



El Artista
ISSN: 1794-8614
elartista@ugto.mx
Universidad de Guanajuato
México

Un bello juego de sensaciones. Reconsiderando a E. Hanslick (I)

García Gómez, Arturo

Un bello juego de sensaciones. Reconsiderando a E. Hanslick (I)

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606006>

Un bello juego de sensaciones. Reconsiderando a E. Hanslick (I)

A beautiful play of sensations. Rethinking E. Hanslick (I)

Arturo García Gómez artuchik@yahoo.com

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Resumen: El artículo trata sobre el surgimiento del formalismo musical en la estética del siglo xviii, y su reaparición en el siglo xix con la obra del crítico vienés Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, publicada en 1854 en Leipzig. La recepción de esta obra provocó una de las más fructíferas disputas en la estética musical en torno al contenido de la música, que tuvo alcances insospechados por más de cien años hasta el final de la guerra fría. En la actualidad, la recepción de Hanslick constituye una premisa fundamental para comprender las causas de la crisis entonativo-musical del siglo xx. La primera parte del artículo concluye con *Maravillas del arte musical* de Wilhelm Heinrich Wackenroder.

Palabras clave: Imitación, formalismo, intuición pura, contenido musical.

Abstract: The article is about musical formalism in the Aesthetics of the 18th century and its reappearance in the 19th century with the work of Viennese music critic Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, published in 1854 in Leipzig. The reception of this work provokes one of the most fruitful discussions about the content of music, which continued until the end of the cold war. Now, the reception of Hanslick allows us to understand the causes of the musical intonation crisis in the 20th century. The first part of the article concludes with *Die Wunder der Tonkunst* by Wilhelm Heinrich Wackenroder.

Keywords: Imitation, formalism, pure intuition, musical content.

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 28 Abril 2021

Aprobación: 07 Julio 2021

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606006>

Introducción

Recientemente ha surgido en la musicología inglesa y germana un inusitado interés por la obra del crítico vienés Eduard Hanslick (1825-1904), en la reevaluación de su libro *De la belleza en la música*, un ensayo de reforma a la estética musical del romanticismo, publicado en 1854 en Leipzig. No obstante, este renovado interés por E. Hanslick y su pequeño libro, en realidad se ha mantenido desde su primera edición por más de ciento cincuenta años, en una fructífera confrontación de ideas en la estética musical del siglo xix, que trascendió el paradigma musical del romanticismo hasta el siglo xx.[1]

La obra de E. Hanslick surgió en el marco del Positivismo, con su confianza acrítica en la ciencia y el progreso, lo que en parte determinó el carácter de su planteamiento. Sin embargo, debido a su “novedad estética” (herencia de la estética kantiana), la recepción de su obra fue muy controvertida en su época, y su verdadera influencia fue hasta el siglo xx, en la obra de Schönberg, Schenker y Adorno, entre muchos otros. Lo que plantea E. Hanslick en su libro, es básicamente que la música carece de contenido, ya que éste se funde con la forma en el sonido mismo, siendo incapaz de expresar emociones y sentimientos. Según Hanslick, la música

es de naturaleza auto-referencial (autárquica), y no puede representar el mundo externo, ya que es sólo un bello refugio que nos aparta de lo mundano. Esta “nueva” idea de un arte autárquico de forma pura, iba directamente en contra de la concepción romántica de la música como expresión de sentimientos [*Musik als Ausdruck*], o como “lenguaje del alma” [*Die Sprache der Seele*]. En el siglo xx, esta idea culminará en el paradigma de la “música absoluta” [*Absolute Musik*], término acuñado por Ferruccio Busoni en 1907. [2]

La controversia suscitada por Hanslick entre críticos y compositores de su época, trascendió al estrecho mundo de la estética y la crítica musical, debido a su tesis sobre la “nueva” relación entre forma y contenido, que involucraba no solo a la música, sino a todas las artes. Varios historiadores han definido esta disputa como la “guerra de los románticos”, una de las luchas culturales más importantes del siglo xix, cuando grandes ideas rivalizaron entre sí por la lealtad de músicos, musicólogos y compositores en todas partes.[3] Nicole Grimes señala que la discusión sobre Hanslick, desde ese entonces, tendió a enmarcarse en una serie de oposiciones binarias, como: forma ≠ expresión; música absoluta ≠ música de programa; objetividad ≠ subjetividad; formalismo ≠ criticismo hermenéutico. Binomios que definieron el nuevo paradigma de la estética musical a partir de Hanslick.

Filósofos y críticos siempre han reconocido la forma como una categoría de central importancia en el arte, pero la idea de que el arte pudiera consistir exclusivamente de forma era un reto conceptual. En una era cuando el término ‘arte abstracto’ aún no existía, sólo la música ofrecía la posibilidad de un arte de pura forma. Pero los críticos eran renuentes en aceptar las consecuencias de tan alto grado de abstracción, y la mayoría continuó describiendo en términos de un contenido emocional expresado a través de la forma [traducción del autor].[4]

La obra de Hanslick surge tras las impugnaciones filosóficas al sistema hegeliano, que inician principalmente con Kierkegaard, Schopenhauer y Herbart. Varios investigadores atribuyen la influencia de Johan Friedrich Herbart sobre la obra de Hanslick, aunque en realidad, la relación también fue de orden político, debido a la imposición de su obra en las Universidades del imperio austriaco, en oposición al hegelianismo impuesto en Prusia.[5]

En 1864, el filósofo y amigo de Hanslick, Robert Zimmermann, quien apoyó decididamente su obra, afirmaba que “El profesor Hanslick no es un filósofo, tampoco un herbartiano.”[6] No obstante, en 1858 Zimmermann ya relacionaba la obra de Hanslick con la estética “realista” de J. F. Herbart, en su *Historia de la estética como ciencia filosófica*. Zimmermann escribe: “Precisamente la música es la demostración completamente válida, de que toda belleza, como la musical, sólo se basa en formas [trad. del autor].”[7] Al final de esta frase, Zimmermann menciona a pie de página sobre un fragmento que Hanslick incluyó hasta la segunda edición de su libro en 1858, donde cita a Johan F. Herbart, posiblemente influenciado por el mismo Zimmermann. Citamos de la versión inglesa de 1891.

Herbarth [*sic*] (en el noveno capítulo de su Enciclopedia), hasta donde sé, da el primer golpe a la teoría de que los sentimientos son el fundamento de la estética musical. Después de expresar su desaprobación de la manera vaga en que las obras de arte son criticadas, continúa diciendo: “Los intérpretes de sueños y astrólogos, por miles de años ignoraron persistentemente el hecho de que la gente sueña porque están despiertos, y que las estrellas ahora aparecen en una parte del cielo y después en otra, porque están en movimiento. De manera similar, hay incluso buenos músicos que aún ahora claman la idea de que, la música es capaz de expresar sentimientos definidos, incluso los sentimientos que accidentalmente emergen, y que por esta razón deben ser empleados para expresarlos en música próximo a las reglas del contrapunto simple y doble, que sólo forman la preparación de la música [traducción del autor].”[8]

Posteriormente, a partir de la tercera edición de 1865, Hanslick cita a Herbart en el séptimo y último capítulo, titulado: *¿Hat die Musik einen Inhalt?* [¿Tiene la música contenido?], e introduce a pie de página un comentario sobre la obra de Zimmermann, *Estética general como ciencia de la forma*. [9] Citamos la traducción al castellano de la quinta edición de 1876.

¿Puede tener la música, asunto, fondo, contenido (inhalt)? Tal es la importantísima cuestión que se presenta al que llega á reflexionar sobre el arte musical. La han resuelto mil veces en uno y en otro sentido, decidiéndose por la negativa valiosas opiniones, casi todas de filósofos como J. J. Rousseau, Kant, Hegel, Herbart (1), Kahlert, etc. [...] Los combatientes del opuesto bando son mucho más numerosos; músico-escritores casi todos, llevan en pos su opinión la mayor parte del público. (1) Robert Zimmermann adoptando las ideas de Herbart, ha desarrollado por completo haciéndolo extensivo á todas las artes, el gran principio estético de la forma, en su obra titulada: *Die allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* [...] Viena, 1865. [10]

Para Herbart, que impugnaba el idealismo absoluto del sistema hegeliano, el fin de la filosofía era conocer la verdadera realidad, y el camino para lograrlo, consistía en la elaboración de conceptos fundamentales que estructuraran nuestra experiencia. Nuestra percepción de la realidad sólo se basa en las relaciones entre objetos. Pero ¿quien nos garantiza que nuestras sensaciones y percepciones representan de veras la realidad? Herbart afirma que es la lógica la que nos garantiza la verdad de las relaciones entre las cosas, y por ello hemos de ignorar todo aquello que tiene un origen psicológico (las emociones). Los conceptos no son objetos reales, pero tampoco se reducen a estados emocionales transitorios. El pensamiento, al combinar conceptos, forma juicios, y la ciencia, en cuanto conocimiento que busca las causas o el porqué de las cosas, no puede existir sin la lógica, ya que los métodos particulares de cada ciencia presuponen la lógica. En cuanto a la estética, al conocimiento sensible del mundo que se concentra en la forma de percibir las cosas, Herbart la concibe como la ciencia de la valoración o del juicio. La finalidad de la estética reside en aislar y proponer conceptos modelo, que, una vez se haya eliminado todo residuo

subjetivo (sentimientos, emociones), puedan funcionar como criterios de valoración o de juicio. El concepto fundamental que estructura nuestra experiencia de la realidad en el arte, es la forma, y el concepto modelo es la belleza. Para Herbart, el juicio estético se concentra en las relaciones internas entre los elementos que constituyen el objeto estético. Cada tipo de arte selecciona un campo diferente de relaciones. En la música, el juicio estético se concentra en la relación entre los sonidos, y la mezcla con otros elementos confunde su naturaleza. Por ello para Herbart, tanto los sentimientos como el contenido histórico no tienen cabida en la estética. La dimensión emocional puede añadir atractivo a la obra de arte, así como la interpretación histórico-social ayuda, pero no deben mezclarse con la estética. El juicio estético es en esencia un acto cognitivo, basado en la clara percepción de relaciones, o proporciones entre los elementos.[11]

