AISTHESIS N° 40 (2006): 92-118 • ISSN 0568-3939
© Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

La valoración estética de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck)

The aesthetic appraisal of instrumental music. From the Enlightenment to the romantic revolution (Wackenroder and Tieck)

JACINTO RIVERA DE ROSALES
Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid
jrivera@fsof.uned.es

RESUMEN • El objeto de este artículo es esbozar el cambio en la apreciación estética de la música que se produjo en el primer romanticismo, y que se ve paradigmáticamente en la distinta valoración que tuvieron los ilustrados y los románticos de la música instrumental o música pura. Ahí se comprende con más claridad en qué consistió la revolución romántica en el terreno musical, de la que aún somos deudores, aunque sea a veces desde la otra cara de la moneda, como ocurre con la música atonal, pero de la misma moneda: la del aprecio de la música por la música. Veremos el paso de la Ilustración al Romanticismo, pero deteniéndonos en sus inicios, en Wackenroder y Tieck.

Palabras claves: música instrumental, romanticismo, Wackenroder, Ilustración, estética musical

ABSTRACT • The object of this article is to outline the change in the aesthetic appreciation of music produced during the first romanticism, and that is paradigmatically seen in the different appraisals that enlighteners and romantics had of instrumental music or pure music. Thus the romantic revolution in the field of music is better understood, to which we are still in debt, although at times from the other side of the coin, as it happens with atonal music, but of the same coin: the appraisal of music for the sake of music. We will see the transition from Enlightenment to romanticism, but stopping at the beginning, in Wackenroder and Tieck.

Keywords: instrumental music, romanticism, Wackenroder, Enlightenment, musical aesthetics

1. LA REVOLUCIÓN EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Partamos de un conocido texto de E. T. A. Hoffmann, otro gran teórico de los inicios del Romanticismo, aunque algo posterior a Wackenroder y Tieck, en donde encontramos casi todos los elementos que definen la revolución romántica. Al comienzo de su escrito sobre «La música instrumental de Beethoven»[1] escribe:

> Cuando se habla de la música como de un arte autónomo, ¿no debería entenderse [por tal] siempre [y] únicamente la música instrumental, que, desdeñando toda ayuda, toda mezcla respecto a otro arte (la poesía), expresa la esencia característica de ese arte, la esencia que sólo en ella se encuentra? Ella es la más romántica de todas las artes, casi se podría decir, la única auténticamente romántica, pues sólo lo infinito es su tema […] La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que nada tiene en común con el mundo sensible externo que le rodea, y en el cual el hombre deja atrás todos los sentimientos determinados para entregarse a una añoranza (*Sehnsucht*) indecible […] Mozart y Haydn, los creadores de la actual música instrumental, nos mostraron primeramente el arte en su plena gloria; [pero] quien la contempló con pleno amor y penetró en su más íntima esencia es ¡Beethoven! [sobre todo con su *Quinta Sinfonía*]. La música de Beethoven mueve las palancas del miedo, del estremecimiento, del espanto, del dolor, y despierta justamente aquella infinita añoranza, que es la esencia del romanticismo (Hoffmann, *Sämtliche Werke*, vol. 2/1, pp. 52-4).

Encontramos aquí los tres primeros héroes de la música romántica, o mejor dicho, de la concepción romántica de la música. También está presente el concepto de infinito, que Hoffmann toma de Schelling, para quien el arte es la presentación de lo infinito en lo finito, y el concepto de añoranza o nostalgia (*Sehnsucht*), que procede del anhelo (*Sehnen*) fichteano como corazón sentimental de la subjetividad. Pero lo que más nos importa ahora es la revolución que aquí se está operando en el gusto estético acerca de la música (en la práctica musical ese giro ya había comenzado un siglo antes), a saber: se pasa de una concepción en la que ella es tomada fundamentalmente como acompañante, ya sea de una letra, que le da su sentido, o de un acontecimiento social o religioso (boda, banquete, liturgia, acontecimiento militar, baile, caza, etcétera), a otro modo de entenderla en el que ésta vale por sí misma, creando desde sí un mundo propio. Incluso pasa a ser considerada como la mayor de todas las artes, como la llave que nos abre los más hondos secretos del universo, de nuestra vida o de lo divino.

---

[1] Este escrito, que apareció como *Kreisleriana* 4 en el año 1813, es la reelaboración de dos reseñas anteriores, la primera de las cuales está dedicada a la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, y fue publicada el 4 y el 11 de julio de 1810 en la revista *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

Podemos decir —escribe Hegel en su *Lecciones sobre estética*— que el tono fundamental de lo romántico es musical, justamente porque la universalidad continuamente acrecentada y la hondura del ánimo que labora sin descanso son su principio, y es lírico cuando hay un contenido determinado en la representación (Cf. Hegel, 1970: 141).

Este proceso, en el que la música en cuanto tal alcanza su más alta consideración, forma parte de un cuadro cultural más amplio. En él nos encontramos con el establecimiento de la estética como disciplina independiente, cuyo inicio se suele cifrar en la obra de Alexander Baumgarten, *Aesthetica* (1750-1758). Acorde con eso vemos también el progresivo ascenso del arte como arte, valorado en su autonomía y su propia creatividad (teoría del genio) y no como mero instrumento de otro acto o contenido, ya sea religioso, del poder civil, o festivo. Tiene lugar aquí un desarrollo de la cultura por el que se pone la mirada en la especificidad de cada uno de sus elementos, se los elabora en sus propias potencialidades, aquí en concreto las del arte en general y de la música en particular. Es un proceso de expansión, de decantación e impulso de cada uno de los momentos que configuran nuestro modo de estar en el mundo, tanto físico como social, y de posterior reflexión sobre su modo de ser y significado específicos, una manera de llevarlos a consecuencias y desarrollos no previstos.

A su vez podemos enraizar todo esto en la progresiva complejidad de la sociedad civil, en una paulatina especialización y distribución de oficios y habilidades. Esto se hace posible gracias a una economía más floreciente de Europa una vez recuperada de la devastación de la Guerra de los 30 años (1618-1648), y por el creciente aporte de las colonias. Esta naciente riqueza y auge de la burguesía atrajo hacia las artes un público cada vez más numeroso, y con ello condiciones sociales que permitieron otras prácticas artísticas más amplias y una base también económica para el desarrollo de las mismas. Sobre esas prácticas, en concreto de la música instrumental, se apoyó después la reflexión estética posterior (en nuestro caso la romántica), descubriendo posibilidades y horizontes que de otra manera habrían permanecido ocultos. Quede sin embargo bien claro que todos estos elementos posibilitantes del proceso de las artes lo son en cuanto condiciones, en el extremo incluso son *conditio sine qua non* o condiciones indispensables, pero no en el sentido de que fueran su fundamento; éste sólo puede encontrarse en la creatividad del artista, el cual no necesariamente aumenta con el poder y la riqueza de un pueblo.

Hubo asimismo otros aspectos que coadyuvaron en esta revolución artística, cultural e incluso ontológica del romanticismo respecto a la música, en la que aún hoy nos vemos envueltos, como son la idea del genio en el arte y su libertad de creación, más el papel fundante e interpretativo del sentimiento y de la imaginación en la comprensión y expresión de la realidad, es decir, de aspectos más allegados al arte y que están más acá (o más allá) de lo que habitualmente llamamos «razón», y que posiblemente hayan de ser considerados como otros niveles del logos, de la subjetividad, inscritos en otras lógi-

cas o modos de ser. Lo que se abre entonces aquí son ámbitos antes inexplorados, con las exageraciones e hipérboles en las que pueden incurrir los descubridores de nuevos continentes, que en parte son viejos, pero que están llevados a una mayor presencia y divisados ahora con una nueva mirada.

2. LA ILUSTRACIÓN Y LA MÚSICA

Decía que hasta la Ilustración la música es sobre todo apreciada como acompañamiento, ya sea de una letra religiosa, de un drama en la ópera, de una celebración social, militar, para amenizar la comida, etcétera. Eran esas cosas, la letra o el contexto, las que daban las indicaciones precisas para comprender los sonidos, ritmos, armonías y melodías, en suma, lo que quería decir o expresar esa música se entendía gracias a una referencia extramusical. En consecuencia, la música no constituía para ellos un arte autosuficiente, completo, y no era en última instancia un verdadero arte, sino un adorno para las otras artes. No se le concedía un papel propiamente autónomo, sólo debía acompañar, resaltar, decorar, mover el ánimo en la dirección ya señalada. Consiguientemente no se la tenía en un gran aprecio estético. Recuérdese cómo en los salones de baile de palacio los músicos se encontraban normalmente arriba y escondidos, tratados y considerados como meros sirvientes, que debían hacerse invisibles.[2] Después, por el contrario, pasaron a ocupar la escena, y en nuestros días detentan el lugar preferente. Ese cambio en las prácticas muestra plásticamente la revolución estética cuyo surgimiento quiero aquí esbozar.

Los ilustrados colocaron la música a menudo en el último lugar de las artes debido justamente a su mismo aspecto de asemanticidad lingüística, social o religiosa, o sea, por su indeterminación semántica. D'Alembert, por ejemplo, en su «Discurso preliminar» a la *Enciclopedia*, comprende las artes como conocimientos que se basan en la imitación de la naturaleza. Siguiendo ese criterio pone a la cabeza de las mismas la pintura y la escultura, luego la arquitectura y la poesía. En el último rango sitúa la música. Y afirma: «toda música que no pinta nada [y por tanto que no nos ofrece desde dónde ha de ser entendida por imitación, por una referencia extramusical], no es más que ruido» (1984: 50). En Alemania, el wolffiano Johann George Sulzer (1720-1779), en su *Teoría general de las Bellas Artes* de 1771-4 (tercera edición ampliada 1786-87), en una fecha por tanto bastante tardía, escribía:

> Ponemos en el último lugar el empleo de la música de concierto, que es utilizada sólo para pasar el rato y algo así como para la práctica [de los instrumentos]. A esta clase pertenecen los conciertos, las sinfonías, las sonatas, los solos, que, en conjunto, representan un ruido vivo y no desagrada-

[2] En la visita de la Alambra los guías nos cuentan cómo en los baños los músicos tenían que ser además ciegos, y en caso contrario los hacían ciegos.

ble, o un parloteo amable y entretenido, pero que no da ocupación al corazón (1994, vol. 3, pp. 431-2).

