

MO

■ LA ESTÉTICA DEL ROMANTICISMO ■

NO

GRÁ

FI

CO

## CLASICISMO Y ROMANTICISMO: PRIMERA UTILIZACIÓN DE LOS TÉRMINOS\*

Hans Lenneberg

Se podría pensar que ya se ha dicho lo suficiente sobre el Clasicismo y el Romanticismo como para que ninguno de los dos términos sea objeto de más controversia. Insistir en palabras que describan los periodos puede impedir que los historiadores piensen en las obras individuales como entidades independientes; el hecho, sin embargo, es que ambas palabras siguen siendo infinitamente problemáticas. En esta ocasión quisiera dirigir nuestra atención a las propias palabras asociadas con dichos términos de los compositores, teóricos e historiadores con formación musical: reparar en cuál es su visión de sí mismos y qué lenguaje emplearon para describir lo que hacían. Teniendo en cuenta todo lo que se ha escrito sobre el tema, poco se ha dicho acerca de cómo llegaron a ser utilizados estos términos originalmente.

Lo que primero despertó mi interés por el concepto contemporáneo de Romanticismo fue la relectura de algunas cartas de Mendelssohn. En febrero de 1832, por ejemplo, escribe desde París a Carl Friedrich Zelter:

Al final [de un concierto] Kalkbrenner tocó su *Rêve*, esto es, un nuevo concierto para piano en el que explora el Romanticismo. Explicó que la obra comienza con vagos sueños seguidos de un momento de desesperación; después, una declaración de amor y, finalmente, una marcha militar.

Apenas había oído esta obra Henri Herz, cuando también él escribió una pieza de piano romántica, de la que dio además una explicación preliminar. Esta obra representaba el diálogo entre un pastor y una pastora, una tormenta, una oración con una campana en toque de vísperas y, por último, una marcha militar. Puede que esto te parezca increíble, pero es cierto.<sup>1</sup>

\* *Classic and Romantic: The First Usage of the Terms. The Musical Quarterly* (1994). Oxford University Press.

1. *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*. Ed. Paul y Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, Herman Mendelssohn (1870); pág. 250. En cuanto a la composición de Kalkbrenner descrita por Mendelssohn, ésta es tratada en Hans Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner Wirkung und Werk en Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. 25. Hamburgo, Karl Dieter Wagner (1983); págs. 163 y ss. Nautsch cita la descripción del propio Kalkbrenner en lo que llama "dialecto berlinés". La obra, titulada *Grande fantaisie*, lleva el número de opus 113. Parece ser que el programa era anunciado oralmente y no por escrito. En otras cartas desde París, Mendelssohn dice que Kalkbrenner "se pasa al romanticismo" y señala elementos diabólicos en *Robert le diable* como señal de romanticismo. Todos estos comentarios tienen carácter sarcástico.

Esta descripción satírica nos da una idea de lo que Mendelssohn pensaba del término en aquella época. De paso plantea una cuestión relativa a la *Rezeptionsgeschichte*: ¿en qué medida conocía Mendelssohn entonces la Sinfonía "Fantástica"? Naturalmente, el detallado artículo de Schumann en la *Neue Zeitschrift für Musik* no había aparecido aún, y la gran ópera decimonónica, que estaba desarrollando sus propios clichés "románticos", era probablemente demasiado nueva para ser todavía objeto de sátira.<sup>2</sup> En una carta a Zelter escrita en París un mes antes y sin relación con la anterior, Mendelssohn escribe:

No he sido capaz de escribirte sobre los teatros, aunque me interesan mucho. Uno encuentra amargura y agitación hasta en la comedia más ligera y breve. Todo parece hacer referencia a la política, y todo París está infectado por lo que llaman "romanticismo". No se escribe sobre otra cosa que las pestes, horcas, demonios y partos. Todos intentan superar a su prójimo en horror y liberalismo.<sup>3</sup>

Partimos de que en la época de estas cartas el Romanticismo no era ya ninguna novedad, al menos en Alemania, como señaló Dahlhaus (y antes que él Blume y Wiora). De ser cierto esto, la primera carta de Mendelssohn no estaba muy al día. Pero las ideas de los literatos románticos de final del siglo XVIII acerca de la música no son sino lo que podríamos esperar: ideas literarias; aun cuando E. T. A. Hoffmann tuviese veleidades de compositor, era ante todo un hombre de literatura. Como señala Dahlhaus, la estética y la praxis se habían separado por el momento en las ideas de los intelectuales acerca de la música<sup>4</sup> (la descripción que hace Mendelssohn del teatro parisino, por otro lado, parece demasiado temprana para lo que

2. En una carta escrita en Roma a su madre el día 15 de marzo de 1831, la impresión es que Mendelssohn cuando menos conocía el programa. Escribe: "Cuando se interpretó [la Sinfonía "Fantástica"] se distribuyeron dos mil ejemplares de su descripción. En ella el compositor [Berlioz] dice que imaginó el tema del primer movimiento como representación de una joven y encantadora dama que había fascinado al artista, cuya rabia, celos, ternura y lágrimas son reflejadas en dicho tema". Mendelssohn procede a describir el resto del programa, y continúa: "No tengo que decirte cuánto me cuesta soportar todo esto. Ver degradadas las ideas más valiosas, expresadas en una pervertida caricatura, es algo que enfurecería a cualquiera. Pero esto es sólo el programa. La ejecución es si cabe más mediocre: nada de gracia, de calor; simple estupidez, pasión artificiosa representada mediante exageraciones orquestales de toda suerte." *Composers on Music*, ed. Sam Morgenstern. Nueva York, Pantheon, 1956: págs. 141 y ss.). Puesto que la transcripción de Liszt no existía aún, y en cualquier caso Mendelssohn no podía haber oído la orquestación de ese modo, debió al menos haber visto la partitura. ¿Sería en el manuscrito que Berlioz tenía en Roma? ¿Tocaría allí la obra Mendelssohn?