En su curso enciclopédico de filosofía, Herbart afirma que en la apreciación estética no existe diferencias entre las artes, y es necesario que tanto el espectador como el escucha, rechacen sus deseos y se olviden de sus preocupaciones para entregarse al arte. En este sentido, el artista y su obra deberán superar obstáculos psicológicos del espectador, y la obra de arte tratará de aislarse para no mezclarse con impresiones ajenas. La forma artística deberá permanecer pura, aislada de apercpciones de la realidad, y por ello, de ninguna manera el arte deberá basarse sobre el principio de imitación de la naturaleza.

Acaso habrá alguien que se decida a satisfacer esta exigencia, de que toda apercpción de la belleza debe ser reflejo de algo, [...] de que las obras de arte deban significar algo. Y es común que ociosas y desesperadas interpretaciones de obras, traten de convertirlas en símbolos de algo, que el artista mismo no pensó. ¡Más aún! Los artistas son gente complaciente, y no están en contra de que otros les propongan de antemano un texto para su música, pretexto para componer versos, lugar para un cuadro, es decir, señalan un significado a su creación, y fantaseando, los artistas adhieren a sus obras todo lo que aquellos quieren expresar. ¡Qué tanto pretendió Haydn representar con sonidos en La creación [*Die Schöpfung*] y en Las estaciones [*Die Jahreszeiten*]! Afortunadamente su música no necesita de un texto; y una vez más, en el mejor de los casos que por curiosidad se quiera saber qué es lo que describe su música, pues su música es música y no tiene por qué significar algo, y así es su belleza [traducción del autor].[12]

Herbart se opuso al idealismo hegeliano, un neo-kantiano cuya estética mantuvo línea directa con la estética formalista de su predecesor en Königsberg. Para Kant la forma es el orden de un conjunto de relaciones. La forma es la regularidad en todos los objetos de la experiencia, esto es, su universalidad. En este sentido, Kant distingue la forma de la materia; la materia es el objeto, y la forma es su universalidad.[13] De ahí la escisión entre forma y contenido, que absolutiza la forma en la música vaciándola de contenido. Como hemos visto, es evidente la influencia de Herbart sobre la obra de Hanslick a través de Zimmermann, que él mismo reconoce desde la segunda edición de su libro. Pero más que una impugnación a la estética hegeliana, la obra de Hanslick también

fue un retorno directo a la estética ilustrada, al imperio de la razón que impone límites al conocimiento; al formalismo estético kantiano que separa forma de contenido, retomando la concepción unilateral de la música que absolutiza su forma temporal, y como un bello juego de sensaciones fuera del espacio, la deja sin contenido.

1. Sonata ¿qué quieres de mí?

La Ilustración fue una época de decidida confianza del hombre en la razón, en su uso crítico, con el propósito de liberarse de dogmas metafísicos, prejuicios morales, mitos, supersticiones religiosas y en general, sustituir a la imaginación por la ciencia. Los filósofos ilustrados se constituyeron en un movimiento filosófico articulado en contra de todo tipo de prejuicio. La única fuente de la verdad es la razón y no la tradición; y la razón se presenta como defensa del conocimiento científico, como instrumento de transformación del mundo y del progreso de la humanidad. La Ilustración se caracterizó por su filosofía optimista. Una filosofía de la burguesía en ascenso que se esfuerza y trabaja por el progreso. En base a este progreso, los filósofos de la ilustración colocaban el uso crítico y constructivo de la razón. Pero esta razón no era el conjunto de ideas innatas cartesianas que se haya antes de cualquier experiencia, en la que se manifestase la esencia absoluta de las cosas, sino era una razón adquirida. Para Descartes, Spinoza y Leibniz, la razón eran verdades eternas comunes al espíritu humano y divino, y lo que conocemos e intuimos gracias a la razón, lo intuimos directamente de Dios.

Por el contrario, la razón en la Ilustración era la fuerza originaria del espíritu que conduce al descubrimiento de la verdad y a su determinación. No era un contenido fijo de conocimiento, de principios o de verdades, sino era una facultad, una fuerza que se comprende y explica ejerciéndola y explicándola. No era la noción de un ser, sino de un hacer. No era poseer la verdad, sino tender hacia ella. Los ilustrados tenían confianza en la razón que analiza las ideas y las reduce todas a la experiencia. Era una razón limitada a la experiencia y controlada por ésta. La razón ilustrada no se enfrentaba con las esencias, ni se perdía en conjeturas sobre la naturaleza última de las cosas. Por el contrario, partiendo de la experiencia, buscaba las leyes de su funcionamiento y su comprobación. La razón de los ilustrados era la razón de John Locke, limitada por la experiencia y controlada por ésta. Todo lo que se refiere al hombre puede ser investigado por la razón.[14]

La Ilustración fue una época de efervescente discusión sobre el arte, particularmente sobre la relación entre poesía y música. La Ilustración fue también la época de clasificación de las artes bajo un nuevo concepto, que unificó a las antiguas artes liberales bajo un solo principio de imitación de la naturaleza, de su belleza, *les beaux-arts*, entendida ésta como armonía y perfección de proporciones numéricas, una idea heredada del Renacimiento, y éste a su vez de la antigüedad greco-romana.[15]

En la teoría de las artes pictóricas y poéticas de los siglos xvi y xvii, se afirmaba que la pintura debía causar la misma sensación que la poesía, en

base a la famosa frase del poeta romano Quintus Horatius Flaccus, *Ut pictura poesis* “como la pintura así es la poesía” de su *Epístola a los Pisones* (o *Ars poetica*). Para el poeta romano “la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda”, ya que ambas tienen en común la experiencia estética. Horacio se basa en el concepto de imitación de la naturaleza, la mimesis [μίμησις] como fin esencial del arte, formulado por Aristóteles en su *ars poetica* [Περὶ ποιητικῆς].[16]

La estética[17] ilustrada se había dedicado a examinar los distintos aspectos de la percepción en la experiencia artística, con detallada exposición en las diferencias del gusto, y su incesante validación del principio de imitación, de mimesis de la naturaleza. En la música instrumental del estilo Barroco y Rococó, esta imitación se limitó a determinadas pasiones, que Johann Mattheson expuso en su teoría de los afectos, *Die Affektenlehre*. Mattheson afirma que, bajo determinados tonos, en algunas piezas o movimientos de música instrumental se expresan determinados afectos (*Affekt*), o pasiones.[18]

En la clasificación ilustrada de las bellas artes, la música inicialmente había sido relegada a un lugar secundario, aunque paulatinamente fue ganando una mejor posición entre filósofos y literatos, casi a la par con la poesía. En este proceso, la relación entre poesía y música en torno a la ópera italiana y francesa, provocó una serie de *querelles* [disputas] en Francia sobre la supuesta superioridad de la poesía, y la subordinación de la música a la palabra, que se extendió incluso hasta el siglo xix. De ahí el prejuicio ilustrado hacia la música instrumental expresado por varios enciclopedistas, como se revela en la famosa ocurrencia [*boutade*] del escritor francés Bernard Le Bovier de Fontanelle: “Sonate, que me veux tu?”, citada por Jean-Jacques Rousseau al final de su artículo ‘Sonata’ de la *Encyclopédie* de 1765.

SONATA, s. f. en música, es una pieza de música puramente instrumental, compuesta de cuatro a cinco partes de diferentes caracteres. [...] Hoy en día los instrumentos son la parte más esencial de la música, y las sonatas están extremadamente de moda, lo mismo que toda especie de sinfonías; el canto de voces es apenas un accesorio. Somos deudores del gusto mediocre, de aquellos que quisieron introducir de vuelta a la música italiana en un lenguaje que no sabría comprender, de que estamos obligados a buscar que hacer con los instrumentos en lo que es imposible hacer con nuestra voz. Me atrevería a predecir que una moda tan antinatural no es duradera. La música es un arte de imitación, pero esta imitación es de otra naturaleza que la imitación de la poesía y de la pintura; y para sentirla es necesario la presencia al menos de la imagen del objeto a imitar. Es por las palabras que este objeto se nos presenta, y es por los sonidos cantados de la voz humana, junto a las palabras, que este mismo objeto lleva justamente a los corazones el sentimiento que hace y produce. ¿Qué siente la música instrumental, alejada de esta alma y de esta energía? ¿Y todas las pasiones del violín de Mondonville * jamás me ablandarían, como aquellos sonidos de la voz de Mademoiselle le Maure? Para saber que significa todo esto de las *sonatas* que me acosa, habría que hacer como la pintura burda que está obligada a escribir debajo de sus figuras, *este es un*

hombre, este es un árbol, este es un buey. No voy a olvidar jamás lo dicho por el célebre M. de Fontenelle, que estaba en un concierto excedido de estas sinfonías eternas, y que exclamó de repente en un ataque de impaciencia, *Sonata, ¿qué quieres de mí?* [traducción del autor].[19]

Como podemos observar, el principio ilustrado de imitación de la naturaleza niega ese mismo principio a la música instrumental, ya que para imitar es necesario la representación clara de un objeto, como lo es en la imitación de la poesía o la pintura. En la música instrumental (sin texto) esta imitación es de naturaleza distinta (ambigua, confusa, etc.), ya que es necesario la asistencia de la poesía que aporta la imagen del objeto a imitar. Por ello la imitación de la música sin palabras es indeterminada, y sólo con su ayuda es capaz de representar una idea clara, o un objeto de la naturaleza.