Compárese esa situación con la de un público romántico o actual, absorto en la escucha de una música pura, en la audición de una pieza instrumental, de una sinfonía por ejemplo, sentado en un auditorio expresamente construido para ello, donde los músicos ocupan el escenario y atraen hacia sí toda la luz, mientras el público permanece a oscuras. Ese cambio social nos indica a su vez el cambio de conciencia, de comprensión y por tanto también de estética o pensamiento filosófico sobre la música. Entremedias está la revolución romántica.

La música pura o instrumental le suponía a los ilustrados un reto, un problema de comprensión estética y ontológica similar al que aún nos sigue planteando hoy la música atonal o la música concreta, incluso cien años después de su surgimiento,[3] pues ella prescinde de la apoyatura básica que teníamos para la intelección de una pieza musical: la tónica, que nos servía de hilo conductor en la audición. Con ella se pierde también la guía de la armonía clásica y de la melodía en las que hemos sido educados,[4] de manera que nos lanza, a veces sin salvavidas, al océano sin límites de los sonidos. O bien la estructura está tan escondida para el oído que sólo el estudio reflexivo y matemático, o sea, conceptual y abierto únicamente a los profesionales, puede descubrirla. La música puramente instrumental, no programática, suponía para los ilustrados el reto de escuchar sin la determinación semántica de un texto o contexto extramusical, y se veían afrontados, como señalaba Hoffmann, a la indeterminación de un mundo sonoro puro, que no sigue otras indicaciones que la de sus propias reglas y realidad sonora, o sea, que no pretende imitar. Habían perdido pie en lo que antes indicaba el sentido, como ocurrió a menudo con algunas vanguardias del siglo XX. Recuérdese la *Fuente* de Duchamp, que puso en tela de juicio el arte como obra, o la pintura abstracta, donde se perdió su referencia al mundo natural. Pues bien, justamente esa indeterminación semántica de la música instrumental, que dejaba algo desarmado a un ilustrado, es lo que atrajo el entusiasmo de la imaginación romántica, pues ésta encuentra, gracias a dicha cualidad, mundos diferentes e inexpresados de sentimientos y anhelos, o incluso la expresión de lo infinito.

[3] El *Cuarteto de cuerdas* núm. 2 de Schönberg, de 1907/8, sería la primera música atonal, y todavía encuentra en nosotros amplia resistencia. No somos más listos. Entiéndase, por tanto, que se trata de una verdadera dificultad, que posiblemente resida en la mayor inercia del oído, en la dificultad de la temporalidad sobre la espacialidad, de la memoria, de que el sonido se nos introduce más hondo en el cuerpo que las artes visuales, etcétera.

[4] ¿O eran formas que armonizaban con nuestra configuración natural de los sentidos?

3. LA PRÁCTICA MUSICAL

La práctica musical ya había comenzado antes a introducir la música puramente instrumental, una práctica que para los románticos culminaba, como hemos visto, en la tríada de Haydn, Mozart y Beethoven. A lo largo del siglo XVI, la música instrumental experimentó un auge, más allá de su dominante utilización en la danza, por ejemplo, con la tocata, el ricercare, el preludio, la fantasía, la canzona, la sonata y las variaciones (cf. Grout y Palisca, 2004: 310). El barroco compuso además fugas, arreglos de corales, chaconas, suites y sinfonías. «Durante las últimas dos décadas del siglo XVII apareció un nuevo tipo de composición orquestal, el concierto, el cual se convirtió en el tipo más importante de música orquestal barroca» (Grout y Palisca, 2001: 499). Sin embargo, esa música tenía sobre todo un destino litúrgico, o bien servía de obertura a una ópera o función teatral, a veces se le daba un uso palaciego,[5] o se introducía en medio de los oratorios, que es lo que sucede con la «sinfonía pastoral» en la primera parte de *El Mesías* de Händel. Los *Conciertos de Brandenburgo* de Bach estaban ahí (aunque no fueron publicados hasta mediados del siglo XIX) y tenían un sentido también musical, así como los *Concerti grossi* de Corelli y Vivaldi, o las *Cuatro estaciones* de este último, pero en la reflexión estética no se les daba una importancia de primer orden, al contrario de lo que haríamos nosotros después de la revolución romántica, sino que la música cantada mantenía la preferencia. Claro está que fue toda esa magnífica producción instrumental barroca, y la posterior de Haydn o Mozart, la que provocó la necesidad de un cambio en la mentalidad estética.

Con el ascenso económico y político de la burguesía antes mencionado, el público consumidor de arte, y también de música, aumentó. Ya no bastaron los salones privados de la nobleza, sino que se abrieron salas de concierto que eran espacios públicos: en Londres desde 1672. En 1725 abre sus puertas el *Concert Spirituel* en París, en 1741 se inaugura en Dublín un salón dedicado a la música, en Oxford comienzan en 1748, en 1763 en Leipzig, en 1771 es el turno de Viena, en 1790 llega Berlín. Con ello la música se fue liberando de su sujeción a la liturgia, la ópera y los usos palaciegos, es decir, se entrega al degusto del arte por el arte. Hacia mediados del siglo XVIII comenzó además el periodismo musical y fueron publicadas las primeras historias de la música. La música instrumental se iba haciendo un espacio, aunque la música cantada (óperas y canciones profanas y religiosas) imponía aún su predominio, siendo Venecia el lugar operístico y de canto por excelencia durante ese siglo. Nombres como los de Antonio Vivaldi (1678-1741) o Domenico Scarlatti (1685-1757), la música instrumental de los Bach o de Händel, y posteriormente Franz Joseph Haydn (1732-1809) o Amadeus Mozart (1756-1791), entre otros, van imponiendo un nuevo estilo clásico, sin virtuosismos innecesarios, adyacentes

[5] «Los conciertos, como las sonatas y las sinfonías, se interpretaban en la iglesia como oberturas antes de la misa o como Ofertorios instrumentales» (Grout y Palisca, 2001 500).

o yuxtapuestos, sino equilibrado y perfecto en la forma, con una gran diversidad en la unidad, lleno de sentimiento y emoción, que confiere a la música una presencia e importancia incontestable desde sí misma. En la última etapa del siglo XVIII, la música instrumental se escribe fundamentalmente en forma de sonatas, sinfonías y conciertos para distintos instrumentos solistas. Propician con ello un cambio radical en su apreciación artística y social, que desemboca en el romanticismo y su exaltación de la música a través de la obra de Beethoven (y después de Schubert), donde los compositores van dejando de ser los sirvientes de un señor que escriben por encargo, para convertirse en creadores libres, atentos casi exclusivamente a su propia inspiración. Pueden así compararse en pie de igualdad con los demás artistas, e incluso aspirar a la supremacía. Después de este florecimiento paulatino vino la reflexión teórica y filosófica o estética a revalorizar esa presencia artística; la lechuza de Minerva siempre tarda un tiempo hasta que se decide a levantar el vuelo. Héctor Berlioz, por ejemplo, exclamaba en sus reflexiones sobre la *Sexta Sinfonía* de Beethoven:

> ¡Cómo los poemas antiguos, tan bellos, tan admirados que son, palidecen al lado de esta maravilla de la música moderna! [...] Velad vuestros rostros, pobres grandes poetas antiguos, pobres inmortales; vuestro lenguaje convencional, tan puro, tan armonioso, no sabría competir con el arte de los sonidos. ¡Sois gloriosos derrotados, pero derrotados! No habéis conocido lo que hoy día llamamos melodía, armonía, la asociación de timbres diferentes, el colorido instrumental, las modulaciones, los sabios conflictos de sonidos contrarios, que primero combaten entre sí para luego abrazarse, sorprendiéndonos el oído, nuestros extraños acentos que hacen resonar las profundidades más inexplorables del alma. [...] El arte de los sonidos propiamente dicho, independiente de todo, ha nacido ayer; apenas es adulto, tiene veinte años. Es bello, todopoderoso [...] Nosotros le debemos un mundo de sentimientos y de sensaciones que nos permaneció cerrado. Sí, grandes poetas adorados, estáis vencidos: *Inclyti sed victi.*[6]

La música instrumental, o pura como los románticos la llamaban también, no es evidentemente la única música romántica, ni mucho menos. Ellos nos ofrecieron asimismo muchas y novedosas óperas, las que aún dominan en el repertorio, en donde se fraguó la revolución wagneriana, pero también canciones o *lieder*, música religiosa, y música instrumental programática, como la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz o los poemas sinfónicos, género inventado por Liszt, que aspiran a la unión de diversas artes, en el empeño también romántico de una obra de arte total. Pero es sin duda la música instrumental pura, no programática, la que pone de relieve o al desnudo la nueva apreciación de la

[6] Étude Critique des Symphonies de Beethoven, en <http://www.hberlioz.com/Predecessors/beethsymf.htm#sym6> (7/11/2005), e impreso en *Critique musicale*, Buchet/Chastel, París, vol. 3, 2001. Es la serie de artículos que Berlioz dedicó a las sinfonías de Beethoven en la *Revue et Gazette Musicale* el 28 de enero y entre el 4 y 18 de febrero de 1838.

música, a saber, la idea de que ésta, por sí sola, es capaz de constituir una experiencia artística de primer orden (también en sentido gadameriano de «experiencia», o el heideggeriano de puesta en obra de la verdad), sin necesidad del lenguaje semántico, de las palabras o de un contexto extramusical. Es un desafío a nuestro sentimiento y reflexión sobre lo que ahí está ocurriendo y su específico modo de ser.