3. Morgenstern, ed.; pág. 238. Un artículo de Joseph-Marc Bailbé, *Mendelssohn à Paris en 1831-1832*, publicado en *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. Peter Bloom (*La vie musicale en France au XIXe siècle* [Stuyvesant, Pendragon, 1987; págs. 23-39]) trata estas cartas de manera más bien incompleta. Bailbé no advierte, por ejemplo, que Mendelssohn dijo estas palabras en relación con el teatro, incluida la última afirmación –tan significativa– acerca del carácter lúgubre de la comedia más ligera: "Wie aber die Bitterkeit und Aufregung selbst in den kleinsten Lustspielen unverkennbar ist, [...] wie die sogenannte Romantik alle Pariser angesteckt hat".

4. Carl Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, artículo publicado en *Archiv für Musikwissenschaft*, 29 (1972); pág. 171. En su artículo "Dschinnistan" oder das Reich der absoluten Musik Dahlhaus da por supuesto la división entre la estética y la praxis románticas. Véase *Die Tatsache, dass Musik und Musikaesthetik um 1800 auseinanderklaffen...*, en *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber, Laaber-Verlag (1988); pág. 90.

a finales del siglo se conocería como *naturalismo*). Y hacia la época de la visita de Mendelssohn a París, hasta una persona no intelectual como Heinrich Probst, agente de un editor, empleaba el término en un contexto discutible. Probst describe un concierto de Berlioz como “concierto romántico” y llama “románticos” a cierto tipo de hombres jóvenes con barba que constituían parte del público.<sup>5</sup> En cualquier caso, parece que ni lo que llaman “Romanticismo” –ni lo que nosotros concebimos bajo tal nombre– era lo que Mendelssohn tenía en mente. Hoffmann, para quien Haydn, Mozart y Beethoven eran tres grandes compositores “que respiran el aire del Romanticismo”, parece acertar más que Mendelssohn, aunque la mayoría de nosotros no estemos hoy de acuerdo con él.<sup>6</sup> Pero sobre esto hablaremos más adelante.

En una carta a Zelter anterior, esta vez escrita en Viena en 1830, Mendelssohn empleó también la palabra “clásico”. Descontento porque allí nadie tocaba ya a Beethoven, escribe:

Quando protesté y dije que él [Beethoven] y Mozart tenían aún cosas que decir [*es sei an ihnen etwas*], me respondieron: ‘Oh, ¿es usted un amante de la música clásica?’ ‘Sí’, contesté yo.<sup>7</sup>

En otra ocasión escribe a Goethe:

Ni siquiera los mejores músicos saben apenas que Haydn y Mozart escribieron también para piano, y a Beethoven lo conocen sólo de oídas. Llamen música clásica o culta a la música de Kalkbrenner, Field y Hummel.<sup>8</sup>

Puede que no sea del todo justo expresar las cartas de Mendelssohn en busca de sus jugosas citas, pues no estamos del todo seguros de lo que quería expresar ni de dónde encaja el propio Mendelssohn en nuestro modelo de clasificación. La situación se complica más aún si tenemos en cuenta que, en lo político, estamos ante un hombre conservador que, a juzgar por su carta acerca del teatro, parecía establecer una ecuación entre romanticismo y liberalismo político.<sup>9</sup>

Existe un detalle curioso respecto a esta ecuación. En una de sus reseñas de algunas oberturas de Kalliwoda, Robert Schumann emplea las diferencias políticas como recurso retórico. Escribe:

5. *Breitkopf und Härtel in Paris: The Letters of Their Agent Heinrich Probst between 1833 and 1840* (trad. Hans Lenneberg). *Musical Life in 19th-Century France*, vol. 5. Stuyvesant, Pendragon (1990). Véase también el trabajo de James Smith Allen *Popular French Romanticism*. Syracuse, Syracuse University Press (1981); pág. 3.

6. E. T. A. Hoffmann, *Fantasia und Nachtstücke*, ed. Walter Müller-Seidel y Wolfgang Kron. Múnich (1960), vol. 3, parte 4; pág. 43.

7. “*Sind Sie ein Liebhaber classischer Musik?*”. Mendelssohn, *Briefe*; pág. 35.

8. “[...] *classische oder gelehrte Musik*”. Mendelssohn, *Briefe*, pág. 17.

9. Véase por ejemplo *Mendelssohn's Collision with the Saint-Simonians*, de Ralph Locke, en *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context* (ed. Jon W. Finson y Larry Todd). Durham, Duke University Press (1984); págs. 108-122.

El presente [musical] se caracteriza por sus partidos. Igual que la política, podemos dividir la música entre liberales, moderados y reaccionarios, es decir, románticos, modernos y clasicistas. A la derecha se sitúan los mayores, los contrapuntistas, los anticromáticos; a la izquierda, los jóvenes de gorro frigio, arrogantes de genialidad y desdenosos de la forma, entre los cuales destacan los beethovenianos. En el *juste-milieu*, los indecisos, mezcla de jóvenes y viejos. A éstos debemos la mayoría de los productos cotidianos, criaturas del Momento, alumbradas hoy por Momento y por el Momento destruidas mañana.<sup>10</sup>

También aquí nos hallamos ante un problema terminológico. Indudablemente, Schumann se contaba a sí mismo entre los románticos; sin embargo, y al igual que Mendelssohn, parece desestimarlos en su descripción de quienes son “desdenosos de la forma” (no parece hacer objeciones a que sean “arrogantes” o “beethovenianos”).<sup>11</sup> ¿Podemos pensar quizá que la descripción de Probst de los asistentes a un concierto de Berlioz constituye un eco de la ecuación establecida por Mendelssohn entre Romanticismo e izquierdismo político? Tanto si la aparente identificación de Schumann entre románticos y liberales es literal como si es metafórica, nos aporta –cuando menos indirectamente– algunas pistas acerca de cuál era su idea del estilo musical.

