



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La música en el Romanticismo: un acercamiento desde las obras de Schopenhauer, Wagner y Hanslick

Autor/es

Jorge Meléndez Miguel

Director/es

Joaquín Fortanet Fernández

Facultad de Filosofía y Letras
2018

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN (3)
2. EL ROMANTICISMO COMO RUPTURA (4)
3. ARTHUR SCHOPENHAUER: LA MÚSICA COMO MANIFESTACIÓN DIRECTA DE LA VOLUNTAD (7)
4. RICHARD WAGNER: SCHOPENHAUER HECHO OBRA (15)
5. EDWARD HANSLICK: EL FORMALISMO Y LA CAÍDA DEL ROMANTICISMO (23)
6. CONCLUSIONES (26)
7. BIBLIOGRAFÍA (28)

1. INTRODUCCIÓN

“La música, en realidad, es tan antigua como el hombre mismo” (Montoya Campuzano, 2005, p. 60). Esta afirmación se basa en las últimas pruebas arqueológicas encontradas que, si bien son “escasas y ambiguas” (*ibíd.* p. 60), permiten su afirmación con total validez. Sin embargo, quienes apuestan por esto manejan un concepto de “música” demasiado amplio, en el que se pueden incluir manifestaciones tan formalmente distintas como lo son una sinfonía de Beethoven, una canción *pop* o el sonido que haría un cazador primitivo en aras de atraer a las presas a las que se dispone a dar muerte. Al enfrentarse a la pregunta “¿qué es la música?”, el objeto de reflexión enseguida se muestra como una realidad dinámica, dependiente del momento histórico y el contexto social en el que surge y se piensa (Dahlhaus, 2014). Éste será un supuesto esencial que recorrerá el siguiente trabajo y que justifica la elección de un periodo tan acotado: el Romanticismo. Si se rechaza la idea de considerar la música en un sentido global, dado lo problemático de tal perspectiva por la vaguedad que obliga a adoptar, podría resultar adecuado ceñirse a determinados contextos históricos para profundizar en el análisis de lo que en ellos se entendía como tal. El por qué de la elección del Romanticismo en concreto responde al hecho de que en este periodo la sensibilidad musical parece exaltarse. En ninguna otra época encontramos tantos autores (no sólo pensadores y filósofos, sino también poetas, escritores, compositores y músicos) que muestren tanto interés y que otorguen a la música un papel tan esencial en su pensamiento (Fubini, 2005, p. 278). Florecerá además la música instrumental, hasta entonces despreciada en beneficio de otras manifestaciones musicales que incluían en sí elementos lingüísticos (*ibíd.* p. 269).

De este modo, este trabajo se desarrollará a lo largo de cuatro puntos. En la primera parte se tratarán los rasgos generales del movimiento romántico con respecto a la música, señalando los aspectos en que los románticos rompen con la época inmediatamente anterior: la de la Ilustración. En el segundo punto se pasará a profundizar en el pensamiento de Schopenhauer poniendo especial atención en su estética musical, por considerarse ésta como la máxima y “más acabada sistematización

filosófica de la música conforme a los ideales románticos” (Fubini, 2005, p. 286). Por eso mismo, el tercer punto versará sobre la obra de Wagner, pues ésta es, en muchos sentidos, aunque los matices de los que se dará cuenta en el desarrollo de la exposición, la filosofía de Schopenhauer, al que Wagner leyó con devoción, hecha obra musical (Magee, 2012, pp. 135-136). Se señalará, además, por su cercanía con los autores mencionados, alguna de las ideas de Friedrich Nietzsche con respecto a la música. En último lugar, se analizará la posición de Hanslick, quien socavará los principios levantados durante el periodo romántico. En este punto, y más brevemente, se situará la reflexión en el origen de la musicología, la disciplina formal que se encarga del estudio de la música, tal y como la comprendemos hoy, cuyo origen es deudor de las ideas de Hanslick (Fubini, 2002a, pp. 98-99). Si la argumentación tiene éxito podrá apreciarse el modo en que, a pesar de su hundimiento, el Romanticismo dejará una huella en la estética musical, la de rescatar una autonomía y un valor que la música no habría tenido hasta este periodo y que se mantendrá de ahí en adelante.

2. EL ROMANTICISMO COMO RUPTURA

Para comprender efectivamente qué hace tan peculiar la reflexión filosófica sobre la música en este periodo es preciso profundizar, en primer lugar, en varios aspectos del mismo. Por ello, es necesario plantearse la pregunta sobre qué es el Romanticismo tratando de dar cuenta de la importancia y profundidad del movimiento romántico para la filosofía y el arte (especialmente la música), pues el Romanticismo es, eminentemente, una revuelta, una ruptura. Para ello, en primer lugar hay que remontarse al siglo XVIII, un siglo, en palabras de Berlin (2015, p. 27):

En el que todo empieza siendo tranquilo y suave, obedeciéndose las reglas en la vida y en el arte, existe un avance general de la razón, progresa la racionalidad, se retira la Iglesia y la sinrazón cede a los ataques prodigados por los *philosophes* franceses. Hay paz, hay calma, hay construcciones elegantes, se cree en la aplicación de la razón universal tanto en cuestiones humanas como en la práctica artística, en la moral, en la política, en la filosofía.

Así pues, el s. XVIII es el siglo de la Ilustración y su proyecto, que pretende, ciencia y razón mediante, “desencantar” el mundo y arrancar de él cualquier atisbo de misticismo, superstición y mitología (Horkheimer y Adorno, 1998, pp. 59-61). Dicho brevemente, pretende la emancipación del hombre, su libertad y progreso. Esa es su promesa a cambio de la confianza total en la razón. Sin embargo, conforme se acercaba el final de siglo (con el estallido de la Revolución Francesa de 1789 que desembocará en el terror protagonizado por Robespierre y los Jacobinos) este proyecto decepcionará las expectativas de muchos, que acabarán renegando de esa confianza ciega en lo científico y lo racional que abanderaban los ilustrados¹. Este cambio de actitud marcará el comienzo del período romántico, que vendrá para destronar a la razón poniendo en su lugar el arte y la estética. Cabe destacar que este giro, que se materializará en la redacción de *El primer programa de un sistema del idealismo alemán*, hunde sus raíces en la sistematización de la estética como rama filosófica independiente en la década de 1770-1779, que posteriormente será desarrollada como filosofía del arte separada de una teoría de la sensibilidad (a la que aparecía unida en la *Enciclopedia* francesa de 1778) por los primeros románticos alemanes (Saldaña Sagredo, 1996, pp. 551-552). Pero poner el arte por encima de la razón no será la única revuelta que consumarán los románticos, pues son los responsables de otra inversión, esta vez dentro de la propia jerarquía de las artes. La mayoría de estos pensadores situarán la música en la cúspide de la pirámide, por encima de todas las demás, otorgándole un papel central dentro de sus sistemas y diferenciándose así, otra vez más, de los pensadores ilustrados que habían considerado la música como algo subsidiario y falto de valor autónomo. Hasta el Romanticismo, la música tenía una función de complemento, siempre subordinada a la acción a la que debía acompañar. En palabras de Enrico Fubini (2005, p. 268):

La música debía predisponer al creyente a la oración y a la concentración religiosa; debía contribuir a crear el ambiente de fiesta, de alegría o de agradable indolencia en

¹ El desencantamiento del mundo será percibido por muchos románticos como una pérdida que les deja huérfanos y desgarrados, separados de una naturaleza sobre la que se ha impuesto el dominio técnico de la ciencia y la razón. Es por eso que estos autores abogan por una vuelta a la interioridad, a la observación armoniosa de la naturaleza, al estado primitivo de los hombres antes del dominio de la razón (Berlin, 2005, pp.37-38). Esta mácula de los escritos románticos se dejará ver, posteriormente, en las reflexiones de otros filósofos del s. XX, como Adorno y Horkheimer que, al afirmar que “en el camino hacia la ciencia moderna, los hombres renuncian al sentido” (Adorno y Horkheimer, 1998, p.61), están apuntando en esta misma dirección.

banquetes, bodas, diversiones, etc.; es decir, simbolizaba siempre algo accesorio y falto de esencia.

