

Musikalische Leiden und Freuden de Ludwig Tieck: El fin de la utopía romántica

Ingrid GARCÍA-WISTÄDT

Universitat de València
Ingrid.Garcia@uv.es

Recibido: noviembre de 2006

Aceptado: enero de 2007

RESUMEN

Cuando Ludwig Tieck escribe sus *Musikalische Leiden und Freuden* en 1822, hace tiempo que dejó atrás su etapa de romántico temprano. Sin embargo, con esta obra retoma sus presupuestos iniciales y los revisa de forma crítica; salda una cuenta pendiente con la estética musical que se remonta a su obra temprana, especialmente a «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger». En esta *Novelle* se responde a preguntas planteadas más de veinte años atrás, cuestiones en torno a la práctica y a la recepción musical, a la creación artística, a la función del artista y a la posibilidad de un arte autónomo que sólo se sirve a sí mismo. Veinticinco años después de la creación de Berglinger, considerado el primer artista romántico en la literatura, Tieck cree haber encontrado ahora al verdadero artista romántico, menos idealista y más pragmático.

Palabras clave: Ludwig Tieck, Romanticismo alemán, estética musical, el artista romántico, revisión crítica del Romanticismo.

Musikalische Leiden und Freuden by Ludwig Tieck: The End of the Romantic Utopia

ABSTRACT

When Ludwig Tieck writes his *Musikalische Leiden und Freuden* in 1822, it is long since he has left behind his period as an early romantic. Nevertheless, with this work he retrieves his initial premises and revises them in a critical way; he settles his account with the musical aesthetics, an account that goes back to his earliest work, specially to «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger». This *Novelle* responds to questions raised more than twenty years before, matters concerning the practice and the musical reception, the artistic creation, the role of the artist and the possibility of an autonomous art that only serves itself. Twenty-five years after the creation of Berglinger, considered the first romantic artist in literature, Tieck believes now to have found the true romantic artist, less idealistic and more pragmatic.

Keywords: Ludwig Tieck, German Romanticism, musical aesthetics, the romantic artist, critical revision of Romanticism.

SUMARIO: 1. Introducción 2. Antecedentes 3. Los personajes y sus diferentes posturas frente a la creación y la recepción artísticas 4. Comparación con «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» 4.1. El artista y el público: arte y sociedad 4.2. Música efectista frente a música dirigida a los afectos 4.3. Música religiosa: el arte como don divino 4.4. La ópera 5. Reconciliación de la música con el mundo que la rodea 6. Revisión crítica del Romanticismo literario y de la estética musical asociada.

En los escritos críticos de Ludwig Tieck el arte no se desarrolla a partir del modelo de la poesía como ocurrió con los románticos tempranos de Jena, sino que está determinado principalmente por el ejemplo de la pintura y la música¹. Este impulso proviene originariamente de una pequeña obra con el título *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797²), escrita en coautoría con Wilhelm Heinrich Wackenroder. Considerada la piedra angular alrededor de la que gira la génesis del primer Romanticismo literario, esta obra consta de una serie de ensayos y narraciones que alaban el arte como si fuera una religión: mezcla prosa y verso, poesía y teoría, carta y ensayo, contemplación y narración, observación y reflexión, y presenta en «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» al primer músico romántico de la literatura, Joseph Berglinger. Con esta historia el tema de la existencia del músico se desliga de una perspectiva estrictamente artística y práctica, como era el caso de las novelas anteriores hasta *Hildegard von Hohenthal*, y se introduce en el ámbito de una esfera vivencial subjetiva. Con la publicación de las *Herzensergießungen* aparece el primer músico y entusiasta musical de la historia de la literatura moderna; en apenas dieciséis páginas esta historia presenta casi todos los temas fundamentales de la existencia artística moderna, y a partir de esta obra, así como de un ensalzamiento metafísico de la música por los hermanos Schlegel, el propio Tieck, Novalis y finalmente E. T. A. Hoffmann, se estableció definitivamente la imagen del músico exaltado en la literatura alemana (cf. Thewalt 1990).

En la biografía de Berglinger se tematiza por primera vez desde una perspectiva histórica la problemática del músico aislado. Berglinger es retratado como un artista problemático y se cuestiona su habilidad para crear un arte perdurable. El narrador cuenta la historia de un espíritu subjetivo, de un introvertido moderno dedicado a la música desde un entusiasmo etéreo, que debido a su extrema fantasía corre el riesgo de perpetuar su estado de exaltación sin alcanzar nunca la producción y poder así realizarse. La figura de Berglinger como imagen del artista subjetivo se enlaza con el mundo trascendental del ideal, que encuentra en la música, que adquiere también carácter simbólico. Berglinger percibe el mundo como una tortura, y la música es el medio que le libera. Su naturaleza hipersensible le inhabilita para realizar una profesión burguesa, pero una vida en el arte y sólo para el arte supone una contradicción demasiado grande con respecto a la realidad. La nostalgia por una vida estética y poética le conduce a la soledad y al solipsismo, y finalmente Berglinger se rompe debido a la tensión entre su existencia artística y el mundo que le rodea. Al final del relato el narrador se plantea si Berglinger no estaría más dotado para disfrutar del arte que para practicarlo. Se pregunta si el verdadero artista no debería entretejer sus elevadas fantasías en la vida terrenal, si la fuerza creadora no es algo muy distinto a la fuerza de la fantasía.

¹ Sobre la diferencia entre la concepción del arte pictórico y de la música en esta obra, Cf. KAHNT, R., *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*. Marburg: Elwert 1969. La autora llega a la conclusión de que la diferencia fundamental entre ambas concepciones radica en la absoluta autonomía de la música frente a la dependencia del arte pictórico: la pintura es el medio mediante el que se expresa el artista, mientras que el artista es el medio mediante el que se expresa la música, lo que también explicaría el hecho de que sólo se interesara y representara a pintores y no a músicos.

² La obra fue publicada en otoño de 1796 con fecha 1797.

Aunque en estas últimas palabras del narrador subyace ya una crítica a la supremacía de la fantasía tan característica de los primeros años del Romanticismo, se mueve en el plano de la especulación. No será hasta veinticinco años más tarde, con la publicación de las *Musikalische Leiden und Freuden*, cuando Tieck dé una respuesta a las preguntas aquí formuladas.

Musikalische Leiden und Freuden. Novelle, fue creada en 1822 y publicada por primera vez en 1824³. Ludwig Tieck escribe esta obra después de un largo periodo de crisis personal⁴ y de sequía creadora, en la que se dedica principalmente al estudio de la literatura antigua alemana y a las labores de edición. A partir de 1820 empieza una nueva etapa muy productiva en la que abandona la variedad de géneros, característica de su etapa anterior, y se inclina por la prosa, especialmente la *Novelle*, que le da gran libertad de acción porque, según Tieck, está abierta a cualquier ampliación y se puede plegar ante cualquier objetivo, pero sin abandonar el enfoque del escritor; en palabras de Köpke: «Immer aber sollte die Novelle den höchsten Standpunkt des Dichters festhalten, sie sollte die Welt nicht allein abspiegeln, sondern die Widersprüche des Lebens, die Wirren und Kämpfe der Leidenschaft auflösen und versöhnenden Auffassung erheben» (1855, II: 55). La *Novelle* que nos ocupa no aparece de forma aislada, pertenece a la época temprana de Tieck en su época de Dresde, surge incluso antes de que desarrollara su teoría de la *Novelle*⁵, pero se diferencia del resto porque nos retrotrae de forma específica a la producción de sus primeros años, especialmente a las *Herzensergießungen* y a la figura de Joseph Berglinger, y revisa sus postulados iniciales en torno a la vivencia artística, en general, y a la música, en particular.

En el mismo año de su creación se puede leer en el diario de Karl Förster –«Dresden, 29. August 1822»– al respecto de esta obra:

Eine Mitteilung anderer Art gab der Freund am nächsten Abend, wo er das Manuskript seiner neuesten Novelle: die musikalischen Freuden und Leiden vorlas. Es ist darin wenig Handlung, aber in den herrlichen Gesprächen sind köstliche Gedanken über Musik entwickelt: überhaupt treffliche Schilderungen und höchst gelungen die Charakteristik des Enthusiasten. In den Laien schildert Tieck seine eignen musikalischen Leiden bei Erlernen der Geige und gab dabei noch einige höchst ergötzliche Kommentare zu jener Zeit (Schweikert 1971: 303).