4. DOS ENSAYOS ILUSTRADOS DE REVALORIZACIÓN DE LA MÚSICA

Los dos ensayos teóricos ilustrados más influyentes tendientes a la revalorización de la música durante el siglo XVIII corresponden a Jean Philippe Rameau (1683-1764) y a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Rameau fue uno de los músicos franceses más relevantes del siglo XVIII. Con su *Tratado de la armonía* (1722), al que siguieron otros trabajos,[7] inició una revalorización de la música desde una perspectiva pitagórica y cartesiana:

> Si la experiencia puede prevenirnos sobre las diferentes propiedades de la música, ella sola no es capaz de hacernos descubrir el principio de estas propiedades con toda la precisión que corresponde a la razón: las consecuencias que se extraen de la experiencia son a menudo falsas, o cuanto menos nos dejan en una cierta duda, que sólo la razón puede disipar. […] La música es una ciencia que debe tener reglas ciertas; estas reglas deben ser extraídas de un principio evidente, y ese principio apenas podemos conocerlo sin la ayuda de las matemáticas. […] No es suficiente sentir los efectos de una ciencia o arte, es preciso además concebirlos de manera que se puedan hacer inteligibles (1984: 1-3).

Rameau puso el acento en las leyes de la acústica, en la configuración físico-matemático de la música, potenciándola en ella misma a partir de la armonía, y en concreto del acorde, no tanto de la melodía. Esto contribuyó naturalmente también al reconocimiento de la música instrumental como un lenguaje propio y autónomo. Abogó en consecuencia también por la supremacía de su música contemporánea en contra de los antiguos, haciendo de ese

---

[7] *Traité de l'harmonie* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), *Observation sur notre instinct pour la musique* (1754), *Code de musique pratique* (1760), y otros escritos más breves. «Pero sus conocimientos científicos o matemáticos no eran suficientes como para permitirle ver los errores en algunos de sus razonamientos. Sus teorías fueron criticadas en sus aspectos físico y matemático por el geómetra Jean Le Rond d'Alembert, el naturalista Benjamín Stillingfleet (1702-1771) y el matemático Antonio Eximeno (1729-1808). Aunque los análisis de Rameau sobre la estructura de los acordes y las progresiones armónicas sobrevivieron al reto, sus cimientos pseudocientíficos se vieron generalmente rechazados» (Grout y Palisca, 2001: 582-3). D'Alembert expuso y corrigió las ideas de Rameau en sus *Élements de musique théorique et pactique, suivant les principes de Monsieur Rameau* (1752).

modo su contribución a la famosa *Querelle* o Disputa entre antiguos (greco-latinos) y modernos sobre quién de ellos tenía la supremacía en las artes.[8] Con ello pretendía acercar el arte de la música a la razón, y rebatir así la visión común a los filósofos de los siglos XVII y XVIII de que la música era un arte menor, un lujo inocente, un capricho carente de racionalidad. Si profundizamos en los verdaderos principios de la música, piensa Rameau, vemos que su placer sensible reposa sobre fundamentos naturales, eternos, inmutables, racionales, es decir, sobre unas leyes objetivas de la armonía, que se revelan con el auxilio de las matemáticas.

Rousseau colaboró en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert con varias entradas, que fueron después reelaboradas y recogidas en su *Diccionario de la música* (1767). Plantea sus escritos en abierta controversia con Rameau; junto con los otros enciclopedistas fue más partidario de la música italiana que de la francesa, en un momento en el que el antes revolucionario Rameau era utilizado por los conservadores. Mientras que para Rameau «es la armonía el único fundamento del arte, y la melodía deriva de ella, y todos los grandes efectos de la música nacen únicamente de la armonía»,[9] Rousseau pone el acento en la voz humana, en la melodía, en el sentimiento y en la espontaneidad intuitiva. Él prefiere el canto como música originaria, la que mostraría la unión primigenia de lenguaje y sonido, pues la música nace de aquél, mientras que la armonía es un efecto de la civilización, nada natural, algo que no puede suscitar en nosotros emociones.[10] «Es siempre del canto, nos dice, de donde se debe obtener la expresión principal, tanto en la música instrumental como en la vocal»,[11] pues aquélla deriva de ésta. La naturaleza nos inspira cantos, no acordes, nos sugiere melodías mas no armonías. «Si la música sólo pinta por la melodía y extrae de ella toda su fuerza, de ello se sigue que toda música que

[8] «Por la exposición de un principio evidente, del que se extraen después consecuencias justas y ciertas, se puede hacer ver que nuestra música está en su último grado de perfección, y que ni mucho menos los Antiguos han alcanzado esta perfección» (Rameau, 1984: 1-2).

[9] Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, *Œuvres completes*, vol. V, p. 351.

[10] La armonía es «obra y producción del arte, que sirve de prueba y no de fuente al bello canto, y cuya más noble función es la de hacerlo valer» (Rousseau, *L'origine de la mélodie*, *Œuvres completes*, vol. V, p. 331). «Se equivoca igualmente en música cuando se toma por primera causa la armonía y los sonidos, que no son, en efecto, sino instrumentos de la melodía. No es que la melodía, a su vez, tenga esa causa en ella misma, sino que la extrae de los efectos morales de los cuales ella es imagen, a saber, el grito de la naturaleza, el acento, el número, la medida y el tono patético y apasionado que la agitación del alma da a la voz humana […] los principios de la imitación y del sentimiento [o sea, los principios estéticos para Rousseau] están todos en la melodía […] si un músico piensa sólo en su armonía y descuida la parte esencial para correr tras el relleno y los acordes, hará mucho ruido y poco efecto, y su música ensordecedora provocará más bien un dolor a la cabeza que emoción al corazón» (342-3).

[11] Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, «Expression» (*Œuvres completes*, vol. V, p. 819).

no cante, por muy armoniosa que pueda ser, no es una música imitativa, y no pudiendo emocionar ni pintar con sus bellos acordes, abandona pronto los oídos, y deja siempre al corazón frío» (885). Se pierde aquí la universalidad racional que buscaba Rameau, y para Rousseau hay lenguas más sonoras y apropiadas para el canto que otras; las orientales y meridionales (árabe, persa, y sobre todo el italiano) serían más suaves y musicales que las lenguas nórdicas (francés, inglés, alemán). Además cada cual es conmovido únicamente por los acentos que le son familiares. Esto preludia el auge romántico de las músicas nacionales; el predominio del canto influyó en la ópera italiana. Pero es su revalorización de los sentimientos lo que contribuyó a la mayor apreciación de la música en cuanto tal, al considerarse a ésta como la expresión más originaria de los mismos.

5. EL SENTIMIENTO

El sentimiento es una de las señas de identidad del Romanticismo, su baluarte en opinión de Baudelaire:

> El romanticismo no reside ni en la elección del asunto ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir [...] Quien dice romanticismo, dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia el infinito, expresadas por todos los medios que contienen el arte (1990: 103).

Esta revalorización del sentir como un modo de comprender la realidad, frente a la primacía de la razón presente en gran parte de Ilustración y del racionalismo, ya había comenzado antes de Rousseau en la filosofía británica. Me refiero a Shaftesbury (1671-1713), para quien el conocimiento de lo moral, así como de lo estético y de lo religioso, está confiado por la naturaleza a sentimientos innatos. Francis Hutcheson (1694-1747) sistematiza en gran parte las ideas de Shaftesbury, y hace apoyar asimismo en el sentimiento o sentido interno los juicios morales y estéticos. Y algo similar hace David Hume (1711-1776).

En Alemania encontramos lo que se ha dado en llamar la *Empfindsamkeit* o sensibilidad, en donde se sitúa a los poetas Albrecht von Haller (1708-1777) y Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Pero es sobre todo el movimiento literario siguiente, el denominado *Sturm und Drang* (tempestad y empuje), heredero de Rousseau, el que exalta por encima de todo el sentimiento, la naturaleza y el genio artístico libre de toda traba social. En él encontramos a Johann Gottfried Herder (1744-1803), Johann Georg Hamann (1730-1788) y a los jóvenes Schiller y Goethe. Baste recordar a este respecto una escena de la primera parte del *Fausto* de Goethe, donde Margarita le pregunta a Fausto que si cree en Dios, y éste le responde:

> Yo creo en él.
> ¿Quién que sienta

puede permitirse decir:
yo no creo en él?
El que todo lo abarca,[12]
el que todo lo contiene
¿no abarca y contiene
a ti, a mí, a él mismo?
¿No se aboveda el cielo allá arriba?
¿No se halla la tierra bien fija abajo?
¿Y no suben, mirando como amigas,
allá arriba eternas estrellas?
¿No te miro a los ojos
y todo se te agolpa
en la cabeza y en el corazón [por el amor],
y se mueve en eterno secreto
invisible visible junto a ti?
Llena con ello tu corazón, tan grande como es,
y cuando seas enteramente dichosa en tu sentimiento,
llama a eso como quieras,
¡llámalo felicidad! ¡corazón! ¡amor! ¡Dios!
¡Yo no tengo nombre
para ello! El sentimiento lo es todo.[13]
El nombre es ruido y humo,
rescoldo celestial rodeado de niebla.[14]

El sentimiento es, por tanto, el órgano último de captación y de comprensión de la realidad en sus raíces. Fausto le viene a decir a Margarita algo así como cuando se afirma: eso no puedo explicarlo con palabras, que se quedan en la cáscara, sino que tienes que vivirlo y sentirlo para comprender qué es, qué significa eso. Sin embargo, Goethe era un artista de la palabra y de espíritu clasicista, de manera que no se adentró en la música con ese entusiasmo romántico como, por ejemplo, lo hizo Bettina Brentano von Arnim especialmente con Beethoven «en cuanto fundador de una nueva base sensible en la vida del espíritu» (246), según se ve en la correspondencia que mantuvieron ambos.[15]

6. KANT Y FICHTE

Lo que separa a los primeros románticos alemanes del *Sturm und Drang* es haber asimilado la articulación y solidez de las filosofías de Kant y Fichte, así como las propuestas estético-políticas que Schiller lanza en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), partiendo de las reflexiones de los

[12] Aquí vemos la influencia Spinoza.
[13] Para la comprensión de lo divino, de la máxima realidad.
[14] Vv. 3434-3458; *Urfaust* vv. 1126-1150.
[15] Esta correspondencia fue publicada por ella en 1835 bajo el título de *Goethes*

otros dos. Los románticos alemanes de la primera generación, la *Frühromantik*, son también deudores de esa nueva filosofía transcendental.