En cuanto a Berlioz, quien debería ser aquí la fuente más fiable, nos dice poco acerca del Clasicismo y el Romanticismo. En un artículo publicado en *Le Correspondant* en 1830 bajo el título *Asperçu sur la musique classique et la musique romantique*, escribe que “clasicismo” significa seguir las reglas –en buena medida en el sentido de la aprobación de la crítica–. Los “románticos”, afirma, tienen por estandarte el lema de Víctor Hugo, según el cual no existen reglas (cabe dudar si Berlioz pensaba esto literalmente). Aunque admite que la paleta armónica de Gluck contaba únicamente con unos pocos acordes que empleaba una y otra vez, Berlioz veía en él a un romántico en los demás aspectos. Según Berlioz, Gluck introdujo múltiples ritmos nuevos que fueron adoptados por Mozart, Salieri, Vogel, Méhul y Spontini (no establece distinciones en cuanto a sus respectivos méritos). Los compositores instrumentales románticos que el autor de la *Sinfonía Fantástica* inscribe en su facción revolucionaria son Beethoven y Weber. Para Berlioz, la antigua música instrumental había sido un simple deleite del oído, carente por completo de interés, mientras que en la música de Beethoven y Weber emana en todo momento el espíritu poético. La música –añade– es, desde luego, mucho más libre que la literatura, al carecer de lazos literarios que limiten su expresión –inte-

10. “Die Gegenwart wird durch ihre Parteyen charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Klassiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Kontrapunktler, die Anticbromatiker; auf der Linken die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfreschen, unter denen die Beethovenener als Klasse hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt jung wie alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet”. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften* (ed. Martin Kreisig); 5ª edición, 2 vols. Leipzig, Breitkopf und Härtel (1914); vol. 1, pág. 144.

11. Sobre el romanticismo de Schumann, véase la obra de Leon Plantinga *Schumann as Critic*. New Haven, Yale University Press (1967).

resante comentario en un compositor que en aquellos momentos estaba estableciendo tales vínculos-. Puede que hoy pensemos en Berlioz como uno de los intelectos más notables de su tiempo, pero este artículo temprano no sólo resulta de poca ayuda, sino que podría calificarse de ignorante y burdo incluso para su época.<sup>12</sup>

Situar a E. T. A. Hoffmann –el romántico por excelencia– al lado de Mendelssohn hace necesario examinar los pensamientos del primero en relación con la música y hasta qué punto se ajustan a nuestras concepciones previas. Afirmaré antes de nada que, en mi opinión, tanto Dahlhaus como Kerman extraen demasiadas consecuencias de la etiqueta de “romanticismo” que Hoffmann impone a ciertos compositores. En su artículo *A Few Canonic Variations*, Kerman afirma que Hoffmann “proclamaba a Haydn, Mozart y Beethoven como los tres grandes compositores románticos”.<sup>13</sup> Por lo que puedo vislumbrar –ni Dahlhaus ni Kerman son muy minuciosos con las citas exactas–, se trata del siguiente pasaje de Hoffmann:

Mozart y Haydn, creadores de la música instrumental de hoy, fueron los primeros en mostrarnos su arte en todo su esplendor: quien contempló esta música con amor pleno y logró penetrar en su ser íntimo no fue otro que Beethoven. La música instrumental de estos tres maestros respira el mismo aliento romántico que es inherente a la propia esencia del arte, si bien el carácter de sus composiciones respectivas difiere notablemente.<sup>14</sup>

Es cierto que Hoffmann emplea aquí –y siempre– el lenguaje del Romanticismo para referirse a los tres compositores, añadiendo algunas veces a Bach. Páginas más adelante escribe esto, refiriéndose a Beethoven:

¡Con qué profundidad se han grabado en mí tus magníficas composiciones para piano, oh maestro! ¡Cuán insípido y sin sentido me parece todo lo que no escribisteis tú, el profundo Mozart, o aquel genio inmenso, Sebastian Bach!<sup>15</sup>

12. *Le Correspondant*, octubre de 1830; págs. 110-112. Véase también la obra de David Cairns Berlioz, 1803-1832: *The Making of an Artist*. Londres, Andre Deutsch (1989); pág. 222.

13. En *Canons*, ed. por Robert von Hallberg. Chicago, University of Chicago Press (1984); pág. 182. Dahlhaus cita –sin ofrecer la fuente– un pasaje de Hoffmann que yo cito también a continuación, y dice: “Die Voraussetzung, von der E. T. A. Hoffmann 1810 ausging, um den übermächtigen Eindruck von Beethovens Fünfter Symphonie in worte zu fassen, war die Theorie des Erhabenen”. [El presupuesto del que partía E. T. A. Hoffmann en 1810 a la hora de expresar en palabras la arrolladora impresión causada por la *Quinta Sinfonía* de Beethoven era la teoría de lo sublime]. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jabrbunderts in Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 6. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenion (1980); pág. 74.

14. “Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen ist –Beethoven! Die Instrumental-Kompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches [sic] in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich”. Véase *Beethovens Instrumental-Musik*, de Ernst Amadeus Hoffmann en *Dichtungen und Schriften*; ed. por Walther Harich. Weimar, Erich Lichtenstein (1924); vol. 12, pág. 15.