³ *Rheinblüten. Taschenbuch auf das Jahr 1824*, en Karlsruhe. El mismo año fue publicada separadamente en Dresde. Asimismo, en *Novellen IV, Schriften XVII* y por último en *Gesammelte Novellen I*, Berlín 1852. Aquí utilizaremos la versión de THALMANN, *Werke III*, 75-128. Este *Novelle* será citada como *MLF*.

⁴ Esta época está ensombrecida por la muerte de Novalis el 25 de marzo de 1801 y de sus padres en la Pascua de 1802, así como por el recrudecimiento de su propia enfermedad. El legado de Novalis en su poema “An Tieck”, escrito en 1800 y aparecido en el *Musen-Almanach* de 1802, alcanza a Tieck en medio de una crisis personal que duraría casi diez años y que coincide con el resquebrajamiento del círculo del Romanticismo Temprano.

⁵ Tieck formula esta teoría en el preámbulo al tomo XI de sus *Schriften* en el año 1829: “Bizarr, eigensinnig, phantastisch, leicht witzig, geschwätzig und sich ganz in Darstellung auch von Nebensachen verliehend, tragisch wie komisch, tiefsinnig und neckisch, alle diese Farben und Charaktere läßt die ächte Novelle zu, nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen andern Gattungen der Erzählung unterscheidet (LXXXVII). Cf. SCHULTZ 1999, especialmente 159s.

Tieck parece haber superado la resignación que caracteriza su etapa de Ziebingen. Alrededor de cuarenta *Novellen* surgen en este periodo, obras que suelen dividirse de forma temática, no cronológica, puesto que la mayoría de los teóricos consideran que ya no cabe hablar realmente de una «geistliche Entwicklung», como ocurre con su obra anterior (cf. Thalmann 1960).

Independientemente de la evolución o ausencia de evolución en estas *Novellen*, consideramos importante el hecho de que la que nos ocupa sea una de las primeras y fuera escrita en el mismo año de la muerte de E. T. A. Hoffmann, 1822. Con ella Tieck salda una cuenta pendiente con la estética musical que se remonta a las *Herzensergießungen*, las *Phantasien* y al *Sternbald*. Con esta *Novelle* se cierra una puerta, se responden preguntas que se planteaban más de veinte años atrás, cuestiones en torno a la práctica musical y a la recepción de la música, a la creación artística, al público.

La *Novelle*, *Musikalische Leiden und Freuden*, tiene como personaje central a un músico carente de talento, y en ella se describe de forma detallada y extensa una práctica musical obtusa. Aquí quedan también reflejadas, tanto las experiencias de juventud del autor durante sus clases de violín, como su visión de la música de la edad adulta. La historia depende en gran parte de E. T. A. Hoffmann, en la medida en que crea una sátira utilizando prototipos que aparecen en las diferentes obras de este autor. Tieck se enfrenta aquí directamente a la problemática del artista y del arte en la época de la Restauración, y muestra cómo los ideales románticos sobre el efecto del arte varían frente a la recepción real.

En los estudios sobre Tieck en torno a esta obra, ésta ha sido valorada de forma muy dispar. Marianne Thalmann la cataloga bajo la rúbrica, «Landadel und Glücksritter», junto con *Gemälde*, *Der Geheimnisvolle*, *Verlobung*, *Die Reisenden* y *Gesellschaft auf dem Lande*, las primeras producciones de sus años de Dresde —«Sie sind der Grundstock einer neuen Produktionswelle nach der “schöpferischen Pause”»—, y describe así el lugar de la acción. Thalmann intenta demostrar que en esta obra, aunque se retoman cuestiones románticas conocidas que ya se expresaban en el *Sternbald*, ya no se plantean desde la búsqueda de una existencia artística, sino que surgen del encuentro entre miembros de una comunidad para la que el arte todavía es un valor fundamental (Thalmann 1960: 34s.).

Christian Gneuss, aunque parte de un alejamiento de Tieck del Romanticismo, constata que esta *Novelle* parece rendir precisamente un reconocimiento al mismo, aunque sólo en un aspecto parcial, en el de la ópera romántica alemana como la creó Weber. Sin embargo, en su interpretación se esfuerza por relativizar esta idea. Esta *Novelle* de Tieck marca una excepción entre las que escribe en los primeros años de los años veinte, que suponen en primera línea una crítica al Romanticismo político. Antes incluso de adoptar una postura frente al romanticismo literario, Tieck incluye la música entre sus disquisiciones críticas sobre la época que está viviendo. Se plantea aquí la cuestión, de si tras la elección de este tema se esconde una problemática similar a la que se puede encontrar detrás de la lucha contra las fórmulas políticas del Romanticismo tardío, si la decadencia del Romanticismo que Tieck cree vislumbrar en el terreno político y religioso también se puede reconocer en la música. La evolución real de la música romántica se extiende hasta finales de siglo, así que cabe suponer, como también se puede desprender del texto, que su crítica va en otra direc-

ción (Cf. Gneuss 1971). El argumento de la *Novelle* lo considera Gneuss débil y superficial, y el hecho de que las conversaciones ocupen la mayor parte, una debilidad del autor. Sin embargo, el atractivo de la *Novelle* radica precisamente en las conversaciones. Tieck, como es habitual en él, presenta su punto de vista sobre la estética musical y su práctica en y desde la obra literaria.

Walter Hinderer, por su parte, sitúa esta *Novelle* dialogada en el marco del discurso de los sentidos, que en el siglo XVIII se desarrollaba desde la estética, la filosofía, la pedagogía y la ciencia. Tieck se adhiere a este discurso con dos *Novellen*: *Die Gemälde*, que trata las nuevas «Sehzenen» desde la pintura, y *Musikalische Leiden und Freuden*, que dedica a las nuevas «Hörzonen» y a la música (cf. Hinderer 2000: 319). A través de las opiniones y el comportamiento de los personajes de la obra, el discurso se divide en diferentes perspectivas que Tieck valora mediante una hábil técnica narrativa. Pero su valoración se distancia de las posiciones unilaterales de la época de las *Herzensergießungen* y del *Sternbald*: ahora sus postulados son más diferenciados y moderados.

Sorgatz considera y analiza esta obra como una mezcla entre Lockmann, personaje principal de *Hildegard von Hohenthal*, y Berglinger, en la que Tieck encuentra una salida satisfactoria a la nostalgia romántica en un punto intermedio entre ambas concepciones artísticas, convirtiendo al personaje del *Kapellmeister* en prototipo del artista romántico (cf. Sorgatz 1939: 24-37). Escrita veinticinco años después de las *Herzensergießungen*, Tieck desplaza la unilateralidad que en la obra precedente resulta de la intolerancia de la concepción artística de Berglinger y la sustituye por una multiplicidad de voces enfrentadas en un círculo compuesto por músicos, diletantes y legos, un ejemplo típico de lo que Sorgatz llama «Gemeinschaftsbedürfnis der Romantiker» (1939: 24).

George C. Schoolfield, en su somero repaso a las figuras musicales en la literatura alemana, dedica especial atención a esta *Novelle*, que divide a lo largo de su estudio en función de los personajes y de su inspiración en figuras de diferentes obras de Hoffmann. No hace un análisis conjunto de la *Novelle*: en primer lugar, trata al Conde Alten y a su amada Julie, comparando a éste con Kreisler. En segundo lugar, trata al músico italiano y su intento de defender la preeminencia de la música italiana sobre la alemana en relación con *Die Fermate*. En último lugar, y ya dentro de la época del *Biedermeier* y del Realismo Poético, trata la figura del «Laie», a quien llama el «Musikfeind», y lo compara con el personaje de la obra homónima de Hoffmann. Schoolfield defiende la tesis de que Tieck –en referencia al Conde Alten–, es incapaz de crear un verdadero músico romántico: «Tieck is unable to create a true Romantic musician. His Alten is at bottom as much a philistine as any of the “Halunken” whom Kreisler so thoroughly despises» (Schoolfield 1956: 31), sin caer en la cuenta de que no era su pretensión, y que es en la figura del *Kapellmeister* donde ha creado ese músico romántico, pero ya no al estilo de Berglinger y Kreisler, sino al estilo de un romántico más ‘práctico’ y ‘realista’, aunque pueda esto parecer una contradicción.

