
ROMANTICISMO Y *BIEDERMEIER* *

CARACTERÍSTICAS HISTÓRICO-MUSICALES DEL PERIODO DE LA RESTAURACIÓN †

Carl Dahlhaus

I

El término *Biedermeier musical*,² del que no se sabe hasta qué punto designa un estado de cosas positivo o si es sólo un concepto fantasma, parece referirse a tres factores básicos. En primer lugar, el periodo de la Restauración de 1815-1848 –tanto en Viena como en Berlín y en Leipzig– está determinado histórico-culturalmente por ciertos rasgos a los que corresponde la palabra *Biedermeier* (con sus connotaciones de estrechez de miras, intimismo e interés por la formación cultural), sin que su transformación en un término técnico –el paso del idioma común al idioma científico– deba resultar forzada (el sello literario y musical de una época, sin embargo, no tiene por qué coincidir con el histórico-cultural: para Grillparzer y Stifter, Mörike y la Droste, la categoría *Biedermeier* resulta, sin duda alguna, demasiado estrecha).

En segundo lugar, es necesario decir que no faltan fenómenos musicales a los que se ha impuesto la expresión *Biedermeier* (como vocablo del idioma común: en 1913 por Walter Niemann,³ o en 1924 por Hans-Joachim Moser⁴); es decir, antes de la consolidación hacia 1930 del concepto *Bieder-*

* *Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit. Archiv für Musikwissenschaft*, núm. 31 (1974); págs. 22-41.

1. Restauración: época de conservadurismo político, social y, por ende, cultural que sucede en Europa a la derrota napoleónica –y en Alemania, además, al fin del Sacro Imperio–; se extiende hasta la revolución de 1848 (N. del T.).

2. *Biedermeier*: estilo artístico burgués desarrollado en Alemania y Austria durante la Restauración, caracterizado por el gusto por lo amable y delicado, así como por lo hogareño y lo cotidiano en lo temático (N. del T.).

3. W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlín y Leipzig 1913, pág. 13 (Kullak) y pág. 23 (Grell y Bellermann).

4. H. J. Moser, *Geschichte der Deutschen Musik*, tomo III, Stuttgart y Leipzig 1928 (1ª ed. como tomo II, 2, 1924), pág. XI (“maestros menores del *Biedermeier*”: Kreutzer, Flotow, Nicolai), págs. 128 y ss. (“el cándido *Biedermeier* de Lortzing”) y pág. 151 (“El *Biedermeier* alumbra un tipo totalmente diferente de virtuoso: gente pequeño-burguesa, modesta y honorable”).

meier como término de caracterización cultural y literaria de una época; ⁵ los *Singspiele* de Lortzing, los coros de Silcher o el historicismo devoto y torpe de Eduard Grell, serían manifestaciones del *Biedermeier*. Desde luego, *Biedermeier* y romanticismo no se excluían mutuamente: los representantes del *Biedermeier* musical son calificados por Niemann como “románticos secundarios o postrománticos”; y Moser, refiriéndose a Spohr, habla por un lado de una actitud *Biedermeier*, y por otro de “música de cámara romántica”. ⁶

En tercer lugar, el “problema *Biedermeier*” aparece en la historia de la ciencia como reverso del “problema Romanticismo”, expresando la situación embarazosa en la que incurre el historiador musical cuando, por una parte, caracteriza convencionalmente el periodo de la restauración en sentido histórico-musical (al menos en Alemania) como la época del romanticismo; por otra parte, no se cierra a los argumentos y las agudas descripciones de Gustav Becking, ⁷ que postulan que, “en realidad”, sólo Weber y Schubert, Schumann y Mendelssohn fueron “románticos” en el sentido pleno de la palabra (Becking caracteriza, de una forma un poco dudosa, a E. T. A. Hoffmann y al príncipe Luis Fernando como la “primera generación de románticos”). ⁸ ¿Se puede despachar a Spohr y Marschner, Lortzing y Friedrich Schneider, Loewe y Robert Franz como meros “maestros secundarios” –por no llamarlos “maestros menores”–, en quienes las tendencias no románticas (o, por moderar el rigor de Becking, “parcial o predominantemente no románticas”) hacen variar poco o nada el cuño “histórico-cultural” romántico de la época, en razón de un menor talento de los compositores? ¿Qué significa el término “histórico-cultural”? En el verdadero sentido histórico-cultural, la época no fue dominada primordialmente por los románticos.

Walter Niemann hablaba de *románticos secundarios* ⁹ –como si se tratara de románticos de menor categoría, pero románticos al fin y al cabo–, Ernst Bücken de “realistas” ¹⁰ –sin referirse a un realismo musical en el sentido de Mussorgsky, sino al carácter acomodaticio del compositor frente a la realidad social–; Horst Heussner habla del *Biedermeier* musical como un estilo con derecho estético propio, que no debe ser juzgado con criterios románticos.

5. La investigación del *Biedermeier* en el campo literario fue resumida en: F. Sengle, *Biedermeierzeit*, tomos I (*Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*) y II (*Die Formenwelt*), Stuttgart 1971 y 1972.

6. F. Sengle, *Biedermeierzeit*, pág. 151: “El *Biedermeier* alumbra un tipo totalmente diferente de virtuoso... Véase Spohr, cuando trabaja en pijama y gorro de dormir durante meses en la construcción de su violín, o cuando idea un coche de caballos para alojar el arpa y el violín”, y pág. 153: “Este rasgo filisteo de los autores menores explica también por qué, salvo en Beethoven, Spohr y Schubert, la música de cámara romántica no llegó a alcanzar importancia alguna más allá de una utilidad cotidiana”.

7. G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburgo 1928; págs. 128 y ss.

8. *Ibidem*, págs. 178 y ss.; véase C. Dalhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, AfMw XXIX, 1972, pág. 168 f.

9. *Ibidem*, págs. 27 y ss.