2. La palabra añadida a la música instrumental

Paralelamente a las *querelles* [disputas] en Francia, sobre la superioridad de la poesía, y la supuesta incapacidad o ambigüedad de la música instrumental para expresar por sí misma lo que la voz humana, en la Ilustración germana surge el primer cuestionamiento a esta idea. En una carta escrita el 5 de diciembre de 1767, dirigida al escritor berlinés Friedrich Nicolai, el poeta Heinrich Wilhelm von Gerstenberg explicaba sus experimentos, al intercambiar textos poéticos de distintas melodías, o sobreponer textos a una obra instrumental ya compuesta, realizados en colaboración con el poeta Friedrich Gottlieb Klopstock en Copenhague. El experimento de Gerstenberg no estaba relacionado con la tradición renacentista de la parodia musical, que recomponía obras vocales en obras para teclado, como Girolamo Cavazzoni, Antonio de Cabezón y Alonso Mudarra hicieron con motetes de Josquin des Prez, o en la tradición barroca de los clavecinistas franceses, como François Couperin.[20]

El experimento consistió en sobreponer un texto traducido al alemán: “Seyn oder Nicht-seyn, das ist die große Frage” [Ser o no ser, esa es la cuestión] del monólogo de *Hamlet* de Shakespeare, al tercer movimiento de la sexta sonata en do-menor para clavecín de Carl Philipp Emanuel Bach (Wq63/6/iii), *Fantasia* compuesta en 1753 como ejemplo final de las 18 demostraciones [*Probestücke*], que ejemplificaron la primera parte de su *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el clavecín* .[21] Gerstenberg escribe a Friedrich Nicolai:

Desde que susurro hoy todo el día sobre la música, debo decirte que me he comprometido en un experimento musical, que me gustaría saber tu opinión. Creo, primero, que la música sin palabras expresa sólo ideas generales, y que la adición de palabras revela todo su contenido. Segundo, el experimento es limitado a sólo aquellos movimientos instrumentales en los cuales la expresión es muy clara y explícita. Sobre esta base, he puesto debajo de una pieza de clavecín de Bach, una especie de texto que obviamente, su intención nunca fue ser cantada, y Klopstock y todos me han dicho que esto sería la más expresiva pieza para canto que hayan escuchado. Bajo la fantasía en la sexta sonata, por ejemplo, que él compuso

como ejemplo para su *Ensayo* [*Versuch*], yo puse el monólogo de Hamlet de cómo él fantasea sobre la vida y la muerte [...] en una especie de condición media en donde su alma estremecida es transmitida. [...] Ahora admito libremente que no debería llevar tan lejos este experimento, ya que algunos movimientos instrumentales, aunque llenos de sentimiento, no podrían ser cantados [traducción del autor].[22]

El experimento se publicó veinte años después, en el primer fascículo de la revista *Flora* de Hamburgo en 1787, editada por Carl Friedrich Cramer.[23] Para ese entonces, Gerstenberg ya había añadido un segundo texto a la *Fantasia* de Bach; las últimas palabras de Sócrates cuando toma la cicuta: “Nein, nein, die ernste hohe Gestalt...” tomado del *Fedón* de Platón. Ambos textos seleccionados (Hamlet/Sócrates) eran elocuciones filosóficas ante el inminente suicidio, rasgo característico de la dramaturgia romántica. En la introducción a la publicación de la *Fantasia* de Bach, Cramer escribe sobre el experimento de Gerstenberg:

Esta idea musical de tan alta originalidad, requiere, posiblemente un comentario más que cualquier otra pieza en *Flora*. [...] Esta es su génesis. Se ha debatido si la pura música instrumental en la cual un artista ha expresado sólo oscuras y apasionadas concepciones, que yacen en su alma, puede también ser susceptibles de un análisis claro y definitivo. Gerstenberg [...] hizo el intento, y tomó para su experimento la más pesada [pieza] que él creía, la notoria fantasía para clave de Bach, cuyo creador, ciertamente, nunca se permitió a sí mismo soñar que el vuelo desbocado de su exaltada imaginación pudiera ser usado como hilo vinculante de una fabricación poética, y para exhibición de sentimientos en una pieza destinada a ser cantada. [...] De la completa disimilitud de frases de esta *Fantasia* [...] él [Gerstenberg] articuló una doble situación para sus admiradores escuchas: aquella de *Hamlet de cómo él intenta suicidarse*, y aquella de *Sócrates de cómo él toma la copa de veneno*. [...] Creo firmemente que este excéntrico ensayo pertenece a las más importantes innovaciones que se hayan concebido por un conocedor, y que el artista *pensante*, aquel que no siempre se somete a la esclavitud de la tradición, puede ser una vara de zahorí para descubrir muchas vetas profundas de oro en las secretas minas de la música, en aquello que se demuestra en sí mismo, como resultado de esta ditirámica unión de música vocal e instrumental: un efecto completamente diferente de la común, y limitada posibilidad de obstinadas formas y ritmos [traducción del autor].[24]

La mera adición de palabras a una pieza instrumental no era nada nuevo, ya que Gerstenberg y Bach conocían bien los poemas de Johan Sigismund Scholze (alias Sporentes), *Singende Muse an der Pleisse*, puestos sobre melodías y danzas populares, publicados en 1736.[25] Pero al sobreponer dos textos (cada uno a interpretarse por separado) a una obra instrumental de tal libertad, desarrollo de ideas y modulaciones, en un estilo tan poco ortodoxo que incluía intrincadas melodías y abruptos cambios de afecto (*Affekt*), esta obra se transformó en una especie de *Lied*, que a primera vista parecía pertenecer a una época posterior.[26]

La amistad entre Gerstenberg y Bach, un compositor quien más que cualquier otro estaba al tanto de las tendencias artísticas y literarias de su

tiempo, produjo una reacción positiva al retoque poético de Gerstenberg a su *Fantasia*, ya que ejemplificaba su propio punto de vista sobre el contenido o programa de sus obras; contenido que comúnmente era caracterizado por su vaguedad, tanto en compositores preclásicos como prerrománticos. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg fue un precursor del romanticismo, un zahorí, que descubre lo oculto en esa nueva veta que se avecinaba, como su poderosa tragedia en cinco actos *Ugolino*, publicada en 1768 por Gotthold Ephraim Lessing, sus cartas sobre las maravillas de la literatura, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur* (1766-70), y su entusiasmo por Shakespeare, que definieron los principios del *Sturm und Drang* del círculo de los románticos.[27]

Phantasia von C. P. E. Bach,
mit doppelt untergelegtem Text von Gerstenberg.
Allegro moderato.

Sokrates.
Hamlet.
Klavier.
Fantasia.

Nein, nein, die ernste ho - he Ge-stalt, nein,
Seyn o-der Nicht-seyn,
die na-he Stunde soll nicht mich schrecken, der Verwe-
das ist, das ist die große Fra - ge, das ist

3. Un bello juego de sensaciones

Poco después de los experimentos de H. W. Gerstenberg, hacia el final de la Ilustración, se producía el giro crítico del pensamiento ilustrado en la filosofía trascendental de Immanuel Kant, que inicia con la *Crítica de la razón pura* [*Kritik der reinen Vernunft*] de 1781. En su

estética trascendental, Kant determinó las condiciones estructurales de la sensibilidad, al establecer una clara diferencia entre el conocimiento sensible de las cosas que nos son dadas, y el conocimiento inteligible de las cosas que son pensadas. Para Kant, todo conocimiento sensible, a diferencia del inteligible, tiene lugar en el espacio y el tiempo, ya que toda representación sensible está determinada espacial y temporalmente.

En la filosofía, hasta Kant, se había tratado de explicar el proceso del conocer suponiendo que el sujeto giraba en torno al objeto, permaneciendo sin explicación muchas cosas. Kant invierte el proceso colocando al sujeto en el centro del proceso, lo que se denominó como su revolución copernicana. Nuestra intuición sensible no es la que se adapta a la naturaleza de los objetos, sino al contrario, son los objetos los que han de regularse con la naturaleza de nuestra facultad intuitiva. De esta manera, sólo percibimos sensiblemente de las cosas, aquello que nosotros mismos hemos colocado en ellas. A esta forma de conocer, es decir, a las estructuras de nuestra sensibilidad, Kant la denominó trascendental. Trascendental es aquello que el sujeto pone en las cosas en el acto mismo de conocerlas.