Como ya hemos mencionado, en esta *Novelle* se entretajan muchos elementos autobiográficos, especialmente en la persona del «Laie», en cuya narración podemos descubrir al propio Tieck y sus infructuosos intentos y esfuerzos por aprender a tocar el violín. En la biografía de Köpke encontramos enormes similitudes entre la des-

cripción que hace Tieck de su experiencia musical, así como del papel fundamental del padre en la misma, y el discurso del «Laie» en la *Novelle* (cf. 1855, I: 55-58). Existe, por ejemplo, un gran parecido entre la cómica descripción en ambos textos de las extrañas transformaciones que se producen en el rostro del «Laie» y del joven Tieck mientras tocan el violín, y de la reacción del padre. En la *Novelle* se describe de la siguiente forma:

Da meine Nerven so stark affiziert wurden, so zeigte sich mein Widerwille gegen das Geheul und Schnarzen, welches meine Finger so dicht von meiner Nase erregten, auch deutlich in meinen Gesichtsmuskeln, der Mund und die Wangen begleiteten mit widerlichen Verzerrungen die hohen und tiefen Töne, die Augen klemmten sich zu und rissen sich auf, und ich fühlte deutlich, daß manche neue Falten und Lineamente sich formierten, die ursprünglich nicht für ein gewöhnliches Menschengesicht berechnet waren. [...] Er [el padre] erschreck über das, was er hörte, und erstaunte noch mehr über das, was er sah. [...]meine Musik könne doch von Nutzen sein, Ratten und Mäuse zu vertreiben; er warnte mich nur zum Beschluß, den Ausdruck meiner musikalischen Physiognomie doch etwas zu beschränken, weil ich außerdem auf dem graden Wege zum Affen sei (*MLF* 89).

Y en la biografía de Köpke podemos leer:

[...] das Instrument selbst ward ihm verhaßt. Die dabei nothwendige Haltung des Kopfes kam ihm abgeschmackt vor, die sägende Bewegung der Hand lächerlich, der schrillende Ton der Geige, seinem Ohre so nahe, schnitt ihm durch Mark und Bein. Unwillkürlich verzog er bei gewissen Tönen den Mund grimassenhaft, die sonderbarsten Gesichtsverzerrungen wurden ihm zur Gewohnheit. An eine Beendigung dieser musikalischen Leiden war nicht zu denken [...] Schweigend hatte der Vater zugehört, endlich sagte er: «Mein Sohn, du hast in der That Fortschritte gemacht; freilich nicht im Violinspielen, aber doch im Gesichterschneiden. Wo in aller Welt hast du diese abgeschmackten Fratzen her?» Zuletzt behauptete er gar, in Folge dieser heillosen Musik heftige Zahnschmerzen bekommen zu haben (1855, I: 56).

Gran parte de los diálogos de esta *Novelle* transcurren en la residencia de un barón amante del arte. Varios personajes, todos ellos relacionados con la música en mayor o menor medida, se reúnen y surge una conversación y una discusión en torno a la valoración de la práctica y de la recepción musical. Cada uno de los personajes acaba narrando la historia de su propia relación con la música desde una perspectiva diferente. Todos ellos han sufrido como consecuencia de su particular visión y experiencia musical, un sufrimiento que en última instancia se produce —excepto en el caso del falso entusiasta, Kellermann— precisamente por su amor a la música.

La escasa acción gira en torno a una historia de amor en la que los amantes se encontrarán a través de la música: Después del fracaso del ensayo de una nueva ópera del *Kapellmeister*; recién llegado a la ciudad, en casa del Barón Fernow se reúne una «Abendgesellschaft» de amigos de la música. La nueva ópera y el intento fallido de ensayarla, son el punto de partida de diversas discusiones en torno a la música. El joven Kellermann describe la emoción que despierta en él la música; el lego refiere de forma retrospectiva las clases de violín a las que su presun-

tuoso padre le había ‘obligado’ a asistir en sus primeros años; un viejo músico italiano narra la historia de su esposa, una cantante cuya carrera fue arruinada por un músico alemán llamado Hortensio, que la convenció para que cantara con los sentimientos, alejándola así del favor del público y del dinero; finalmente, el Conde Alten cuenta que lleva años buscando a una joven que una vez oyó cantar en un concierto con un arte incomparable. Se produce un cambio de escena y se encuentran en el bosque, donde el viejo italiano, que no puede superar la pérdida de su esposa, se quiere quitar la vida: sólo poder acabar con Hortensio le haría desistir de su empeño. En ese mismo momento se oye a lo lejos una voz en la que el Conde Alten reconoce la de su largo tiempo añorada joven. El Conde, el *Kapellmeister* y el italiano se dirigen hacia allí. El brusco y malhumorado padre de la joven les obstruye el camino, y el italiano reconoce en él a Hortensio. La huida de padre e hija fracasa. El *Kapellmeister* ha encontrado al fin a la *primadonna* para su ópera y el Conde a la mujer de su vida. Hortensio ya no ofrece resistencia y el italiano renuncia al suicidio.

Veinticinco años atrás, en la personalidad ficticia de Berglinger, Wackenroder y Tieck no habían creado sólo un músico sentimental, habían creado un artista-tipo cuyo problema existencial, que percibe como sufrimiento y tortura, se define como una amarga contradicción entre su innato entusiasmo y la vida entre los demás hombres. La cuestión que plantea el monje al final de las *Herzensergießungen* –«Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben?» (1967: 131)–, en la que se pone en duda la capacidad creadora de Berglinger, está presente en esta *Novelle* de forma implícita dentro de un entorno social en el que existe una clara separación entre perspectivas desde la estética de la recepción y desde la estética de la producción artísticas.

Los sufrimientos y la crisis existencial de Berglinger tienen su origen en las contradicciones entre arte y sociedad, y en la *Novelle* se enfrentan los sufrimientos del *Kapellmeister* con los problemas de los demás miembros de esta particular «sociedad musical» en forma de fragmentos autobiográficos que narra cada uno de los personajes, y que son a su vez comentados de forma crítica –a veces en forma de interrupción con un alto contenido irónico– por los demás. Estas conversaciones abarcan casi el setenta por cien de la obra y descansan en experiencias del autor durante su larga estancia en Ziebingen (cf. Hinderer 2000: 320).

Tieck crea diferentes personajes, que encarnan las diversas posiciones con respecto a la recepción y a la producción artística. La discusión se abre a raíz de las quejas y exigencias desmesuradas –«die Passage müsse geändert werden, weil sie ihrer Stimme ganz entgegen sei» (MLF 81)– de la «virtuosa» prima donna durante el ensayo de la última ópera del *Kapellmeister*: Esta actitud provoca el rechazo y el enfado del maestro, que se lamenta al estilo de Berglinger:

[...] man arbeitet sich ab, man studiert, man quält, und endlich freut man sich auch, wenn das Werk vollendet ist und gelungen scheint, und dann muß es diesen elenden, verdorbenen Handwerkern übergeben werden, die nichts gelernt haben, und mit dem wenigen, was sie wissen, noch wie mit Wunderwerken hinter dem Berge hallten wollen. Kann es einen traurigern Beruf, als den eines musikalischen Komponisten geben? Denn endlich nun, wenn auch dieser Jammer durch Bitten,

Drohen, Scherzen, Vergötterung, Lüge und Falschheit, durch kleine Änderungen, Zusätze und Wegnahme überwunden ist, wird das gemartete Werk der Laune des Publikums, und dem blinden Zufall, seinem allmächtigen Beherrscher übergeben (MLF 82s.).

El trabajo del compositor es duro y generalmente desagradecido, tanto por parte de los cantantes como de los miembros de la orquesta; tiene que soportar intrigas, tozudez, presunción, envidia mutua y un deseo de reconocimiento que dificulta su labor. El *Kapellmeister* quiere ser el heraldo de un ideal artístico y al igual que Berglinger se convierte en un pesimista que contempla su profesión como una de las más difíciles y tristes. No puede alcanzar su ideal artístico porque se ve sometido a la mecánica caprichosa de la puesta en escena y al público, de cuyo humor dependen el éxito o el fracaso de una composición: El público es en última instancia el destinatario, sólo su aprobación es garantía «social» de que el músico es un verdadero artista.

