

# *La estética musical y su configuración literaria en E. T. A. Hoffmann*

PASCANSKY, Gabriel Darío / UBA - [gdpascansky@gmail.com](mailto:gdpascansky@gmail.com)

*Eje: Romanticismo alemán Tipo de trabajo: ponencia*

» *Palabras clave: Romanticismo - música - estética*

## » **Resumen**

A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, principalmente entre los autores del Romanticismo alemán, la música pasa a ocupar el primer lugar entre las artes. A esto contribuye su natural disposición abstracta, que dificulta su utilidad mimética. E. T. A. Hoffmann es uno de los primeros teóricos de la estética romántica de la música instrumental y sus ensayos sobre las composiciones instrumentales de Haydn, Mozart y Beethoven han sido recurrentemente estudiados por la crítica especializada. El objeto de este trabajo es analizar la oposición entre dos estéticas musicales, pero no en los ensayos mencionados sino en la obra narrativa de Hoffmann. Para esto, nos enfocamos en la primera compilación de cuentos del autor, *Fantasías a la manera de Callot*, donde intentamos probar que la típica oposición entre artistas y filisteos conlleva una confrontación entre dos estéticas musicales.

»

En la obra literaria de E. T. A. Hoffmann, los personajes pueden agruparse generalmente en dos grupos. Por un lado, tenemos a los filisteos: una larga lista de consejeros (estatales, financieros, secretos) y sus familias, burgueses excesivamente materialistas, solo preocupados por obtener un ascenso social o un matrimonio ventajoso para sus hijas. Por otro lado, están los protagonistas o artistas, que se oponen al inquebrantable raciocinio del primer grupo, perciben una realidad superior a la trivialidad del mundo cotidiano y llevan una existencia problemática. Estos personajes se caracterizan por su difícil inserción en un ámbito dominado por el filisteísmo, lo que se expresa en su soledad, su melancolía, la imposibilidad o el rechazo de contraer matrimonio, la conducta excéntrica, la torpeza física. Ejemplos del primer grupo son el vicerrector Paulmann y su hija Verónica (*El caldero de oro*), Elías Roos (*El salón del Rey Arturo*), el tío en *El niño desconocido*, Tussmann (*La elección de novia*); y del segundo: Gluck (*El caballero Gluck*), Kresiler (*Kreisleriana y Vida y opiniones del gato Murr*), Anselmo (*El caldero de oro*), Traugott (*El Salón del Rey Arturo*), Fröbom (*Las minas de Falun*), Reinhold (*Maese Martín el tonelero y sus*

*oficiales*), Edmund Lehsen (*La elección de novia*). Estos grupos representan para Puknus dos principios antagónicos: uno racionalista, dominante desde la Ilustración, y otro romántico; expresados socialmente en la antítesis entre “la condición burguesa, desapasionadamente calculadora, y la vida del artista, errante sin una finalidad” (2002: 36). En este trabajo, nos proponemos demostrar que la antítesis entre los personajes filisteos y, dentro del grupo de los artistas, los músicos, se construye a partir del enfrentamiento entre dos estéticas musicales coincidentes, además, con los principios antagónicos representados en cada caso. Es decir, en aquellos cuentos en que la música ocupa un lugar central (*El caballero Gluck*, *Kreisleriana*, *El calderón*), los personajes burgueses sostienen una visión de la música propia de la Ilustración, mientras que los protagonistas oponen una estética musical romántica.

Ahora bien, antes de abordar el análisis de los cuentos, nos detendremos a observar los posicionamientos hoffmannianos sobre estética musical tal como aparecen en su producción ensayística, en la que se han centrado los especialistas en esa disciplina. La crítica<sup>1</sup> coincide en señalar a Hoffmann, especialmente a partir de su reseña de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, publicada en 1810 en la *Allgemeine musikalische Zeitung*, como el principal exponente de un reposicionamiento en la valoración de la música en general, y de la música instrumental en particular. La visión dominante (iluminista), asentada durante el siglo XVIII y vigente cuando escribe Hoffmann, concibe la música como un lujo inocente; lo que el público burgués pretende de este arte es “sentimiento”. Como su único fin es exponer temas o afectos determinados, sensibles, se privilegia la música vocal por sobre la instrumental. Esta, al carecer del sustento textual, no puede transmitir sentimientos firmemente delineados, por lo que se la considera un mero ruido insignificante (Dahlhaus, 1989: 88-89). Rousseau, uno de los principales exponentes de la estética musical ilustrada, según Fubini:

ama la ópera italiana por su melodiosidad, su sencillez, su espontaneidad, su frescura y su naturalidad, y el canto en tanto que efusión del corazón; por el contrario, aborrece la música francesa por su carácter artificioso, por sus texturas armónicas incomprensibles y por su carencia de inmediatez y de naturalidad; asimismo, aborrece la música instrumental, la polifonía y el contrapunto por considerarlos insignificantes, irracionales y contrarios a la naturaleza (2005: 218).

Hacia el 1800, los escritores románticos alemanes (Friedrich Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck, Jean Paul, y, principalmente, Hoffmann<sup>2</sup>; influidos por la filosofía idealista alemana de fines del siglo XVIII) articularon un giro estético “relativamente abrupto” por el que la música instrumental pasa desde el lugar más bajo al más alto entre todas las formas musicales y entre todas las artes en general (Bonds, 1997: 387). El ensayo mencionado de Hoffmann (titulado “La música instrumental de Beethoven” e incorporado en *Fantasías a la manera de Callot* como un capítulo de la primera *Kreisleriana*) evidencia

---

1 Bonds, Dahlhaus

2 Según Bonds, “[l]a particular contribución de Hoffmann yace en su superior prosa y en su habilidad para integrar conceptos filosóficos y estéticos con asuntos técnicos de detalle musical” (Bonds, 1997: 411).

de manera programática esta nueva posición, conocida como “metafísica de la música instrumental”; y este pasaje probablemente sea el más citado del autor en los libros de estética de la música:

Siempre que se habla de la música como arte independiente, ¿no habría que referirse a la música instrumental, que, despreciando todo auxilio, toda intervención de otro arte (la poesía), expresa con toda pureza la esencia propia de este arte, solo en ella reconocible? Es la más romántica de todas las artes; se podría decir que es casi la única romántica, pues el infinito es su único tema. La lira de Orfeo abrió las puertas del Orco. La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo de los sentidos que le rodea y en el que deja tras de sí todas las sensaciones definidas para entregarse a un anhelo inexpresable (Hoffmann, 2014: 89).

Vemos aquí que lo que se tenía por una falencia, el vago contenido de la música sin texto, es considerado ahora como una ventaja. Pues, al liberarse de las ataduras de la semántica mundana, la naturaleza más abstracta de la música sin texto representa la verdadera esencia del arte (Bonds, 1997: 387). A partir de aquí, entre los impulsores de esta nueva estética, la centralidad de la tradición operística italiana del repertorio iluminista dejará su lugar a la música instrumental (Haydn, Mozart y Beethoven, el triángulo romántico que Hoffmann menciona en el ensayo citado) y al resurgimiento de la música antigua. Esto último lo observamos en Hoffmann en su ensayo “Música de iglesia antigua y moderna”. Aquí, como en otros textos, celebra las composiciones de Palestrina y Bach, dotadas de una complejidad armónica (la polifonía vocal y el contrapunto) desestimada en la concepción utilitarista dieciochesca. Este aspecto es resaltado por Hoffmann en los ensayos al vincular estos compositores con nombres o elementos simbólicamente opuestos a la estética ilustrada. En el primero, compara a Beethoven con Shakespeare (91),<sup>3</sup> quien desde la Ilustración sentimental (con Lessing) y el *Sturm und Drang* constituye el “modelo de poeta genial”, bastión contra la “autoridad del Neoclasicismo francés y su rígida poética racionalista y pseudoaristotélica” (Burello y Rearte, 2011: 14). En el segundo, dice que Palestrina es “sencillo, veraz, de piedad infantil, fuerte y poderoso, auténtico cristiano en sus obras, igual que en la pintura Pietro da Cortona y nuestro Albrecht Dürer” (994). Y, en “Pensamientos sumamente dispersos”, compara a Bach, su elaborado contrapunto, con la Catedral de Estrasburgo: “En los motetes a ocho voces de Bach veo la construcción audaz, maravillosa y romántica de la catedral con todos sus fantásticos adornos que, engarzados artísticamente, forman [un] todo y se elevan orgullosos y espléndidos en el aire” (96).