La estética trascendental estudia las estructuras de la sensibilidad, es decir, el modo en que el hombre recibe las sensaciones y se forma el conocimiento sensible. Esta estructura o modo de funcionar de la sensibilidad, que es nuestra facultad de recibir las sensaciones, está condicionada por la intuición, que es el conocimiento inmediato de los objetos. El objeto de la intuición es el fenómeno, es decir, las cosas tal como se nos aparecen en el conocimiento sensible, que Kant distingue entre materia y forma. Pero la forma, a diferencia de la materia, no proviene de las sensaciones y la experiencia, sino del sujeto que ordena los múltiples datos sensibles. La forma es el modo de funcionar de nuestra sensibilidad. Por ello Kant distingue entre 'intuición empírica' en la que están presentes de manera concreta las sensaciones, e 'intuición pura', que es la forma de la sensibilidad prescindiendo de éstas, es decir, sin la materia, sólo su forma. Para Kant, las intuiciones puras de nuestra sensibilidad son sólo dos: el tiempo y el espacio.

El tiempo no subsiste por sí mismo, ni pertenece a las cosas como determinación objetiva que permanezca en las cosas mismas, una vez abstraídas todas las condiciones subjetivas de su intuición. [...] El tiempo es la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de nosotros mismos y de nuestro estado interior. El tiempo no puede ser determinación alguna de los fenómenos externos, no pertenece ni a la figura, situación, etc., sino que determina la relación de las representaciones en nuestros estados internos.[28]

Espacio y tiempo dejan de ser entonces determinaciones ontológicas, o estructuras de los objetos, para convertirse en modos y funciones propias del sujeto, formas puras de la intuición sensible en cuanto principios del conocimiento. El espacio es pues la forma o modo de funcionar de nuestros sentidos externos que abarcan a todas las cosas que aparecen exteriormente. En cambio, el tiempo es la forma de funcionar de nuestros sentidos internos, de las cosas que aparecen interiormente.[29]

En *Crítica del juicio* [*Critik der Urtheilskraft*] de 1790, Kant se propone mediar entre la esfera de los fenómenos dominados por el intelecto, y el de las cosas *en sí* o noúmenos incognoscibles. Su fundamento es una tercera facultad que Kant caracteriza como algo intermedio entre el intelecto (facultad cognoscitiva) y la razón (facultad práctica/moral), que denomina facultad del juicio, estrechamente vinculado al sentimiento puro. El objeto del juicio estético es lo bello, que para Kant no es una propiedad objetiva de las cosas, lo bello ontológico, sino algo que surge de la relación entre el objeto y el sujeto. Lo bello nace de la relación entre los objetos contemplados y nuestro sentimiento de placer que nosotros atribuimos a los objetos mismos. Para Kant, el fundamento del juicio estético se encuentra en el libre juego y la armonía de nuestras facultades espirituales que el objeto produce en el sujeto. Es la armonía entre la representación del objeto o la fantasía, y nuestro intelecto.[30]

Siguiendo la tradición ilustrada *De la división de las bellas artes* (§ 51), I. Kant clasifica tres clases diferentes de bellas artes: “las de la palabra, las de la forma y el arte del juego de sensaciones”; y sugiere además una subdivisión entre la expresión de los pensamientos y la expresión de las intuiciones. Esta última se divide a su vez según su forma y materia. La música pertenece al tercer tipo, al *arte del bello juego de las sensaciones* del oído, como juego de sensaciones agradables, que equipara al *arte de los colores*.

[...] no se puede decir con seguridad si un color o un tono (sonido) son sólo agradables sensaciones, o si ya en sí son un bello juego de sensaciones, y, como tal, llevan consigo una satisfacción sobre la forma en el juicio estético. [...] las sensaciones de ambos, no como meras impresiones sensibles, sino como el efecto de un juicio de la forma en el juego de muchas sensaciones. La diferencia que una u otra opinión produce en el juicio del fundamento de la música cambiaría, empero, la definición [...] como el juego *bello* de las sensaciones (mediante el oído), y así lo hemos hecho, o como el juego de sensaciones *agradables*. [31]

Más adelante, en *Comparación del valor de las bellas artes entre sí* (§ 53), al igual que sus predecesores, Kant sigue colocando en primer lugar a la poesía, seguida de la música.

Después de la poesía, pondría yo, *si se trata de encanto y movimiento del espíritu*, aquel arte que sigue de más cerca a los de la palabra y se deja unir con ellos muy naturalmente, a saber: la música. Pues, aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura (el juego de pensamiento, que excita en derredor, es meramente el efecto de una, por decirlo así, mecánica asociación), y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes. De aquí que, como todo goce, reclame más frecuente cambio y no soporte la repetición varias veces sin producir hastío.[32]

Para Kant, el arte musical es más goce que cultura, esto es, el efecto de una mecánica asociación, que, a juicio de la razón, ocuparía el último lugar entre las bellas artes. Las artes de la forma (representativas) superan

en mucho a la música, ya que tratan al mismo tiempo un “asunto”, es decir, un contenido, y la música para Kant es sólo un juego de sensaciones. Por ello Kant caracteriza a la música como un arte de sensaciones sonoras que producen ideas indeterminadas, o impresiones transitorias que sólo perduran en el tiempo.

De hecho, los juicios estéticos del mismo Kant sobre la música son bastante lamentables. Sus biógrafos afirman que nunca se alejó de los alrededores de Königsberg, una ciudad hasta cierto punto aislada de la exuberante cultura musical de las capitales europeas de aquél entonces, como Viena, París, o Londres, aunque en la última década del siglo xviii, inician las primeras representaciones del Singspiel y la ópera en Königsberg. En 1793, por ejemplo, se representó *Don Giovanni* de Mozart, y al año siguiente *Die Zauberflöte*. Pero en el caso de que Kant haya escuchado estas obras, y que probablemente pudieron haber influenciado su juicio estético, desafortunadamente son posteriores a la publicación de *Crítica del juicio*.^[33]

Sus concepciones y gustos musicales estuvieron más bien influenciadas por la teoría, que por la apreciación directa de la música. Sobre su juicio musical, citamos dos fragmentos:

El canto mismo de los pájaros, que no podemos reducir a reglas musicales, parece encerrar más libertad y, por tanto, más alimento para el gusto que el canto humano mismo dirigido según todas las reglas musicales, porque este último más bien hasta cuando se repite muchas veces y durante largo tiempo. [...] también la manera como la mesa está arreglada para el goce, o también, en grandes banquetes, la música que lo acompaña, cosa maravillosa que, como un ruido agradable, entretiene la disposición de los espíritus en la alegría, y que, sin que nadie ponga la menor atención a su composición, favorece la libre conversación de un vecino con el otro.^[34]

En el entramado teórico de la estética kantiana, el juicio estético de la música, de su belleza, pertenece a la intuición pura que ordena los datos sensibles (sonoros) de la experiencia en el tiempo, esto es, a la forma de funcionar de nuestro sentido interno a través del oído, en un *bello juego de sensaciones*. La música es pues un arte abstracto unidimensional del tiempo fuera del espacio. Con el giro crítico de la estética trascendental de Kant, tiempo y espacio dejan de ser propiedad de las cosas, realidades ontológicas, o relaciones entre cuerpos, para transformarse en formas de la sensibilidad humana, en condiciones estructurales a través de las cuales el sujeto capta sensiblemente las cosas. La música ya no es aquel objeto sonoro producido en el espacio-tiempo como fenómeno acústico, producto del racionalismo ilustrado, sino una experiencia sensible interna que se despliega en el tiempo de la intuición pura. La concepción musical se transforma y trasciende el horizonte de la Ilustración, llegando así al umbral del idealismo, que manifiesta su evidente tendencia hacia lo infinito.

4. Metacrítica a la razón pura

Poco después de la primera publicación de la *Crítica de la razón pura* (1781), el filósofo Johann Georg Hamann de Königsberg, considerado como el más acérrimo y genial crítico de la Ilustración, inicia en una serie de cartas su crítica a la obra de Kant, que sintetiza en un breve ensayo de 1784, titulado: *Metacrítica sobre el purismo de la razón pura*, publicado póstumamente hasta 1825.[35] El ensayo es una crítica al formalismo estético de Kant, enfocado en la relación entre conocimiento y lenguaje. Hamann afirma que la primera purificación de la filosofía, fue independizar a la razón de toda leyenda, tradición y fe, que fue el objetivo de la Ilustración. La segunda purificación fue la independencia de la razón de toda experiencia, y su inducción cotidiana, es decir, la posibilidad del conocimiento sin experiencia y antes de toda experiencia, que plantea la estética trascendental de Kant con la razón pura, y su diferencia entre juicio analítico y sintético. Pero el tercer purismo, afirma Hamann, le corresponde al lenguaje, el único, primero y último instrumento y criterio de la razón, sin más garantía que la tradición y el uso. La facultad del pensar reposa en el lenguaje, fuente a su vez de malas interpretaciones de la razón consigo misma.