Esta postura, mayoritaria entre los pensadores ilustrados, encuentra apoyo en una concepción hedonista de la música que parece dominar todo este periodo. Según esta forma de entenderla, la música es muda para la razón, pues no tiene un contenido que ofrecerle. Esto es tanto más válido para la música instrumental pura, pues en su caso, ni siquiera va acompañada de palabras que pudieran traer consigo alguna clase de contenido, y en el caso de que la música acompañe a un texto poético, queda claro que los ilustrados pondrán el peso de la obra en la poesía. Entonces, ¿qué es lo que interesaba a estos pensadores de la música instrumental? Ésta era para ellos el lenguaje de los sentimientos, un arte capaz de expresar y provocar emociones en aquellos que la escuchaban, pero nada más, pues como ya se ha dicho: “sólo ejerce su poder sobre nuestros sentidos” (Fubini, 2005, p. 268). Esta característica de la música, que llevará a los ilustrados a privarla de cualquier valor cognoscitivo, será para los románticos su mayor virtud, pues la música instrumental pura, precisamente por estar alejada del lenguaje convencional, nos permite hablar de todo aquello de lo que el lenguaje no es capaz de expresar: la música es una “vía de acceso a verdades de otro modo inaccesibles” (*ibíd.* p. 271). Así, la música pasará a ser, durante el Romanticismo, un “lenguaje privilegiado”, expresión abstrusa que buscará su justificación en constructos teóricos de corte fundamentalmente metafísico². Un gran ejemplo de esto es la teoría estética de Schopenhauer, pero, si bien en su planteamiento alcanza un grado de desarrollo muy superior, la idea que lo impulsa no es original del pensador nacido en Danzig. En efecto, es posible rastrear otras fuentes de esta clase de pensamiento a los albores del s.XIX, con figuras como las de Wackenroder, Tieck y E.T.A. Hoffmann, quienes no cesaron de reclamar, no sólo el valor de la música instrumental pura como lenguaje “que se apodera de lo indecible y abre la profundidad a la cual no llegan las palabras” (Dahlhaus, 2014, p. 91), sino como arte autónomo. Esta premisa, compartida

² La verdadera revolución de los románticos con respecto a la estética no se agota en la mera inversión de la jerarquía de la artes, sino en dotar a la música de un aparato teórico que permitiera mantenerla en lo más alto de la misma. En este sentido, puede decirse que “la estética musical del siglo XIX - más allá de todas las opiniones contrarias - puede concebirse en su conjunto como el intento de fundamentar y justificar, dentro de la jerarquía de las actividades y experiencias humanas, el rango que se desea otorgar a la música” (Dahlhaus, 2014, p. 88).

por Schopenhauer, será suscrita también por Hanslick que, si bien se levanta contra la estética del Romanticismo, comparte con ésta que la música debería ser “no el medio para un fin social o psicológico, sino un fin en sí mismo” (*ibid.* p. 92). Con todo esto, y ya habiendo trazado un marco general en el que se engloba el objeto de este trabajo, en el siguiente punto se profundizará en la obra de Schopenhauer para ver de qué modo se desarrollan las nociones que se acaban de anticipar.

3. SCHOPENHAUER: LA MÚSICA COMO MANIFESTACIÓN DIRECTA DE LA VOLUNTAD

La teoría estética de Arthur Schopenhauer, como ya se ha dicho, representa la más acabada y completa expresión de los ideales de la estética musical del Romanticismo, pero para comprenderla con mayor profundidad es preciso aclarar algunos de los conceptos fundamentales de la filosofía del pensador nacido en Danzig. En primer lugar, habría que remitirse, aunque muy brevemente, a algunas nociones de Emmanuel Kant, ya que el sistema de Schopenhauer hunde sus raíces en las grietas del pensamiento del filósofo de Königsberg.

Con su *Crítica de la Razón Pura* (1787), Kant pretendía culminar, de una vez por todas, el proyecto ilustrado de desencantamiento de la naturaleza, poniendo unos límites adecuados a las competencias de la razón. Dicho de forma simple, la empresa crítica de Kant pretendía discernir qué puede conocerse y qué no. Para ello elaboró los conceptos de *fenómeno* y *cosa en sí*, distinción en la que se fundamenta el pensamiento de Schopenhauer y que hacían referencia, respectivamente y dicho de forma muy breve, al mundo tal y como lo percibimos y a cómo el mundo es *en sí*. Según Kant, el único conocimiento para el que el ser humano está capacitado es el del mundo fenoménico, ya que su percepción está mediada por las formas puras de la percepción, esto es, el espacio y el tiempo. En palabras de Kant (KrV, A42/B59-60):

Permanece para nosotros absolutamente desconocido qué sean los objetos en sí, independientemente de toda esa receptividad de nuestra sensibilidad. Sólo conocemos nuestro modo de percibirlos, modo que nos es peculiar y que, si bien ha de convenir a

todos los humanos, no necesariamente ha de convenir a todos los seres. Nosotros únicamente nos ocupamos de nuestro modo de percibir. El espacio y el tiempo son sus formas puras; la sensación es su materia.

Hasta este punto, Schopenhauer está completamente de acuerdo con las ideas de Kant, pero los pensadores comienzan a tomar caminos distintos en lo que respecta a las llamadas categorías. Igual que espacio y tiempo constituían las formas puras de la percepción, para Kant, las categorías son las formas puras del entendimiento, es decir, todo pensamiento sobre un objeto ha de realizarse necesariamente a través de ellas, estando dadas *a priori* y no formando parte del objeto *en sí*. De las doce categorías señaladas por Kant, Schopenhauer sólo tomará la de causalidad y le dará un uso distinto. Mientras que Kant consideraba que la percepción, con sus formas puras, era suficiente para hablar de una representación que posteriormente era pensada a través del entendimiento y sus formas puras, para Schopenhauer, representación y entendimiento (compuesto por la ley de causalidad en este caso) han de presentarse ligadas, pues la primera sin el segundo sólo es capaz de aportarnos una impresión sensorial. Así lo explica Schopenhauer en su *Crítica a la filosofía kantiana* (2009a, pp. 503-504):

Solo mediante la aplicación del *entendimiento* [...] junto con las formas de la intuición del espacio y el tiempo, llega nuestro *intelecto* a transformar esa mera *sensación* en una *representación*, la cual existe en adelante como *objeto* en el espacio y el tiempo.

Además, a Schopenhauer tampoco le satisfará el modo en que Kant deduce la existencia de la *cosa en sí*, a la que sitúa como causa desconocida del fenómeno (López de Santa María, 2015, pp. 14-18), y acusará a Kant de contravenir sus propias normas al aplicar la ley de la causalidad a algo que va más allá del propio fenómeno. De nuevo, este es el razonamiento de Schopenhauer (2009a, pp. 500-501):

La ley de causalidad nos es conocida *a priori*, por consiguiente es una función de nuestro intelecto y tiene origen *subjetivo*; además, la propia afección sensorial a la que aquí aplicamos la ley de causalidad es innegablemente *subjetiva*; y, finalmente, incluso el espacio [...] es una forma de nuestro conocimiento dada *a priori* y, por lo tanto, *subjetiva*. Con ello, toda la intuición empírica permanece sobre una base y un terreno

subjetivos [...] y no hay nada totalmente distinto de ella, independiente de ella, que pueda ser introducido como *cosa en sí* o presentado como un supuesto necesario.