15. “Wie tief haben sich dort deine herrlichen Flügel-Kompositionen, du hoher Meister! meinem Gemüt eingepägt; wie scbal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles was nict dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius, Sebastian Bach, angehört”. Hoffmann, *Dichtungen*; pág. 20.

Pero considerar a Hoffmann la vanguardia de una nueva era constituye en mi opinión una distorsión de la realidad. De hecho, ni “clasicismo” ni “romanticismo” pueden considerarse términos musicalmente significativos en una época tan temprana. Esta es la opinión de Wiora, reiterada por Dahlhaus y que yo mismo he sostenido por mucho tiempo, a saber: “si [los literatos románticos] alaban en Mozart rasgos románticos, esto no quieren decir que pertenezca a ‘escuela romántica’ alguna”.<sup>16</sup> Mi parecer es que Hoffmann y muchos de sus conocidos colegas románticos (como Tieck -amigo de Carl Maria von Weber- y Wackenroder) reconocían la magnitud de la trinidad vienesa y su propia y creciente volatilidad musical y, puesto que correspondían al tiempo del propio Hoffmann, eran vistos como correligionarios románticos. Desde un punto de vista más moderno, aunque ligeramente superficial, resulta más fácil conciliar a Mozart y a Beethoven con el Romanticismo que a Haydn, pero Hoffmann incluía a este último en su descripción:

La expresión de un temperamento alegre e infantil nos conduce a verdes e inmensas arboledas, a una alegre y multicolor reunión de gente feliz. Hombres jóvenes y doncellas danzan en corro; hay niños que ríen y juegan a lanzarse flores. Una vida de amor, una dicha anterior al pecado original, eterna juventud sin tristeza ni dolor. Todo menos el dulce y triste anhelo por el ser amado que vaga en la distancia y nunca se acerca.<sup>17</sup>

Esto no resulta muy típico de la atmósfera romántica predominante (se trata en realidad de una serie de disparates). Muestra cómo la admiración movía a Hoffmann a racionalizar el romanticismo de sus compositores favoritos. Huelga decir que esta descripción difícilmente puede adecuarse a Haydn, ni siquiera si lo tomamos como el bondadoso “padre” del que se nos ha hablado tanto. Que Hoffmann tuviese una visión demoníaca de Mozart (no muy alejada de la que tendría Alfred Einstein), relacionada con lo sobrehumano, lo maravilloso y lo espiritual, resulta más razonable. Pero Hoffmann califica únicamente a Beethoven de “compositor verdaderamente [¿puramente?] romántico” (“*ein rein romantischer Komponist*”), y ésta puede ser la razón, dice Hoffmann, por la que “no es tan lograda su producción en el ámbito de la música vocal, que no permite un anhelo indefinido [“*unbestimmtes Sehnen*”] al tener los afectos predeterminados por las palabras”.<sup>18</sup> Con lo que Hoffmann -y, en realidad, todos los románticos- se identificaba era, sin lugar a dudas, la emoción indefinible y no la “narratividad” de la música.<sup>19</sup>

16. Walter Wiora, *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, publicado en *Beiträge zur Musikanschauung des 19. Jahrhunderts, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Ratisbona, Gustav Bosse Verlag (1964); vol. 1, pág. 15. Véase también la obra de Dahlhaus *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, págs. 17-21.

17. Hoffmann, *Dichtungen*; pág. 15.

18. Hoffmann, *Dichtungen*; pág. 17.

19. Véase asimismo la obra de Wiora; pág. 15.

Me resulta difícil entender que Dahlhaus sea consciente de la división que separaba a los románticos literarios y musicales –quienes entre sí guardaban poco en común– y sin embargo trate en su historia tan extensamente el aspecto literario sin ponerlo a examen. Más interesante parece la cuestión de cuándo empezaron los historiadores musicales y los músicos más intelectuales a establecer una distinción entre lo que hoy llamamos clásico y romántico o, sin esta yuxtaposición, cómo vieron la música del pasado frente a la suya propia, más en los aspectos técnicos que en vaguedades estéticas.

Lo que viene a complicar la terminología es el hecho de que, en general, la música y las ideas sobre la música estuviesen en un estado de transición “acelerada”. En todas las reseñas de Hoffmann, por ejemplo, y pese a la profusión con que se emplea la palabra “romanticismo”, la estructura sigue siendo una preocupación de primer orden. Resulta muy llamativo el hecho de que, en una época en la que no ha sido aún formulada por los teóricos, Hoffmann hubiera captado tan claramente el funcionamiento de la forma sonata: así, reseña la obertura *Coriolano* empleando términos tales como “*Hauptthema*” y “*Nebenthema*”. En sus propias palabras,

el crítico ha tratado de dar una idea clara de la estructura interna de esta obra maestra, y puede verse la simplicidad de los elementos que constituyen esta estructura altamente artística. Sin recursos contrapuntísticos ni inversiones, consta básicamente de modulaciones que avanzan con rapidez y que, al conferir novedad a la recapitulación, arrastran al oyente.<sup>20</sup>

Resulta bastante claro que el nuevo principio compositivo del final del siglo XVIII, –la combinación de varios temas conectados (al menos en manos de los grandes autores) por medio de emocionantes *crescendi* modulatorios– debía resultar suficientemente fascinante de por sí como para justificar el uso de la palabra “romántico”. Que el término “clásico” se emplease al mismo tiempo se debe a la conciencia de estar ante obras de valor duradero, “clásicas” en el sentido en el que aún nos referimos a ellas; obras que algunos colegas han convertido en canon.<sup>21</sup>