Sonidos y letras son como formas puras *a priori*, en las cuales nada de lo que pertenece a las sensaciones o a los conceptos de un objeto se encuentran y, por supuesto, tampoco aparecen los verdaderos elementos estéticos de toda la razón y el conocimiento humano. El lenguaje más antiguo fue la música y, al lado, el ritmo palpable del pulso y de la respiración nasal, imagen hecha cuerpo originario de toda medida del tiempo y su relación numérica. La más antigua escritura fue pintura y dibujo; se ocupó por ello muy pronto de la economía del espacio, de su limitación y determinación de las figuras. Por eso se han convertido los conceptos de tiempo y espacio en tan generales y necesarios por la influencia exagerada y constante de los dos nobles sentidos del rostro y del oído en toda la esfera del entendimiento, como son la luz y el aire para el ojo, para el oído y para la voz; de ahí que, como parece ser, el espacio y el tiempo no eran ni *idea innata* ni mucho menos matrices de todos los conocimientos.[36]

Para Hamann, tiempo y espacio no son sólo formas puras de la intuición sensible, formas *a priori* de toda experiencia, sino producto de la experiencia en su inducción cotidiana, como todo conocimiento que se expresa mediante el lenguaje. El lenguaje es conocimiento que tiene un poder estético basado en la experiencia, la sensibilidad y la intuición. Pero por la forma de su empleo y significado, afirma Hamann, pertenecen al mundo de los conceptos. Las palabras son por tanto intuiciones puras y empíricas, como lo son conceptos puros y empíricos. Son intuiciones empíricas a través de sensaciones visuales y auditivas, y son puras también, porque su significado no viene determinado por las sensaciones. No obstante, el significado de las palabras y su determinación nace de la conexión de un signo arbitrario e indiferente *a priori*, pero necesario e imprescindible *a posteriori*, con la intuición del objeto mismo, y de este

repetido vínculo queda impreso en el intelecto. Finalmente, Hamann se pregunta si ¿es posible a partir de la mera intuición de la palabra, de su materia, encontrar el concepto correspondiente? Y al contrario ¿será posible deducir del intelecto la intuición empírica de la palabra? Es decir, ¿a partir del concepto de razón encontrar su materia?[37]

Si la música es el más antiguo lenguaje, cuyo pulso y respiración son su materia, la respuesta debería ser un sí a las preguntas formuladas por Hamann. De la intuición de la música, de su pulso y respiración, de su materia que no sólo son los sonidos, sino también las emociones, se forma el concepto correspondiente, su idea, su forma. Y viceversa, de la idea musical se deduce la intuición empírica de su materia, de su pulso y respiración, de sus emociones experimentadas a través del sonido. Por ello el lenguaje de la música no puede ir en un solo sentido. La música no puede ser únicamente un bello juego de sensaciones de forma pura sin contenido, un arte sin la intuición empírica de las emociones, como Kant afirma.

Al igual que Kant, Hamann nació en Königsberg, pero vivió en otras ciudades, como Londres y Riga, donde obtuvo su formación musical. Veinticinco años antes de escribir *Metacrítica*, Hamann había publicado en 1759 *Evocaciones socráticas*,[38] una obra llena de irónica crítica a la Ilustración, y por ello Johann Wolfgang von Goethe lo calificó como el “fauno socrático”.

En su evocación, Hamann contrapone el socrático “sólo sé que no se nada”, al délfico “conócete a ti mismo” de Apolo, cuyo oráculo reconoce la genialidad de Sócrates en la aceptación de su propia ignorancia, contrastada con la arrogancia ilustrada de la razón que cree saberlo todo. Y ese contraste, o confrontación entre razón y naturaleza, es llevado al arte como principio fundamental de la concepción romántica, la del genio creador:

¿Qué es lo que compensa en un Homero la ignorancia de las reglas del arte que Aristóteles concibió más tarde, y en un Shakespeare la ignorancia o transgresión de tales principios críticos? El genio, es la respuesta unánime [traducción del autor].[39]

A la razón abstracta ilustrada, Hamann contrapone la vida, la experiencia concreta y la historia. Ante la abstracción del concepto antepone la imagen. Y contra el dualismo kantiano entre sensibilidad y razón, Hamann señala al lenguaje como su más bello desmentido. El lenguaje es la razón que se vuelve sensible.

5. Sentimiento versus imitación

A diferencia de la estética ilustrada, donde el rasgo característico del arte era la imitación de la naturaleza, los románticos plantearon un nuevo horizonte del arte más allá de la imitación, e intentaron no sólo imitar, sino dar significado al mundo a través del arte, para ocupar entonces el lugar de la ciencia que tanto exaltaba la Ilustración. El artista cortesano se independiza, y se convierte en el creador de un mundo propio, que expresa la interioridad del hombre, e intenta dar voz a lo inefable. Por ello el arte deja de ser una *mimesis*, una mera imitación de la naturaleza, para

convertirse en la voz del alma del mundo, y la música fue su más perfecta expresión. En el romanticismo surge el concepto de la obra de arte como un mundo autónomo y autosuficiente, producto de la creatividad del genio que se equipara a la naturaleza. El artista ya no imita la naturaleza, porque él es la naturaleza. En el arte musical, la música instrumental será el prototipo de la obra autosuficiente y autónoma de la palabra, siendo W. A. Mozart el arquetipo del genio musical, que de manera inconsciente y sin esfuerzo crea su obra. [40]

El romanticismo transformó el modo de ver el mundo, y en sus inicios, filósofos y escritores escucharon e interpretaron la música de su tiempo desde una nueva perspectiva, a pesar de no corresponder con la vaguedad de ideas romántico-musicales [*musikalische Romantik*], [41] expresadas por personajes imaginarios como Joseph Berglinger o Johannes Kreisler, fruto de la imaginación de poetas como Wackenroder y Hoffmann, respectivamente. Los románticos rechazaron definitivamente la estética ilustrada de imitación de la naturaleza, minando sus fundamentos racionales, y el poder del sentimiento y la expresividad predominaron sobre el criterio de belleza. El rechazo fue iniciado por el movimiento del “círculo de los románticos” de los hermanos August y Friedrich Schlegel, posteriormente llamado *Sturm und Drang*. [42] Parte de la obra de F. Schlegel fue escrita en una serie de fragmentos o ideas [Ideen] aisladas, especie de aforismos o sentencias sin una exposición sistemática sobre el arte y la literatura. En 1798 se publicó la segunda de estas series de fragmentos en la revista *Athenaeum* de Berlín, junto a otros fragmentos de su hermano August, F. Schleiermacher y Novalis. [43] En uno de estos fragmentos, F. Schlegel escribe:

A algunos les parece extraño y ridículo, cuando los músicos hablan sobre el pensamiento en sus composiciones; y es común en esto descubrir, que la mayoría de sus ideas se relaciona con su propia música. Sin embargo, para aquellos que son sensibles a la maravilla de las relaciones afines entre las artes y la ciencia, no verán este fenómeno desde el simple punto de vista natural, según el cual, la música debe ser sólo el lenguaje del sentimiento, y verán también que es imposible para la filosofía considerar la conocida tendencia de la música instrumental pura. ¿Acaso la música instrumental pura no debe crearse ella misma un texto? ¿Y acaso el tema no se desarrolla, se reafirma, varía y se contrasta en ella, como objeto de meditación en la cadena de ideas filosóficas? [traducción del autor]. [44]

Esta conocida tendencia de la música instrumental pura, que menciona Schlegel, era el nuevo “estilo sentimental” [*Empfindsamer Stil*] del norte de Alemania (Prusia), que contrastó con la teoría barroca de los afectos de Mattheson. En lugar de una particular afección provocada por un determinado tono o ritmo, aparece un sentimiento ambiguo, indescifrable e indecible, siendo la más típica experiencia el sentimiento de infinitud. En la literatura, esta era la manifestación de un deseo que jamás puede lograr su propia meta, porque no la conoce y no quiere, ni podrá conocerla. Era la búsqueda del deseo; un desear el desear; un deseo sin sentido, como algo inextinguible que halla en sí mismo su propia y plena satisfacción. El artista romántico experimentaba en la búsqueda del

deseo una sed de infinito, y lo que en realidad ansiaba era el infinito. En este punto la filosofía y el arte coincidían, ya que la filosofía debía captar y mostrar el nexo entre finito e infinito, mientras que el arte debía llevarlo a cabo. La obra de arte es pues lo infinito que se manifiesta a través de lo finito, superando así la concepción mecanicista ilustrada. [45]

Esta nueva concepción de la música que anhela el infinito, aparece por vez primera en la obra de Mozart, y en la ficción de obras literarias de Wackenroder, Herder y Hoffmann. En 1799 se publicó póstumamente *Fantasías sobre el arte para un amigo del arte*, una serie de escritos sobre el arte pictórico y musical del berlinés Wilhelm Heinrich Wackenroder. La segunda parte de la obra está dedicada a la música, con una serie de ensayos y cartas escritas por Joseph Berglinger, un personaje ficticio de la obra. En el segundo de estos ensayos, titulado: *Maravillas del arte musical*, Wackenroder (Berglinger) escribe:

A veces la música se me aparece como el pájaro Fénix, que se eleva luminosamente por propio placer, flota en lo alto triunfalmente por propia satisfacción, y complace a los dioses y al hombre agitando sus alas. – En otros momentos me parece como si la música fuera un niño que yace muerto en la tumba [...] – Y en ocasiones, – ¡qué plenitud magnífica de imágenes! – a veces la música es para mí enteramente el cuadro de nuestra vida; – una breve alegría conmovedora que surge del vacío y se desvanece en la nada, – que comienza y pasa de largo, y no se sabe por qué; – una pequeña isla verde, alegre, soleada, con canciones y regocijo, – que flota sobre la oscuridad del océano insondable [traducción del autor]. [46]

En el quinto ensayo, dedicado a las características de la naturaleza y psicología de la música instrumental, Wackenroder no menciona obra alguna ni autor, como si en su caracterización hablara de una música que aún no existe. Alexander Gillies, editor inglés de su obra, sugiere que el ensayo se basa en los cursos de historia de la música de Johann Nikolaus Forkel, a los que asistió Wackenroder en la Universidad de Göttingen. [47]

Al igual que Hamann, Wackenroder inicia su ensayo diciendo que, desde los primeros tonos el hombre primitivo expresó crudas emociones. Entre el sistema de matemáticas relaciones tonales, y fibras del corazón humano, se revela una inexplicable simpatía, a través de la cual el arte musical se ha convertido en un importante mecanismo flexible para describir emociones. Más aún, no hay otro arte que tenga tal materia prima ya impregnada del espíritu divino, como lo tiene la música. En la más elemental y simple composición, se expresan las emociones humanas. La esencia de todo arte es la poetización de las emociones que vagan alrededor, perdidas en la vida real.