A pesar de estas consideraciones, Schopenhauer no aboga por un idealismo absoluto ni por el solipsismo ya que, si bien rechaza el modo en que Kant la deduce, está muy lejos de desechar la existencia de la *cosa en sí*, a la que definirá como voluntad (Schopenhauer, 2009c, p. 117). Así pues, el mundo estaría dividido, para Schopenhauer, en voluntad y representación, siendo esta segunda el modo en que tal mundo es percibido por los seres humanos (a través de las formas puras del espacio y el tiempo y el principio de causalidad). Pero, ¿qué podemos decir de la voluntad? Si Kant señalaba que el único conocimiento posible es el del fenómeno, Schopenhauer no dirá algo muy diferente: el único conocimiento empírico al que puede optar el ser humano es el de la representación (*ibid.* p. 118) y ya se ha visto que no se puede deducir la existencia de la *cosa en sí* ni de la representación ni de las facultades perceptivas y cognoscitivas subjetivas. ¿Cómo llega, entonces, Schopenhauer a formular la *cosa en sí* como voluntad? Acudiendo al cuerpo. En palabras de Schopenhauer (2009a, p. 152):

Al sujeto del conocimiento, que por su identidad con el cuerpo aparece como individuo, ese cuerpo le es dado de dos formas completamente distintas: una vez como representación en la intuición del entendimiento, como objeto entre objetos y sometido a las leyes de estos; pero a la vez de una forma totalmente diferente, a saber, como lo inmediatamente conocido para cada cual y designado con la palabra *voluntad*.

El cuerpo, en tanto que objeto, se nos muestra como representación, sometido a las formas del espacio y el tiempo y el principio de causalidad, sin embargo, en un ejercicio de introspección lo primero que se encuentra es el querer, la voluntad, el deseo, su capacidad volitiva. Siguiendo el razonamiento anterior y la consideración de que “cualquier ser de la naturaleza es *fenómeno* y *cosa en sí*” (Schopenhauer, 2009c, p. 118) Schopenhauer extrapola esta capacidad volitiva del ser humano al resto de la naturaleza situándola como la *cosa en sí* de todo lo existente. Aunque la voluntad en este caso no se corresponde exactamente con ese impulso interior del cuerpo, que no es

sino un modo de materialización de esta voluntad metafísica³ que Schopenhauer describe como un impulso ciego, irracional e impersonal cuyo único fin es su propia reproducción y que lo atraviesa todo en tanto que es su *ser en sí*. Sin embargo, Schopenhauer insiste en darle el nombre de voluntad para aproximarla a esa pulsión interior del cuerpo y así acercarse, por analogía con esa realidad íntima, a esa *cosa en sí* cuyo acceso Kant había dejado vedado (Aramayo, 2001, p. 44). Y si todo es manifestación de la voluntad, tal y como se ha descrito, entonces el conocimiento racional, es decir, el conocimiento de la representación que Kant ensalzaba como el único posible, no es sino un ardid de esa voluntad en aras de su propia reproducción. En palabras de Philonenko (1989, p. 166):

El *individuo* está determinado por la relación de su cuerpo con los otros cuerpos, relación guiada por el interés y cuya orientación consiste en no conocer sino relaciones capaces de servir a su voluntad. [...] Es decir, que la percepción o la ciencia, guiadas por el interés, no *ven* nunca las cosas en su ipseidad, sino sólo en su determinación de utensilio.

La representación no es más que el velo de Maya⁴ que oculta tras de sí la verdad de las cosas. La voluntad, siendo impersonal, no atiende a este o aquel objeto concreto, ni al individuo en tanto que tal. Éste no es sino una ilusión esclava de esta voluntad y se ve sometida, como señala Terry Eagleton, al yugo del deseo “independientemente del anhelo particular de esto o lo otro” (Eagleton, 2011, p. 223) y de quién quiera que sea el sujeto anhelante, pues todo ser humano está condenado a concatenar un deseo tras otro. Tan pronto como sea satisfecho el anterior anhelo, otro surgirá para ocupar su lugar, y así sucesivamente hasta la muerte (Schopenhauer, 2009a, p. 250). No cabe duda de que el escenario que plantea Schopenhauer es profundamente trágico y aún alcanza mayor profundidad si se compara con las ideas de los ilustrados, quienes ponían su confianza en esa razón que ahora no es más que un elemento instrumental de la voluntad. ¿Cómo

³ En efecto, es adecuado hablar de la voluntad en estos términos, pues para Schopenhauer, mientras que la física se encarga de los fenómenos, la metafísica es la disciplina encargada de estudiar la *cosa en sí*, pues, como se ha visto en razonamientos anteriores, “toda filosofía *dogmática trascendente* es un intento de construir la *cosa en sí* según las leyes del *fenómeno* [...] cosa que siempre fracasará” (Schopenhauer, 2009c, p.118). Así, Schopenhauer reintroduce la metafísica que Kant había tratado de desterrar del campo del conocimiento posible.

⁴ Esta metáfora será utilizada por Schopenhauer de forma recurrente.

escapar de esta situación? La respuesta de Schopenhauer es clara: a través del arte. Se consume así, en el sistema de Schopenhauer, la primera inversión de los románticos con respecto a la Ilustración: la razón es destronada y el arte ocupa su puesto como única fuente de conocimiento fiable. Y no sólo eso, ya que Schopenhauer va un paso más allá y concede al arte una función salvífica, pues a través de él es posible escapar, aunque momentáneamente, del cruel dictado de la voluntad y de la constante cadena de anhelos a la que se ve sometido el ser humano y que tanto sufrimiento le procura (Schopenhauer, 2009a, p. 250).

En el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* (1819) es donde Schopenhauer desarrolla su teoría estética, en la que juega un papel fundamental la teoría de las ideas. La voluntad es la *cosa en sí* de todo lo existente, es una y la misma para todo objeto del mundo y no puede estar sujeta a ninguna de las formas de la representación, es decir, ni al espacio, ni al tiempo, ni a la causalidad (en lo sucesivo, formas del principio de razón) ni, como añadirá Schopenhauer, a “la de ser objeto para un sujeto” (*ibid.* p. 229), que es la forma más general de la representación. Las ideas, por el contrario, sí que son objetos para un sujeto y, por lo tanto, forman parte de la representación y no de la *cosa en sí* aunque no se subordinen a las formas del principio de razón. Pero es esta condición la que hace a la idea una “objetivación adecuada” de la voluntad, en palabras de Schopenhauer (2009a, p. 229):

La cosa individual que se manifiesta de acuerdo con el principio de razón es, pues, una simple objetivación mediata de la cosa en sí (que es la voluntad), encontrándose entre ambas la idea como la única objetividad inmediata de la voluntad, ya que esta no ha asumido ninguna otra forma propia del conocimiento en cuanto tal más que la de la representación en general, es decir, la de ser objeto para un sujeto. Por eso también ella es la única posible *objetividad adecuada* de la voluntad o de la cosa en sí, es ella misma toda la cosa en sí, sólo que bajo la forma de la representación.