Con lo que nos enfrentamos por primera vez en la historia de la música es, sin duda, el concepto de la música como arte. La música ya no es la obra pública, universal y heterogénea que cumplía la función de elevar el espíritu o de entretener; es reconocida por fin como el producto de la inspiración y la expresión individuales. En palabras de Blume, “por primera vez en la historia surge la idea de que la música, como todo arte, no posee ‘fin’ alguno sino

20. Hoffmann, *Dichtungen*; pág. 207.

21. Diccionarios tales como el de Lichtenhal (1826) y August Gathy (1840), así como el más importante, el de los hermanos Grimm, que aparece ya en los años 50, no admiten otra acepción pertinente de clásico que la de “ser consideradas obras ejemplares”.



que existe por sí misma".<sup>22</sup> El mismo hecho de que la crítica musical empezase a existir y casi inmediatamente a florecer en el siglo XVIII significa que existía una conciencia distinta acerca de lo que supone el hecho musical. Desde luego, la primera crítica fue casi enteramente de carácter práctico, pues hacía referencia a los intérpretes, ya fuesen amateurs o profesionales. Sin embargo, pronto trató asuntos más amplios. En realidad, a juzgar por la crítica profesional de la prensa musical de finales de siglo, aunque la música aún no se había convertido aún en lo que llamamos "romántico" estilísticamente, sí era *ipso facto* "romántica" si por ello entendemos lo que es digno de interés intelectual. Había en efecto una suerte de ambivalencia en las artes, que se expresa en lo que considero un conflicto general acerca del ideal del arte, esto es, si el arte debe conformarse al Romanticismo o a su opuesto. El *zeitgeist* romántico afectó incluso a un viejo conservador como Forkel, quien describe la música de Bach con un vocabulario claramente no funcional: se trata según él del mayor autor de "poesía musical" de todos los tiempos. Forkel habla del desarrollo profesional de Bach (de por sí un concepto nuevo para los compositores); pensaba que Bach no componía por interés económico sino por propia satisfacción, y que sus notas tenían un significado más profundo que la simple interacción de voces independientes. ¿Quién sino un romántico hablaba de significado (más allá de la "*Affektenlehre*")? Schiller, un supuesto clasicista, me parece muy ambivalente:

En su estado de máximo refinamiento, la música debe hacerse forma y conmovernos con la energía serena de la Antigüedad; el arte figurativo debe hacerse música y conmovernos con su presencia directa y sensual: la poesía, como la música, debe arrastrarnos con fuerza, pero -como en el arte figurativo- esto debe lograrse exclusivamente mediante la forma, no por el contexto, pues la forma afecta a las fuerzas universales, y el contenido únicamente a las fuerzas específicas.<sup>23</sup>

Resulta bastante claro lo que quiere decir Schiller cuando afirma que la música debe buscar lo universal; pero si nos ha de afectar con la energía serena de la Antigüedad, ¿cómo puede asimismo arrastrarnos con fuerza? Hoffmann emplea el término "clásico" en relación con Palestrina, Bach, Mozart y Spontini: un grupo heterogéneo que únicamente puede aglutinarse en virtud de la talla de sus miembros. Y aunque Dahlhaus cita en algún lugar al historiador Kiesewetter como el primero en emplear el término "clasicismo" en el sentido moderno (¿en 1834?), no he logrado encontrar el pasaje. Lo más parecido que he hallado es lo siguiente:

22. Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*. trad. al inglés de M. D. Herter Norton. Nueva York, Norton (1970).

23. Citado en Peter LeHuray y James Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, Cambridge Readings in the Literature of Music*. Cambridge, Cambridge University Press (1988); págs. 175 y ss.

El historiador que trata el pasado [...] debería recordarnos que tales quejas sobre la decadencia –o, mejor dicho, la pérdida de “la buena música del pasado”– se han oído en todas las épocas que podemos documentar, al tiempo que cada una de las épocas creía haber alcanzado la culminación del arte. Así ocurrió en tiempo de Palestrina, Carissimi, Scarlatti, en la época de los napolitanos, en la de Haydn y Mozart [...]. A los productos de nuestro tiempo, en cambio, los llamamos “clásicos”. Seguirán recibiendo este nombre dentro de cien años.<sup>24</sup>

Esta es en realidad la primera ocasión en la que el término “clásico” es utilizado con implicaciones de época por un historiador musical, pero ¿qué estilo propone Kiesewetter bajo esta etiqueta? Parece excluir a Mozart y a Haydn, a pesar de haberles llamado perfectos en la página anterior. Si toma a Beethoven y a Schubert como compositores de su época, debe de querer decir que alcanzaron una suerte de apoteosis; no parece referirse al estilo en el sentido en el que podría hacerlo Charles Rosen.

En la categoría de los compositores más intelectuales (entre quienes se cuenta tradicionalmente a Schumann, a Mendelssohn y a Berlioz) deberíamos nombrar también a Carl Maria von Weber. Nos llama la atención en este contexto porque llamó a *Der Freischütz* “ópera romántica”, un término que ya no era inédito. La mayoría de nosotros supone de inmediato que pensaba en los elementos populares de su historia y de su música y, por supuesto, en la escena del desfiladero de los lobos. Otro importante elemento es su orquestación colorista –el uso del clarinete y la trompa, por ejemplo, para evocar cierta rusticidad (alemana)–. Es el propio Weber quien acuña algunas de las generalizaciones sobre el romanticismo tan familiares hoy; en una conversación con el crítico musical Johann Christian Lobe acerca del *Freischütz*, Weber dice:

La parte más importante la encontré en las palabras de Max [el héroe] “estoy envuelto por oscuras fuerzas” [*mich umgarnen finstere Mächte*], pues al público se le debe recordar con la mayor frecuencia la presencia de estas fuerzas oscuras [...]. Medité mucho sobre cuál debía ser el sonido predominante [*der rechte Hauptklang*] que aportase esta cualidad sobrenatural. Desde luego, debía ser un timbre oscuro, lúgubre, esto es, [el sonido de] los registros graves de los violines, las violas y la cuerda baja, también –especialmente– las notas más graves del clarinete, que me parecían especialmente adecuadas para representar lo sobrenatural, el elegante sonido del fagot, las notas más profundas de las trompas, graves trinos de timbal y, en el bombo, golpes sordos y aislados. Si se lee la ópera entera se advierte claramente que este color lo invade todo: es lo que da a la ópera su carácter.<sup>25</sup>

24. Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Leipzig, Breitkopf und Härtel (1834); pág. 106: “[Dem] Historiker [...] steht es zu in Erinnerung zu bringen, dass die Klagen über den Verfall, ja über den Verlust der ‘guten alten Musik’ so weit die Urkunden zurück reichen in jedem Zeitalter gehört worden sind, während doch zugleich jedes Zeitalter den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben glaubte, [...] die Produkte unserer Zeit aber nennen wir wohl gar ‘classisch’. Darüber nun wird nach hundert Jahren die Geschichte Auskunft geben”.

25. J. C. Lobe, *Gespräche mit Carl Maria von Weber*. Leipzig (1869).

Por bien que se describa la romántica orquestación weberiana, quien habla aquí es, en mi opinión, el pragmático autor escénico y no el teórico romántico (y si hay un ejemplo claro de *zeitgeist* en acción no es otro que éste).

Hay algunos elementos del Romanticismo que hemos dado por supuestos hace mucho tiempo y que se citan con una frecuencia casi tediosa. Aunque suponen aspectos válidos, apenas justifican el alboroto general creado en torno al Romanticismo como categoría estilística capital en la historia de la música.

Weber resulta proféticamente descriptivo en los fragmentos de una novela escrita entre 1809 y 1820 (esto es, antes del *Freischütz*), si bien no hace mención de un estilo musical concreto. El protagonista de esta novela putativa visita un baile de máscaras fantástico (palabra clave en el Romanticismo) en el que los diferentes estilos nacionales de la ópera, esto es, los estilos italiano y francés, son satirizados en unos breves clichés. En la escena creada por Weber -recuérdese que estamos en un baile de máscaras-, Hanswurst, el director de escena, quien actúa en todo momento como narrador, interviene durante la sátira alemana, pide al público paciencia, pues la ópera alemana está francamente en apuros. Padece ataques epilépticos y necesita asistentes que la mantengan en pie. Y aunque cae en repetidos comas, está tan henchida de pretensiones que no cabe en vestimenta alguna. Los productores prueban vanamente atuendos ya franceses, ya italianos, pero todo es en vano. Por fin unos sastres románticos tienen la brillante idea de emplear materiales autóctonos en bruto y tejer con ellos lo que otros pueblos han tenido como presentimiento, creencia, contraste y sentimiento (*Abnung, Glaube, Kontraste und Gefühle*). La ópera imaginaria se titula "Agnes Bernauer, drama musical romántico-patriótico". En la segunda escena -la primera carece de acción-, Agnes canta o dice: "mi alma está consumida, débil y cansada. Su doncella, Brunhilde, canta: "¡oh, señora, no sondeéis las profundidades del sufrir humano! Si os aferráis a lo que va contra el espíritu, noble dama, me atribuiréis equivocada sentimientos erróneos". Agnes vuelve a cantar: "Vayamos al jardín del castillo; allí, en el bosquecillo oscuro y amenazante, me será más fácil hallar el sentido necesario de mi destino." La escena cambia. Aparece el duque con su séquito. Después de algunos otros dislates más bien tediosos -con pretensión terrorífica- aparece un fantasma, seguido de dos *minnesinger* que cantan una historia. El final tiene lugar en una abrupta y frondosa garganta, escenario que se completa con la choza de un eremita. Hay dos árboles huecos y un pasadizo subterráneo, bandoleros y espíritus, una especie de batalla, relámpagos. Todo, según Weber, sucede al mismo tiempo. En el segundo acto hay una marcha fúnebre, después el coro hace una especie de juramento. El coro canta.<sup>26</sup>

26. *Tonkünstler Leben: Fragmente eines Romans*. Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, ed. de Georg Kaiser. Berlín, Schuster und Loeffler (1908); págs. 473 y ss.

La sátira parece casi un prototipo de la obra de Weber, incluso de la del joven Wagner. Al margen de esto, su utilidad es sólo limitada, y más bien de manera negativa, como las cartas de Mendelssohn antes citadas. Blume afirma que “el Romanticismo no es un estilo definido sino una actitud del espíritu”;<sup>27</sup> ¿puede esto ser cierto? Por otra parte, Blume señala que cualquiera que fuesen los presupuestos estéticos y las emociones apasionadas de principios del siglo XIX, los libros de texto de la época se limitaban a describir un “pulcro artesanado”.<sup>28</sup>

En busca todavía de hallazgos específicos, recurrí a Louis Spohr, no como autor de una autobiografía sino principalmente como compositor de su *Sinfonía “Histórica”* (“*Historische*”), que recoge la época que estamos examinando. El término “romántico” no aparece en ningún pasaje de sus escritos; en su *Sexta sinfonía en sol mayor op. 160 “Histórica”* –que data probablemente de 1841– el último movimiento, titulado “*Allerneueste Periode*”, presenta sólo dos rasgos claramente románticos: una orquesta visiblemente ampliada en comparación con la instrumentación de los restantes movimientos, y un comienzo con un acorde de séptima disminuida que se repite varias veces a lo largo del movimiento de manera enfática.<sup>29</sup> De los movimientos previos, sólo el primero puede considerarse con facilidad históricamente creíble, pues consiste en una obertura francesa y una pastorale, ambas bastante representativas del barroco tardío. Los movimientos restantes, una “*Haydn-Mozart’sche*” y un “*Scherzo à la Beethoven*”, resultan menos característicos, aunque el scherzo se mueve con gran rapidez (me consta que Spohr había tocado bajo la dirección de Beethoven en una ocasión; sin embargo, tengo la sensación de que tenía tan sólo un conocimiento superficial de su música orquestal).