10. E. Bücken, *Romantik und Realismus (Zur Periodisierung der “romantischen” Epoche)*, en: *Festschrift für Arnold Schering*, Berlín 1937, págs. 46 y ss.

cos.¹¹ La inclusión que hace Heinz Fuchs¹² en el *Biedermeier* de “los compositores alemanes nacidos entre 1815 y 1830 (incluso antes)” no es muy acertada: “El periodo Biedermeier es en la historia de la música la época que se extiende desde aproximadamente 1835 hasta 1860, y hasta cierto punto, hasta 1870”. En primer lugar, los años 30 y 40 estuvieron decisivamente marcados en la historia de la composición por la presencia de Mendelssohn y Schumann, y los años 50 y 60 por Wagner y Liszt; así que –argumenta también Funck atendiendo básicamente a la historia de la composición y no a la historia institucional– difícilmente se puede hablar de un *periodo Biedermeier*, de una época determinada primordialmente por el *Biedermeier* entre 1835 y 1860 ó 1870. Y en segundo lugar, es cierto que entre 1815 y 1830 nacieron Carl Reinecke, Theodor Kirchner y Cornelius Gurlitt, pero también Bruckner, Peter Cornelius y Joachim Raff; y décadas antes habían nacido Kreutzer y Lortzing.

El concepto del “Biedermeier” musical adolece del hecho de haber sido utilizado como término general para fenómenos que no tienen nada en común, exceptuando el rasgo negativo de no poder ser –por motivos diversos– incluidos en el romanticismo. La diferencia intrínseca entre Spohr y Lortzing, Schneider y Kirchner o Silcher y Robert Franz es, no obstante, demasiado grande como para permitir la formulación de un término estilístico –un término sintetizador de todo un conjunto de características musicales–, que abarque a todos, sin resultar vacío y desprovisto de significado. Es revelador el hecho de que Heussner, que incluye tanto a Spohr como a Lortzing y Nicolai entre los compositores del *Biedermeier*¹³, se incline involuntariamente a desviarse continuamente de la historia de la composición –la determinación del “Biedermeier” como estilo musical– hacia la historia institucional, y que cuando argumenta atendiendo a la historia de la composición y de los géneros –son mencionados el creciente protagonismo del *Lied* y la pieza lírica para piano, la tendencia hacia la escena costumbrista en la ópera y el “Singspiel” y la inclinación hacia un tratamiento cantable de los temas en la sinfonía¹⁴– la frontera entre *Biedermeier* y Romanticismo se haga francamente irreconocible (¿está realmente influido el *Winterreise* de Schubert por “elementos Biedermeier”?).¹⁵ A diferencia de la historia de la literatura, en la que se podría describir toda la época de la restauración como *periodo Biedermeier*¹⁶, ya que –al menos en Alemania– el romanticismo se desintegró o devino epigonal después de 1815, y en la historia de la música

11. H. Heussner, *Das Biedermeier in der Musik*, Mf XII, 1959, págs. 422 y ss., sobre todo en la pág. 424: “Pero no se trata tanto de una comprensión de una ‘generación’ o una ‘época’ que debe ser confrontada o puesta por debajo del romanticismo, sino de un estilo y una posición intelectual condicionadora”.

12. H. Funck, *Musikalisches Biedermeier*, DVjs. XIV, 1936, págs. 398 y ss., sobre todo pág. 401.

13. *Ibidem*, pág. 429.

14. *Ibidem*, págs. 429 y s.

15. *Ibidem*, pág. 431, nota 50.

16. F. Sengle, *Ibidem*, tomo I, págs. VII y ss.

la descripción del periodo entero básicamente bajo el punto de vista del *Biedermeier* resulta cuestionable (y no es otra la intención de Heusser, cuando incluye incluso fenómenos como el culto al virtuoso):¹⁷ el periodo de la Restauración representa en la historia de la composición una época romántica, cuyos límites están demarcados, por un lado por el *op. 1* de Schubert, y por otro por la muerte de Mendelssohn y Schumann.

Además no hay que olvidar que en el periodo de la Restauración, la ópera –y no la sinfonía ni el cuarteto de cuerda– era considerada el género musical más importante; también en Alemania la ópera italiana y francesa gozaban del favor del público (a pesar del entusiasmo patriótico suscitado por *Freischütz*), y tampoco hay que olvidar que la influencia italiana o francesa se deja notar con insistencia en compositores como Nicolai y Flotow, quienes se manifiestan como representantes del *Biedermeier*. Si nos circunscribimos a la repercusión de las obras –y la opinión de que la historia de la repercusión de las obras en el público es de menor importancia que la propia historia de la composición, la historia de las ideas, o la de las instituciones es un prejuicio cuestionable–, el periodo de la Restauración fue más bien la época de Rossini y, más tarde, de Meyerbeer, bien antes que la de Beethoven y Schumann, tal y como se suele pensar cuando se mira hacia el pasado –confundiendo la historia de la composición, con la historia de la música en una consideración más global y sociológica–.

Sería erróneo considerar la coexistencia de lo heterogéneo como la *simultaneidad de lo no simultáneo*, esto es, como una coincidencia cronológica superficial de fenómenos pertenecientes a diferentes etapas de desarrollo. Nadie puede decir si el *juste milieu* de Meyerbeer (como lo llamaba Schumann) es intrínsecamente “anterior” o “posterior” al romanticismo de Schumann o al *Biedermeier* de Silcher (el hecho de que un fenómeno sobreviva o no a la época de su surgimiento no es criterio adecuado para una “cronología interna”: lo que perdura en el tiempo puede parecer un “progreso” que se impone a lo “envejecido”, pero también una “vieja verdad” que se mantiene firme frente a una “moda”).