Pero más amarga es la lucha que debe llevar consigo mismo cuando crea en soledad. Aquí lucha contra un enemigo invisible y mucho más obstinado: la duda sobre su propia capacidad. El *Kapellmeister* es consciente de que hay debilidades de la obra de arte que uno sólo puede percibir en el momento de ser representada:

Denn mögen wir ein Werk noch so oft durchsingen, genau kennen, von allen Seiten prüfen, das Urteil aller Freunde und Kenner vernehmen, so bleibt manches, und oft das Beste, zurück und das Schlimmste zeigt sich bei der Aufführung erst [...] —die Bestimmung des Künstlers! Ist sie nicht eine traurige? (MLF 83).

Y en este punto es donde el compositor se enfrenta a sí mismo, a sus inseguridades y a sus propias dudas. Empieza a componer una nueva obra con el convencimiento de que va a crear algo grande, perfecto, sublime..., sin embargo, la tranquilidad y la seguridad desaparecen durante el proceso de creación. A menudo siente en su interior que aquello que escribe está muy cerca de lo verdadero, de lo celestial, y piensa que se le va a aparecer el genio, pero éste nunca aparece; su espíritu se tortura, y resignado sigue trabajando. Se compara a un mono que en algún momento tiene el presentimiento de la razón y cree poder alcanzarla, pero se encuentra una y otra vez reducido a su lastimoso estado original. Busca sin descanso el reconocimiento, pues su imagen del mundo y su concepción musical ya no se dirigen, como en Berglinger, únicamente a Dios. La razón sustituye a la Fe, y aunque se siente torturado por la duda, también a través de la razón comprende que su destino no es único o extraordinario, y este convencimiento le dota del humor y la ironía necesarios para poder controlar esos temores, superar los momentos de crisis y encontrar siempre nuevas fuerzas que le permitan seguir adelante.

Y en el reconocimiento de los demás radican sus alegrías musicales. El poder de la creatividad lo otorga Dios, es Él quien regala al compositor romántico la genialidad. Pero aunque Dios lo ha bendecido con la semilla de la fuerza artística, es obligación del artista complementarse con lucha y con sacrificios. El *Kapellmeister* sabe que cumple una misión creadora y se siente en la obligación de defenderla, lo que lo sitúa por encima de su predecesor. La tragedia que resulta de mantenerse fiel a

esos principios, de los que Berlinger carece, queda compensada con los éxitos y el reconocimiento en esta vida.

Una segunda figura de la *Novelle* que se enfrenta a la práctica musical desde la perspectiva de la producción, en este caso el canto, es el viejo italiano, un antiguo cantante y músico errante que rinde homenaje a una práctica artística efectista. Tieck encarna aquí, una vez más, una postura artística ambivalente. El calvario del italiano y el de su mujer ilustran las contradicciones de la actividad musical burguesa. Su esposa Isabelle, que es a su vez su pareja de canto, queda fascinada por el músico y teórico alemán Hortensio y se convierte en su discípula. Isabelle, a través de Hortensio, entra en contacto con una tradición musical menos efectista y más orientada a los afectos, y cambia su forma de cantar: «mit Seele, wie Hortensio sagte, nicht mehr aus Hals und Kehle, sondern, so wie die Deutsche meinen, aus dem Gemüt heraus» (MLF 94). Con su nueva forma de cantar se enfrenta a su marido y a la incompreensión del público: «Von dem Tage Zwietracht unter uns, kein Beifall vom Publikum mehr.» Isabelle pierde su orientación; después de haber aprendido a cantar de la nueva forma, no consigue lo que pretendía con ello, al maestro Hortensio: «Hortensio war großer Theoretiker und Enthusiast, wollte aber keinen Amanten abgeben, war verheiratet an eine gute Frau, die nach deutscher Manier ganz Seele war. Nun steigt in meiner zarten Isabelle die Bosheit immer höher» (MLF 94). Pero ya es tarde para volver atrás, aunque intenta retomar la antigua técnica, según el viejo italiano, pierde su voz:

Sie will retour in alte brillante Manier, verflucht Seele und Gemüt, aber war nicht anders, als wenn die Töne wie Besessene durcheinanderschrieen, kochte und wirbelte oft in der Gurgel, murrte und pffiff, als wenn Satanbrut in dem kleinen Hals miteinander auf Gabel und Besenstiel wie zum Schornstein hinaus auf die liebe Blocksberg fahren und rutschen wollten (MLF 94).

La percepción de Isabelle, sin embargo, es otra: considera que es su marido quien ya no sabe cantar. La ruptura con el exterior se hace más extrema, mientras que el músico italiano se dedica a las clases de canto, su mujer no puede renunciar a la música, por lo que limitan sus conciertos a la esfera privada. Su locura la conduce a la ficción de un público formado por ángeles y espíritus liderados por el Rey David: «die gewöhnliche Menschheit sei zu platt und grob organisiert, ihre Kunst zu fassen, darum habe sie Überirdische invitiert, die klagten niemals über Dissonanz» (MLF 95). De esta forma canaliza su fanatismo teatral por la música, a la vez que su nostalgia por participar en ella de forma activa. Finalmente contagia su locura a su marido y muere poco después. La muerte pone fin a sus sufrimientos, y con ella desaparecen los espíritus, que el italiano no logra congregarse de nuevo. En este personaje secundario se plantea el problema romántico del aislamiento del individuo. El alejamiento del mundo exterior, aun en compañía, es poco productivo, y esto se puede observar en el destino del marido, que no ha salido escarmentado de la experiencia.

El motivo del aislamiento es objetivo. La nueva forma de cantar de Isabelle no encuentra aceptación entre el público, por ello trasladan sus conciertos al ámbito privado, en el que la necesidad de participar de forma activa en la vida musical se ve aparentemente saciada. Pero la apariencia engaña, en palabras de Beate Mühl: «Der

biedermeierliche Rückzug ins private als Mißverstehen des Romantischen ist unangemessen» (Mühl 1983: 74). De forma cómica se advierte del peligro que supone sobreestimar el impacto de la música y limitarlo a un efecto hacia el exterior. El hecho de que la locura de Isabelle comparada con la del héroe romántico resulte más cómica que trágica no debe inducir a error al respecto: Isabelle no está al nivel de la música que representa el maestro alemán.

El maestro alemán Hortensio y su hija también son víctimas de la misma incompreensión que Isabelle, algo que no debería sorprender si tenemos en cuenta que ellos representan precisamente esa música dirigida a los afectos que supuso el fin de la relación de Isabelle con el público. Sin embargo, en el caso del fracaso de Hortensio hay que añadir otra tragedia: su origen humilde. Aunque desde muy joven se siente atraído por la música, sus padres eran tan pobres que poco pudieron hacer por su formación musical. De forma autodidacta y con grandes esfuerzos consigue adquirir los conocimientos necesarios para convertirse en compositor. Pero cuando cree haber terminado su formación no encuentra apoyo en ninguna parte: «kein Mensch wollte von mir etwas wissen, mein Äußeres war nicht empfehlend, ich besaß keine feine Lebensart, mir fehlten die einschmeichelnden Manieren» (MLF 123) Y aunque decide irse a Italia, la precaria situación de sus padres le hace desistir y se siente obligado a velar por ellos. Se dedica a dar clases particulares de música por poco dinero. Un día le ofrecen un alumno que ya llevaba seis años tocando el violín. Hortensio acepta esta clase con grandes esperanzas, se consuela pensando que tal vez encuentre en este joven a un discípulo a quien formar. Pero pronto se dará cuenta de su error, su alumno ni siquiera era capaz de afinar su violín: «er kennt keine Tonart, schabt alles aus dem Gedächtnis daher, hat keinen Takt, und verwundert sich in seiner blanken Unschuld, daß alles das Zusammenhang habe und Wissenschaft sei.» (MLF 124). Y este 'aventajado' alumno no es otro que el «Laie», quien compungido escucha los lamentos de Hortensio. Pero no acabaron aquí sus sufrimientos. Tras la muerte de sus padres se dedica a tocar en pequeñas localidades, incluso se intentó representar alguna de sus óperas en algún teatro, pero sin éxito. Cuando contrae matrimonio con una cantante, cree al fin haber encontrado la felicidad, pero tras el nacimiento de su hija la voz de su mujer se hace cada vez más débil: «sie sang immer schwächer, immer stärker griff sie sich an, und sang sich zu Tode.» Hortensio dedica ahora su vida a educar a su hija siguiendo sus propios principios y su propia concepción musical; le enseña a cantar como él cree que debe ser representada la música:

Eine Musik, recht vorgetragen, wiegt sich wie ein Stück des Himmels und sieht aus dem reinen Äther in unser Herz, und zieht es hinauf. Und was sich einzig und allein im Ton hören will, ist die Begeisterung. Einen tragischen oder göttlichen Enthusiasmus gibt es, der herausklingend jeden Zuhörer von seiner menschlichen Beschränktheit erlöst. Ist die Sängerin dieser Vision fähig, so fühlt sie sich vom Sinn des Komponisten, aber auch zugleich vom Sinn der ganzen Kunst durchdrungen, daß sie Schöpferin, Dichterin wird, und wehe dem armen Kapellmeister, der dann noch Takt schlagen, und das Tempo zu starr festhalten will, denn die Eingeweihte darf über die gewöhnlichen und notwendigen Schranken hinaussteigen, und sich wie ein Engel schwebend aus dem Grabe des Zeitlichen erheben, und triumphierend in lichter Glorie dem Unsterblichen zufliegen (MLF 125).