Podemos considerar a Kant como puente entre las dos estéticas, la clásica y la romántica, también en parte por lo que se refiere a la música, aunque a este respecto él participa más del gusto ilustrado.[16] No obstante se encuentran en él no pocos elementos que contribuirán al cambio. Beethoven, el mito del romanticismo musical por excelencia, el músico más influyente hasta la llegada de Wagner, conocía a Kant,[17] así como a Schiller, cuya estética bebe intensamente de la *Crítica del Juicio*, y a Schelling.[18]

En relación con la música encontramos en Kant la dualidad propia de su época, es decir, una doble apreciación: la música, por una parte, es un mero arte agradable, un entretenimiento cercano al placer de los sentidos, y, por otra, es un arte bello, un adecuado lenguaje formal de las emociones y en esto incluso una de las más altas artes. Como es bien sabido, Kant distingue entre la satisfacción (*Wohlgefallen*) o placer (*Lust*) de lo agradable (*angenehm*) y la satisfacción propia de lo bello (*schön*). El placer de lo agradable es el que nos procuran los objetos, tanto naturales como sociales, que necesitamos para el mantenimiento y potenciación de nuestra existencia orgánica y social. La satisfacción o placer estético, por el contrario, nos lo proporcionan los objetos bellos, ya sean naturales o artísticos. Este segundo placer es desinteresado, o sea, no se dirige a la consumición de la materialidad de su objeto, y por tanto no dependería de nuestra constitución empírica e individual o de la sensación (*Empfindung*), sino del libre juego de la imaginación en el ámbito del entendimiento en general y en armonía con él, es decir, en el ámbito de una reflexión que se recrea en la mera forma del objeto, estimándola como bella. Esta distancia reflexiva y formal de lo bello es lo que le falta al placer sensible, y es lo que le concede a la experiencia estética una pretensión a la universalidad de un sentir común y a una forma capaz de expresar intersubjetivamente lo que está más allá de todo concepto determinado.

Una segunda distinción, esta vez dentro de las artes estéticas, es decir, de aquellas obras no dirigidas por un concepto determinado (al contrario de lo que ocurre en la manufactura o producción mecánica de objetos) sino por el sentimiento de placer y displacer, la distingue Kant entre arte agradable y

---

Briefwechsel mit einem Kinde (1835); en Bettina von Arnim, *Werke und Briefe*, Bartmann Verlag, Frechen/Köln, 1959, t. II, pp. 63-301, sobre todo pp. 246-254 y 284-285.

[16] Un buen libro recientemente editado sobre este asunto es el de Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, edición revisada y aumentada de *Kant e la musica*, CUEM, Milano, 2001.

[17] El 2 de febrero de 1820 Beethoven anotó en su cuaderno de conversaciones las palabras conclusivas de la *Crítica de la razón práctica*: «¡¡La ley moral en mí y el cielo estrellado sobre mí!!» (p. 17a del Cuaderno VII; hay traducción en *Cuadernos de conversaciones*, Ellago Ediciones, Castellón, 2001-2004, 4 vols.), o sea, la autonomía moral y el sentimiento de lo sublime.

[18] «Usted debe leer a Platón en la versión alemana de Schleiermacher. […] ¡Él y Schelling son los más grandes!» (Beethoven, *Cuadernos de conversaciones*, p. 62b del

arte bella (*angenehme und schöne Kunst*) (*Crítica del Juicio* § 44 y 54). Mientras que las artes bellas se atienen escrupulosamente a la forma y a la reflexión, las artes estéticas agradables están a medio camino entre aquéllas (pues conllevan desinterés) y lo meramente agradable, sensible e inmediato (pues se basan en la materialidad de las sensaciones o *Empfindungen*). Estas artes agradables sólo buscan el goce (*Genuâ*) y los encantos sensibles (*Empfindungen*), fomentando así las fuerzas vitales y la salud. Entre ellas, Kant señala la agradable conversación que se tiene en torno a la mesa, las bromas y juegos de palabras, los juegos para pasar el tiempo carentes de materia verdadera para la reflexión:

> o también, en grandes banquetes, la música que los acompaña (*Tafelmusik*): algo maravilloso que sólo, en cuanto ruido agradable (*angenehmes*), ha de mantener en la alegría el estado del ánimo y, sin que ninguno preste la más mínima atención a la composición de la misma, favorece la conversación distendida de unos con otros (1990: 44).

Por el contrario, el arte bella es un placer que es él mismo, cultura y cultivo de las capacidades del ánimo, un placer de la reflexión que no depende de la constitución empírica del cuerpo (diferente en distintos individuos), y que por consiguiente es capaz de una comunicabilidad universal. Es cultura, pues dispone al ánimo para las ideas (de la razón), y no es simple distracción, la cual dejaría al ánimo descontento consigo mismo (§ 52). Según esta exigencia expresiva del arte (y ya no meramente formal), la poesía es para Kant la primera entre todas las artes (§ 53), pues ofrece una abundancia de pensamiento que sobrepasa todo concepto concreto. Justamente es eso lo que, según Kant, siguiendo el sentir ilustrado, le falta a la música como tal (*Tonspiel*) (§ 54, B 223 y ss). Ella mueve el ánimo tanto como la poesía, con la que está emparentada, y en ese sentido sería la segunda de las artes después de aquélla, pero lo hace de forma pasajera, de manera mecánica como pensaba Sulzer, por medio de sensaciones (*Empfindungen*) con las que al fin nada es pensado,[19] no dejando nada para la reflexión, exigiendo por eso un cambio continuo y distracción. Es, en consecuencia, más goce (*Genuâ*) que cultura, y por eso mismo la última entre las bellas artes si la enjuiciamos racionalmente.[20]

Cuaderno IX). Beethoven esta entusiasmado por las *Lecciones sobre el método del estudio académico* (1803), donde Schelling presenta de manera popular su sistema.

[19] «La música […] es como un lenguaje de meras sensaciones (sin ningún concepto)» (Kant, *Antropología* § 18, Ak. VII, 155).

[20] «Después de la poesía yo pondría, si se trata de estímulo y de movimiento del espíritu, aquel arte que está más próxima a ella que a otras artes de la palabra y que se deja con ella con mucha naturalidad, a saber, la música. Pues, si bien ella habla mediante meras sensaciones (*Empfindungen*) sin concepto, y por consiguiente, al contrario que la poesía, no deja nada para la reflexión (*Nachdenken*); sin embargo mueve el ánimo de una manera más variada y, aunque de modo pasajero, más íntimamente; pero

En este sentido podemos concluir, aunque Kant no lo diga expresamente, que la música sin texto ni contexto queda indeterminada y no nos ofrece nada que pensar. Hemos de tener en cuenta que, si bien lo estético no se basa en un concepto determinado sino en el libre juego de la imaginación, el arte sobre todo, y en último término también lo bello y lo sublime natural, han de expresar plásticamente (por medio de sus ideas estéticas o metáforas) ideas morales, pues en caso contrario dejan al ánimo vacío y en una inútil distracción (§ 52).

Sin embargo, y aquí Kant va más allá de Sulzer, la música también presenta una forma, y si se tiene en cuenta la proporción de las vibraciones de los sonidos, la composición como objeto propio del juicio de gusto en la música (§ 14, B 42) —en contra de lo que pensaba Rousseau—, entonces no nos quedamos en la inmediatez de meras impresiones de los sentidos, sino que podemos enjuiciar la forma en el juego de sus múltiples sensaciones. La música no sería entonces un simple arte agradable, sino también un arte bello. Su universalidad parece descansar en su conexión con la musicalidad del lenguaje, los afectos que éste provoca y las ideas estéticas a ellos asociadas, pero como pensamientos indeterminados. Su belleza reposa en ciertas reglas matemático-acústicas, pero (al contrario de lo que pensaba Rameau) éstas son sólo condición indispensable, no el fundamento del movimiento del ánimo que produce la música, y de ese modo Kant salva su teoría de que la estética no se funda en conceptos determinados (§ 53 y 54). Con esto, la música había avanzado más de lo que Kant mismo pensaba, pues se adentraba en terrenos intersubjetivos y sin embargo no acotados por conceptos concretos, luego accesibles también a sonidos estructurados en ámbitos habitables.

En efecto, el arte no se basa en reglas ni en imitaciones (de la naturaleza o de los antiguos), sino en la libertad creativa de la imaginación del genio, capaz de crear nuevos mundos. Su criterio último es un sentimiento, el sentimiento de belleza o sentir común estético, capaz de captar lo que está más allá de todo concepto, e incluso de toda palabra; no se trata, por tanto, de una cuestión meramente sentimental, sino de una captación intuitiva y simbólica de lo no objetivamente presente sobre una base transcendental y por tanto universalizable. El arte requiere ciertamente la presencia de la reflexión (los animales carecen de estética), pero su suelo es un juego no caótico sino configurante de la imaginación, creadora de formas habitables y gozosas, que son una compresión prerreflexiva muy cercana al sentir (no habría comprensión del sentimiento sin imaginación). Tenemos aquí, pues, dos elementos diferentes a la razón que abren también el ámbito de lo estético: la imaginación y el sentir. ¿Y qué está más cerca de esa emoción imaginativa comprendedora que vuela más allá de toda palabra concreta y de toda imagen familiar que la música? ¿Es que su indeterminación semántica no es precisa-

---

es, desde luego, más goce que cultura (el juego de pensamiento, que ella suscita accesoriamente, es simplemente el efecto de una asociación por así decir mecánica), y tiene, enjuiciada por la razón, menos valor que cada una de las otras bellas artes» (Kant, *Crítica del Juicio* § 53, B 218).

mente una de sus mejores características para sugerirnos y hacernos entrever incluso lo no captable por los conceptos del entendimiento y que de otra manera no puede ser hecho sensible? Esto es aún más claro si nos damos cuenta de que, según la misma *Crítica de la razón pura*, la imaginación es la constructora de la primera interpretación del mundo (esquematismo), y que es ella la que da forma primera al sentir, pues es la primera acción de la espontaneidad subjetiva interpretadora, la que opera directamente sobre la sensibilidad.

