticismo.

De otro lado, la música que buscaron, desearon y soñaron autores como Wackenroder en sus apasionados escritos, tal vez pueda siempre volver a ser reescrita, redescubierta, en definitiva, realizada como música, como una nueva música. Porque el soñador siempre identificará lo soñado en la realidad, pero no por ello deja de soñar y de buscar, y lo que esos auténticos exploradores de lo inefable anhelaban era nada menos que la expresión inmediata del absoluto, articulada eso sí temporal y tonalmente, pero abierta a las tormentas y los desencajes que eso supone, desligada de o previa a toda apoyatura apofántica que acabe sirviéndonos una imagen eficaz y en definitiva tranquilizante.

Creo que este esfuerzo o aventura expresiva y creativa no anda lejos de uno de los vectores fundamentales de toda la estética contemporánea. Por otra parte, siguiendo la caracterización triasiana de la música como arte del límite⁵⁰, considero que la concepción romántica permite desarrollar ese fundamental cometido de jugar y *habitar* desde la música en ese límite que es el tiempo⁵¹, lo temporal y el movimiento, y que, junto al espacio, configura y da sentido a nuestra existencia.

El romanticismo ahondó en el problema de la música como tal, y además intuyendo claramente que con ello no solucionaba simplemente un problema estético para los músicos, o los aficionados a la música, sino que más bien se abría a la condición humana como tal, y a su idea de un mundo mejor. La fuerza de la pura musicalidad no era para los románticos un camino a un forma-

⁵⁰ TRÍAS, E., *o.c.*, pp. 41ss. Música y arquitectura son tratadas paralelamente por Trías como artes del límite en el espacio y el tiempo respectivamente.

⁵¹ *Ibid.*, p. 45. En su espléndido estudio de la obra triasiana, José Manuel Martínez Pulet ha puesto en primer plano los aspectos musicales intrínsecos para entender en su intimidad y dinámica interior toda la obra del filósofo catalán: MARTÍNEZ PULET, J., *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Madrid, 2003, pp. 303ss.

lismo aséptico e intramusical, sino el descubrimiento de una fuerza renovada de emancipación e ilustración. Así escribió Ludwig Tieck:

«La música despunta en nuestro pecho con fuerza el amor a los demás y al mundo, ella nos concilia con nuestros enemigos»⁵².

C/ Universidad Comillas, 3
28049 Madrid
pinilla@chs.upcomillas.es

RICARDO PINILLA BURGOS

[Artículo aprobado para publicación en octubre 2004]

⁵² WACKENRODER, H. - TIECK, L., *Phantasien über Kunst, o.c.*, pp. 94-95 (*Unmusikalische Toleranz*).