Por otra parte, las tendencias divergentes –y aquí se trata de la coexistencia de extremos opuestos diametralmente– no pueden definirse simplemente como “estilos” divergentes, mientras se entienda como “estilo” un complejo de características musicales con una coherencia interna. En efecto, la unidad de un estilo en absoluto debe mostrarse en un rasgo sustancial recurrente en todas las manifestaciones de éste, sino que también se puede revelar en una relación de funciones (así, se puede describir por ejemplo la cohesión de lo musicalmente barroco solamente de manera funcional –y no sustancial–, como una estructura de elementos antitéticos que se complementan). Pero incluso en una interpretación generosa de la idea de estilo parece como si los fenómenos que constituyen el *Biedermeier* musical creasen no tanto

17. *Ibidem*, pág. 425.

un “estilo” en el que –como en el romanticismo musical– se entrelazase la historia compositiva con la historia de las ideas, sino más bien una “cultura musical” (una expresión un tanto problemática), en la que la historia de la composición está ligada esencial e intrínsecamente a la historia institucional –y no ligada de un modo meramente empírico y casual–, forzada por algo externo.

II

La estética musical romántica de Wackenroder y Tieck, E. T. A. Hoffmann y Robert Schumann se trivializó hacia finales del siglo XIX y durante el siglo XX hasta tal punto, que resulta difícil remontarse a un periodo en el que la impresión que causaba fuera provocativa y paradójica. Pero a inicios del siglo XIX la tesis de Tieck de la música como *un mundo separado en sí mismo* –es decir, el principio estético de autonomía– estaba en oposición al hábito de buscar el sentido de la música en los textos, modelos, acontecimientos o actividades con los que estaba relacionada. Y la afirmación de E. T. A. Hoffmann de que la música revela una verdad que no es accesible sino a través de formas sonoras, chocaba con la convicción de los eruditos de que la música es, en comparación con la poesía o filosofía, una forma de expresión inferior, “un deleite, más que una manifestación cultural”, como sentenció Kant.

Entre la teoría romántica del genio soberano y de la obra de arte autónoma, por una parte, y la realidad social del siglo XIX por otra (realidad en la que después de la disolución de la cultura aristocrática la producción de obras de arte se veía sometida a condiciones parecidas a la producción de otros objetos de uso corriente), parece existir una contradicción: la “religión estética” del romanticismo –en retrospectiva desde una época de crítica ideológica– está expuesta a la acusación de ser inconsistente, arrogante y alejada de la realidad. La influencia del principio de autonomía en el desarrollo de la técnica compositiva –y es precisamente en la técnica compositiva donde se consideraba más representativa–, una influencia tan inconfundible en las ideas formales de Beethoven como en la armonía de Wagner o el tratamiento motivico en Brahms, así como la difusión de la figura estética del genio en la conciencia general son, sin embargo, hechos palpables y, a decir verdad, “hechos sociales” (incluso según las estrictas normas de Emile Durkheim). En principio apenas fue discutida la soberanía del genio por el sector conservador del público, que con frecuencia se enfrentaba a los resultados del principio de autonomía con una mirada desconcertada u hostil. El principio romántico de autonomía y la noción ensalzadora del arte propios del denominado “periodo artístico”,¹⁸ no

18. “Periodo artístico”, al. *Kunstpertode*: época correspondiente a los últimos años del s. XVIII y primeros del XIX, en los que se dio en la cultura alemana un especial interés por el arte –y el artista–; coincide temporalmente, a grandes rasgos, con las épocas clásica y romántica de la literatura en Alemania, así como con la filosofía del idealismo (N. del T.).

son de esta manera menos “reales” en sentido histórico-musical –al menos en el sentido histórico-compositivo de las ideas y la recepción por el público– que las posturas opuestas “más realistas” que eran representadas, por una parte, por lo que llamó Schumann *juste milieu* de la *Gran Ópera*, y por otra, por el *Biedermeier* musical. En los tiempos de la Restauración un compositor podía –digámoslo estereotipadamente– incorporarse, como los manieristas de la *Gran Ópera* (que era “an art and a business”) a las tendencias económico-sociales de la incipiente era industrial –mientras no se les opusieran las exigencias románticas de autonomía como “mundo separado”–; o bien podía sustraerse a estas tendencias, buscando respaldo en instituciones y tradiciones preindustriales –y es ésto lo que debiera considerarse *Biedermeier*–.

Las diferencias entre las posiciones salen a relucir claramente en la relación variable con el ámbito de lo musicalmente nuevo. Que un compositor aspire a destacar a través de novedades puede entenderse –al menos parcialmente– como una obligación económico-social no motivada por la idea estética de la originalidad, sino más bien enmascarada por ésta. Pero las consecuencias extraídas de esta suposición son diferentes. Un compositor podía, en primer lugar (como hizo Meyerbeer desde *Robert le diable*), aferrarse a una novedad sorprendente que tenía éxito, adoptando el estilo con escasas modificaciones; o, en segundo lugar, como Wagner y Liszt, y al dictado de una conciencia estética que prohibía convertirse en un epígono de sí mismo, progresar hacia conclusiones de técnica compositiva cada vez más extremas; en tercer lugar, como hacían algunos compositores del *Biedermeier*, se podía permanecer dentro de los límites preestablecidos por las tradiciones relativas a los géneros, modelos formales y técnicas, buscando al propio tiempo ideas que permitieran una originalidad en lo concreto, sin que se dijera nada nuevo en el fondo (casi no hace falta explicar que la diferenciación entre estas actitudes es una construcción ideal de tipos, cuyas categorías no sirven tanto para una clasificación rígida e inequívoca de compositores, como para la descripción de relaciones mixtas –en proporciones variables entre estos tipos–: en Mendelssohn, por ejemplo, se pueden descubrir todas estas tendencias en coexistencia, aunque no en igual proporción).

El intento de establecer un límite entre romanticismo y *Biedermeier* –el esfuerzo por hacer reconocibles algunos presupuestos que sirvan de base para el uso de los términos técnicos en el lenguaje histórico-musical común– se complica con la dificultad que surge al tratarse de fenómenos o complejos de fenómenos que no se pueden comparar o contrastar directamente, ya que para hacerles justicia habría que alterar el punto de vista.