Los objetos particulares y los individuos no son más que una consecuencia del conocimiento subordinado al principio de razón, pero la voluntad es una y la misma atravesando todos ellos y, en consecuencia, el conocimiento de la representación no es sino un espejismo que no alcanza a descifrar el fondo verdadero de las cosas. En este

sentido, las ideas actúan desde la representación como una suerte de puente hacia un conocimiento más veraz de la realidad, ya que no atienden a este o aquel objeto en particular, sino a su forma más general, a sus rasgos más abstractos, aquellos que quedan si los despojamos de los impuestos por el principio de razón que provoca la individuación y multiplicidad de tales objetos y priva al ser humano de percibirlos como el todo único e indivisible del que forman parte en la voluntad (Schopenhauer, 2009a, pp. 236-237). Las ideas serán el objeto de conocimiento del arte y, por ello, éste se presenta como un conocimiento más fiable que el que nos otorga la experiencia o la ciencia. En Palabras de Philonenko (1989, p. 167):

Si la percepción y la ciencia están dominadas por la *conexión*, el arte, y todas las tendencias que le acompañan, tiende a la *abstracción*. Abstracción significa lo siguiente: la idea vista en sí-misma, sin preocuparse por los lazos orgánicos que unen lo que la expresa al resto de la realidad. El estatuto de la expresión se transforma desde este momento: ya no se trata de la expresión como parte integrante de una cadena de significaciones, sino de la expresión pura, incluso *absoluta*.

Pero para que pueda darse un conocimiento tal es preciso que el sujeto cognoscente, hasta ahora prisionero de las formas impuestas por el principio de razón, sufra una transformación consecuente al que será su objeto. Para poder alcanzar el conocimiento de las ideas el sujeto ha de elevarse a sujeto puro del conocimiento, es decir, ha de lograr una contemplación desinteresada del objeto, más allá del principio de razón y de toda volición: en este estado, sujeto y objeto no se diferencian entre sí, no entra en juego la individuación que opera el principio de razón y que da lugar a la multiplicidad de representaciones (Schopenhauer, 2009a, pp. 234-235) . Llegado a este punto, Schopenhauer ensalza la figura del genio, aquel que tiene la capacidad de provocar en sí mismo este estado de desinterés, instituyéndose como el sujeto puro del conocimiento de forma consciente. Es el genio quien, manteniéndose en ese estado durante un tiempo, copia la idea que contempla dando lugar a la obra de arte, que habrá de provocar en quienes la observan ese mismo estado de contemplación pura (*ibid.* pp. 239-240). De este modo, Schopenhauer afirma que cualquier ser humano tiene cierto grado de genialidad, es decir, de esa capacidad de elevarse por encima de su propia

individualidad, ya que de no ser así, no todos serían susceptibles de experimentar el placer estético (*ibíd.* pp. 249).

Además, el arte, en función del estado que provoca, permite escapar al ser humano, aunque sea por unos instantes, de la cadena de deseos que se suceden sin cesar no encontrando jamás una satisfacción plena, pues transporta al sujeto a una contemplación desinteresada y libre de todo anhelo. En palabras del propio Schopenhauer (2009a, p. 251):

Cuando el conocimiento se desgaja de la esclavitud de la voluntad, es decir, las contempla de forma puramente objetiva, sin interés ni subjetividad, totalmente entregado a ellas en la medida en que son representaciones y no motivos: entonces aparece de golpe por sí mismo el sosiego que siempre se buscaba por aquel camino del querer pero siempre se escapaba, y nos sentimos completamente bien.

Llegado a este punto, Schopenhauer desarrolla su clasificación de las artes, en función del grado de objetivación de la voluntad de la idea que cada una de ellas tiene por objeto, diciendo de la arquitectura, por ejemplo, que no representa si no “algunas de aquellas ideas que constituyen los grados inferiores de objetividad de la voluntad” (Schopenhauer, 2009a, p. 268) y que en la tragedia “es el conflicto de la voluntad consigo misma lo que aquí, en el grado superior de su objetividad, se despliega de la forma más plena y aparece de forma más atroz” (*ibíd.* p. 308). A pesar de esto, se habla de clasificación y no de jerarquía de las artes debido a la falta de consenso que algunos autores (Marín Torres, 1993) señalan entre los especialistas en la estética schopenhaueriana, ya que entre ellos hay quien sostiene que las artes tienen un valor más elevado o menor en función de los grados de objetivación de la voluntad que representan, mientras que otros defienden lo contrario. La balanza parece declinarse en favor de quienes piensan como el último ya que, como indica Marín Torres (1993, p. 119):

La noción de primacía no puede darse tajantemente entre las artes, dado que la voluntad se da entera en cada una de sus manifestaciones; el más y el menos sólo conciernen al fenómeno. La comprensión de la existencia, en general, y de la idea en particular, presuponen todas las demás ideas para complementarlas.

Aún teniendo en cuenta estas consideraciones, hay un hecho indiscutible, y es que, haya o no una jerarquía de las artes en el sistema estético de Schopenhauer, para el de Danzig la música se alza por encima de todas las demás como la más elevada. Con respecto a este asunto, dice Schopenhauer (2009a, p. 313):

Así pues, la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la *copia de la voluntad misma* cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas sólo hablan de la sombra, ella del ser.

La música es el único arte que es capaz de expresar directamente la voluntad y, por eso, no sólo está por encima de todas las demás, sino que ni siquiera puede ser clasificada con los criterios utilizados para ellas. Ahora cobra sentido el largo recorrido trazado hasta este punto y se hace manifiesta la importancia vital que guarda la música dentro del sistema de Schopenhauer y el Romanticismo en general. Si Kant vetaba el acceso al conocimiento de la *cosa en sí*, se ha visto cómo Schopenhauer la caracteriza como voluntad. Esta voluntad, lejos de ser accesible por los métodos científicos y racionales (que no son sino un ardid de esa propia voluntad en aras de su autorreproducción), además provoca en el ser humano un profundo sufrimiento, en tanto que se manifiesta en él como un anhelo constante que se materializa en una concatenación ininterrumpida de deseos que se ven sustituidos por otros distintos en el momento en que los primeros encuentran su cumplimiento. Esta voluntad puede ser parcialmente conocida por la vía de las artes, aquellas que tienen por objeto las ideas en las que la voluntad se materializa en distinto grado, aunque éste sigue siendo un conocimiento mediato de la voluntad, que se presenta inaccesible al conocimiento de un modo pleno (en tanto que no podemos conocerla de forma directa más allá de su objetivación en las ideas que, como se ha visto, seguían formando parte de la representación). Pero la música da una imagen de lo que la voluntad es, por ser ella misma una expresión de la voluntad, sin mediación alguna. Así, Schopenhauer ha levantado la prohibición kantiana de acceso a la *cosa en sí* y lo ha hecho en virtud de un conocimiento no racional, no científico: la música. Allá donde ésta suena, el discurso

enmudece y los conceptos se muestran estériles para expresar “la esencia íntima del mundo” (Schopenhauer, 2009a, p.316).