Es por ello que muchas piezas musicales, cuyas notas fueron puestas por su compositor como números en una cuenta, o como piezas de un mosaico, meramente acorde a las reglas, pero ingeniosamente y en el momento adecuado, dicen una magnífica poesía, emocionalmente rica cuando son interpretadas en instrumentos, aunque el compositor no haya imaginado en su escolástica obra al espíritu encantado, y en la realidad de la música que bate sus alas, tan magníficamente para los sentidos iniciados.

Por otra parte, muchas mentes internamente rígidas e inamovibles, que no son ignorantes, pero que han nacido bajo infortunada estrella, entran con torpeza a la realidad de los tonos, y los sacan de sus propios lugares, así que uno escucha en sus obras sólo una dolorosa y lastimera protesta de un espíritu martirizado. Pero cada vez que la benevolente naturaleza une a estas almas separadas del arte en un marco mortal, cuando la emoción del que escucha quema aún más ardientemente en el corazón del más estudiado maestro del arte, y éste disuelve la profunda ciencia en estas llamas, entonces emerge una inexpresiva y bella obra de arte, en la cual la emoción y la escolástica están tan firme e inseparablemente comprometidas, como la piedra y los colores en una pintura cerámica [traducción del autor]. [48]

Consideraciones finales

Por la extensión de su detallado análisis, aquí concluimos la primera parte de esta serie de artículos, cuya idea generadora ha sido hilvanar la concatenación histórica de ideas sobre la delicada relación entre poesía y música. La aguja que teje este vínculo zigzagueante se llama Eduard Hanslick; de ahí el subtítulo de la serie: “Reconsiderando a Eduard Hanslick”. Es en la Ilustración cuando la delicada relación entre poesía y música inicia su separación, ante el avance de la música instrumental (sin poesía); y en ese divorcio que se consolida con el romanticismo, predecesores y seguidores de Hanslick intentaron despojar a la música de su legítimo derecho a la expresión de un contenido, y que constantemente sus oponentes impugnaron en una fructífera lucha estética de ideas, que hasta la fecha aún continúa.

Arturo García Gómez

Violonchelista y musicólogo: artuchik@yahoo.com Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán: <https://www.umich.mx/index.html> Maestría en Bellas Artes por el Conservatorio Estatal *Nikolai Rimsky-Korsakov* de Leningrado (St. Petersburgo), Unión Soviética. Doctor en Historia y Ciencias de la Música (Cum laude) por la Universidad Autónoma de Madrid, con la tesis: *Teoría de la Entonación. Sobre el proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asafev (1884-1949)*. Ha sido cellista de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes (1981); Filarmónica de la Unam (1982); *Opernaja Studja* de Leningrado (1988-90); Filarmónica del Bajío (Guanajuato-Querétaro 1991-93); Orquesta Sinfónica de Minería (1998); y por más de diez años, cellista principal de la Orquesta Sinfónica de Michoacán (1994-2004). Se ha presentado como solista en México, interpretando *Variaciones sobre un tema Rococó* de Tchaikovsky, y varios conciertos barrocos. Profesor e investigador de la UMSNH desde 1997, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT desde 2012. Líneas de investigación: Musicología sistemática, sobre el origen y evolución de la música. Ha publicado más de una treintena de artículos de difusión e investigación en revistas arbitradas de Europa, Sudamérica y México.

Referencias

Abbagnano, Nicola (2000). *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México.

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin.
- Batteux, Charles (1746). *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris.
- Busoni, Ferruccio (1907). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Trieste.
- Cassirer, Ernst (1950). *La filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Chrysander, Friedrich (1891). "Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten," *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Siebenter Jahrgang, Leipzig.
- Cramer, Carl Friedrich (1787). "Flora. Eine Sammlung Compositionen für das Clavier und den Gesang; von Gräven, Gluck, C. P. E. Bach, J. A. Kunzen, Fr. Ae. L. Kunzen, Reichardt, Schwanenberger. Herausgegeben durch C. F. Cramer" Rezension, in: *Magazin der Musik*, Jg. 2, Hälfte 2, 1787, S. 1340-1377.
- Diderot, Denis (1765). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome quinzième, Sen-Tch. /par une société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. [Denis] Diderot, et quant à la partie mathématique, par M. [Jean Le Rond] d'Alembert... Briasson, Paris.
- Dubos, Jean-Baptiste (1719). *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Paris.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1996). *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper.
- El arte poética de Horacio, ó Epístola a los pisones* (1777). Traducida en verso castellano por D. Tomas de Yriarte. Madrid.
- García Gómez, Arturo (2017). "Carta a un tal barón von... de W. A. Mozart sobre el proceso creativo" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. xxxix, Núm. 110, 2017, pp. 9-48.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm (1767). "Briefe Nr. 5, Gerstenberg an Nicolai. Kopenhagen den 5 Dec. 1767." In: "Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais" Herausgegeben von R. M. Werner, *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Band 23, 1891, S. 43-67.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm (1787). "Phantasie von C.P.E. Bach; mit doppelt unterlegtem Text (Sokrates/Hamlet) von Gerstenberg" // In: "Enthaltend Compositionen für Gesang und Klavier von Gräven, Gluck, Bach, Adolph Kunzen, F. L. Ae. Kunzen, Reichardt, Schwanenberger; herausgegeben von C. F. Cramer." *Flora*. Erste Sammlung (Kiel und Hamburg, 1787).
- Grimes, Nicole; Siobhán Donovan & Wolfgang Marx (2013). *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester, University of Rochester Press.
- Hamann, Johann Georg (1759). *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile. Mit einer doppelten Zuschrift an Niemand und an Zween*. Amsterdam.
- Hamann, Johann Georg (1825). "Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft" *Hamann's Schriften*. 7 Bände. Herausgegeben von Friedrich von Roth. Leipzig, Reimer, 1821-25 (Siebenter Theil, 1825).

- Hamann, Johann Georg (1999). "La Metacrítica sobre el Purismo de la Razón Pura" En: *¿Qué es Ilustración?* Traducción de Agapio Maestre y José Romagosa, Tecnos, Madrid, pp. 36-44.
- Hamann, Johann Georg (2015). *Evocación de Sócrates*. Edición crítica del texto alemán, introducción, traducción y notas de Cinta Canterla. Ediciones Consulcom.
- Hanslick, Eduard (1854). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel.
- Hanslick, Eduard (1876). *De la belleza en la música. Ensayo de reforma en la estética musical*. Traducción de Elisa de Luxán de Gracia Dana. Madrid, Medina, s. d. (¿1876?).
- Hanslick, Eduard (1891). *The Beautiful in Music. A Contribution to the Revival of Musical Aesthetics*. Translated by Gustav Cohen. Novello and Company, London.
- Helm, Eugene (1972). "The 'Hamlet' Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach's Music" *The Musical Quarterly*, Vol. 58, N° 2 (Apr. 1972), pp. 277-296.
- Herbart, Johan Friedrich (1831). *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspuncten, entworfen von Herbart*. Halle.
- Howell, Almonte C. Jr. (1967). "Paired Imitation in 16th-Century Spanish Keyboard Music" *The Musical Quarterly*, Vol. 53, N° 3 (Jul. 1967), pp. 377-396.
- Kant, Immanuel (2004). *Crítica de la razón pura*. Traducción de José del Perojo y José Rovira Armengol. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Kant, Immanuel (2011). *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Tecnos, Madrid.
- Katz, Ruth and Carl Dahlhaus eds. (1987). *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Volume I. Substance*. Aesthetics in Music N° 5. Pendragon Press, New York.
- Lippman, Edward A. ed. (1988). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Volume II. *The Nineteenth Century*. Aesthetics in Music N° 4, Vol. II, Pendragon Press, New York.
- Mattheson, Johann (1739). *Der Vollkommene Kapellmeister*. Hamburg.
- Payzant, Geoffrey (2001) *Eduard Hanslick and Robert Zimmermann. A Biographical Sketch*. <http://www.rodani.ch/busoni/cronologia/Note/hanslick.pdf>, [accessed April 14, 2021]
- Plato (1903). *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press.
- Poos, Heinrich (1993). *Carl Philipp Emanuel Bach Beiträge zu Leben und Werk*. Herausgegeben von Heinrich Poos, Mainz Schott.
- Reale, Giovanni y Dario Antiseri (1995). *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. 3 tomos. Traducción de Juan A. Iglesias. Herder, Barcelona.
- Reale, Giovanni (2003). *Por una nueva interpretación de Platón. Relectura de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las "Doctrinas no escritas"*. Herder, Barcelona.
- Schlegel, F. (1798). "Fragmente" *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweites Stück. Berlin, 1798, S. 179-322 (jetzt: *Athenaeum 1798-1800*. Herausgegeben von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. J. G. Cotta'sche Buchhandlung. Stuttgart, 1960, S. 179-322).