Como es de esperar, su hija, educada en esta «deutsche Manier», tampoco obtiene el beneplácito del público. En consecuencia, ambos se retiran de la profesión y de la sociedad y buscan lugares alejados donde poder practicar su arte sin ser escuchados.

La contraposición entre el artista y el mundo que le rodea es, con todo, menos extrema que en el caso de Berglinger. Tanto de las conversaciones serias como de las menos serias se aspira a un entendimiento entre ambos mundos. El público al que se enfrenta el artista está representado por diferentes tipos. Por un lado, está Kellermann, personaje que representa al ‘falso’ entusiasta, quien a pesar de sentir una clara antipatía por la música, se acerca a ella. Es uno de esos charlatanes que no siente ninguna inclinación musical, pero que siguiendo la moda de la época y las lágrimas de una mujer toma la decisión de entusiasmarse por ella: «Da, Freunde! faßte ich den großen Entschluß, umzusatteln, und von der Musik gehörig begeistert zu werden.» Sin embargo, su falso entusiasmo no pasa desapercibido —«ich übertraf alles in der Begeisterung, was ich nur je in den Gesellschaften hatte beobachten können» (MLF 85)— y no tarda en ser desenmascarado: «meine boshafte Freunde meinten, ich hätte den Ansatz zu hoch genommen, und sei von der andern Seite vom Pferde wieder hinuntergefallen» (MLF 86). Pero quienes más le hicieron sufrir fueron dos músicos en competencia entre ellos, quienes percatándose de que mostraba la misma emoción desmesurada por uno y otro, pronto descubrieron también la falsedad de ese sentimiento, apareciendo el entusiasta a sus ojos como: «für die Kunst ein mißgeschaffenes Ungeheuer» (MLF 87).

Por otro lado, tenemos al entusiasta que representa el Conde Alten, en quien Sorgatz cree ver un moderado y refinado Lockmann (Sorgatz 1939: 26). Aunque siempre se ha visto atraído por la música, actualmente su entusiasmo se alimenta básicamente del deseo de encontrar a su joven y desconocida cantante, quien a través de su voz le permita intuir la belleza más absoluta del arte. Sin embargo, al revés que en el caso de Lockmann y su alumna Hildegard von Hohenthal, su nostalgia por la desconocida Julie está exenta de toda sensualidad. Su pasión por la música se remonta a la infancia e irónicamente es su estatus social, al igual que en el caso de Hortensio —éste por defecto y el Conde por exceso—, el que le impide dedicarse a ella: «Ich wollte nichts anders lernen, und verwünschte oft meinen Stand, der mich hinderte, ein ausübender Künstler zu werden» (MLF 96). Su inclinación por la música no sólo le enfrenta con su padre, sino que le amarga sus años de juventud y su propio disfrute del arte. Su opinión sobre el arte se opone claramente a la del virtuoso italiano: «daß sie meistens zu sehr zum Zeitvertrieb herabgesunken sei, daß sie um Effekte buhle, die ihrer unwürdig sind, und daß die wenigsten Sänger nur wissen, was Vortrag und Gefühl zu bedeuten haben» (MLF 97).

Al Conde le molesta precisamente el virtuosismo que defiende el italiano, un virtuosismo que raya en el equilibrismo y que debería estar totalmente excluido del arte verdadero. El Conde se convierte así en el crítico por excelencia de la técnica vocal italiana, una técnica que el italiano considera imprescindible; aboga por una metafísica del arte como se insinúa en los textos de Wakenroder y Tieck, y de Hoffmann (cf. Hinderer 2000: 321). En «Die Wunder der Tonkunst» se puede leer: «Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert...» (1967: 206s.). El Conde se adhie-

re a esta idea de forma indirecta cuando toma postura en contra de la afectación y la artificiosidad en la composición y en el canto, que propone sustituir por mecanismos musicales con los que, tanto el compositor, como los cantantes, puedan expresar lo sobrenatural del amor, del lamento, de la devoción y de cualquier emoción del alma.

El momento más importante de su vida fue aquél en que tuvo ocasión de escuchar a una joven desconocida cuyo canto era capaz de transmitir lo que siempre había anhelado: «Dieser reine, himmlische Diskant war Liebe, Hoheit, zarte Kraft und Fülle der edelsten, der überirdischen Empfindung» (MLF 98), y que el *Kapellmeister* describió con las siguientes palabras: «In dem Ton der Sängerin war etwas so Wunderbares, daß es mich tief ergriffen hat; ich war wie im Traum» (MLF 77). Y en este momento la actividad principal del Conde consiste en buscar en todas las salas de conciertos y óperas aquella voz maravillosa que le fascinó, que le insufló amor verdadero, y con cuya poseedora pretende contraer matrimonio: «nur dieses Wesen mit dieser Wunderstimme, oder keins...» (MLF 98). De forma irónica, esta voz tan apreciada, tanto por el conde amante del arte, como por el *Kapellmeister*, fue duramente criticada por el público en la corte, hasta el punto de aconsejar a la joven tomar clases de un buen cantante para adquirir escuela. Y esta joven no es otra que la hija de Hortensio, el músico alemán, que indignado por el trato que recibió su hija, la alejó de los círculos sociales y la obligó a prometer no cantar jamás en público. En palabras de Hinderer, la historia de este músico alemán y su hija se contraponen a la del músico italiano y su mujer como la ópera seria a la ópera buffa (Hinderer 2000: 323).

Por último cabe hablar del llamado «Laie», lego o profano, que como su nombre deja entrever no es un profesional de la música, pero en este caso sí un verdadero amante y conocedor, no sólo de la práctica musical, sino también de la historia de la música. Detrás de esta figura se esconde el propio Tieck, quien en la descripción de su personaje deja constancia de sus propias contradicciones, de sus sentimientos encontrados, donde se enfrentan formación musical, sentimiento y método. Es una personalidad sensible, de buen gusto, que disfruta de la belleza de la música de forma naïf. Precisamente los niños y los profanos, según la concepción romántica (Cf. Sorgatz 1939: 26), están especialmente capacitados para la vivencia artística, disponen de la inocencia necesaria y pueden abandonarse completamente a las sensaciones imprescindibles para ello. Y esto con mucha más facilidad que el artista creador, porque no están condicionados por sus conocimientos.

A instancias de su padre, el lego había recibido de niño clases de violín, aunque nunca sintió especial predilección por la música, es más, le aburría: «Mir war, weil mein Ohr noch schlief, bis dahin alle Musik höchst gleichgültig und langweilig vorgekommen.» Su ignorancia y falta de sentido musical era tal, que en las clases de baile nunca consiguió entender que la música del violín formara parte del mismo; «Traf ich daher gleich anfangs den Takt, so tanzte ich [...] trefflich hindurch. Fehlte es mir aber, so half kein Aufkratzen, Anhalten, Beschleunigen, mich wieder in den verlorenen Takt zu werfen» (MLF 88). Sin ningún talento para la música, un día se le metió en la cabeza que tal vez hubiera oculto en él un gran violinista. Y empezaron las clases de violín. Pero nunca le preocupó aprender la técnica que los maestros intentaron enseñarle; al igual que Berglinger, tocaba de memoria, pero con resultados muy distintos. Al contrario que éste, carecía completamente de habilidades musicales:

[...] da ich [...] gar kein Gehör hatte, den Bogen schlecht führte, und in der Fingersetzung häufig irrte, so begreift sich's, was ich für ein Charivari hervorbrachte. Mein Meister, der wirklich geschickt im Spiel war, klagte in jeder Stunde über seine Ohren. Ich selbst litt, sooft ich die Violine unters Kinn nahm, wahre Höllenpein. Dies Schnarren, Pfeifen, Mauzen und Girren war unerträglich... (MLF 89).