4. RICHARD WAGNER: SCHOPENHAUER HECHO OBRA.

Para desarrollar en mayor profundidad las ideas perfiladas en el punto anterior y dar cuenta del impacto que tuvieron en el pensamiento y obra de otros románticos, es preciso detenerse a analizar la obra de Richard Wagner, que puede considerarse como uno de los productos artísticos más acabados y representativos del Romanticismo (Fubini, 2005, pp. 232-233). Tanto es así, que la vida de Wagner permite ser leída como una suerte de correlato de la que fue la trayectoria del espíritu de la época, pues él mismo fue un joven ilusionado con un proyecto político de corte revolucionario y de izquierda (relacionándose con figuras como la de Bakunin y participando activamente con él en la insurrección de Dresde de 1849) (Magee, 2012, p. 48), que posteriormente se batiría en retirada hacia su propia interioridad, desencantado de los ideales que había profesado: un racionalismo optimista y humanista que ponía su confianza en una idea de progreso para la que el arte podía y debía servir de trampolín (*ibid.* p. 182). Este cambio de mentalidad se dejará notar en su producción artística, siendo especialmente manifiesta en el libreto de *El anillo del Nibelungo*, una obra que, habiendo sido escrita y compuesta a lo largo de treinta y cinco años de la vida de Wagner, da cuenta de la evolución de sus convicciones y pensamiento, que transitan de la crítica social y política más revolucionaria, en *El oro del Rin*, hacia la interioridad del inconsciente y los consuelos de la metafísica como único posible remedio o paliativo de los males mundanos en *El ocaso de los dioses* (*ibid.*, pp. 133-134). Y en medio de ese desencanto, habiendo renunciado a la política y a cualquier otro asidero intelectual y sumido en una depresión causada por tal crisis de valores, encontrará Wagner la filosofía de Schopenhauer, que le otorgará un terreno firme sobre el que pisar. Pues no es la lectura de Schopenhauer la que precipitará el abandono de los ideales de Wagner, como atestigua el hecho de que el texto (aunque no la música en su totalidad) del libreto de *El anillo del Nibelungo* ya estaba escrito antes de que leyera *El mundo como voluntad y representación* (*ibid.* pp. 184-185). Tras hacerlo, Wagner no modificó ni una sola

palabra de las que había escrito (*ibid.* p. 186), pero el encuentro con el pensador de Danzig le ayudó a reinterpretar su propia obra. En palabras del propio Wagner (1911, pp. 614-616):

In the peaceful quietness of my house at this time I first came across a book which was destined to be of great importance to me. This was Arthur Schopenhauer's *Die Welt als Wille und Vorstellung* [...]. On looking afresh into my *Nibelungen* poem I recognized with surprise the very things that now so embarrassed me theoretically had long been familiar to me in my own poetical conception. Now at last I could understand my *Wotan*, and I returned with chastened mind to the renewed study of Schopenhauer's book.

Ciertamente, Wagner ve en su propio libreto esas ideas que Schopenhauer desarrolla en su filosofía, pero en el caso del pensador, estas se presentan con un grado de profundidad y sistematicidad que dejarán fascinado al compositor (Magee, 2012, pp. 135-136). Por esta sincronía intelectual que Wagner descubre, Schopenhauer dejará una marca en él desde la que será la primera de muchas lecturas de *El mundo como voluntad y representación*, y atravesará toda la producción artística wagneriana, “precisamente porque las lecturas de Schopenhauer le proporcionaban la armadura conceptual que necesitaba” (*ibid.* p. 136). Pero estas afirmaciones se presentan abstrusas en este punto y requieren de ciertas consideraciones sobre qué entiende Wagner por arte y cuál es, según él, el modo en que se ha de proceder para realizarlo. Sólo así, además, se entenderá plenamente el modo en que Schopenhauer supone un auténtico punto de inflexión en la obra del compositor de Leipzig.

Cuando Wagner habla de arte se está refiriendo eminentemente al drama que, a grandes rasgos, se caracteriza por lo siguiente. En palabras de Enrico Fubini (2005, p. 325):

El drama, para Wagner, no es un género musical y, menos aún, literario; no es un nuevo tipo de arte que pueda convivir con las demás artes: el drama es el único arte completo, verdadero y posible; el arte que restituirá a la expresión artística su unidad y su comunicabilidad.

El drama recoge en sí todas las demás artes y por eso es la obra de arte total. En rigor, el drama no es otra cosa que una suerte de ópera, sin embargo, Wagner lo distinguirá de ella tal y como se entendía tradicionalmente, por considerarla una forma artística decadente en la que todos los elementos se habían puesto, erróneamente, al servicio de la música: “el error en el género artístico de la ópera consistió en que un medio artístico de la expresión (la música) se convirtió en fin y que el fin (el drama) se ha convertido en el medio” (Wagner, 2013, p.67). En la ópera genuina, la música y todas las demás artes han de conjugarse a la perfección y al servicio del drama, mientras que en la ópera tradicional todo parece ser un accesorio de la música, que se alza por encima de todas las demás artes de forma totalmente antinatural, ya que para Wagner (2013, p. 75):

La música, que, como arte de la *expresión*, sólo puede ser *verdadera* con la máxima plenitud de esta expresión, tiene que aplicarse siempre, según su naturaleza, sólo *a lo que* ella deba expresar: en la ópera, esto es decididamente la sensación de lo hablado y lo representado, y una música que haga esto con el efecto más persuasivo es justamente lo que ella puede ser. Pero una música que quiere ser más, que no quiere aplicarse a un objeto expresable, sino desempeñarlo ella misma, es decir, que quiere ser a la vez el objeto, no es ya en el fondo música sino una quimera fantásticamente abstracta de música y poesía, que en verdad puede ser realizada sólo como caricatura.

La música es la voz de los sentimientos y es capaz de evocarlos y provocarlos como ningún otro arte, pero no puede, por sí sola y sin ayuda del texto poético, darles concreción, pues es “el suelo del sentimiento universal e infinito, desde el que el sentimiento individual del actor individual es capaz de crecer hasta su plenitud suprema” (Wagner, 2000, pp. 149-150). Este modo de concebir la música, que privilegia su capacidad expresiva por encima de su carácter no discursivo, sirve de sustento para otra corriente que recorre la estética musical del Romanticismo y que pretende la comunión de todas las artes en una sola, superándose así las limitaciones de cada arte individual (Fubini, 2002a, p. 94-95). Teniendo en cuenta lo dicho, Wagner es un notable representante de esta corriente que priva de un valor autónomo a la música pero que, en tanto que le otorga un papel privilegiado con las demás artes en el marco de las actividades humanas, sigue siendo fruto de una actitud radicalmente romántica. Como

se ve, la música baja un escalón con respecto al lugar que ostentaba en las teorías que se han tratado en los puntos anteriores, pero seguirá siendo, como mínimo, tan importante como la poesía a la que acompaña, manteniéndose en equilibrio con ella en el drama musical (Magee, 2012, p.98).

En este punto resulta complicado ver el modo en que Wagner puede representar la filosofía de Schopenhauer hecha obra musical, ya que ostentan puntos de vista radicalmente encontrados, pues para el filósofo de Danzig, la música, siendo única entre las artes y totalmente autónoma, no ha de subordinarse a la palabra, sino que ha de ocurrir lo contrario (Schopenhauer, 2009b, p. 500). Sin embargo, las ideas expuestas fueron desarrolladas por Wagner antes de dar con la obra de Schopenhauer, cuya lectura le hará modificarlas en buena medida. La influencia schopenhaueriana en la obra de Wagner va mucho más allá de otorgarle una nueva visión del mundo en un momento en que todo parecía perdido para el compositor y, por supuesto, más allá de una coincidencia, más o menos casual y vista en retrospectiva, en el contenido del libreto de *El anillo del Nibelungo* con las ideas del pensador y de la inclusión de tal contenido filosófico de forma premeditada en las tres únicas óperas que compondrá después (*Tristán e Isolda*, *Parsifal* y *Los maestros cantores*) (Magee, 2012, p.200), pues Schopenhauer sacudirá por completo la obra wagneriana, además, a un nivel formal. Cuando Wagner afirma que la inspiración para la composición de la ópera *Tristán e Isolda* fue producto directo de su filosofía (Wagner, 1911, p. 617), no se refiere sólo al contenido del libreto, si no a la propia forma en que compondrá la obra y a la relación que guardarán entre sí las diversas artes dentro de ella, devolviendo la música a su lugar privilegiado sobre las demás: “ahora es la música lo que constituye el drama” (Magee, 2012, p.214). En este sentido es, precisamente, en el que el sistema de Schopenhauer fue la filosofía necesitada por Wagner porque, gracias a él, su música quedó libre del imperio del texto poético y, así, pudo desarrollarse en todo su potencial sin atender a otros elementos más allá de sí misma. Tanto es así, que tras la composición de su última ópera, Wagner manifestó su intención de dedicarse a la composición de sinfonías (*ibid.* p. 200). En cualquier caso, aún queda por aclarar de forma más precisa el modo en que estas últimas obras de Wagner suponen la expresión artística de la filosofía de

Schopenhauer. Para ello, se prestará especial atención a las consideraciones de Bryam Magee (2012).