Nadie pone en duda que se puede hablar razonablemente de una estética y de una exégesis musical romántica, como también de composiciones románticas (aunque se pueda dis-

cutir sobre si Schubert es un “clásico”¹⁹ y Wagner un “realista”²⁰). Pero ni la teoría musical de principios del siglo XIX ni las instituciones musicales del periodo de la Restauración requieren la utilización del epíteto “romántico” (mientras que sí se puede hablar perfectamente de un sistema barroco de instituciones musicales). Las interpretaciones de Beethoven de Adolf Bernhard Marx²¹ son románticas por su tono y sus metáforas (con vestigios barrocos); pero en la teoría de la composición de Marx resulta inútil buscar rasgos románticos. Y falta completamente una relación interna entre el romanticismo, como estilo en la historia de la composición y de las ideas, por una parte, y el sistema de instituciones musicales por otra, relación que se sobrentendía en el siglo XVII y todavía en el XVIII. Nadie querrá establecer una correlación entre las *Liedertafeln*,²² las academias de canto y los festivales musicales periódicos de la época de la Restauración por un lado, y las composiciones de carácter romántico por otro (en el mismo sentido en que el género de la *Gran Ópera*, como expresión del espíritu de la *Monarquía de Julio*, constituía una unidad con la institución: las representaciones fuera de París de *Robert le diable*, *Les Huguenots* y *Le Prophète* eran un pálido reflejo de la *première*). Incluso las “Schubertiadas” eran, como institución y pese a la esencia romántica de las obras en torno a las cuales se congregaban los iniciados, un fenómeno *Biedermeier*.²³ Y no deja de ser significativo que la única institución incuestionablemente romántica, el *Davidsbund*, existiera únicamente en la fantasía de Schumann.

A la inversa, eran características del *Biedermeier*, por un lado, una inherente proximidad hacia instituciones musicales existentes, que impregnó la técnica compositiva, y por otro una extraña falta de ambición estético-musical –cuando no era un desconfiar de los “buenos músicos” con respecto al acto de “escribir música”–. O más precisamente: podría tener sentido la agrupación en un solo término, *Biedermeier* musical, de las obras musicales creadas en una relación conectiva tanto interna como externa con instituciones como las *Liedertafeln*, las academias de canto y los festivales musicales –es decir, los oratorios de Spohr, Friedrich Schneider y Loewe, y las piezas corales de Silcher–, aunque difícilmente se pueda hablar de una unidad de estilo (Schneider y Silcher o Spohr y Lortzing tienen poco o nada en común estilísticamente). La “caída del estilo” en el siglo XIX –que puede lamentarse como “decaden-

19. W. Vetter, *Der Klassiker Schubert*, tomos I y II, Leipzig 1953; véase también Thr. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Gotinga 1967, pág. 128.

20. W. Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Leipzig 1931, pág. 14. (Según Gertler, *Ibidem*, pág. 15, la proclamación de Schumann de una *nueva época poética* es incluso –como intento de “consolidación” del Romanticismo– *en el fondo algo antiromántico*).

21. A. B. Marx, *Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen*, tomos I y II, Berlín 1859.

22. *Liedertafeln*: agrupaciones corales masculinas surgidas en Alemania desde 1809; tenían vocación popular y connotaciones nacionalistas (N. del T.).

23. R. Lach, *Wien als Musikstadt*, en: O. Abel, *Wien, sein Boden und seine Geschichte*, Viena 1924.

cia”, pero también elogiarse como “emancipación” con respecto a la autoridad de un estilo reinante, y que aparece como el estilo de “los reinantes”- nos impide forzosamente cimentar la historiografía musical sobre conceptos de estilo (que, o resultan artificiosos, o pierden al fraccionarse su sentido, el de un paralelo entre la técnica compositiva y el “espíritu de la época”). Y si resulta que la proximidad o lejanía a las instituciones características de una época (o a las transformaciones características de instituciones más antiguas) crea un rasgo diferenciador entre dos grupos de hechos -y es éste un rasgo esencial, ya que coincide con otros criterios-, entonces es metodológicamente justificable acuñar términos clasificadores y hablar del *Biedermeier* musical como de un fenómeno en contraste con el romanticismo musical de la misma época, aunque no se trate de un estilo demasiado precisable desde el punto de vista de la técnica compositiva.

La moderación filosófica (no siempre literaria), que sería el segundo rasgo diferenciador, no indica de ninguna manera que se excluya compilar, a partir de cartas, autobiografías y juicios aparecidos en la prensa una “estética musical del *Biedermeier*” (una estética capaz incluso, como “estética de músicos”, de inspirar la piedad de Hermann Kretschmar, quien despreciaba la *estética de los filósofos*).²⁴ Pero el hecho de que esta estética tenga que ser construida o reconstruida a partir de indicios constituye, ya de por sí, una diferencia decisiva con la estética romántica. Esta última es claramente visible como hecho histórico-musical, un hecho cuya influencia en la historia apenas ha sido menor que la influencia de las propias obras románticas.

Según se desprende de lo anterior, el romanticismo musical debe caracterizarse ante todo en función de la historia de las ideas y de la composición; el *Biedermeier* musical, por el contrario, debe caracterizarse atendiendo a la historia de las instituciones y de la composición. Los sistemas de las ideas (románticas) y de las instituciones (no románticas) se diferencian drásticamente en el periodo de la Restauración: ni son las instituciones las difusoras de las ideas reinantes, ni las ideas una responsabilidad de las instituciones.