En una ocasión incluso pensó que podía componer:

[...] so ließ ich mir beigeen, auch selbst einmal zu componieren. Der Takt schien mir gleich ein Vorurteil, eine Tonart brauchte ich noch weniger, und nie werde ich die Freude vergessen, die ich meinem Meister machte, als ich meine wild zusammengewürfelten Noten ihm als meinen ersten dichtenden Versuch überbrachte. Er wollte sich ausschütten vor Lachen. Mir klang sie wie jede andere Musik (MLF 91).

Lo que para Berglinger era toda su vida, para el joven lego era una mera distracción, que aunque no le había sido impuesta, tampoco fue vocacional, tal vez podríamos decir, inducida. Estos sufrimientos llegaron a su fin cuando abandonó la casa paterna para dirigirse a la universidad; desde ese momento no volvió a tocar un instrumento. Sin embargo, con el tiempo aprendió a comprender y a amar la música; con las siguientes palabras describe sus sensaciones la primera vez que escuchó el *Don Juan* de Mozart:

Ich kann die Empfindung nicht beschreiben, die mich zum erstenmal überraschte, daß ich wahre Musik hörte und verstand. Mit dem Verlauf des Werkes steigerte sich mein Entzücken, die Absichten des Komponisten wurden mir klar, und der große Geist, der unendliche Wohlklang, der Zauber des Wundervollen, die Mannigfaltigkeit der widersprechenden Töne, die sich doch zu einem schöngeordneten Ganzen verbinden, der tiefe Ausdruck des Gefühls, das Bizarre und Grauenhafte, Freche und Liebevollte, Heitere und Tragische, alles dieses, was dieses Werk zu dem einzigen seiner Art macht, ging mir durch das Ohr in meiner Seele auf (MLF 105).

El *Kapellmeister* considera que el «Laie» puede percibir algunas cosas con más precisión y expresarlas con más libertad precisamente porque nunca ha pertenecido a la profesión:

[...] der manches wohl eben deswegen bestimmter empfindet und kecker ausspricht, weil er niemals vom Handwerk gewesen ist, und selbst nicht als Dilettant hinein gefuscht hat, da er sich doch bescheidet, in die eigentlich grammatische Kritik einzugehn. Sollte keiner als nur Musiker mitsprechen dürfen, so würde ja auch für diese nur komponiert, und das werden wir uns doch wohl, so wie alle Künstler, verbitten, nur für die Zunftgenossen zu arbeiten, um von ihnen empfunden und verstanden zu werden (MLF 113).

Así, este personaje, con su particular concepción artística, representa al verdadero amante del arte. No es necesario tener conocimientos musicales para poder disfrutar del arte, siempre y cuando se tenga presente la línea divisoria entre la recepción y la producción. Esa es precisamente la cuestión que se plantea al final de las

Herzensergießungen, si Berglinger no estaría más capacitado para disfrutar del arte que para crearlo. El problema surge cuando se comete el error de pensar que la sensibilidad artística es suficiente para la creación.

En esta obra Tieck deja patentes sus extraordinarios conocimientos musicales, tanto de la práctica musical, como de los compositores y los rasgos diferenciales de su música. Junto con la ópera —innovación con respecto a las *Herzensergießungen*— la música religiosa ocupa un lugar preeminente en las discusiones. En opinión del *Kapellmeister*, la música religiosa ha sido descuidada y es, sin embargo, la música precursora y el ejercicio más elevado y bonito de este arte.

La experiencia iniciática de la música instrumental y de la música sacra ocupan un lugar destacado en esta *Novelle*. Tanto el *Kapellmeister* como Hortensio, principalmente compositores de ópera que aprecian, tanto la música instrumental, como el canto, acentúan su cercanía a la música sacra. Se comparan los antiguos métodos con los nuevos, y los rasgos definitorios del canto verdadero conducen, según Hortensio, a una práctica dirigida a los sentimientos, a los afectos, que produce los mismos efectos en el oyente que la música instrumental: «Der rechte Ton muß wie die Sonne aufgehen, klar, majestatisch, hell und immer heller, man muß ja nicht verraten, daß es die letzte Kraft ausspielt. Eine Musik, recht vorgetragen, wiegt sich wie ein Stück des Himmels und sieht aus dem reinen Äther in unser Herz, und zieht es hinauf» (MLF 125). Todas las reglas y normas se convierten en un inconveniente si se siguen de forma demasiado estricta, puesto que se reprime el sentimiento. La música no debe hablar al entendimiento, sino al corazón.

En cuanto a la música religiosa, de forma similar a Berglinger, el lego cae en una especie de éxtasis cuando la escucha:

Meine Seele war so ganz in diesen göttlichen Tönen aufgegangen, daß ich dazumal nichts von weltlicher Musik wissen wollte, es schien mir eine Entadlung der Göttlichen, daß sie sich zu den menschlichen Leidenschaften erniedrigen sollte. Ich glaube, es sei nur ihre wahre Bestimmung, sich zum Himmel aufzuschwingen, das Göttliche und den Glauben an ihn zu verkündigen (MLF 107).

Sin embargo, el *Kapellmeister* muestra serias dudas sobre la conveniencia de una dedicación tan exclusiva, de una devoción tan absoluta. Aunque también siente que el arte le acerca a Dios, que la práctica de la música religiosa es el ejercicio más elevado del arte, advierte del peligro que supondría que ocupara un lugar demasiado grande en el día a día. La experiencia de alcanzar un universo lejano más allá, alejado en todos los sentidos del mundo que nos rodea, y la euforia asociada, es una experiencia única que no se puede explicar con el entendimiento:

[...] denn unsre Seele, wenn sie wirklich auf so große Arte ergriffen und erschüttert wird, fühlt dann in diesem ihr neuen Element die ganze Kraft und Ewigkeit ihres Wesens: sie findet dann die Schönheit, von der sie früher gerührt wurde, erhöht und vollendet in der neuen Erscheinung, und sieht mit Recht auf ihre frühern Zustände als auf etwas Geringeres hinab (MLF 107).

Pero el *Kapellmeister* sabe que el alma debe retornar, aunque reforzada, de esa esfera de gloria divina, debe volver a su estado habitual. Y no es sólo la música reli-

giosa la que puede conseguir esos efectos embriagadores sobre el alma, también la música no religiosa, poniendo en juego toda su fuerza, puede recoger toda la experiencia humana y representar la totalidad universal. En el sentido de la universalidad romántica, el compositor de Tieck, el *Kapellmeister*, aspira a incluir en su actividad todos los ámbitos temáticos de la música, por cuanto a través de ellos habla el espíritu de la consumación. Y aunque él crea música mundana, no por ello se considera por debajo del músico religioso porque éste se acerque más al dios cristiano. Cada uno sólo puede permitirse hacer algo grande en el ámbito al que está llamado.

Pero de entre los géneros musicales en las discusiones de la *Novelle* la ópera ocupa el primer lugar. La ópera es el verdadero campo de acción del músico romántico porque es el punto de unión de muchas tendencias artísticas y se corresponde así con el verdadero espíritu del Romanticismo. En la *Novelle* se produce un enfrentamiento entre los defensores de la ópera italiana y de la ópera alemana. De forma previsible, estos últimos resultan claros vencedores. Defensor a ultranza de la primera es el músico italiano, enemigo acérrimo de la música alemana e incondicional de Rossini:

«*O divino maestro! o più che divino Rossini!*» rief begeistert und mit verzerrtem Gesicht der alte Italiener. «*Eccolo il vero!* den ausgemachten Wunderdoktor des Jahrhunderts, der uns verirrte Schafe wieder auf die rechte Straße bringt, der alle die falsche deutsche Bestrebunge maustot schlägt, der mit himmlische unerschöpfliche Genie Oper über Oper, Kunstwerk auf Kunstwerk häuft, und sich Pyramid oder Mausoleum erbaut, worunter nachher alle die ausdrückvolle, gedankenreiche und seelenmäßige Klimperlinge auf ewig begraben liegen (MLF 110).