Schopenhauer aseguraba que la realidad es representación (el mundo tal y como se presentaba ante los sentidos, mediados por las formas del principio de razón) y voluntad (el auténtico fondo del mundo que lo atraviesa todo en tanto que es su *ser en sí*). El conocimiento racional y científico solo brinda un conocimiento de la representación y, por tanto, se muestra esclavo de esa voluntad cuyo único fin es su reproducción. Las artes, por otro lado, ofrecen un conocimiento de las ideas, modos en los que la voluntad se objetiva, conformando así un conocimiento más certero de la realidad que la razón, a pesar de que éste no deja de ser un conocimiento representacional. La música, sin embargo, es expresión la voluntad misma. Las últimas obras compuestas por Wagner pueden leerse según este mismo esquema. La acción transcurre en escena, pero ésta no es sino una representación (en el sentido literal y schopenhaueriano del término). El verdadero peso del drama recae sobre la música que muestra la esencia misma de los personajes, pero no en el sentido en que pudiera hacerlo antes, expresando unos sentimientos que el texto se encarga de hacer explícitos, sino expresando el sentimiento en sí, su causa, la voluntad que es esencia del mundo. Esto supone un importante cambio, en palabras de Magee (2012, p. 216):

La ópera, la gran ópera, siempre había sido una forma del drama en la cual el medio básico de expresión era la música, pero el tipo de interioridad que se había articulado antes se limitaba a la vida interna de los personajes, a sus sentimientos y a sus pensamientos secretos [...]. Wagner sigue con esto, pero además le añade algo totalmente diferente. Ahora está expresando, o al menos piensa hacerlo, la realidad noumenal de la cual los mismos personajes del escenario son el fenómeno.

Este cambio no sería posible si Wagner no hubiera asumido, en buena medida, las consideraciones de Schopenhauer a propósito de la música. Desde el momento en que lo haga, ésta dejará de ser un mero medio de expresión para ser el medio de expresión de lo que el mundo realmente es *en sí*, y el drama, en su representación, pasará a ser un correlato de el mundo tal y como es visto desde la óptica schopenhaueriana, lo que encaja perfectamente con las consideraciones que el propio Schopenhauer (2009b, p.501) hizo a propósito de la ópera:

La música de una ópera, tal y como la presenta la partitura, tiene una existencia por sí misma totalmente independiente, separada, por así decirlo, abstracta, que es ajena a los acontecimientos y personajes de la obra, y que sigue sus propias reglas inalterables; por eso es plenamente eficaz aún sin el texto [como lo es la voluntad, autosuficiente e independiente de sus representaciones]. Pero esa música, al haber sido compuesta en consideración al drama, es como el alma del mismo, ya que en su relación con los acontecimientos, personas y palabras se convierte en expresión del significado interno y la consiguiente necesidad última y secreta de todos aquellos acontecimientos [en cuanto que es su esencia íntima].

Hasta ahora se ha abordado la cuestión de la música en clave eminentemente metafísica, pero lo cierto es que las consideraciones de Schopenhauer al respecto van mucho más allá, llegando a abordar aspectos que tienen que ver con la propia armonía. En este sentido, es interesante señalar el modo en que es posible, según Magee (2012, p. 210-213), que Wagner tomara inspiración también de estos aspectos a la hora de componer la música de *Tristán e Isolda*. De ser cierta esta consideración, Wagner habría tomado de Schopenhauer las observaciones concernientes a la llamada suspensión: la idea de que los acordes disonantes provocan un anhelo en quienes los escuchan que sólo se ve satisfecho en el momento en que la música resuelve la disonancia (*ibid.* p. 211). Efectivamente, según afirma Magee (2012, p. 212-213), en la ópera citada esta idea parece llevada hasta el extremo por Wagner:

El primer acorde de *Tristán* [...] contiene no una sino dos disonancias, con lo cual duplica en el oyente un doble deseo, agonizante por su intensidad, de una resolución. El acorde en el que deriva resuelve una de esas disonancias pero no la otra, por lo que nos proporciona una resolución parcial. Y la música procede así: en cada cambio de acorde resuelve algo, pero no todo. [...] Y esto se prolonga durante toda la noche.

Este mismo patrón de disonancias se repetirá después en *Parsifal* y supone, para muchos, un hito revolucionario en la historia de la música, ya que pondrá en entredicho el sistema tonal, abriendo camino a la música atonal que encontrará su realización en la generación siguiente a la de Wagner (Magee, 2012, p. 214). Y si se acepta lo expuesto hasta ahora no queda sino afirmar que en el corazón de esta revolución en términos

formales está la filosofía de Schopenhauer que Wagner ha hecho obra musical. Eso es así, como ya se ha visto, por el papel que preeminente que adquiere la música dentro de la ópera, por la incorporación de determinados recursos musicales formales que Schopenhauer ya analiza en sus escritos y por la inclusión en el libreto de temáticas puramente schopenhauerianas. Sin embargo, la ópera, por muy preponderante que sea el papel de lo musical, no deja de ser “un género híbrido, lejos del ideal romántico de la ‘música absoluta’, es decir, de la pura música instrumental” (Fubini, 2002b, p. 38). Esta afirmación de Fubini a propósito de Nietzsche da buena cuenta de la crítica que el pensador hará a la obra de Wagner (del que sería amigo, primero y detractor, después). Es pertinente detenerse en este punto antes de abordar el pensamiento de Hanslick para desarrollar algunas de las ideas de Nietzsche con respecto a la música y trazar las líneas de su ruptura con el compositor de Leipzig y la filosofía de Schopenhauer, ya que Nietzsche representa, como Hanslick, una de las voces más críticas con respecto al romanticismo. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre el crítico musical y el filósofo, y es que Nietzsche, a pesar de la crítica, sigue inscrito dentro del movimiento romántico, al menos en lo que a sus consideraciones sobre la música respecta (Fubini, 2005, p. 339).

El nacimiento de la tragedia, ensayo con dedicatoria a Wagner, es la obra con la que Nietzsche comenzará su andanza filosófica. En ella, el pensador asume por completo y de manera explícita la concepción schopenhaueriana de la música como imagen directa de la voluntad (Nietzsche, 2012, p.165). Además, Nietzsche caracteriza las artes, valiéndose de las deidades mitológicas de Apolo y Dionisos, como apolíneas o dionisiacas, formando parte de las primeras las artes figurativas y del segundo las que no lo son, siendo la música la más destacable (*ibid.* p. 49). Estos dos tipos de arte son irreconciliables según Nietzsche, dado lo antitético de su naturaleza, sin embargo, es posible señalar un tipo de arte que los aúna: la tragedia (*ibid.* p. 50). Se ve así la cercanía de Nietzsche a Wagner en este punto, ya que concibe la posibilidad de un arte que aúne a todas las demás, y a Schopenhauer en lo que respecta al poder cognoscitivo de la música en particular. Sin embargo, a estas confluencias que se presentan en su primera obra sobrevendrán pronto los desencuentros. Como señala Enrico Fubini

(2002b, pp. 37-38), se pueden rastrear los gérmenes de la ruptura ya en los escritos inéditos que Nietzsche escribió en la época en que redactaba *El nacimiento de la tragedia* (en decir, en 1871), donde parece apostar por la autonomía absoluta de la música con respecto a la palabra poética en clave plenamente Schopenhaueriana. En palabras del propio Nietzsche (Nietzsche, 2010, p.187):

La música nunca *puede* ser un medio, aunque uno pueda percutirla, atormentarla, tomada como sonido, como redoble de tambor, en sus grados más rudos y simples, la música supera aún a la poesía y la degrada a no ser más que su reflejo.