III

Que la historia de la composición y la historia de las ideas -bajo el dictado del espíritu de la época- siempre coinciden exactamente, era un prejuicio de la *historia del espíritu*, fundado no tanto en la realidad histórico-musical como en postulados metodológicos. En una observación imparcial, difícilmente se puede negar que las ideas portadoras de la estética musical romántica tengan una existencia y significado independientes del *corpus* de obras,

²⁴ H. Kretschmar, *I. Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit*, en: *Gesammelte Aufsätze*, tomo II, Leipzig 1911, págs. 242 y ss.

que según el consenso de los historiadores (no unánime, desde luego), representan el romanticismo musical. Gustav Becking intentó negar o ignorar el hecho de que la estética musical romántica de Wackenroder y Tieck era dos décadas anterior a la música romántica de Weber y Schubert; y que por tanto, la historia de las ideas y la historia de la composición se diferencian claramente (un hecho que no deja de causar una impresión paradójica, en una época convencida de la primacía de la praxis sobre la teoría). Becking habla de una primera generación de compositores románticos coetánea de Wackenroder y Tieck (también de Beethoven, desde luego), en la que incluía a E. T. A. Hoffmann y al príncipe Luis Fernando. Pero el fundamento de esta tesis implica ya –digámoslo sin ambages– su propia refutación. Porque Becking no atribuía carácter romántico a las obras musicales de Hoffmann y el príncipe Luis Fernando, sino solamente a un tipo de vivencia producida por la música –la intuición del *Dschinnistan* o “Reino de los espíritus”. “Precisamente no existe expresión real alguna para el *Dschinnistan*; es sólo ‘supuesta’, y hay que llegar a escucharlo sin más”.²⁵ También la música no romántica –obras de Palestrina, Bach o Mozart– fue incluida en el *Dschinnistan* romántico a causa del entusiasmo pluriestilístico de Hoffmann. Entre los *estímulos de intuiciones románticas* figuran tanto las composiciones románticas, como las obras no románticas de Hoffmann. Y, además, el hecho de que Hoffmann sea el compositor, difícilmente puede ser suficiente motivo para catalogar como románticas unas obras cuyo estilo no lo permite –como nos negaríamos a incluir en el romanticismo la música de Mozart–, sólo porque Hoffmann le atribuye la etiqueta *romántica*, arguyendo que su música es expresión de “infinito anhelo”. A no ser que consideremos la intención del compositor como la única o la última instancia estética, la tesis de Becking –que salvaría la unidad del *Zeitgeist*– resulta endeble. Es, así pues, inevitable admitir que la historia de la composición y la historia de las ideas eran parcialmente independientes en el romanticismo.

Según Becking, no es hasta los tiempos de Weber y Schubert, Schumann y Mendelssohn, clasificados respectivamente en la *segunda* y *tercera* generación romántica, que la propia música –en una estructura compositiva– “realiza” (o “materializa” en un hecho real) el romanticismo, sin que sea necesario “llegar a oírlo”. Digamos al margen que Wagner, apenas más joven que Mendelssohn y Schumann, va más allá de los límites de lo que Becking considera Romanticismo musical; el hecho de que la música alemana fuera marcada ante todo por Mendelssohn y Schumann en los años 30 y 40, y, en cambio, por Liszt y Wagner en los años 50 y 60, invalida el esquema generacional de Becking, puesto que se puede afirmar que Wagner y Liszt pertenecen a una época distinta de la de Schumann y Mendelssohn.

25. *Ibidem*, pág. 182.

El concepto de *romanticismo* no se corresponde en la historia de la composición con el de la historia de las ideas (sin que por esto participe la historia de la música de la historia de las ideas en menor medida que lo hace la historia de la composición musical). Y una similar divergencia de puntos de vista se manifiesta cuando se intenta describir el *Biedermeier* musical. La expectativa de que la historia de la composición y de las instituciones, cuya estrecha vinculación constituye la esencia del *Biedermeier*, concuerden siempre totalmente, supondría una pretensión falsa con respecto a la realidad histórico-musical, que no se atiene a fórmulas tan simples.

Las sociedades musicales y las *Liedertafeln*, las academias de canto y los festivales musicales del periodo de la Restauración no pueden etiquetarse sin más como “instituciones *Biedermeier*”. Las academias de canto de Berlín, Leipzig y Dresde surgieron antes del crucial año 1815, y los festivales musicales, cuyo objetivo prioritario era la interpretación de los oratorios de Händel, seguían el modelo de las *Händel Commemorations* londinenses de los años 1780.²⁶ También las instituciones del periodo de la Restauración sobrevivieron al año 1848 sin que, al menos aparentemente, su salud se resintiera. Aun así, es característica del periodo *Biedermeier*, en primer lugar, la rápida proliferación de las sociedades musicales (generalmente el origen de algunos fenómenos sólo representa una anticipación del curso de la historia cultural y social, en tanto que la consolidación cuantitativa de un fenómeno determinado, así como su buena acogida popular, constituyen el verdadero momento decisivo en la caracterización histórica). En segundo lugar, es característico del *Biedermeier* el carácter burgués en un estricto sentido institucional: el hecho de que fuera en las sociedades fundamentalmente burguesas –y no, como en el siglo XX, en entidades comerciales (que, desde luego, ya existían en el pasado) o instancias estatales–, donde se desarrollaba la cultura musical alemana del periodo de la Restauración, dejando de lado los teatros de la corte como residuo del pasado.

El compositor ya no dependía de encargos de particulares, a los que permitiera influir en su obra por presión o sumisión socio-económica; pero, por otra parte, todavía no se dirigía exclusivamente a un público anónimo que reaccionara de forma natural –digamos “estadísticamente”, a través del aplauso o la compra de entradas, o mediante la reseña de un evento musical en la prensa. Históricamente las instituciones burguesas del periodo de la Restauración– en las que prevalecía la influencia de los notables, actuaban más bien como mediadores entre la cultura aristocrática, por una parte (de la que todavía obtenía su sustento Beethoven en las primeras décadas de su producción) y, por otra parte, la cultura de masas contemporánea (cuyo carácter básicamente anónimo no excluye la división del público en sectores partidarios, por ejemplo, de la nueva música o la antigua música).

26. H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlín y Stuttgart 1901, págs. 210 y ss.

La sociedad musical burguesa existía ya –casi no hay que decirlo– antes del periodo de la Restauración; pero está presente en la segunda mitad del siglo. Surgió a la sombra de la cultura aristocrática (sus primeros logros fueron tal vez sobrestimados por algunos historiadores musicales de ideas republicanas) y alcanza, ya en el siglo XX una amplia difusión social. Pero sólo durante el *Biedermeier* tuvo un papel relevante dentro de la historia de la música: en primer lugar, y dentro de la historia de la composición, como destinataria de importantes obras musicales, tales como los oratorios de Spohr y Mendelssohn. En segundo lugar, en la historia social, como impulsora de una cultura musical de categoría que pudiera competir con los teatros de la corte. Y en tercer lugar, en el ámbito de la historia cultural, como expresión institucional de tendencias dominantes de la época: sobre todo la del republicanismo patriótico, que todavía no se organizaba en torno a un partido, sino a una asociación o *societät* –sociedad en la que la música tenía una función en absoluto subsidiaria–.