Este sentir es, según Fichte (me refiero al primer Fichte, al del *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* de 1794-5, el padre del primer romanticismo), el suelo de toda comprensión de la realidad, tanto del mundo como del sujeto, más allá incluso de cómo lo pensaron los británicos y Rousseau.[21] En efecto, la subjetividad es primariamente libertad, tal y como Fichte lo aprendió de su maestro Kant, quien afirmaba de ella que era la «piedra angular de la entera construcción de un sistema de la razón pura, incluso de la especulativa» (Kant, *Crítica de la razón práctica*, Prólogo, A 4). Esa libertad no es sin embargo omnipotente, sino que se encuentra con el límite. Pues bien, la primera conciencia que tenemos de ese límite es un sentimiento, el de limitación, que es a la vez la primera conciencia de la realidad del Yo y del No-Yo o mundo, el suelo sobre el que captamos toda realidad, de modo parecido a lo que para Freud es la frustración. El Yo quiere su plena realización, pero se encuentra limitado, y ésa es la escisión básica de la que parte, lo que le convierte en esfuerzo (*Streben*) e impulso (*Trieb*) o, como diría Spinoza, conato. ¿Y cómo somos conscientes de ese nuestro modo de ser conato en medio de la limitación? De nuevo primeramente mediante otro sentimiento: el del anhelo (*Sehnen*), en el cual el Yo se siente impulsado a la realización de algo (el sumo bien) que no sabe todavía determinadamente qué será en concreto, un algo que no puede lograr pues se ve limitado; en realidad los sentimientos de limitación y del anhelo son las dos caras de ese sentimiento que constituye nuestra primera conciencia. El Yo se siente entonces indigente y sale fuera de sí hacia su realización, pero consciente de sí, de su empuje o impulso originario, por medio de ese sentimiento del anhelo:

> Se trata del Yo impulsado por un motor interno a él; por lo tanto, carece de libre arbitrio y de espontaneidad [el Yo todavía no ha llegado en su génesis al nivel racional, a la conciencia de libertad moral]. Pero esta actividad del Yo se dirige hacia un objeto [hacia la consecución del bien supremo], el cual no puede ser realizado como cosa por el Yo [pues éste se encuentra limitado por el No-Yo, y el Yo no es causalidad infinita, sino sólo esfuerzo], ni tampoco representado mediante actividad ideal [como lo será en el nivel de la razón, pues la conciencia no está tan desarrollada, sólo se encuentra en el primer nivel, en el del sentimiento]. Se trata, pues, de una actividad que no tiene objeto alguno [no capta un objeto determinado que realizar], pero que

[21] Me he extendido más sobre este asunto en el artículo «La relevancia ontológica del sentimiento en Fichte» (Rivera, 1996: 45-73).

> no obstante se dirige impulsada irresistiblemente hacia un objeto [hacia la realización de algo que no tiene], y que solamente es sentido. Pero una determinación tal en el Yo se llama un *anhelo*; un impulso hacia algo absolutamente desconocido, que sólo se manifiesta por una necesidad (*Bedürfniss*), por un malestar, por un vacío que intenta llenarse y que no indica a partir de qué [aclarar eso es la tarea del Yo]. El Yo siente en sí un anhelo; él se siente menesteroso (Fichte, 1975: 150).

Los románticos son, directa o indirectamente, hijos de ese anhelo, y ese anhelo indeterminado, sin objeto reconocible más allá del sentimiento, encuentra su mejor expresión en el arte, y sobre todo en la música. Así lo entendieron Wackenroder[22] y Tieck.

7. WACKENRODER Y TIECK

En 1796, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) publicó anónimamente un pequeño libro destinado a tener un gran éxito: *Desbordamientos del corazón de un hermano monje amante del arte* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*). Puede ser considerado como el primer escrito romántico, ejerció una considerable influencia sobre el primer romanticismo, que se extendió incluso hasta Schopenhauer. Contó significativamente con la clara oposición de un Goethe, ya convertido al clasicismo, que se manifestó contra la «klosterbrudrisieren» (el «hermanomonjeo»).[23] A esa primera publicación se añadió póstumamente las *Fantasías sobre el arte para amigos del arte* (1799).[24] En ambas había colaborado Ludwig Tieck (1773-1853).

Ellos siguieron la línea de pensamiento que concebía el arte como salvación, moneda corriente entre los románticos. En Kant, lo bello natural y el arte tienen la tarea sintética de hacer frente al abismo que se abre entre la naturaleza y la libertad, aunque sea de una manera formal. Schiller, siguiendo en eso las coordenadas trazadas por Herder y Kant, había afirmado que el

---

[22] En Wackenroder habría sido mínima e indirecta la influencia de Fichte, y mucho mayor la de Kant. Entre los influjos más importantes tendríamos que nombrar a Karl Philipp Moritz y Johann Dominicus Fiorillo que fueron incluso profesores suyo, Wilhelm Heinse, Johann Gottfried Herder (también en sus ideas musicales), Sulzer y su idea del genio, y Johann Friedrich Reichardt.

[23] Véase, por ejemplo, en *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), reimp. Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1999, vol. 48, p. 122 y vol. 49, p. 59. En realidad Goethe reaccionaba críticamente a la ola de conversiones al catolicismo que se produjo en los dos primeros decenios del siglo XIX entre los protestantes alemanes, y que él atribuía a la influencia también de la obra de Wackenroder. La figura del monje amante del arte ha de ser entendido a su vez como una crítica a la destrucción secularizante de obras de arte religiosa que tuvo lugar en la Francia revolucionaria, entre los años 1792-1793.

[24] El lector en español encuentra una breve panorámica de la vida y obra de Wackenroder en Ernst Behler, «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», en Juan Cruz (editor), *La realidad musical*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 273-91.

arte es la educadora del hombre. Primero había sostenido que el arte está llamado a educar nuestros sentimientos, a acomodarlos a las exigencias racionales. Pero a lo largo de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* va más allá de Kant: el arte ya no es mero puente, sino que propone como tercer momento culminante de la cultura y de lo político su Estado Estético, modo último de realización de la libertad, pues armoniza en su juego todas las oposiciones. Aquí, en estos primeros románticos, se produce una exaltación máxima del arte, o sea, una divinización del mismo. Mientras que el lenguaje corriente es capaz de dominar el mundo, sólo la belleza de la naturaleza y el arte consigue mostrarnos lo invisible, poniendo en movimiento todo nuestro ser y constituyéndolo en un nuevo órgano capaz de captar lo noble, lo grande, lo divino.[25] El arte no sólo purifica nuestros sentimientos (ya lo había dicho Aristóteles en su *Poética* de la tragedia), sino que es una verdadera revelación, y gozar de él es como una oración.[26] La forma en la que ellos se expresan nos puede resultar etérea e ingenua, exaltada, o quizás nos despierte cierta ternura o simpatía, dependiendo de la amplitud de nuestro sentir (si somos capaces de acompañar a lo otro o a lo que ya nos puede sonar como metáforas manidas), pero recogía un cierto sentir de la época y a la vez lo potenció hacia un modo de estar en el mundo antes soterrado, como pudo ocurrir con el *Werther* de Goethe.

La divinidad del arte no reside en que sus obras permanezcan siempre, o sea, en una prolongación temporal interminable, pues todas las obras humanas son perecederas, sino que el arte es eterno por su perfección acabada (*Vollendung*). Esto no lo comprendemos cuando nos dejamos llevar por la idea de un tiempo sin límite, tanto en su pasado como en su futuro, o sea, por la imagen de un río sin fin de formas y seres vivos que se los traga la muerte, pues éste es un pensamiento que anula todo sentido. La eternidad del arte y su perfección acabada (de síntesis plena) la captamos cuando sentimos (*fühlen*) y vemos gracias a ese sentir, con mirada abierta y sin prejuicios (*unbefangene*),[27] la presencia de los espíritus más nobles, de sus obras y de su arte. En ese presente o presencia plena, el arte exhibe una perfección acabada que es imagen del paraíso. No se trata, por tanto, de una eternidad externa y compuesta de momentos temporales yuxtapuestos, cifrada en una sucesión temporal, sino interna. «En sí misma la presencia del arte porta su eternidad, y no precisa del futuro, pues eternidad designa sólo perfección acabada (*Vollendung*) [...] Dejadnos, por tanto, convertir nuestra vida en una obra de arte»,[28] pues sólo

[25] *Herzensergieâungen*, p. 60-64 [de la edición de Reclam]; *SWB* [= *Sämtliche Werke und Briefe*] I, 97-100.

[26] «Yo comparo el placer de las obras de arte más nobles a la oración» (Wackenroder, *Herzensergieâungen*, «Wie und auf welche Weise», p. 71; *SWB* I, 106).

[27] Es interesante darse cuenta de que es ese sentir, y no el mero pensar racional como sostenía la Ilustración, el que nos libera aquí de los prejuicios.