Esto no supone una ruptura de gran profundidad si se tiene en cuenta la consideración de que el propio Wagner parece adherirse a esta misma idea (la de la superioridad de la música con respecto al texto poético) después de la lectura de Schopenhauer, sin embargo, sí que supone un punto de divergencia importante con respecto a las ideas que Wagner trató en sus escritos teóricos anteriores, como *La obra de arte del futuro* u *Ópera y drama*, que ya se han expuesto con anterioridad. Sin embargo, si se avanza un poco más en el tiempo, hasta la publicación de *El caso Wagner*, donde Nietzsche asegura “tomar partido contra todo lo que había de enfermo en mí, incluido Wagner, incluido Schopenhauer, incluido todo el ‘humanismo’ moderno” (Nietzsche, 2003, p.187), se puede apreciar una radicalización de las ideas de Nietzsche (2003, p. 213) con respecto a la música:

¿Fue Wagner músico en absoluto? En cualquier caso, fue *más* otra cosa [...]. Ocupa un lugar diferente que no está en la historia de la música: no se le debe confundir con los grandes músicos auténticos [...]. Wagner *no* fue músico por instinto. Lo demostró al abandonar toda legalidad y, hablando con mayor exactitud, todo estilo en la música, para hacer de ella lo que necesitaba, una retórica teatral, un medio de expresión [...]. Es el Victor Hugo de la música en cuanto lenguaje. Siempre que se presuponga que primero haya de tener validez el que la música en determinadas circunstancias le *sea lícito* no ser música, sino ser lenguaje, instrumento, *ancilla dramaturgica*.

Pareciera que Nietzsche está expresando en este párrafo lo mismo que se exponía unas líneas más arriba, sin embargo, en este caso se trata de algo ligeramente distinto. En el primer fragmento citado, el filósofo asegura que la música *no puede* nunca ser un medio al servicio del texto, pues por su propia esencia se encuentra por

encima de las palabras, de la poesía, siendo capaz de expresar mucho más que ella. En el segundo, en cambio, no se trata de la subordinación de la música al lenguaje, sino que ésta parece haberse convertido en uno. ¿Se puede, en este caso, seguir hablando de música? Esta es la cuestión que confronta Nietzsche y aquí no puede aducirse la réplica anterior.

5. EDWARD HANSLICK: EL FORMALISMO Y LA CAÍDA DEL ROMANTICISMO

Schopenhauer, como muchos pensadores y artistas románticos, situó la música como un lenguaje absoluto capaz de expresar lo que no podía ser expresado por el lenguaje tradicional: la voluntad, el fondo último y verdadero del mundo. Frente a esta idea de música como lenguaje, en el sentido fuerte del término, es contra la que se levanta Nietzsche (2001, pp. 141-142):

La música no está en y para sí tan plena de significado para nuestro interior, no es tan profundamente excitante que pueda pasar por el lenguaje *inmediato* del sentimiento. [...] La “música absoluta” es o bien forma en sí, en el estado tosco de la música en que en general complace el sonido sometido a medida temporal y con diversas intensidades, o bien el simbolismo de las formas que ya habla a la comprensión sin poesía, después de que ambas estuvieran asociadas durante una larga evolución y finalmente la forma musical haya quedado enteramente entrelazada con hilos conceptuales y sentimentales.

Unas líneas más abajo, Nietzsche apunta explícitamente a la concepción de la música de Schopenhauer que, como ya se ha visto, da suelo firme a la obra de Wagner. Así, cuando Nietzsche afirma que “en sí ninguna música es profunda y plena de significado, no habla de la voluntad, de la cosa en sí” (Nietzsche, 2001, p. 142) está tirando por tierra todo lo visto hasta ahora a propósito de estos autores. La concepción romántica de la música entra en crisis. Sin embargo, las ideas señaladas, que se engloban dentro del llamado formalismo, no son originales de Nietzsche, sino de otro anti-wagneriano, Edward Hanslick, a través de quien las conocerá (Dufour, 2002, pp. 11-12). Este es el motivo por el que Nietzsche no aparece en este punto como el

verdadero destructor del Romanticismo. Si bien su filosofía representa una auténtica ruptura y vaticina la crisis y posterior destrucción del Romanticismo, sus críticas a la concepción romántica de la música no dejan de resonar en un contexto eminentemente romántico. Antes de adherirse al formalismo de Hanslick, las críticas de Nietzsche hacia Wagner no eran sino un reproche por su traición a los ideales más románticos, “es decir, al concepto de música como principio metafísico y cognoscitivo” (Fubini, 2005, p. 339) y, por eso, Hanslick es quien propina la auténtica estocada mortal al Romanticismo.

En *De lo bello en la música*, un ensayo publicado en 1854, es donde Hanslick cargará las tintas contra la concepción romántica de la música como lenguaje absoluto. Pero el alcance de su crítica va mucho más allá, pues también socavará las ideas de los ilustrados dando pie a una concepción musical hasta ahora inédita y que permitirá el surgimiento de disciplinas como la musicología. Pero esto no se entiende sin profundizar antes en algunas de las ideas del crítico musical austríaco.

Hanslick comienza su disertación arremetiendo contra lo que él llama la estética del sentimiento, que no es otra cosa que la estética que Wagner desarrolla antes de la lectura de Schopenhauer y que se ha tratado en el punto anterior. Asegura que, hasta ahora, la estética musical no ha hecho otra cosa que hablar de los sentimientos que la música supuestamente expresa antes de preocuparse de qué hay de bello en ella, lo que sería, propiamente, su objeto (Hanslick, 1947, p. 13). Esto es de vital importancia para el crítico musical ya que “el arte, en primer lugar, debe representar lo bello” (*ibid.* p. 17). Pero, ¿qué es lo bello? A esto responde Hanslick (1947, p. 55) del siguiente modo:

Es algo específicamente musical. Entendemos por tal una belleza que, independiente y no necesitada de un contexto aportado de afuera, radica únicamente en los sonidos y su combinación artística. Las relaciones ingeniosas de sonidos, atractivos de por sí, su armonía y contraposición, su huir y alcanzarse, su elevarse y apagarse, eso es lo que nos agrada como hermoso.

Hanslick identifica así la belleza del arte atendiendo a sus aspectos puramente técnicos, es decir, a su forma. No es posible acudir a ningún otro elemento que vaya

más allá de dicha forma para hablar con verdad de lo bello en el arte. Esto tiene varias consecuencias reseñables. Una de ellas es que la música se torna absolutamente autónoma, al no depender más que sí misma, de su propia técnica, y no atiende a nada que vaya más allá de ella: “la técnica musical ya no es un *medio* para expresar sentimientos, para conocer lo absoluto o para suscitar emociones; es exclusivamente la música, nada más” (Fubini, 2005, p. 345) ¿Pero acaso la música no es capaz de despertar emociones y sentimientos? Así es, puede hacerlo, pero esto carece de relevancia para Hanslick. Que despierte o no sentimientos y los sentimientos concretos que despierte, además, es algo puramente subjetivo, ya que no es objeto de la música representar un contenido tal. En palabras de Hanslick (1947, p. 137):

Aunque cada cual podrá juzgar y denominar el efecto de una obra musical de acuerdo con su individualidad, el contenido de aquella no es sino precisamente las formas sonoras que acaban de oírse; porque la música no sólo se manifiesta por medio de sonidos, sino que también no manifiesta más que sonidos.