Al leer opiniones de la época en la bibliografía “profesional” me encuentro con Gerber, quien en su *Neues historisch-biographisches Lexikon* (publicado en 1812-1814 pero escrito probablemente diez años antes) se extiende en un largo examen de Mozart, a quien considera sin dudarle un gran compositor, quizá el mayor de todos los tiempos: “Era un meteoro para cuya aparición no estábamos preparados [...]. Sus perfecciones y bellezas eran tales que casi nos impedía escuchar otras músicas menos geniales”.<sup>30</sup> Según Gerber, Mozart es el causante de una revolución en el gusto musical que, sin embargo, tuvo el efecto secundario de que quienes no estuviesen a su altura tuvieran que conformarse con componer música inferior para complacer al público.

El largo panegírico de Gerber no insinúa en ningún momento el surgimiento de un nuevo estilo musical; no menciona siquiera remotamente un término como “romanticismo”:

27. Blume, pág. 103.

28. Blume, pág. 104.

29. Añade piccolo, trombones y trompetas a una orquesta que, por lo demás, es prácticamente “clásica”.

30. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.

habla de “revolución” tan sólo en cuanto al gusto, no al estilo. En mi búsqueda de utilizaciones específicas de los términos “clasicismo” y “romanticismo” indagué a fondo en la bibliografía de la época. Pensé en Gerber porque había nacido en la misma generación que Mozart (en 1746) y porque estaba en activo al cambiar el siglo, cuando las nuevas ideas literarias debían ya estar en circulación. Gerber incluso realizó aportaciones a algunas revistas literarias.

Algo más de una década después, el editor musical, pedagogo y compositor suizo Hans Georg Nägeli escribió -en una especie de guía de apreciación musical para diletantes- una sencilla historia de los últimos tiempos musicales, básicamente desde 1700, en la que no establecía periodización alguna.<sup>31</sup> Para él, como para la mayoría de los autores alemanes que escriben sobre música, las épocas anteriores presentan relativamente poco interés, y su aversión hacia la música instrumental no alemana es bastante palpable. Creo que esta es otra manifestación del *zeitgeist*, del romanticismo implícito. Nägeli, como podía esperarse del primer editor de *El clave bien temperado*, pertenece a la clase de nacionalistas tácitos que de vez en cuando ensalzan con dudosa sinceridad a maestros del renacimiento italiano o español como Palestrina, Victoria, Morales y algunos más.

En 1825, Anton Friedrich Julius Thibaut, a quien es difícil calificar de diletante a pesar de que se ganaba la vida como catedrático de derecho, era la notable excepción que defendía la música del Alto Renacimiento como la música religiosa católica más apropiada (quiero recalcar que no propone esta música para los oficios protestantes: tampoco se destaca como purista cuando se trata de otros tipos de música: “Por mucho que venero a Palestrina”, escribió Thibaut, “no podría haber escrito Don Juan”).<sup>32</sup> Al hablar de compositores protestantes como Heinrich Schütz y Johann Sebastian Bach, argumenta con pragmatismo que su deseo de escribir una gran música (en lo artístico) perjudicó a su música religiosa, que resultaba demasiado difícil para el pueblo. En este contexto afirma que Mozart pudo tener una vivaz y sobrenatural facilidad, pero Gluck tenía un don para lo “romántico” y lo grandioso (lo “grandioso” añade otra implicación a nuestro problemático término).<sup>33</sup>

La obra de August Gathy *Enzyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft* (1840) ofrece por fin una definición que se acerca al uso moderno.<sup>34</sup> Según Gathy,

El Romanticismo es, en sentido amplio, la tendencia intelectual que desciende del mundo cristiano y de la caballería -de la Edad Media, en otras palabras- y que se desarrolló en época moderna con el entusiasmo que

31. Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung (1826).

32. Anton Friedrich Julius Thibaut, *über Reinheit der Tonkunst* (1825).

33. Thibaut, págs. 77 y ss.

34. August Gathy, *Enzyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft*, 2ª ed.. Hamburgo, G. W. Niemayer (1840); pág. 382.

recibe el espíritu impulsado por una conciencia elevada. En contraposición a la finitud de la Antigüedad clásica, supone la huida hacia lo trascendente y lo infinito en todos los ámbitos del arte [...]. Allí donde terminan las palabras empieza el verdadero reino de los sonidos. Puesto que, según Jean Paul, lo romántico es la belleza sin límites, E. T. A. Hoffmann proclama a la música instrumental la más romántica de las artes.