[28] Wackenroder, *Phantasien* I, 10 («Die Ewigkeit der Kunst»), p. 57 [de la edición de Reclam]; *SWB* I, 194-195. «Tú tienes que permanecer durante toda la vida, sin interrup-

ahí encontraremos su sentido y su divina eternidad. Ése será el ideal romántico, tantas veces repetido después a lo largo de su historia. Friedrich Schlegel, en su famoso y programático «Fragmento 116» de la revista *Athenäum*, plantea también el romanticismo como un proyecto de elaboración poética de toda la realidad: «La poesía romántica es una poesía universal progresiva» (1983; I, 130), que envuelve a todo en su proceso universal de poetización.[29]

Según esto, el arte nos salva de las miserias de la vida, del sinsentido de la rueda del tiempo, como el amor.[30] Es como una mano que baja del cielo en nuestra ayuda y nos saca del monótono transcurrir del tiempo y de la vida cotidiana, de días y de noches, de dolores y alegrías, de trabajos y esfuerzos, en donde la única que salía victoriosa era la muerte (*Phantasien* II, 4). En «Tolerancia no musical» (*Phantasien* II, 7), por ejemplo, se comienza con una descripción del mundo, que prefigura lo que después pensará Schopenhauer,[31] pues es presentado como lugar de padecimientos, de lágrimas y locuras, donde «nuestras alegrías sólo son mayores dolores» (*Phantasien* II, 7: 92; *SWB* I, 228) y donde el tiempo se encarga además de convertirlo todo en insignificante. Pues bien, «de ese desarreglo nos salva (*erlöst*), con una todopoderosa varita mágica, el arte. Él nos conduce a una tierra en la que los rayos de luz extienden por todas partes el orden más amoroso», vivifica nuestro corazón con nuevas fuerzas, nos consuela, aceptamos incluso el más duro destino, y nos hace amar de nuevo la vida, los hombres y el mundo, con alegría y «con gran sosiego frente a sus debilidades» (*Phantasien* II, 7, p. 93; *SWB* I, 229), ya que «toda lucha de las fuerzas en conflicto, todas las pasiones adversas son vencidas y conducidas a la calma» (*Phantasien* II, 7, p. 94; *SWB* I, 230. Véase también II, 8, p. 101; *SWB* I, 236), aunque se sigan sintiendo y experimentando dichas contradicciones (*Phantasion* II, 7, pp. 96-97; *SWB* I, 231-2). De ese modo nos devuelve a la inocencia de la infancia, y contemplamos el mundo con una mirada fresca y renovada. No obstante, ellos son conscientes de que la obra de arte podría ser también una mera acción de la vanidad humana(*Phantasien* II, 6, p. 86; *SWB* I, 222-3), un consuelo pasajero (*Phantasien* ibidem y II, 2, p. 64; *SWB* I, 205), más aún, una huida del mundo cotidiano (*Phantasien* II, 2: 65; *SWB* I, 206). Como están todavía cerca de la Ilustración, les entra la duda sobre el arte, que parece inútil a la hora de atender a las urgentes necesidades materiales y prácticas de los hombres.

---

ción, en ese bello éxtasis (*Taumel*) poético, y tu vida entera ha de ser *una* música» (*Herzensergieâungen* p. 107; *SWB* I, 133).

[29] Véase una traducción de ese Fragmento en Friedrich Schlegel, *Obras selectas*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, tomo I, pp. 130-131. Estetización de toda la realidad (*Phantasien*, p. 71).

[30] Ese es el sentido de la narración que se nos presenta en *Phantasien* II, 1.

[31] Schopenhauer cita textualmente estas ideas de Wackenroder (atribuyéndoselas a Tieck, a quien conoció personalmente) en la carta del 8 de noviembre de 1806 a su madre Johanna Schopenhauer.

Pero en cuanto oyen una melodía y la sienten, todo ese cavilar se esfuma y pierde sentido (*Phantasien* II, 6, pp. 87-91; *SWB* I, 224-227).

Wackenroder señala como cima del arte la pintura italiana del renacimiento y la pintura alemana de los siglos XV y XVI, sobre todo Rafael, Durero y Miguel Ángel.[32] En ambos libritos se nos exponen sus vidas y obras al estilo de las leyendas de santos o héroes de la nueva religión. El otro arte ahí tratado es la música, mientras que la poesía (*Poesie*) es la tercera de las tres artes supremas que «más cerca llegan al trono de Dios» (*Phantasien* II, 3, p. 72; *SWB* I, 211). Pero entre las tres, la suprema y el compendio de todas ellas es la música, y eso en su más reciente expresión. Estos escritos sobre música se presentan como reflexiones de un compositor imaginario de la época: Joseph Berglinger.[33] Para estos primeros románticos, la música habría alcanzado su cenit efectivamente en su época gracias a la obra de Haydn y Mozart, y eso sobre todo en sus sinfonías.[34] Las de Beethoven serán el modelo de la generación siguiente. Por eso la música es la más joven de todas las artes, pues todavía no ha vivido propiamente un período clásico en el que se abarque la totalidad (*Phantasien* II, 5 y 9, pp. 78 y 108; *SWB* I, 217), apenas se estaba entrando en él. Por tanto lo supremo para ellos no es la ópera, ni el coro, ni la canción, o la música acompañante de una celebración religiosa o profana. No, ahora lo es la música en cuanto tal, en su propia autonomía, pues, escribe Wackenroder, «siempre me ha parecido como si la música pudiera vivir para sí en un mundo clausurado, no así la pintura» (*Phantasien* I, 9, p. 53; *SWB* I, 191).[35] El lenguaje es además un pobre instrumento para describir y comprender sentimientos, que son la materia de la que está hecho propiamente el arte. El que verdaderamente sabe escuchar la música no necesita la palabra ni otras indicaciones para entender con el sentimiento lo que allí se pone en obra.

> Yo no puedo dejar de alabar además el último y supremo triunfo de los instrumentos: estoy pensando en esas divinas y grandes sinfonías, en donde no se muestran sentimientos aislados, sino que se presenta fluyendo todo un mundo, un drama entero de afectos humanos (*Phantasien* II, 5, p. 85; *SWB* I, 221-2; véase también, o. c., II, 9, p. 111; *SWB* I, 244).

---

[32] Seguía en eso, en la disolución del ideal artístico griego de Winckelmann por el renacentista, a Wilhelm Heinse, al pintor Anton Raphael Mengs y a su Profesor de arte Johann Dominicus Fiorillo. Este nuevo gusto estético influyó poderosamente, por ejemplo en el grupo de los Nazarenos: Overbeck, Cornelius, Fohr, Pforr, Schnorr von Carolsfeld, Schadow, etcétera.

[33] Berglinger es un músico imaginario perteneciente al presente del escritor, como lo será, por ejemplo, Adrian Leverkuhn en la novela *El Doctor Fausto* de Thomas Mann.

[34] Aunque la música de danza sea el lenguaje más determinado, antiguo y originario (*Phantasien* II, 4, p. 75; *SWB* I, 214). Las sonatas, tríos y cuartetos serían como ejercicios escolares frente a las sinfonías (*Phantasien* II, 9, p. 110; *SWB* I, 224).

[35] «La dignidad del arte aparece en la música quizás del modo más eminente, porque no posee una materia que tuviera que ser descontada. Ella es enteramente forma y contenido, y eleva y ennoblece todo lo que expresa» (Goethe, *Máximas y reflexiones* 769, *Hamburger Ausgabe*, C. H. Beck, München, 1981, t. IX, p. 473).

La música vocal y la instrumental deben seguir cada una su propio camino, desarrollarse en sus potencialidades, escribe Tieck. Pero la música vocal será «siempre sólo un arte condicionado [subalterno]; es y seguirá siendo elevada declamación y discurso, [...] música en un grado inferior» (*Phantasien* II, 9, p. 110; *SWB* I, 243), complemento de la poesía. La música instrumental, por el contrario, no está sometida a la poesía ni a ningún texto o palabra, sino que «poetiza por sí misma y se comenta a sí misma poéticamente» (*Phantasien* II, 9, pp. 108-109; *SWB* I, 242), es «independiente y libre, [y] sólo ella se prescribe a sí misma sus leyes» (*Phantasien* II, 9, p. 110; *SWB* I, 243). Frente a cierta sinfonía *Macbeth* que una vez escuchó Tieck, la pieza de Shakespeare empalidece y le estorba en sus recuerdos, pues aquélla era más poética, nos dice (*Phantasien* II, 9, pp. 111-113; *SWB* I, 244-246). Y si comparamos la música con la pintura llegamos a la misma conclusión. Mientras que las artes plásticas han de pintar y dibujar las bellezas de la naturaleza que, en cuanto tales, por ejemplo un bello atardecer, superan siempre su reflejo en el lienzo (estamos todavía en la pintura figurativa, claro está), la música no imita, sino que inventa su mundo, sus tonos, sus instrumentos, sus propias leyes, dejando muy atrás a la naturaleza y sus sonidos como torpes ruidos (*Phantasien* II, 8, pp. 101-103; *SWB* I, 236-237).[36]

En este aprecio de la música no siguen estos románticos el camino de Rameau, pues no están interesados por los aspectos técnicos y su explicación «racional», sino que más bien consideran (a mi modo de ver de manera equivocada y falsamente platónica) ese aspecto formal-material como un mal necesario para el arte (*Herzensergiessungen*, p. 116; *SWB* I, 139-140). En la música se manifiesta ciertamente «una inexplicable simpatía entre cada una de las relaciones matemáticas de los tonos y cada una de las fibras del corazón humano» (*Phantasien* II, 5, p. 78; *SWB* I, 216-7), en una unión indisoluble entre ciencia y sentimiento (*Phantasien* II, 5, p. 80; *SWB* I, 218). Pero querer explicar o hacer música con sólo esas relaciones es como reducir la pintura a estudios anatómicos académicos (*Phantasien* II, 5, 79; *SWB* I, 217). Por eso tampoco explican el efecto o significado de la música acudiendo a un análisis de su escritura (quizás su mayor carencia), sino por medio de aclaraciones poéticas y sentimientos. Pero tampoco se arriman enteramente a Rousseau porque cifren el arte fundamentalmente en esos últimos, pues aquél necesitaba en definitiva la palabra en su valoración de la música. Ellos tratan de

[36] Esta misma idea la retoma Novalis: «En ningún lugar como en la música es más ostensible que es sólo el espíritu el que poetiza los objetos, las modificaciones de la materia, y que lo bello, el objeto del arte, no nos es dado, ni se halla ya hecho en los fenómenos. Todos los sonidos producidos por la naturaleza son toscos —y sin espíritu—, únicamente al alma musical le parece a menudo melódico y significativo el susurro del bosque, el silbido del viento, el canto del ruiseñor, el murmullo del arroyo. El músico toma de sí la esencia de su arte, ni la más ligera sospecha de imitación puede alcanzarle» (*Schriften*, historisch-kritische Ausgabe, Kohlhammer, Stuttgart, 5 vols., vol. II, pp. 573-574).

desvelar ciertamente la esencia de la música a través de cuentos, poesías, narraciones y metáforas, despertando con la palabra poética el sentimiento que deberíamos descubrir con la música. Pero eso sólo hasta donde puede llegar la palabra, pues ésta, incluso en su más alta potencialidad, se queda corta, también para describir el encanto del color y de la pintura (*Phantasien* I, 9, p. 54; *SWB* I, 192). Querer comprender la música analizándola mediante los conceptos del entendimiento es quedarse con la envoltura exterior de las cosas, pues «así como cada una de las obras de arte sólo puede ser captada y comprendida íntimamente mediante el mismo sentimiento con el que se produjo, así también el sentimiento sólo puede ser captado y comprendido por el sentimiento» (*Phantasien* II, 5, p. 81; *SWB* I, 219).