Si es que es posible reconstruir una tipología clara ²⁷ a partir de tal multiplicidad de fenómenos, se puede afirmar que la sociedad musical del periodo *Biedermeier* se caracteriza por la combinación de un interés por la interacción social, un propósito formativo y una cierta ostentación burguesa. La vida social –ya fuera algo complementario o la función principal, declarada o no– no sólo se desarrollaba junto a la música, sino que también repercutía en ella: esto es más evidente en el caso del canto coral masculino, y menos obvio en el concierto sinfónico, que todavía no era tal en el sentido moderno de la palabra. Su programa “mixto”, en el que convivían movimientos de sinfonía, fragmentos operísticos y piezas dramáticas o de virtuosismo para un solista –programa que predominó hasta la mitad del siglo, aproximadamente– revela que todavía no había una distinción nítida entre la función cultural y la función de entretenimiento. Y el hecho de que se confundieran era característico de la sociabilidad burguesa, tal y como ésta se practicaba en el periodo *Biedermeier*. Tan sólo en la segunda mitad del siglo se escindió el concierto de programa “mixto” en los extremos del concierto sinfónico de mayores pretensiones, por un lado, y el concierto de entretenimiento, por otro (el concierto de entretenimiento en modo alguno estaba dirigido a otro tipo de público, sino que simplemente cumplía una función musical distinta). Estamos hablando nada menos que del cambio en la función misma del concierto sinfónico; la música tendente a lo “artificial” y la música tendente a lo “trivial” se distanciaron, como extremos irreconciliables para una sensibilidad estética sofisticada. ²⁸

27. M. Weber, *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnisse*, en *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 3ª ed., Tübinga 1968, págs. 190 y ss.

28. M. Lichtenfeld, *Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850*, en *Studien zur Trivialmusik des 19. Jhs.*, ed. C. Dalhaus, Ratisbona 1967, págs. 143 y ss.

El elemento de la ostentación se manifiesta, aun sin resaltar de modo patente, en la cultura musical de la alta burguesía berlinesa, la “aristocracia burguesa” que organizaba conciertos privados como los “domingos musicales” en casa de los Mendelssohn. Por un momento –momento feliz en la historia de la burguesía– se lograba aparentemente mantener el difícil equilibrio entre una formación que satisficiera las exigencias de la vida social, una vida social que cumpliera una función de representación social, y una representación social que se supiera basada en la formación.

Los grandes festivales musicales, sobre todo los del bajo Rin, celebrados desde 1817, se caracterizaban por otra clase de representatividad no menos significativa. Tanto los oratorios de Händel como las sinfonías de Beethoven –es decir, los pilares principales de los programas– desempeñaban en la conciencia de los oyentes e intérpretes (la separación entre unos y otros no era demasiado estricta) la función de proporcionar, en primer lugar, otro concepto de la dignidad y la categoría de la música que la descrita en la desdeñosa formulación de Kant, según la cual la música sería “un deleite, más que una manifestación cultural”.²⁹ En segundo lugar, la interpretación de estas obras pretendía conferir a la música, como fenómeno, una sensación de colectividad. Esta sensación no podía ser expresada públicamente de ninguna otra forma por la burguesía alemana de la época de la Restauración. El fenómeno musical tenía así algunas connotaciones políticas.

La conexión entre sociabilidad, función formativa y ostentación burguesa característica de las instituciones musicales del periodo *Biedermeier* se debilitó cada vez más desde la mitad del siglo: esto se produjo a causa de la trivialización de la sociabilidad en los coros (pérdida del afán formativo), de la retirada de figuras notables de las sociedades musicales y la reducción del significado político de éstas, que se manifestó en términos no musicales (pérdida de representatividad), o de la transformación del público del concierto en un público anónimo predominantemente urbano (caída de la sociabilidad). La cultura musical privada y pública, que se entremezclaban durante el periodo del *Biedermeier*, se separaron cada vez más (no tanto en algunos círculos periféricos, en los que perduraba la anterior sociabilidad como reliquia de un pasado muerto). En Viena, los conciertos *domésticos* de Theodor Billroth, cuyo estilo “sociable” recuerda a los “domingos musicales” de Mendelssohn, eran un vestigio de la cultura del *Biedermeier* ya en el siglo XIX tardío (lo característico de la época era ya la construcción de grandes salas de concierto).

29. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 53.

IV

Resulta claro que en el *Biedermeier* musical existió una conexión estrecha entre las instituciones de orden burgués, por una parte, y algunas tendencias compositivas no románticas, por otra; pero resulta difícil expresar esta sensación en conceptos, si queremos evitar poner en un mismo plano la adaptación a las instituciones y unos logros compositivos más bien modestos; o, dicho de otro modo, evitar arguir que el *Biedermeier* musical se distingue del Romanticismo por una producción artística de menor nivel (en cualquier caso, somos conscientes de que algunos juicios estéticos no se pueden evitar, si hacemos una descripción estilística comparativa).