Pero, como señala Dahlhaus, si bien en el plano de la historia de las ideas puede decirse que esta estética metafísica romántica se opone a la estética psicológica (o del sentimiento) de la Ilustración, en la realidad, esta última permanece intacta como estética popular (1989: 92). Y creemos que este choque de cosmovisiones estéticas está representado en los cuentos de Hoffmann en los dos grupos antagónicos de personajes: los filisteos, que encarnan la estética iluminista, y los artistas-músicos, afines a la metafísica de la música instrumental.

---

3 Todas las referencias en las que figura sólo un número corresponden a la edición de los cuentos completos de Hoffmann consignada en la Bibliografía.

Uno de los espacios típicos de los relatos de *Kresileriana*, donde los personajes burgueses se reúnen y evidencian su posicionamiento estético, es la reunión social o tertulia. En la casa del consejero privado Röderlin, un hombre rico que organiza banquetes trimestrales, “[j]unto al té, ponches, vinos, helados, etc., se sirve siempre algo de música, que todos toman tan plácidamente como lo demás” (Hoffmann, 2014: 77). Para este grupo “la música es un invento [...] que alegra y distrae a los hombres y que, así, de un modo agradable y satisfactorio, favorece la felicidad hogareña” (ibíd.: 89). Consecuentemente con esta postura, la música no exige ningún tipo de esfuerzo por parte del receptor, sino que “proporciona un encanto maravillosamente cómodo, en el que uno está completamente exento de pensar” (ibíd.: 85), y entonces, es posible “entablar con el vecino, incluso mientras suena la música, una conversación sobre cualquier circunstancia del mundo político y moral” (íd.). Por esto, Kreisler llama “una auténtica colmena” (ibíd.: 77) al público de las tertulias y Gluck habla del “multicolor barullo de las personas elegantes” (ibíd.: 70) en la ópera.

Para los protagonistas músicos, su arte, lejos de ser algo superficial, tiene un valor supremo, ideal. Esta concepción, que ya tratamos al comienzo al hablar sobre el ensayo de la música instrumental de Beethoven, se repite con palabras similares en boca de Kreisler:

[la música] permite al hombre vislumbrar su más elevado principio y, sacándolo de su lero quehacer en la vida vulgar, lo conduce al templo de Isis, donde la naturaleza habla con él mediante sonidos sagrados jamás escuchados y sin embargo comprensibles. Estos alienados albergan respecto a la música las opiniones más asombrosas: la llaman la más romántica de todas las artes, puesto que su único tema es el infinito (ibíd.: 87).

De manera similar, Gluck y Theodor expresan que la música los vincula con el “reino de los sueños”, o con una realidad “supraterrenal”.

A partir de la diferente valoración de la música, cada grupo de personajes sostiene un repertorio diferente. De acuerdo con la estética ilustrada, que privilegia el “sentimentalismo fácil y acorde con la razón, y el gusto por la melodía armonizada sin excesivas complicaciones” (Fubini, 2005: 243), los personajes burgueses prefieren oír arias o *duettinos* breves. Los personajes músicos, en cambio, prefieren las obras de Bach, las óperas de Gluck, y las sonatas de Mozart y Beethoven; todos estos desestimados por el primer grupo. El choque entre estas dos visiones aparece representado en el primer capítulo de *Kresileriana*, “Desventuras musicales del director de orquesta Johannes Kreisler”. Aquí, en las reuniones en casa del consejero privado Röderlin, todos aplauden sin freno cuando la consejera financiera Eberstein “[g]rita, chilla, maúlla, barbotea, suspira, aúlla, trina, tararea con gusto” (Hoffmann, 2014: 79). En cambio, las sonatas de Beethoven o de Mozart, “que ningún señor de tés o de whist comprende” (ibíd.: 81), y otras composiciones instrumentales, no tienen lugar entre este público. Así, cuando Kreisler interpreta las *Variaciones Goldberg*, de Bach, en una de estas reuniones, no se suscita ningún interés: “con la nº3 [de las variaciones] se alejan varias damas acompañadas de varias cabezas de Tito. Las