La música está más allá de las palabras, y éstas nunca podrán alcanzar la experiencia real de la música, la más oscura de todas las artes (*Phantasien* II, 9, pp. 106-107; *SWB* I, 241; véase también o. c., 5, p. 78; *SWB* I, 216-217), sólo el sentimiento. Más aún:

> en el espejo de los sonidos, el corazón humano llega a conocerse a sí mismo; ellos son aquello gracias a lo cual aprendemos a sentir el sentimiento; ellos proporcionan una viva conciencia a muchos espíritus que estaban soñando en escondidos rincones del ánimo, y enriquecen nuestro interior con maravillosos espíritus del sentimiento enteramente nuevos (*Phantasien* II, 5, p. 83; *SWB* I, 220).

Esto quiere decir que es ella la que nos enseña y muestra nuestro interior, y con él las cosas divinas y la realidad profunda del mundo, aspectos que, en caso contrario, permanecerían ocultos e inconscientes. Por eso, al final de su exposición «La esencia interior y característica de la música», y reflexionando sobre su esfuerzo por explicarlas, exclama Wackenroder:

> Pero ¿qué pretendo yo, insensato, fundir palabras y sonidos? Nunca es como yo lo siento. ¡Venid, sonidos, llegad aquí y salvadme de este esfuerzo, terrenal y doloroso, hacia las palabras, envolvedme con vuestros destellos, tan variados, en vuestras resplandecientes nubes y alzadme hasta el antiguo abrazo del cielo que todo lo ama!» (*Phantasien* II, 5, 86-87; *SWB* I, 223; véase también o. c., II, 8, p. 97, 99 y 103-105; *SWB* I, 233-234, 237-238).

Las artes nacieron para preservar y conservar los preciosos sentimientos que surgen en nuestro corazón. Téngase en cuenta que aquí el sentimiento no está tomado en un sentido meramente psicológico, sino fundamentalmente como órgano de vivencia y comprensión de lo más real y divino, tanto de Dios, como del mundo y del hombre. Pues bien, esa función del arte la consigue realizar sobre todo la música. En primer lugar porque reviste y describe de manera casi incorpórea todos los movimientos tan variados y contradictorios de nuestro ánimo. Además porque nos conduce a bellas armonías, y produce por tanto en nosotros:

> la auténtica serenidad (*Heiterkeit*) del alma, […] pues todo en el mundo se nos aparece natural, verdadero y bueno, […] nos sentimos con corazón puro familiar y cercano a todos los seres, e igual que los niños miramos al mundo como a través del crepúsculo de un sueño encantador (*lieblich*) […] alimento y enriquezco mi ánimo en la maravillosa creación» (*Phantasien* II, 2, p. 68-69; *SWB* I, 208).

Éste es el camino hacia el amor universal y envolvente, o sea, hacia la beatitud divina (*Phantasien* II, 2, p. 66; *SWB* I, 206). «¿No es la vida entera un hermoso sueño, responderá él [el compositor], una encantadora pompa de jabón? [Pues] de igual modo mi pieza musical» (*Phantasien* II, 2, p. 64; *SWB* I, 205).

Gracias a la música miramos al mundo con ojos nuevos, con renovada inocencia infantil (ésta es una imagen que se repite a menudo), y en virtud de esa nueva fe desaparece la duda y el dolor, la confusión de las palabras, la angustia de nuestro corazón (*Phantasein* II, 2, p. 65-66; *SWB* I, 206-207). Ella opera como «un bálsamo para el corazón humano» (*Phantasien* II, 3, p. 72; *SWB* I, 211), como el más claro resplandor que nos salva de la noche, o como «una isla bienaventurada en el proceloso océano» (*Phantasien* II, 8, p. 100; *SWB* I, 235), pero también nos ofrece lo maravilloso, lo extraño, el secreto misterio que saca al hombre de la gris y aburrida cotidianidad, hacia un mundo que el entendimiento externo, sordo y ciego, no comprende (*Phantasien* II, 8, pp. 97-101; *SWB* I, 233-235). Todo esto no lo consigue la música, claro está, contestando a nuestras preguntas, respondiendo por medio de palabras, sino mediante la visión directa (*Anschaun*) *(Phantasien* II, 2, p. 65; *SWB* I, 206) del mundo de los espíritus, más allá de toda comprensión conceptual. Lo logra porque usa un lenguaje que no conocemos en la vida ordinaria, un lenguaje aprendido, un lenguaje divino o de los ángeles (*Phantasien* II,2, pp. 67-68; *SWB* I, 207-208),[37] «un lenguaje extraño e intraducible» (*Phantasien* II, 3, p. 72; *SWB* I, 211). Su materia básica es la más preñada de espíritu celestial (*Phantasien* II, 5, p. 79; *SWB* I, 217), en ella «todos nuestros pensamientos encuentran (*geraten in*) un más fino y noble elemento» (*Phantasien* II, 8, p. 101; *SWB* I, 236. Véase también I, 9, p. 53; *SWB* I, 191-192), «más fino que el lenguaje, quizás más delicado que sus pensamientos; el espíritu no puede ya utilizar la música como medio, como órgano, sino que ella es la cosa misma (*Sache selbst*)» (*Phantasien* I, 9, pp. 53-54; *SWB* I, 192). En efecto, ningún arte puede captar la secreta corriente que fluye en la hondura del ánimo humano; las palabras la analizan y detienen, «el lenguaje enumera y nombra y describe sus transformaciones en una materia extraña, la música nos la presenta a ella misma fluyendo» (*Phantasien* II, 5, p. 82; *SWB* I, 220). Ella nos hace captar la realidad misma en su hacerse, en su devenir; intuimos el fluir mismo de la realidad. Eso es así porque nos conduce más allá de las palabras;

[37] Al contrario de lo que pensaba Rousseau, el lenguaje de la música ha de ser aprendido y por eso es posible que en la actualidad sea mejor que antes.

habla en nosotros con más fuerza que toda ley, que toda razón y que toda filosofía (*Phantasien* II, 7, p. 94; *SWB* I, 230).[38] Es por eso que nos descubre la realidad última de las cosas. Ésta es para Wackenroder en definitiva amable y amorosa.

Lo contrario ocurrirá en Schopenhauer y Nietzsche, ya bien alejados de este primer romanticismo. Éstos ven también en la música un camino singular para alcanzar o comprender la verdadera realidad, ya sea la oscura e irracional voluntad en sí, o bien lo dionisiaco, tan creativo y embriagador como destructor. Mayor contraste encontramos entre la estética de Wackenroder y la hegeliana, habiendo ésta sin embargo recibido el influjo de aquélla. Recuérdese que la división y jerarquización que Hegel hace de las diversas artes en sus *Lecciones sobre estética* se basa también en la capacidad que tienen sus distintos materiales utilizados para expresar y hacer sensible la verdad de lo absoluto en su individualidad, o sea, como ideal.[39] Pues bien, para él la cumbre no la alcanza la música, sino la literatura (*Poesie*), y dentro de ella sobre todo el drama, pues su material, la palabra, utiliza el sonido no como tal, sino como portador de significados que alcanza plenamente la interioridad del espíritu. Más aún, el arte queda desbancado a la postre por la filosofía, que es la reflexión que lleva esa palabra a su máxima claridad. Muy otra es la apuesta ontológica de Wackenroder, quien no prima lo lógico, aunque sea una lógica o concepto dialéctico que incluye lo negativo, el límite y el dolor, sino el arte y el sentimiento,[40] un sentimiento, claro está, reflexivo, en búsqueda anhelante de

[38] Bettina von Arnim relata a Goethe en carta del 28 de mayo de 1810 lo que Beethoven le había dicho: «Cuando abro los ojos, tengo que sollozar; pues lo que veo está en contra de mi religión, y he de despreciar el mundo que no tiene ni idea de que la música es una revelación superior a toda sabiduría y a toda filosofía, […] aquél en quien mi música se hace comprensible, ése llegará a ser libre de toda la miseria con la que los otros se arrastran […] La música es la única entrada incorporal a un mundo superior del conocimiento […] Ser disuelto en su revelación es entregarse a lo divino […] Por tanto el arte siempre hace las veces de la divinidad, y la relación del hombre con él es religión» (*Werke und Briefe* t. II, pp. 246 y 248).

[39] Véase, por ejemplo, Hegel, *Werke* 13, 114-123 y 14, 254-262.