El crítico de los estilos artísticos Ernst Bücken hablaba, en su búsqueda de un concepto opuesto al de romanticismo, de *realismo* musical,³⁰ que describió tomando como ejemplo la música de Spohr y Loewe. Sin embargo, no parece tratarse tanto de un estilo musical como de una forma de vida caracterizada por una *sobriedad práctica*.³¹ Por otra parte, y en contradicción con el significado intencional del término estilístico “realismo”, parece describir una categoría estética: la *integridad* que Bücken atribuye al *Larghetto* de la *Primera Sinfonía* de Spohr (1811) –Bücken compara el tema con el del movimiento lento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven³²– es un término un tanto equívoco para designar la simple trivialidad. Se puede llamar “realista” a lo que hace un compositor escribiendo frases cortas para la respiración y métricamente “cuadradas”, que puedan ser fácilmente inteligibles para parte del público; pero la restrictiva connotación del término “realista” refiriéndose a lo que es fácil de asimilar, no puede designar “realismo” alguno como estilo musical en el caso de Spohr; se trata más bien de un decadentismo epigonal derivado de Haydn, en el que la modestia raya en la mezquindad. En el uso de la palabra de Bücken hay, sin embargo, una astuta lógica: el término “realismo” se utiliza para describir una convicción; pero al extrapolar un estilo a otros contextos –relativos a la obra de Mussorgsky o Janáček–, surge la equivocación de pensar que el “realismo” de Spohr –la sensibilidad hacia las exigencias de la circunstancia– es un estilo musical. La supuesta subordinación estética del *Biedermeier* con respecto al Romanticismo, suposición que debería evitarse precisamente desechando el falaz término estilístico de “realismo”, viene propiciada por el término mismo.

No puede considerarse como un “estilo” el tipo de interrelación entre la historia de la composición y el sistema institucional que se da en el *Biedermeier* musical –a la que se refería quizá Bücken, de un modo algo fallido debido a la distorsión de la categoría *realismo*–. Es

30. *Ibidem*, pág. 46 (ver nota 7).

31. *Ibidem*, pág. 47.

32. *Ibidem*, pág. 48.

más bien la característica de una etapa en la evolución histórica desde una determinación funcional de la música *especulativa* (esto es, *estéticamente ambiciosa*), hacia una autonomía estética.³³ En cierto modo, estamos ante una suerte de término medio entre el antiguo principio, dominante hasta el siglo XVIII, de que la funcionalidad de las artes y las aspiraciones culturales de las mismas no se excluyen, sino que se sustentan mutuamente,³⁴ y el principio romántico, llevado al extremo por la doctrina de *l'art pour l'art*, de que el carácter artístico de las obras musicales presupone su autonomía y unidad –la *funcionalidad sin función* de Kant–. De aquí se desprendería la idea de que la música funcional –desde la música litúrgica hasta la de baile– tiende, por su dependencia de acontecimientos y hechos extramusicales, a caer en la trivialidad.

Que un oratorio religioso compuesto para un festival musical pueda considerarse música de concierto y no sólo música religiosa en un sentido riguroso, es decir, que sea una manifestación artística autónoma y no funcional, parece un hecho irrefutable. Pero la sensación de que la sala de conciertos se “transforma” en una iglesia –sensación que impresionó a Mendelssohn en una ejecución de la *Pasión según San Mateo*³⁵–, así como la convicción dominante entre el público culto del periodo de la Restauración de que la esencia del cristianismo no reside en los ritos litúrgicos, sino en el sentimiento religioso, difumina los límites de lo que puede denominarse música religiosa hablando en términos del siglo XIX –términos que un historiador no puede rechazar a priori fundándose en las premisas teológicas del siglo XX–. No es que se puedan incluir entre la música funcional obras como el *Weltgericht* de Schneider o el *Paulus* de Mendelssohn; pero tampoco se puede hablar de autonomía estética: la autonomía estética se corresponde, en la historia de las ideas, con el concierto moderno, hoy por hoy abstraído considerablemente de las funciones de sociabilidad, representación social y entretenimiento.

En el extremo opuesto, y refiriéndonos todavía a las instituciones y a los géneros musicales, se encuentra el salón y la pieza de salón como quintaesencia de lo profano. Sobre la música de salón, incluida la *superior* (Friedrich Wieck), se puede afirmar algo parecido a lo ya expresado acerca del festival musical y el oratorio religioso. Resultaría sacrílego, según las categorías establecidas por la “religión del arte”, hablar de esta música en términos de autonomía estética, de contemplación elevada y abstracta, o de concepción de la obra musical como

33. La función de la música convencional se sigue sobrentendiendo.

34. C. Dahlhaus, *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, en: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jhs.*, ver arriba, págs. 15 y s.; H. H. Eggebrecht, *Funktionale Musik*, AfMw XXX, 1973, págs. 1 y ss., s.t. pág. 9, nota 31.

35. Mendelssohn escribe en 1830 a Franz Hauser: “cantaron con devoción, como si se estuvieran en la iglesia. De esta manera resultaron maravillosas las primeras dos representaciones, y se demostró de nuevo que el público siempre es bueno; se sintió que esto no era música y concierto, sino religión e iglesia” (citado de S. Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartboldy und die Musik der Vergangenheit*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs., tomo XVII, Ratisbona 1969, pág. 49).

desarrollo sonoro de pensamientos. Mas, por otra parte, las finalidades de representación y entretenimiento que tiene una pieza de salón no son “funciones”, en el sentido en que podrían serlo el acompañamiento musical de un acto litúrgico, o una procesión festiva en la que el poder se demuestra mediante la suntuosidad y se proyecta exteriormente con un carácter de “representación pública”.³⁶ En el salón burgués, reflejo del salón aristocrático, la representación social como exhibición de una educación estética (la “música superior de salón” estaba destinada al diletante culto)³⁷ y el entretenimiento como imitación de ciertas actitudes del concierto, no son del todo funcionales (ya que no están exentos de cierto propósito estético). Si consideramos la idea de formación como referente intelectual, y la institución del concierto (“tipo ideal”) como referente institucional de la autonomía estética³⁸, estaremos más bien ante una dependencia de la música funcional con respecto a factores parciales de la música autónoma (y mediante la imitación parcial de la música autónoma –una imitación que aparece claramente en la música de café– se somete la música funcional a un juicio estético del que debería quedar exento, según sus apologistas, al tratarse de un ámbito musical con derecho propio).