Cae así la estética musical romántica, la consideración de la música de Schopenhauer y la de Wagner, pero no sólo eso, pues la onda expansiva del golpe de Hanslick se extiende hasta la Ilustración con su concepción hedonista de la música, en la que ésta aparecía como un arte mudo a la razón, pero que tenía por objeto suscitar emociones en el oyente. Además, con las ideas de Hanslick cae cualquier posible jerarquía de las artes, de modo que tanto el desprecio ilustrado como la alabanza romántica a la música pierden su legitimidad. El motivo de esto estriba en que, como para la música, cada arte tendrá una belleza relativa a su propia forma. En palabras de Fubini (2005, p. 345-346):

De este modo, se elimina toda tentación de establecer jerarquías de valor entre las artes; si la música es autónoma, si posee valor en sí, si no expresa ninguna otra cosa fuera de ella misma - como, de hecho, ocurre con todas las demás artes - toda investigación estética en un determinado sector artístico será inconmensurable con respecto a otra en otro sector distinto. Ningún arte podrá ostentar privilegios, puesto que cada una cuenta con una belleza particular.

Otro duro golpe para el pensamiento del Romanticismo es la vuelta a la racionalidad que supone el pensamiento de Hanslick. Él mismo afirma estar comportándose como un científico natural al desarrollar su estética (1947, p. 11), y lo cierto es que con ella consigue salvar el valor autónomo de la música renunciando a cualquier constructo metafísico que lo sustente. En cualquier caso, la música ya no ocupa un lugar preponderante entre las artes, algo que se torna superfluo, pues ya que no hay posibilidad de que ninguna de ellas lo ocupe. Además, al acudir a la forma, a la técnica, elementos materiales observables y aprehensibles, Hanslick abona el terreno para lo que posteriormente se dará en conocer como musicología. En palabras de Fubini (2002a, pp. 98-99):

Algunos de los aspectos más destacables del pensamiento de Hanslick (y en particular su actitud analítico-científica, especializada, antiliteraria) anuncian, a su vez, una fase totalmente nueva de los estudios musicales. La historiografía, la paleografía, las investigaciones acústicas y fisiológicas, la psicología musical constituían hasta ahora estudios esporádicos, ocasionales, carentes de método y rigor científico; se echaban en falta los instrumentos de investigación, las bases metodológicas indispensables para tales retos y, sobre todo, el estímulo cultural y los presupuestos filosóficos que actuasen como incentivo de cara a afrontar los mismos.

6. CONCLUSIONES.

Si se rechaza la idea de considerarla como un todo orgánico, la música se presenta como una realidad dependiente del contexto en que se piensa. En la Ilustración tenía un valor plenamente complementario a las actividades a las que acompañaba y se encontraba totalmente subordinada al resto de las artes, especialmente a la poesía a la que solía venir ligada. Esto es así dado que la música no era capaz de aportar contenido cognoscitivo accesible por la razón y sólo servía para suscitar sentimientos y emociones en aquellos que la escuchaban. Pero el Romanticismo llegará para invertir las viejas jerarquías. Donde antes preponderaba la razón, ahora lo hará el arte y, por encima de todo, la música. Precisamente por no ofrecer contenidos a la razón, la música es la candidata ideal para ocupar el trono sobre las demás artes, colocándose así los

románticos en las antípodas de los ilustrados. Schopenhauer da buena cuenta de esta actitud. En su sistema, eminentemente metafísico, sitúa el arte como un conocimiento más fiable y veraz que el científico o racional y sitúa la música como imagen directa de esa *cosa en sí* a la que Kant había vedado el acceso cognoscitivo. La música se presenta en su sistema como un lenguaje absoluto que es capaz de desvelar lo que el lenguaje tradicional es incapaz: la verdadera esencia del mundo. Wagner quedará cautivado por estas ideas que darán suelo firme a su propia concepción de su producción artística y que la atravesarán, también, en un sentido formal. Pero, como se ha visto, frente a esta concepción de la música como lenguaje se levantarán varias voces. La principal será la de Hanslick, quien socavará los principios del Romanticismo argumentando que la música no puede tener más contenido que su propia forma, pues no es un medio de expresión de nada que no sea ella misma. Acudiendo a la noción de forma, Hanslick consigue rescatar el valor autónomo e inconmensurable de todas las artes sin acudir a la metafísica y, por lo tanto, y a pesar de suponer, de algún modo, una vuelta a la Ilustración al reintroducir la racionalidad en la estética musical, la música no retrocede hasta el punto en que estaba entonces. Así, se puede decir que a pesar de su hundimiento, la revuelta del Romanticismo contra la Ilustración supone una puesta en valor de la música como arte que, si bien no volverá a tener el lugar casi sagrado que ostenta en este periodo, jamás volverá a ser tenida en tan baja estima como en las épocas anteriores. Al menos, se mantendrá al mismo nivel que las demás artes, ya que el pensamiento de Hanslick dinamita cualquier posibilidad de jerarquizarlas.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Aramayo, R. (2001). *Para leer a Schopenhauer*, Madrid: Alianza Editorial
- Berlin, I. (2015). *Las raíces del Romanticismo*, Madrid: Taurus
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*, Madrid: Akal
- Dufour, E. (2002). “La estética formalista de <<Humano, demasiado humano>>”. *Estudios Nietzsche*, N° 2, pp. 9-32
- Eagleton, T. (2011). “La muerte del deseo: Arthur Schopenhauer” en *La estética como Ideología*, Madrid: Editorial Trotta
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el s.XX*, Madrid: Alianza Editorial
- (1999). *El romanticismo: entre música y filosofía*, Valencia: Universitat de València
- (2002a). *Estética de la música*, Madrid: La balsa de medusa
- (2002b). “Música absoluta y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche”. *Estudios Nietzsche*, N°2, pp. 33-48
- Hanslick, E. (1947) *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana
- Horkheimer, M. y Adorno, T.W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, Madrid: Editorial Trotta
- Kant, I. (2010). *Crítica de la Razón Pura*, Madrid: Gredos.
- Magee, B. (2012). *Wagner y la filosofía*, Mexico: Fondo de Cultura Económica
- Marín Torres, J.M. (1993). “Schopenhauer: una estética para la redención”, *Documentos A*, N°6, pp. 116-121
- Montoya Campuzano, P. (2005). “Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música”, *Universidad Eafit*, vol. 41, N°139, pp. 57-66
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial
- (2003). *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva
- (2010). *Fragmentos póstumos. Volumen I. (1869-1874)*, Madrid: Tecnos.
- (2001) *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen I*. Madrid: Akal

Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer: Una filosofía de la tragedia*, Barcelona: Anthropos.

Saldaña Sagredo, A. (1996). "Crítica y estética en el primer romanticismo alemán", *Epos: Revista de filología*, N°12, pp. 549-563

Schopenhauer, A. (2009a). *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid: Editorial Trotta

_____ (2009b). *El mundo como voluntad y representación II*, Madrid: Editorial Trotta

_____ (2009c). *Parerga y Paralipómena II*, Madrid: Editorial Trotta

Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*, Valencia: Universitat de València

_____ (1911). *My Life Volume II*, Nueva York: Dodd, Mead and Company

_____ (2013). *Ópera y drama*, Madrid: Akal