[40] Es con la intuición y el sentimiento como piensa Schleiermacher que se capta lo Infinito. Y la romántica Bettina von Arnim va más lejos en esta propuesta, que tiene en lo dionisiaco nietzscheano una de sus más poderosas derivaciones: «¿No es la música [como] el mar? Y él, Beethoven, ¿no es el que dispone sobre él? ¿Y no sientes también aquí que lo divino, lo que da el espíritu que crea, es la pasión libre de ataduras? ¿Y no crees que el espíritu de Dios es sólo pura pasión? ¿Qué es pasión sino vida elevada mediante el sentimiento, que lo divino está cerca de ti, que podrías alcanzarlo, que podrías confluir con él? ¿Qué otra cosa es tu felicidad, la vida de tu alma sino pasión, y cómo se aumenta la fuerza de tu obrar, qué revelaciones se operan en tu pecho de las que tú no hubieras soñado antes? […] Pues Dios es la pasión. Grande omniabarcante en el fondo del alma, el que espeja toda vida, como el océano. Toda pasión se vierte en él como corrientes de la vida. Y la pasión, abarcándolo todo, es la calma suprema» (carta a Günderode de verano de 1802; *Werke und Briefe*, Bartmann Verlag, Frechen/Köln, 1959, t. I, p. 345).

un infinito entrevisto sólo en las grandes obras de arte, pero ausente en la vida cotidiana, en una especie de nuevo platonismo estético.

Ya esos primeros románticos percibieron las sombras que podían rodear esas alturas y exigencias estéticas, y esto en dos direcciones. Primero, por la dificultad de conseguir la obra sublime y perfecta, la expresión plena de los sentimientos o de lo infinito.[41] La otra tensión la encuentra el artista romántico en la dificultad de hacerse entender por un mundo cotidiano, que está inmerso en otra lógica y otros fines, o sea, de crear comunidad. La tarea del artista será la de iluminar a los demás por medio de una revolución estética y ontológica, y su peligro, el aislamiento y la huida ante la férrea resistencia de los otros intereses. El primer librito de Wackenroder, los *Desbordamientos*, acaba con un relato sobre su imaginario músico: «La extraña vida musical del compositor Joseph Berglinger». Desde siempre vivió Joseph solitario y aislado, se nos dice, incomprendido por los otros, vuelto enteramente hacia su mundo interior, hacia su música, e infeliz cuando tenía que volver a la vida cotidiana. «Esa amarga disarmonía entre su innato entusiasmo etéreo y la suerte terrena en la vida de cada hombre, que le hacía descender violentamente de sus ensoñaciones, le torturó durante toda su vida» (*Herzensergiessungen* p. 107; *SWB* I, 133). Logró alguna felicidad cuando pudo ganarse la vida como Maestro de capilla de la Residencia episcopal. Pero ésta duró poco en cuanto vio que nadie comprendía su arte ni el significado del mismo, y menos que nadie sus patronos, o sea, hasta que comprobó que no podía contar con el «sentir común» kantiano como base de la comunicación y de la comunidad humana. «Llegó a la idea de que un artista tenía que ser artista sólo para sí mismo, para la elevación de su propio corazón, y para uno o dos hombres que le entiendan […] que él con todo su hondo sentimiento y con su interno sentido artístico no servía para nada al mundo y era menos efectivo que cualquier artesano» (*Herzensergiessungen* p. 120; *SWB* I, 142). El proyecto schilleriano y romántico de educar al pueblo mediante el arte, o de servir de instrumento de revelación divina, queda truncado ante un público insensible, sordo y ciego. El artista fracasa en su misión de servir de puente o pontífice, de gozne y de enlace sintético entre los dos mundos, de modo que queda, sin más, desgarrado. En «Una carta de Joseph Berglinger», éste se pregunta: «¿Qué soy yo? ¿Qué debo hacer, qué hago yo en el mundo?» (*Phantasien* II, 6, p. 87; *SWB* I, 224). Su llama divina arde en la soledad, inútil en medio de tantas necesidades urgentes del mundo, de dolores y muerte, como si el arte fuera más bien un «veneno mortal» (*Phantasein* II, 6, p. 90; *SWB* I, 226), paralizador, «un fruto tentador, prohibido; quien prueba una vez de su jugo más interno y dulce, ése está irremediablemente perdido para el mundo activo y vivo» (*Phantasien* II, 6, p. 88; *SWB* I, 225). Eso puede muy bien engendrar cólera contra el mundo (*Phantasien* II, 7, p. 95; *SWB* I, 230-

[41] Una inquietante parábola de esta incapacidad la encontramos, por ejemplo, en la narración breve de Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*. Hay una traducción en Visor Libros, Madrid, 2001.

231), y de hecho los románticos iniciaron una crítica abierta de la gris vida burguesa, incapaz de captar otros valores que la seguridad y el dinero. O bien, como en el caso de Berglinger, el artista se vuelve contra sí mismo. En efecto, después de componer e interpretar una gran música de Pasión, muere de debilidad nerviosa (*Nervenschwäche*), verdadera parábola de lo que le sucedió a Wackenroder. «¡Le hizo tan infeliz la lucha entre su etéreo entusiasmo y la honda miseria de esta tierra!, y ¡finalmente le desagarró por completo su doble ser de espíritu y cuerpo! No comprendemos los caminos del cielo» (*Herzensergiessungen* p. 122; *SWB* I, 144). O quizás sea que Berglinger (Wackenroder, también como músico) tenga más fantasía que fuerza creadora, es decir, que esté «dotado más bien para gozar que para practicar el arte» (*Herzensergiessungen* p. 123; *SWB* I, 144), y tengamos que esperar a un verdadero genio que sepa cumplir con su tarea. No obstante, ese fracaso musical nos ha proporcionado a nosotros, los lectores, un conjunto de reflexiones estéticas sobre la música que hicieron época.

REFERENCIAS

ARNIM, Bettina von. (1959-1963). *Werke und Briefe*. 5 vols., Frechen/Köln: Hrsg. Gustav Konrad, Bartmann Verlag.

BAUDELAIRE, Charles. (1990). *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris: Bordas.

BERLIOZ, Héctor. (2001). *Critique musicale*, vol. 3, Paris: Buchet/Chastel, Paris.

BOLLACHER, Martín. (1983). *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

CHANTAVOINE, Jean. (1958). *El romanticismo en la música europea*. Barcelona: UTEHA.

CLAUDON, Francis. (1992). *La musique des romantiques*. Paris: PUF.

CRUZ, Juan (editor). (1998). *La realidad musical*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

DAHLHAUS, Carl. (1997). *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*. Genève: Contrechamps. Trad. (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

D' ALEMBERT, Jean Le Rond. (1984). *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Prin: Vrin [*Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Madrid, Sarpe, 1984].

DAVERIO, John. (1993). *Nineteenth-century music and the German romantic ideology*. Nueva York: Schimer Books and Maxwell Macmillan International.

DONOVAN, Siobhán y Robin ELLIOTT. (2004). *Music and Literature in German Romanticism*. Rochester/NY: Camden House.

EINSTEIN, Alfred. (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza.

FICHTE, Johann Gottlieb. (1975). *Doctrina de la Ciencia*. Buenos Aires: Aguilar.

—. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988.

—. (1999). *El romanticismo. Entre música y filosofía*, Valencia: Universidad de Valencia.

GOETHE, Johann Wolfgang von. (1993). *Hamburger Ausgabe*. München: Verlag C.H. Beck, Band 3: *Faust*, 1993.

GROUT, Donal J. y Claude V. PALISCA. (2001). *Historia de la música occidental.* Madrid: Alianza.

HEGEL, G. W. F. (1970). *Werke in zwanzig Bände*, vol 14, ed. Eva Moldenhauer y K. M. Michel, Frankfurt: Suhrkamp.

HOFFMANN, E. T. A. (1985-2004). *Sämtliche Werke*. 6 vols., Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag.

KANT, Immanuel. (1900ss.). *Kants gesammelte Schriften*, Berlin: Hrsg. von der Preußischen und der Deutschen Akademie der Wissenschaften.

—. (1990). *Crítica del Juicio*. Espasa-Calpe: Madrid.

KWON, Chung-Sun. (2003). *Studie zur Idee des "Gesamtkustwerks in der Frühromatik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer*. Frankfurt: Peter Lang.

MEYER, Leonard B. (1996). *Style and music. Theory, History and Ideology*, University of Chicago Press.

NAUMANN, Barbara. (1990). *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler.

NAGORE FERRER, María. (1998). *En torno a la música programática en el romanticismo*. Pamplona: Eunsa.

PINILLA BURGOS, Ricardo. (2005). «La metafísica de la música en el Romanticismo». En *Pensamiento* vol. 61, nº 231, pp. 421-439.

PLANTINGA, León. (1984). *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal.

RAMEAU, Jean Philippe. (1984). *Traté de l'harmonie*. Madrid: ed. facsímil en Arte Tripharia.

RIVERA DE ROSALES, Jacinto. (1996). «La relevancia ontológica del sentimiento en Fichte». En *Fichte 200 años después*. Madrid: Editorial Complutense.

ROSEN, Charles. (1996). *The romantic generation*. London: Fontana.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. (1995). *Œuvres completes*, V: *Écrits sur la musique, la langue et le theatre*, Gallimard, Paris, 1995.

SCHILLER, Friedrich, *Kallias*. (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.

—. (1991). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.

SCHLEGEL, Friedrich. (1983). *Obras selectas*. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española: Madrid.

SULZER, Johann George. (1994). *Allgemeine Theorie der schonen Künste*, Hildesheim: Olms (5 vols.). (repr. Leipzig, 1792-3).

THEWALT, Patrick. (1990). *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt: Peter Lang.

TIERSOT, Julien. (1983). *La musique aux temps romantiques*, Éditions d?Aujourd'hui (1930 original).

VV. AA. (1981). *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*. Torino: Giovanni Guanti, EDT musica.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich y Ludwig Tieck. (19919. *Sämtliche Werke und Briefe* (historisch-kritische Ausgabe), ed. Silvio Vietta y Richard Littlejohns, Winter, Heidelberg, 2 vols.

—. *(1994). Herzensergieâungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam.

—. (1994). *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam.

FECHA DE RECEPCIÓN: MAYO DE 2006
FECHA DE ACEPTACIÓN: JUNIO DE 2006