Röderlin, como el que tocaba es el profesor, aguantaron, no sin sufrir, hasta la nº12 [...] Y así fue como me quedé solo con mi Sebastian Bach” (ibíd.: 80).<sup>4</sup>

Una oposición semejante se presenta en *El calderón [Die Fermate]*. Aquí, la estética ilustrada está encarnada por Lauretta, la típica *prima donna* al estilo de la consejera Eberstein. También ella subordina al músico (Theodor) a secundar su exhibicionismo vocal. Teresina, su hermana menor, es la principal representante de la visión contraria. Ella tiene una concepción más profunda de la música, prefiere las composiciones religiosas a las “gráciles *canzonettas* y arias” y critica el estilo de su hermana mayor: “todos esos rimbombantes adornos, esos trinos sin medida, esos trémolos eternos, ¿qué son, sino deslumbrantes artificios, que provocan la misma admiración que las temerarias volteretas de un saltimbanqui?” (ibíd.: 658).

En “Sobre una sentencia de Sacchini y sobre el llamado efecto en la música”, un ensayo de la segunda *Kreisleriana*,<sup>5</sup> Hoffmann caracteriza teóricamente aquella visión de la música que encarnan Eberstein, Lauretta y su público: dice que se trata de una tendencia de la ópera italiana del siglo XVIII que se prolonga hasta la actualidad y que considera a la música como “un acompañante casual de la escena”, un complemento “superficial e insignificante”, detrás de la “verdadera” música a cargo de la *prima donna* y el *primo huomo*. Luego, opone a esta concepción la verdad revelada por Gluck de que “la ópera debe manifestarse como un todo en la palabra, la acción y la música” (ibíd.: 332).

Además del lucimiento de la voz, las ejecuciones virtuosas al piano son otro plato fuerte del menú musical del salón filisteo. Este tipo de interpretaciones, por su aspecto mecánico, son insustanciales para Hoffmann, que ironiza sobre este punto en “Noticia de un joven culto”. En este capítulo de la segunda parte de *Kreisleriana*, el narrador transcribe la carta de un “joven” que conoció en “casa del consejero privado de comercio R.” (ibíd.: 317). Se trata en realidad del simio Milo, quien narra a su amiga Pipi cómo su desarrollo cultural, posibilitado por su “instinto de imitación” y la habilidad corporal, lo convirtió en un pianista y crítico musical admirado en los salones aristocráticos: “A causa de mi propia disposición natural –le escribe el simio Milo a su amiga-, fue el piano mi instrumento preferido. Ya conoces, pequeña mía, los dedos tan largos que me confirió la Naturaleza. Con ellos alcanzo decimocuartas, sí, dos octavas, y esto, además de una enorme capacidad para mover los dedos, es todo el secreto del piano” (ibíd.: 321). Además de la acusación de ignorancia general del público musical y la crítica del tipo de ejecución virtuosística que el éxito del simio Milo evidencia, se suma en este capítulo

---

4 Fubini, al hablar de la recepción de la obra de J. S. Bach, señala que aún después de muerto el compositor su obra permanecía como “símbolo de un gusto nada actual” por su dificultad “para imitar la naturaleza y para suscitar cualquier efecto o emoción”; y que el contrapunto era visto como un residuo del pasado, de la *götische Barbarei* (2005: 243). Como vimos, esta asociación negativa entre Bach y lo gótico o medieval es retomada por Hoffmann con un signo positivo al comparar la música de este compositor con la Catedral de Estrasburgo.