El italiano es una figura cómica —comicidad a la que contribuye su ‘dominio’ del idioma alemán—, cuyos argumentos pierden fuerza en el momento en el que el personaje que los defiende representa a un músico mentalmente perturbado, un músico que de forma teatral prepara su suicidio —que no lleva a cabo—, intenta asesinar sin éxito a su rival Hortensio y que al final de la obra es expulsado del teatro durante la representación de Julie mientras grita: «*Taugt nix! gar nix! miserable Pfuscherei, kein Vortrag: ist nur Aberwitz und deutsche Seelenmanier der verrückten Herrn Hortensio!*» (MLF 128). Schoolfield afirma que Tieck ha proyectado la imagen más dañina del músico italiano en la literatura alemana, al tiempo que nos muestra la actitud popular hacia el músico italiano en el siglo XIX en Alemania (1956: 45). El músico italiano ya no puede exigir el respeto que merecía en épocas anteriores en Alemania, ahora es considerado un ser inmoral y desordenado que reprocha a los alemanes su moralidad, y el hecho de que Tieck deje la defensa de la música italiana en manos de un loco evita asimismo, que éste sea considerado una figura trágica. El único papel que puede representar ahora en los escenarios alemanes es el de bufón.⁶

En estas discusiones en torno a la música y a la ópera, los compositores alemanes, Haydn, Mozart, Gluck, Bach, Händel, se anteponen claramente a los italianos, y especial reprobación merece precisamente Rossini, que se convierte en paradigma

⁶ Sobre la oposición entre el estilo musical italiano y el alemán en esta obra: Cf. THEILACKER 1988: 295-300.

de todo ese virtuosismo y afectación que caracteriza la concepción musical de moda. El «Laie» dice encontrar en Rossini una completa ausencia de estilo, hecho que imprime a todas sus melodías un carácter tan ínfimo, que no hace sino corroborar la supremacía de la música alemana: mientras que la música italiana se limita a buscar el efecto hacia fuera y a entretener, la música alemana se dirige hacia el interior del ser humano y aún incluye en su práctica la música religiosa y la música instrumental, exponentes ambas de la pureza artística. El verdadero sentimiento musical amenaza con desaparecer, sólo esto explicaría la rápida fama adquirida por Rossini: «“Sein schneller Ruhm”, sagte der Laie, “ist wohl nur entstanden, weil eben der echte Sinn für Musik unterzugehen droht”» (MLF 110).

A través de los relatos de los diferentes personajes reunidos en la residencia del Barón Fernow se recrea la imagen de una situación social en la que no es posible defender opiniones sobre el arte fuera de la conformidad social, ni siquiera ejercer una práctica artística de forma diferente o novedosa, fuera de los cánones estéticos establecidos. Se critica la moda dominante que antepone el canto artificioso o artificial al artístico. Esto supone para la música la pérdida de su autonomía, pues forma parte de las estructuras sociales de la recepción artística, preestablecidas de forma objetiva (Mühl 1983: 72). La música se entiende en competencia con el teatro: exige un deleite propio. Se presentan los problemas que surgen en la relación entre el público y el artista, y junto a la cuestión del placer que se obtiene con el arte, se discute la producción y creación artísticas.

En esta *Novelle* Tieck construye un foro donde poder expresar opiniones críticas. Aunque el relato en su conjunto defiende un arte libre de convenciones sociales, no niega la relación entre arte y sociedad. De boca del «Laie» se refuerza la opinión de que el arte es un espejo de la época y que está relacionado con otros mecanismos de reconocimiento y de apropiación del hombre, y en la problemática entre creación artística y disfrute del arte, entre opinión pública y privada, se insinúa un estado enfermizo de la sociedad. La recepción artística como la exigen los románticos no es posible en la realidad social. Tieck muestra las dificultades de poder disfrutar del arte en una época post-clásica y post-romántica. Promueve la restauración de la verdadera creación artística y del verdadero disfrute del arte no sólo por motivos inmanentemente estéticos, sino para favorecer una mayor comprensión social mediante una mejor práctica artística.

Joseph Berglinger no consiguió alcanzar el concepto artístico ideal porque fue incapaz de conciliar las coordenadas del proceso de creación artística: aunque finalmente logró superar la barrera de la técnica, que le habilitó para crear, no tuvo en cuenta la diferencia fundamental que existe entre la perspectiva del creador de arte y la del receptor. El proceso de creación artística no termina en la obra de arte, sino en la recepción de la misma. En el conjunto del proceso de la obra de arte hay cuatro elementos variables que, aunque bajo diferentes nombres, señalan casi todas las teorías artísticas (Abrams 1977: 6s.): en primer lugar, el producto artístico, es decir, la obra misma; en segundo lugar, el artista; en tercer lugar, el universo —la naturaleza de la obra, la materia—; y, finalmente, el receptor de la obra, la audiencia, el espectador o el lector. La obra de arte se encuentra en el centro de estas coordenadas, y se puede analizar relacionándola principalmente con el artista, con la audiencia o con el universo, pero sin olvidar la existencia de las demás coordenadas. Y aquí

es donde Berlinger fracasa. Se acerca al arte desde la perspectiva del receptor y considera su capacidad perceptiva como único elemento indispensable para crear. No es consciente de que convertirse en artista implica un cambio de perspectiva. De esta forma, el arte de Berglinger sólo va dirigido a sí mismo, es un ente autónomo cuyo significado y valor están determinados sin ninguna referencia más allá de la obra misma. Sin embargo, el *Kapellmeister* sí es consciente de esta diferencia y sabe aunar ambas perspectivas.

En esta obra destaca una crítica dura contra una actividad musical simplificada, contra la decadencia no de la música en sí, sino de su práctica, culpa que corresponde, tanto al artista, como al público. Se ataca el virtuosismo y el divismo de los cantantes, así como el entusiasmo vacío del público, detrás del cual se esconde una completa incomprensión hacia la música. Se describen los esfuerzos del *Kapellmeister* por la representación de su ópera en lucha constante con estos obstáculos, a los que hay que añadir la competencia con la ópera italiana, género representado en la figura del viejo italiano, admirador de la antigua forma del *bel canto* y de Rossini, cuyas obras dominaban en esta época los escenarios.

El *Kapellmeister* simboliza al verdadero músico romántico. Disfruta de una alta posición social, es el centro de la sociedad musical en que se encuentra y marca en todo momento el tema de conversación, ofreciendo soluciones en caso de conflicto. El *Kapellmeister* se mueve con soltura en todos los géneros musicales y siente preferencia por la ópera, y representa, en este sentido, el espíritu universalista del Romanticismo (Sorgatz 1939: 29) y el ideal de obra de arte total. Al igual que Berglinger, es capaz de emocionarse hasta llegar al éxtasis con una composición musical, pero sabe en todo momento valorar la realidad y es consciente de que debe volver a ella. El alejamiento de Berglinger de la realidad descansa sobre una devoción ingenua, no sabe hacer frente a la necesidad de incluir precisamente el conflicto entre ideal y realidad en el arte mismo, lo que le permitiría enfrentarse a él. El *Kapellmeister*, por el contrario, es más racional que Berglinger, y consciente del conflicto entre el arte y la realidad utiliza la ironía que le falta a Berglinger para enfrentarse a este dualismo. La ironía le permite distanciarse de la realidad sin perder el contacto con ella, e introducir el conflicto en la obra de arte le permite enfrentarse a él de forma crítica.

El *Kapellmeister* es capaz de aunar sentimiento y razón, es consciente de que igual que el ser humano, el mundo que le rodea está lleno de contradicciones, en última instancia inherentes a la propia existencia. Él acepta este dualismo, y mediante la razón compensa los excesos del sentimiento y logra así sobrevivir en un mundo donde Berglinger fracasa, incapaz de contrarrestar su excesiva fantasía. En Berglinger el sentimiento actúa como única fuerza mediadora, mientras que el *Kapellmeister* lo compensa con la fuerza y la voluntad de la razón; de esta forma es capaz de seguir adelante en el mundo que le rodea sin caer en la tentación de abandonarse o abandonarlo. Tieck responde así a la pregunta que el monje formula al final de las *Herzensergießungen*: «Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will?» (1967: 131).