- Schlegel, F. (1967). *Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München: Paderborn; Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967, S. 165-256.
- Scholze, Johan Sigismund (1909). "Sporentes, Singende Muse an der Pleisse" *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. Erste Folge, Band 35 und 36, Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Scruton, Roger (1997). *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Schünemann, Georg (1916). "Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf" *Bach-Jahrbuch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Band 13.
- Tatarkiewicz, Władysław (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Alianza Editorial, Madrid.
- Wackenroder, W. H. (1799) „Die Wunder der Tonkunst“ *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Herausgegeben von Ludwig Tieck, Hamburg, Zweiter Abschnitt. Anhang einiger musikalischen Aussähe.
- Wackenroder, W. H. und L. Tieck (1948). *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders/Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Introduction and notes in English, edited by Alexander Gillies. Oxford: Blackwell.
- Walker, Alan. (1987). *Franz Liszt: The Weimar years, 1848-1861*. Cornell University Press.
- Ward, John (1952). "The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music" *Journal of the American Musicological Society*, V (1952), pp. 88-98.
- Young, William (1963). "Keyboard Music to 1600: II" *Musica Disciplina*, Vol. 17 (1963), pp. 163-193.
- Zimmermann, Robert (1864). "Abwehr", *Zeitschrift für exacte Philosophie*, Theodor Allihn, Tuiskon Ziller (Herausgegeben), Leipzig, Band 4.
- Zimmermann, Robert (1858). *Geschichte der Aesthetik als Philosophischer Wissenschaft*. Wilhelm Braumüller, Wien.
- Zimmermann, Robert (1865). *Die allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wilhelm Braumüller, Wien.
- Алиева, И. (2017). «Обзор музыкальной культуры Кёнигсберга xiii-xix веков» *Международная конференция «Музыкальная культура Кёнигсберга-Калининграда» Сборник материалов. 27-29.10.2014*. Калининград, с. 12-26.

Notas

[1]Eduard Hanslick (1854). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel. En vida se publicaron diez ediciones: 2. Auflage, 1858; 3. Auflage, 1865; 4. Auflage, Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1874; 5. Auflage, 1876; 6. Auflage, 1881; 7. Auflage, 1885; 8. Auflage, 1891; 9. Auflage, 1896; 10. Auflage, 1902. En 1922 se publicó la décimo quinta edición. La obra se ha traducido a varios idiomas: castellano (1876); francés (1877); italiano (1883); danés (1885); inglés (1891); holandés (1892); y ruso (1880/1895). Un claro ejemplo del renovado interés por su obra, es la reciente publicación en 2 volúmenes: Eduard Hanslick (1990). *Vom Musikalisch-Schönen*, Historisch-kritische Ausgabe von Dietmar Strauß, 2

Bände, (Mainz: Schott). También se han publicado dos colecciones de artículos: Nicole Grimes, Siobhán Donovan & Wolfgang Marx (2013). *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester, University of Rochester Press; y, Alexander Wilfing (2019). *Re-Reading Hanslick's aesthetics: Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 49, Hollitzer. Más recientemente apareció una tercera traducción al inglés, *Eduard Hanslick's On the Musically Beautiful: A New Translation*. Translated by Lee Rothfarb & Christoph Landerer, Oxford: Oxford University Press, 2018 (La primera traducción es de 1891: *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revival of Music Aesthetics*. Translated by Gustav Cohen; y la segunda de 1986: *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Translated by Geoffrey Payzant. Ambas consultadas y citadas ampliamente). En castellano se tradujo de la quinta edición de 1876: *De la belleza en la música. Ensayo de reforma en la estética musical*. Traducción de Elisa de Luxán de García Dana. Madrid: Casa Editorial de Medina, s. d. (¿1876?). Existe una segunda de 1947: *De lo bello en la música*. Traducción de Alfredo Cahn. Ricordi Americana, Buenos Aires.

[2] Ferruccio Busoni (1907). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Trieste, S. 9.

[3] Cf. Alan Walker (1987). *Franz Liszt: The Weimar years, 1848-1861*. Cornell University Press, p. 449.

[4] Nicole Grimes, Siobhán Donovan & Wolfgang Marx (2013). *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester, University of Rochester Press, p. viii.

[5] Cf. Geoffrey Payzant (2001). *Eduard Hanslick and Robert Zimmermann. A Biographical Sketch*. <http://www.rondoni.ch/busoni/cronologia/Note/hanslick.pdf>, [accessed April 14, 2021]

[6] Robert Zimmermann (1864). "Abwehr", *Zeitschrift für exacte Philosophie*, Theodor Allihn, Tuiskon Ziller (Herausgegeben), Leipzig, Band 4, S. 205. Citado en: Payzant, *Eduard Hanslick and Robert Zimmermann*, p. 14.

[7] Robert Zimmermann (1858). *Geschichte der Aesthetik als Philosophischer Wissenschaft*. Wilhelm Braumüller, Wien, S. 784.

[8] Eduard Hanslick (1891). *The Beautiful in Music. A Contribution to the Revival of Musical Aesthetics*. Translated by Gustav Cohen. Novello and Company, London, pp. 27-28. [Hanslick cita del *Kurze Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten* de Herbart, sin indicar la página]

[9] Robert Zimmermann (1865). *Die allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wilhelm Braumüller, Wien. En el prólogo, Zimmermann señala que el plan original de su obra, es una adaptación sistemática de la estética de Herbart. "La historia de la estética coloca ahora por delante la ciencia de la forma misma sobre el reciente juicio hipotético, de que la estética, cuando es verdadera, sólo puede ser sobre la forma." [traducción del autor] Zimmermann, *Die allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, p. v.

[10] Eduard Hanslick (1876). *De la belleza en la música. Ensayo de reforma en la estética musical*. Traducción de Elisa de Luxán de Gracia Dana. Madrid, Medina, s. d. (¿1876?), p. 155.

[11] Cf. Giovanni Reale y Dario Antiseri (1995). *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. 3 t. Traducción de Juan A. Iglesias. Herder, Barcelona, t. iii, 199-202; Ruth Katz and Carl Dahlhaus, eds. (1987). *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Volume I. Substance*. Aesthetics in Music N° 5. Pendragon Press, New York, pp. 360-61.

[12] J. F. Herbart (1831). *Kurze Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten, entworfen von Herbart*. Halle, § 72, S. 123-24.

[13] Cf. Nicola Abbagnano (2000). *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, “Forma”

[14] Cf. Ernst Cassirer (1950). *La filosofía de la Ilustración*. FCE, México; Reale, *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*, t. ii, pp. 563-582.

[15] El término ‘ars’, equivalente latino del griego *techné* [τέχνη], significaba destreza, habilidad, pericia en los oficios manuales como la pintura o carpintería, es decir, la habilidad requerida para construir un objeto. El arte, tal y como se entendía en la antigüedad, tenía un ámbito más amplio que el concepto moderno, y comprendía, además de las ‘bellas artes’, los oficios manuales y las ciencias. Por ello en la Edad Media las artes se clasificaron según el tipo de trabajo, ya fuera mental o físico: *artes liberales* (liberadas del trabajo) y vulgares. Cf. Władysław Tatarkiewicz (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Alianza Editorial, Madrid, pp. 39-40. El Renacimiento retoma la concepción platónica de la belleza a través de la obra del arquitecto romano Marcus Vitrubio Polión (siglo I a.C.), *De Architectura*, publicada en 1521 por Cesare Cesariano, con su emblemático *Homo ad circulum*, que Leonardo Da Vinci ya había dibujado en 1490. Este concepto platónico de belleza es retomado básicamente en su carácter cuantitativo-matemático, producto de los principios supremos del Uno y la Diada en el proceso de delimitación de lo ilimitado, que da como resultado la armonía y la proporción cósmica. De ahí que la belleza en el arte renacentista se identifique con la armonía y proporciones numéricas del canon de Policleto y la sección áurea. Cf. Giovanni Reale (2003). *Por una nueva interpretación de Platón. Relectura de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las “Doctrinas no escritas”*. Herder, Barcelona, pp. 281-312. La Ilustración retoma el concepto medieval de las *artes liberales*, pero ahora reunidas bajo un mismo principio, el de la belleza renacentista. Cf. Dubos Jean-Baptiste (1719). *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Paris; Charles Batteux (1746). *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris.

[16] Cf. *El arte poética de Horacio, ó Epístola a los pisones* (1777). Traducida por D. Tomas de Yriarte. Madrid.