Esto, por cierto, es repetido casi textualmente en la definición del *New Harvard Dictionary of Music*, en la que leemos: “El arte dio entrada a un mundo espiritual trascendente, indefinible e infinito”<sup>35</sup> Gathy nos dice asimismo que *Der Freischütz* es una ópera romántica, puesto que encarna físicamente a un ser sobrenatural, mientras que *Don Giovanni* es romántico en un plano superior al incorporar una mortalidad incorpórea y espiritual. Teniendo en cuenta la época en la que Gathy escribió esto, quizá debamos considerarlo un conservador, pues esta definición única parece tener su origen en el Romanticismo literario. Pero el Romanticismo literario de 1800 estaba suficientemente pasado de moda como para ser mal comprendido. Mientras que los creadores de la literatura romántica habían recurrido conscientemente a los libros de caballerías de la Edad Media para proveerse de unos modelos que desembocarían en el *Bildungsroman*, los músicos y los estetas desarrollaron en cierto modo la idea de que el Clasicismo se remonta a la “pureza” de la Grecia antigua mientras el Romanticismo viene a tener su fuente en la Edad Media cristiana. Entre las numerosas menciones del término en esta época no puede establecerse una cronología de su uso: la preocupación por los conceptos de lo clásico y lo romántico es prácticamente omnipresente. Así, en el prefacio al libro primero de sus *Années de pèlerinage*, Liszt escribe sin emplear ninguno de estos términos:

A medida que la música instrumental progresa, se desarrolla y se libera de sus primeras ataduras, se acerca más y más a una cualidad ideal del mismo tipo que la perfección en las artes plásticas; tiende cada vez más a un lenguaje poético [...] y no a una mera combinación para expresar todo lo que trasciende nuestros horizontes habituales, [...] [nuestro] anhelo de lo infinito.<sup>36</sup>

Liszt no menciona las palabras clave; en lugar de esto cita de una novela de 1809 debida a E. P. de Sénancour, *Obermann*, una especie de canto a la naturaleza romántica con “abundantes efectos románticos”.<sup>37</sup>

La preferencia por el Clasicismo o el Romanticismo empieza ahora a ser un asunto destacado; pero mayor importancia tienen las definiciones sobre las que se basan estas preferencias. Estos debates se prolongaron durante una década, pero perdieron fuerza relativa-

35. Citamos aquí la edición española, trad. por Luis Carlos Gago. Madrid, Alianza Editorial (1997); pág. 889. [N. del T.]

36. Citado en *LeHuray y Day*, pág. 537.

37. *LeHuray y Day*, pág. 538.

mente pronto. Hacia 1850 la cuestión había muerto; por ejemplo, Adolf Bernhard Marx no llega a utilizar en ningún momento el término Romanticismo en su obra sobre la música del siglo XIX.<sup>38</sup>

Sin citar otras fuentes, es posible comprobar que la bibliografía (incluidas las publicaciones periódicas del momento) tiene casi en su totalidad origen alemán, puesto que los músicos franceses e italianos parecen haber tenido bastante menos interés que los alemanes en la terminología como problema. Hasta 1840 no empieza a clarificarse la cuestión. Estimo que la ausencia de afirmaciones definidas acerca del Clasicismo como estilo tiene una explicación bastante sencilla. El Clasicismo era al principio un término empleado de un modo u otro en relación con la Antigüedad y con el establecimiento de unos cánones de grandeza. Gradualmente asumió las características del estilo musical de finales del siglo XVIII, sobre todo al yuxtaponerse a obras sobre las que no podía emitir aún un juicio definitivo. A medida que la música del siglo XIX se hacía gradualmente más individualista, y en muchos casos vanguardista, se pensaba que sólo el tiempo sería capaz de determinar qué era bueno y qué no lo era.

La era del Clasicismo vienés sustituyó a una música de la Antigüedad de la que nunca se había dispuesto, y se convirtió en un criterio de medida para la música que había resistido el paso del tiempo. No sorprende que el *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (iniciado en 1972) haya postpuesto por tanto tiempo un artículo sobre la historia de estos términos. Al explorar el tema hasta aproximadamente la mitad del siglo XIX, no he encontrado ningún uso "primero" (en el sentido que normalmente damos a esta palabra), aunque deberá aparecer alguno antes o después. Quizá se encuentre en la biografía de Mozart iniciada por Otto Jahn en 1856, en la que básicamente se presenta a Mozart como un compositor sereno y clásicamente equilibrado, preocupado por la forma. Hermann Abert, quien reescribió la biografía de Jahn, afirma: "Jahn no veía sorpresas en Mozart, no veía profundidad en su alma, ninguna súbita erupción de temperamento. Mozart, quien había sido considerado antaño un romántico creador de lo ultraterreno, se convertía en un compositor clásico".<sup>39</sup>

¿Qué podemos decir del Romanticismo? Aquí estamos ante un problema dual, porque no sólo es problemático el primer uso musical de la palabra: no ha habido aún un acuerdo definitivo acerca de la validez de su uso como periodización. El uso habitual actualmente en las obras de divulgación musical probablemente sea aceptable, a pesar de basarse en algunas simplificaciones históricas considerables. Me parece muy válido el punto de vista de Blume (eco de algunos autores del pasado) según el cual el Romanticismo surgió de la Ilustración, y me inclino a considerar el título de los libros de Knepler y de Dahlhaus -ambas llamadas

38. Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege* (1855).

39. Hermann Abert, *W. A. Mozart*, 7ª ed., 2 vols.. Leipzig, Breitkopf und Härtel (1955); pág. VII.

"*Musik des 19. Jahrhunderts*"- preferible al que elige Alfred Einstein, "*Music in the Romantic Era*"; en cambio, los contenidos del libro de Einstein -el carácter dual del Romanticismo, que tanto dificulta su aceptación como periodo unitario- me parecen más aceptables. Si existe algo en el Clasicismo musical que todos podemos ver es su desinterés -no intencionado- por las diferencias individuales, una característica que podemos llamar "universalidad". A partir de un punto situado en el primer siglo XIX esto experimenta un cambio tal que, al final del periodo -llamemos como llamemos al estilo-, Mahler puede obsequiarnos con su *Weltschmerz* y su personal sentido de la mortalidad durante una hora o más con la seguridad de que lo escucharemos. ■

Traducción: **Paul S. McLaney**