El fracaso de Berglinger permite al *Kapellmeister* no incurrir en los mismos errores. No ha cambiado la idea, sino la forma de enfrentarse a ella. En esta obra el artis-

ta sigue siendo un intermediario entre Dios y los hombres, y en el *Kapellmeister* se cumple la máxima del artista como mediador. Reconoce la realidad en que se mueve y sabe que en última instancia es obra de Dios, y éste es el único campo de acción posible para el artista. Por medio de su genio puede alejarse, a través de su arte puede incluso estar por encima de la realidad y acercarse a Dios, pero el artista siempre debe volver si quiere cumplir su misión de acercar a Dios a los hombres. El abandono supone el fracaso, pues la función del mediador es conciliar ambos mundos para que todo tenga sentido. En esta obra Tieck se enfrenta a la música desde el ojo del crítico. Se puede encontrar un cierto distanciamiento de la música como tal, ya no se encuentra el simbolismo musical que inundaba su obra temprana. La perspectiva con la que Tieck se enfrenta ahora a la música es la del lego amante del arte, alguien consciente de sus limitaciones musicales, pero que honra y disfruta de la música; ya no aspira a sumergirse en su infinitud, sino a poder disfrutar de una práctica artística que respete su esencia.

Con la publicación en 1824 de esta *Novelle* de Tieck, se produce una revisión crítica del Romanticismo literario en Alemania, y con ello una enmienda de su ideal musical, cuyo primer representante fue Joseph Berglinger. Asimismo, el título *Musikalische Leiden* remite a E. T. A. Hoffmann y a su músico romántico más característico: «Johannes Kreislers, des Kapellmeister, musikalische Leiden» (1810). Sin embargo, el nuevo músico romántico ya no es un sufridor, obtiene también alegrías, como el título indica. En esta obra de Tieck la música se reconcilia con la realidad y se rehabilita su aspecto social, por lo que el músico, pierde en parte su carácter rebelde y contestatario. Con su ironía característica, Tieck se enfrenta a cuestiones románticas típicas, y construye una *Novelle* en la que a través del diálogo se repasa toda una serie de planteamientos que se pueden encontrar en su obra anterior.

Aunque el periodo entre 1830 y 1850 supondrá desde un punto de vista meramente cuantitativo la época álgida en el desarrollo de la *Musiknovelle* —en parte debido a las cada vez más numerosas publicaciones musicales y a la profesionalización de la crítica musical—, autores como Ludwig Rellstab, Karl Weisflog, August Kahlert, Ernst Ortlepp y K. F. Kunz, entre otros, beben exclusivamente de los recursos narrativos y de los supuestos del Romanticismo, destacando la imitación y saqueo de motivos y figuras literarias, especialmente de Hoffmann: el resultado es un estrechamiento dogmático de los conceptos originarios románticos. Al mismo tiempo la *Musiknovelle* se inclina por la historicidad y aparece el elemento biográfico (Cf. Prümm 1986: 210s.). Cuando en 1799 Tieck publica las *Phantasien über die Kunst*, se dirige a la música como a un arte sin historia que todavía no ha vivido su periodo clásico; en «Symphonien» se puede leer: «Die Musik, so wie wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten; sie hat noch die wenigsten Erfahrungen an sich gemacht, sie hat noch keine wirklich klassische Periode erlebt» (1967: 252).

En las *Musikalische Leiden und Freuden* vemos que esta situación ya ha cambiado. En las *Herzensergießungen* encontramos un claro contraste entre los ensayos dedicados a la pintura y aquél dedicado a la música. En todos ellos arte y religión son inseparables y es precisamente la vivencia religiosa la que convierte a estos artistas y a su obra en algo excepcional. Sin embargo, en el ensayo sobre Berglinger y su peculiar vivencia musical, aunque la religión conserva su preeminencia, nos

encontramos con un arte que parece tener vida propia: La música se convierte en coprotagonista junto con el artista. En esta biografía la música acaba de ser descubierta, como decía Tieck, tenía muy poca experiencia. Pero ya en las *Musikalische Leiden* se puede comprobar que la música se contempla como un arte con tradición, se mencionan compositores, diferentes tipos de prácticas musicales, géneros y subgéneros, y este proceso seguirá una gradación ascendente que culminará en 1830, donde esta situación cambia con la exaltación de la *Wiener Klassik* y el culto a Beethoven. En palabras de Prümm, «die historische Wende der Musiknovelle geht mit ihrer Entmusikalisierung einher» (1986: 211).

Cuando al final de las *Herzensergießungen* se pone en duda la calidad artística de Berglinger, se deja abierta la puerta a un arte autónomo que sólo se sirve a sí mismo. Pero en esta encrucijada Tieck no opta por este camino, y aunque en las *Phantasien* se siga exaltando la música por encima de las demás artes, ya se advierte del peligro que supone una dedicación absoluta y exclusiva a la misma. En la creación artística debe existir un equilibrio, la razón actúa como una fuerza ordenadora que debe compensar una excesiva fantasía, y lo 'ideal' se encuentra precisamente en la armonía entre el componente sentimental y el racional. La música debe abrir el camino hacia una existencia más pura, es un regalo del cielo, y en la medida que representa lo bello representa lo verdadero, pero el objetivo último del Romanticismo no se puede conseguir si el artista no es capaz de transmitir su idea.

Queremos extraer una última cita de esta *Novelle*, mediante la cual, a través de la obra de arte, la forma en la Tieck siempre presentó su visión estética, podemos ilustrar que nuestro autor no reniega en ningún momento de su obra anterior y de sus ideales, simplemente los revisa: los límites entre ambas obras quedan dentro del marco del ideario romántico.

«Natürlich», fuhr der Laie fort, «denn die Liebe kann sich ja doch niemals in Haß umwandeln. Ich habe immer die Menschen gefürchtet, die mit ihren Gefühlen in den Extremen schwärmen, und heut übertrieben verehren, was sie in einiger Zeit mit Füßen treten. Unsre Bildung kann und soll nur eine Modifikation einer und derselben Kraft, einer und derselben Wahrheit sein, kein unruhiger Austausch und Wechsel, und kein hungerndes Verlangen nach Neuem und Unerhörtem, welches doch niemals befriedigend gesättigt werden kann» (*MLF* 107s.).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Londres: Oxford University Press 1977 [1953].
- GEBHARDT, A., *Leben und Gesamtwerk des «Königs der Romantik»*. Marburg: Tecnum 1997.
- GNEUSS, C., *Der späte Tieck als Zeitkritiker*. Düsseldorf: Bertelsmann 1971.
- HINDERER, W., «Musikalische Leiden und Freuden. Anmerkungen zu einem novellistischen Musikdiskurs Ludwig Tiecks», en: Doering, S., W. Maierhofer y P. Philipp Riedl (eds.), *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, 317-328.
- KAHNT, R., *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*. Marburg: Elwert 1969.

- KÖPKE, R. (ed.), *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*. Tomos I y II. Leipzig: Brockhaus 1855 (Reimpresión, Darmstadt, 1970).
- MÜHL, B., *Romantiktradition und früher Realismus. Zum Verhältnis von Gattungspoetik und literarischer Praxis in der Restaurationsepoche (Tieck - Immermann)*. Frankfurt/M.: Lang 1983.
- PRÜMM, K., «Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner», en: *ZfdPh* 105/2 (1986), 186-212.
- RIBBAT, E., *Ludwig Tieck: Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*. Kronberg: Athenäum 1978.
- SCHULTZ, H. «Die letzten Ritter der Romantik im Vormärz», en: Jaeschke, W. (ed.), *Der Streit um die Romantik (1820-1854)*. Hamburgo: Meiner 1999, 153-171.
- SCHWEIKERT, U. (ed.), *Ludwig Tieck: Dichter über ihre Dichtungen*. Tomos 1-3. Múnich: Heimeran 1971.
- SCHOOLFIELD, G., *The Figure of the Musician in German Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1956.
- SORGATZ, H., *Musiker und Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Würzburg-Aumühle: Konrad Triltsch 1939.
- THALMANN, M., *Ludwig Tieck, 'Der Heilige von Dresden'*. Aus der Frühzeit der deutschen Novelle. Berlín: de Gruyter 1960.
- THALMANN, M. (ed.), *Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden*. Múnich: Winkler 1978-1988.
- THEWALT, P., *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt/M.: Lang 1990.
- TIECK, L. y WACKENRODER, W. H., *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en: Wackenroder, W. H., *Werke und Briefe*. Heidelberg: Lambert Schneider 1967, 7-131.
- TIECK, L., *Musikalische Leiden und Freuden*, en Thalmann, M. (ed.), *Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden*. Múnich: Winkler 1978-1988, III: 75-128.