[17] ‘Estética’ es un término latino [Aesthetica] que proviene del griego αἰσθήσις [aisthēsis], y que significa ‘sensación’ o ‘percepción’ (Platón, Teeteto 156b). Fue acuñado por Alexander Gottlieb Baumgarten en sus *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), para definir la ciencia del conocimiento sensible en contraposición a la lógica, que expone en los dos tomos de su *Aesthetica* (1750/1758).

[18] Cf. Johann Mattheson (1739). *Der Vollkommene Kapellmeister*. Hamburg.

[19] Denis Diderot (1765). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome quinzisième, Paris, “Sonate”, p. 348. * Rousseau se refiere al violinista y compositor Jean-Joseph de Mondonville (1711-1772), autor de sonatas para violín (op. 1, 1733). En 1755 se convirtió en director de los *Concert Spirituel*. Es autor de nueve óperas. *Titon et l'Aurore* jugó un papel central en la *Querelle des Bouffons* alrededor de 1750.

[20] Cf. John Ward (1952). “The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music” *Journal of the American Musicological Society*, V (1952), pp. 88-98; William Young (1963). “Keyboard Music to 1600: II” *Musica Disciplina*, Vol. 17 (1963), pp. 163-193; y, Almonte C. Howell Jr. (1967). “Paired Imitation in 16th-Century Spanish Keyboard Music” *The Musical Quarterly*, Vol. 53, N° 3 (Jul., 1967), pp. 377-396.

[21] Carl Philipp Emanuel Bach (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin.

[22] H. W. Gerstenberg (1767). “Briefe Nr. 5, Gerstenberg an Nicolai. Kopenhagen den 5 Dec. 1767.” In: “Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais” Herausgegeben von R. M. Werner, *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Band 23, 1891, S.

43-67 [Briefe Nr. 5, S. 56]. Las cartas también se publicaron en: Georg Schünemann (1916). “Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf” *Bach-Jahrbuch*, Leipzig, Breitkopf&Härtel, Band 13, (Jahrgang 1916), S. 20-35 [Briefe Nr. 5, S. 24–26].

[23]H. W. Gerstenberg (1787). “Phantasie von C.P.E. Bach; mit doppelt unterlegtem Text (Sokrates/Hamlet) von Gerstenberg” In: “Enthaltend Compositionen für Gesang und Klavier von Gräven, Gluck, Bach, ... herausgegeben von C. F. Cramer.” *Flora*. Erste Sammlung (Kiel und Hamburg, 1787). Ese mismo año Cramer realizó una reseña de la *Fantasia* de Bach con doble texto de Gerstenberg en *Magazine für Musik*: Carl Friedrich Cramer (1787). “Flora. Eine Sammlung Compositionen für das Clavier und den Gesang; von Gräven, Gluck, C. P. E. Bach, J. A. Kunzen, Fr. Ae. L. Kunzen, Reichardt, Schwanenberger. Herausgegeben durch C. F. Cramer” Rezensión, in: *Magazin der Musik*, Jg. 2, Hälfte 2, 1787, S. 1340-1377.

[24]Gerstenberg „Phantasie von C.P.E. Bach“ S. xii-xiv.

[25] Cf. Johan Sigismund Scholze (1909). “Sporentes, Singende Muse an der Pleisse” *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. Erste Folge, Band 35 und 36, Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[26]En la imagen se muestra la primera página del experimento de Gerstenberg, con la superposición de textos de *Hamlet* y *Sócrates* a la *Fantasia* de Carl Ph. E. Bach, publicada en la revista *Flora* de 1787. La imagen fue tomada de Friedrich Chrysander (1891). “Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten,” *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Siebenter Jahrgang, Leipzig, S. 5. Reproducción facsímil en: Heinrich Poos (1993). *Carl Philipp Emanuel Bach Beiträge zu Leben und Werk*. Herausgegeben von Heinrich Poos, Mainz Schott, S. 333.

[27] Cf. Eugene Helm (1972). “The ‘Hamlet’ Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach’s Music” *The Musical Quarterly*, Vol. 58, Nº 2 (Apr., 1972), pp. 277-296.

[28]Immanuel Kant (2004). *Crítica de la razón pura*. Traducción de José del Perojo y José Rovira Armengol. Editorial Losada, Buenos Aires, p. 209.

[29] Cf. Reale, *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*, t. ii, pp. 723-40.

[30] Cf. Reale, *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*, t. ii, pp. 773-78.

[31]Immanuel Kant (2011). *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Tecnos, Madrid, pp. 252-54.

[32]Kant, *Crítica del juicio*, p. 257.

[33]Una característica de la estética musical de la Ilustración, es que la mayoría de sus obras no fueron escritas por músicos (compositores e intérpretes), sino por filósofos, poetas y literatos, cuyos conocimientos musicales eran limitados, o se basaban sólo en la teoría y no en la práctica musical de su tiempo, como I. Kant lo había hecho en su momento. En el prefacio a *The Aesthetics of Music*, el musicólogo inglés Roger Scruton afirma que Kant era más o menos un “sordo”: “As for Kant and Hegel – the two giants of modern aesthetics – no person with an ear can read the observations of the first on music without being acutely aware that he was more or less deaf to it...” Roger Scruton (1997). *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, p. vii. Por su posición geográfica remota, Königsberg no tuvo contacto cultural cercano con Prusia y el resto de Europa. Su actividad musical se desarrolló alrededor de instituciones eclesiásticas, como la *Hofkapelle* con sus organistas *Kapellmeister*. En el siglo xviii la música secular florece en la corte y los hogares, y compositores como Carl Philipp E. Bach, entre otros al servicio del rey prusiano Friedrich Wilhelm II, un entusiasta aficionado a la música, crean una nueva audiencia en Königsberg. Pero en general, la vida musical de la ciudad se caracterizaba por el diletantismo de músicos amateurs en conciertos públicos, e incluso, en la Universidad Albertina se organizaban bailes para los estudiantes con

danzas populares de moda, que se refleja en lo descrito por Kant sobre el “hastío de las repeticiones”. Cf. И. Алиева (2017). «Обзор музыкальной культуры Кёнигсберга xiii-xix веков» *Международная конференция «Музыкальная культура Кёнигсберга-Калининграда»* Сборник материалов. 27-29.10.2014. Калининград, с. 12-26.

[34] Kant, *Crítica del juicio*, pp. 160, 232.

[35] Johann Georg Hamann (1825). “Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft” *Hamann's Schriften*. 7 Bände. Herausgegeben von Friedrich von Roth. Leipzig, Reimer, 1821-25. (Siebenter Theil, 1825), S. 1-16.

[36] Johann Georg Hamann (1999). “La Metacrítica sobre el purismo de la razón pura” En: *¿Qué es Ilustración?* Traducción de Agapio Maestre y José Romagosa, Tecnos, Madrid, pp. 36-44; p. 40.

[37] Hamann “La Metacrítica sobre el purismo de la razón pura”, pp. 40-43.

[38] Johann Georg Hamann (1759). *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile*. Mit einer doppelten Zuschrift an Niemand und an Zween. Amsterdam.

[39] Johann Georg Hamann (2015). *Evocación de Sócrates*. Edición crítica del texto alemán, introducción, traducción y notas de Cinta Canterla. Ediciones Consulcom, p. 76.

[40] Cf. Arturo García Gómez (2017). “Carta a un tal barón von...” de W. A. Mozart sobre el proceso creativo” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. xxxix, Núm. 110, 2017, pp. 9-48.

[41] Cf. Hans Heinrich Eggebrecht (1996). *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper, S. 591.

[42] En 1776 el dramaturgo Friederich Maximilian Klinger (1752-1831) escribió una pieza teatral, originalmente titulada *Wirrwarr* [Confusión caótica], que posteriormente se conocerá como *Sturm und Drang*. August Wilhelm Schlegel, y su hermano Friedrich, creadores del *círculo de los románticos* y la revista *Athenaeum*, tomaron el término para llamar al movimiento cultural romántico alemán. Ambos términos expresan una única noción cuyo sentido sería: ímpetu tempestuoso; tempestad de sentimientos; o, caótico hervor de sentimientos. Las ideas principales de este movimiento son la exaltación de la naturaleza como fuerza creadora de vida; el genio como fuerza originaria, ligado íntimamente con la naturaleza; y un panteísmo que se contrapone a la concepción deísta de la Ilustración.

[43] F. Schlegel (1798). „Fragmente“ *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweites Stück. Berlin, 1798, S. 179-322 (jetzt: *Athenaeum 1798-1800*. Herausgegeben von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. J. G. Cotta'sche Buchhandlung. Stuttgart, 1960, S. 179-322). La autoría de cada fragmento fue posteriormente identificada en: *Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München: Paderborn, 1967, S. 165-256.

[44] Schlegel, „Fragmente” [Nº 444] S. 320.

[45] Cf. Reale, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. iii, pp. 29-43.

[46] W. H. Wackenroder (1799) „Die Wunder der Tonkunst“ *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Herausgegeben von Ludwig Tieck, Hamburg, Zweiter Abschnitt. Anhang einiger musikalischen Aussähe, S. 147-48.

[47] Cf. W. H. Wackenroder und L. Tieck (1948). *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders/Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*.

Introduction and notes in English, edited by Alexander Gillies. Oxford: Blackwell, pp. xxviii-xxix; Edward A. Lippman ed. (1988). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Volume II. *The Nineteenth Century*. Aesthetics in Music N° 4, Vol. II, Pendragon Press, New York, pp. 22-23.

[48]Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 186-188.