5 Por la claridad con que Hoffmann expone su estética musical en este ensayo resulta llamativo que haya sido ampliamente ignorado por la crítica.

un posicionamiento respecto al método compositivo. Milo expresa así su visión (que es la que goza de mayor aceptación entre el público burgués), opuesta a la concepción hoffmanniana: “Los *tutti* de los conciertos son por lo demás solo males necesarios, además de pausas en las que el solista se recupera y se prepara para nuevos saltos” (ibíd.: 321).

En síntesis, si lo que se privilegia en la música de los salones burgueses es el aspecto melódico, esto es, la secuencia sincrónica, lineal, superficial, los protagonistas músicos privilegian el componente armónico, la superposición de planos, la profundidad (esta oposición puede entenderse en un sentido figurado, como lo banal o lo serio, y en uno literal, en relación con los elementos de la composición). Esto está representado por los principales nombres de su repertorio: Bach, Gluck, y Mozart y Beethoven, que pueden asociarse respectivamente con el contrapunto, la no subordinación de la música al canto y la música instrumental.

La función secundaria que los filisteos otorgan a la música determina la posición subordinada que les asignan a los artistas. En primer lugar, esta profesión se encuentra relegada socialmente por el exacerbado materialismo reinante:

Ninguna persona en su sano juicio y de opiniones maduras considerará ni al mejor de los artistas en tan alto grado como al audaz empleado en una cancillería o bufete, ni siquiera como al artesano que rellena el almohadón sobre el que se sienta el consejero en la oficina de impuestos o el comerciante en el *comptoir*, puesto que este busca algo necesario, mientras que el primero solo busca algo agradable (ibíd.: 87).

Kreisler sufre la incómoda situación del músico que, empleado en casa de algún burgués como profesor, debe “acuñar oro con su entusiasmo para seguir tejiendo su hilo de vida” (ibíd.: 81). Aquí se da el segundo paso en su subordinación: debe relegar las composiciones que le gustaría interpretar porque carecen de interés y, además, se lo limita a servir a los protagonistas de la reunión social: la cantante estridente y el virtuoso. “[D]edicarme a la querida composición [dice Milo] es algo que no debo hacer para proporcionar a mi genio obras dignas de él, de modo que lo dejo a cargo de sujetos subordinados cuya existencia solo adquiere sentido en tanto nos sirven a nosotros, los virtuosos, es decir, en tanto elaboran obras en las que nosotros podemos mostrar nuestro virtuosismo” (ibíd.: 322).

La situación que encontramos en estos cuentos de Hoffmann concuerda con lo que señalaba Dahlhaus sobre la realidad en el ambiente musical de comienzos del siglo XIX: la estética musical ilustrada sigue vigente. En los cuentos hoffmannianos, vimos que esta está encarnada por los personajes filisteos. Los artistas-músicos, en tanto representan otro paradigma estético (y por esto mismo), se distancian del otro grupo y son solitarios o melancólicos. Las tertulias le resultan a Kreisler “suplicios infernales” (ibíd.: 77), y debe recluirse a su “laboratorio músico-poético [que] es una pequeña buhardilla” (ibíd.: 80) para interpretar sus sonatas. Y Gluck, en el inartístico Berlín de 1809, se siente como un “espíritu solitario” en un “lugar desierto” (ibíd.: 70).

## Bibliografía

- Bonds, M. E., (1997). "Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century". En *Journal of the American Musicological Society*, nº 50, 387-420.
- Burello, M. G., Rearte, J. L. (2011). "Estudio preliminar". En Klinger, F. M., *Sturm und Drang*. Buenos Aires, Prometeo.
- Dahlhaus, C., (1989). *Nineteenth-Century Music*. Berkeley, University of California Press.
- Fubini, E., (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza.
- Hoffmann, E. T. A., (2014). *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*. Madrid, Cátedra.
- Puknus, H., (2002). "Dualismo y búsqueda de conciliación. Los dos mundos de Hoffmann: desde *El puchero de oro* a *Maese Pulga*". En Rohland de Langbehn, R., Vedda, M. (comps.), *Teoría y crítica de la novela corta*, pp. 35-46. Buenos Aires, Opfyl.