Si las instituciones y géneros que median entre funcionalidad y autonomía estética –dentro de la música *elaborada*– son, pues, características del periodo de la Restauración, se podría objetar que no se ha creado un término que incluya al *Biedermeier* musical, sino sólo se ha mencionado una condición a la cual también estaba “sometido” el romanticismo musical de los mismos años. Pero el hecho de que éste no estuviese necesariamente “sometido” al sistema institucional resulta decisivo. La oposición a las organizaciones y formas de pensar dominantes es característica del romanticismo musical: en Schubert se da de forma implícita, pero claramente apreciable, de modo explícito y polémico en Schumann y Wagner, y de un modo ambivalente en Mendelssohn, quien a veces tendía al *Biedermeier*. Las antedichas organizaciones y formas de pensar dominantes impedían –por su *juste milieu* (Schumann)– que el ideal de la música romántica, la participación en la “verdad estética” de un *mundo separado para sí* en el *Dschinnistan* de E. T. A. Hoffmann, pudiera ponerse en práctica adecuadamente y sin merma alguna para la recepción por el público. En cambio, el *Biedermeier* musical se caracteriza por su adaptación a las circunstancias dadas: no cabe afirmar *a priori* –como presupone la doctrina romántica– que tal adaptación menoscabe el valor estético de las obras. Spohr y Schneider, Loewe y Lortzing componían para el sistema existente de organizaciones

36. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962, págs. 17 y ss.

37. I. Fellingner, *Die Begriffe ‘Salon’ und ‘Salonmusik’ in der Musikanschauung des 19. Jhs.*, en: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jhs.*, *ibidem*, pág. 135.

38. C. Dahlhaus, *Autonomie und Bildungsfunktion*, en: *Aktualität und Geschichtsbewusstsein in der Musikpädagogik*, ed. S. Abel-Struth, Maguncia 1973, págs. 20 y ss.

musicales y dentro de los límites de una conciencia general musical mediatizada por las instituciones; y lo hacían sin considerar su sometimiento al “principio de realidad” como pérdida o concesión alguna (Mendelssohn se comportaba ambigüamente: hacía una distinción entre las obras que publicaba a través de la imprenta –creaciones que quería que fueran apreciadas como “obras” en el sentido romántico– y piezas para interpretar, que sin embargo no quería imprimir. Se podrían calificar las composiciones que retenía o se decidía dar a imprenta sólo de mala gana, y por presión del editor, como la “parte *Biedermeier*” de su producción (las canciones para coro masculino constituyen un buen ejemplo): no en virtud de un estilo definible por la técnica compositiva, sino de un posicionamiento ante el fenómeno musical).

Según se desprende de lo anterior, el *Biedermeier* musical incluye a compositores cuya escritura es radicalmente distinta, lo que hace difícil considerarlo un “estilo” –entendiendo como tal un complejo de características recurrentes que estén internamente relacionadas–. Aun así, se pueden mencionar algunos rasgos generales por los que el *Biedermeier* se distingue del romanticismo; estos rasgos están en relación directa con una sintonía con las instituciones existentes y las concepciones musicales imperantes.

En primer lugar, la estructura fraseológica del *Biedermeier* es más regular que la del romanticismo, y más esquemática que la del clasicismo, cuya sintaxis musical tiende –pese al principio de simetría– a la “discontinuidad” (según las palabras de Thrasybulos Georgiades):³⁹ una estructura “no cuadrada” que, sin embargo, no debe entenderse como una excepción a la regla de la “cuadratura” (entendida por Hugo Riemann como una elaborada formación compleja sobre una estructura simple), sino como constructo con derecho estético y compositivo propio. Ciertamente se manifiesta en el *Biedermeier* musical la tendencia hacia una regularidad sintáctica, no sólo en los ciclos de variaciones y piezas breves (*Handstücke*), o en los *Singspiele* y las canciones “en tono popular”, en los que la simplicidad representa un rasgo inherente al género, sino también, y casi en la misma medida, en sinfonías y oratorios: en los géneros que representan el estilo “elevado” se emplea una sintaxis musical originalmente característica del género “mediano” o “inferior”.

En segundo lugar, en el *Biedermeier* musical los procesos armónicos de la macroestructura formal se caracterizan por un recorrido tonal bastante sencillo; sólo se aventura a desviarse de las regiones tonales cercanas a la tónica en algunos giros ocasionales (algo parecido puede afirmarse, salvando las distancias, de la ópera italiana del periodo de la Restauración). El hecho de que el cromatismo de Spohr, frecuentemente alabado o deplorado como excesivo, se agote en efectos momentáneos, lo distingue de los procesos tonales más amplios

39. Thr. G. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, en Mozart-Jahrbuch 1950, págs. 76 y ss.

de Schubert –de una sutileza mucho mayor y menos obvios para el oyente (menos “palpables”)– en los que se juega con cierta indefinición tonal mediante procedimientos cromáticos y enarmónicos.⁴⁰

En tercer lugar, debemos tener presente que los románticos se declaraban “beethovenianos” (Weber entre ellos, tras una resistencia inicial), esto es, seguidores no sólo del camino trazado por las obras tempranas de Beethoven, sino también y sobre todo, por las obras tardías, que constituyeron un gran estímulo creativo tanto para Schumann como para Mendelssohn (*Cuartetos para cuerda op. 12 y 13*) hacia 1830. A diferencia de los románticos, los compositores del *Biedermeier* –tanto Spohr como Lortzing y Nicolai– se sintieron ante todo atraídos por la obra de Mozart, de cuya figura buscaban una línea de sucesión –si bien con un humilde distanciamiento–. Esta disparidad de opinión se tradujo no sólo en diferencias de estilo, sino sobre todo en profundo contraste en lo se refiere que al posicionamiento ante la tradición musical.

Mozart representa, dentro de la conciencia histórico-musical del periodo de la Restauración, la época clásica percibida como “supratemporal”, y no un mero estilo de época perteneciente a un pasado muerto. En algunos casos, el clasicismo fue imitado, en ciertos rasgos de su técnica compositiva, con grave menoscabo del resultado estético (el *Biedermeier* musical no debe ser relegado al mismo nivel que el trivial epigonalismo mozartiano de principios del siglo XIX). Pero un compositor podía, sin caer por ello en una pobre copia estilística, atenerse a la idea estética de la *noble simplicité*, de la cual las obras de Mozart se consideraban el perfecto paradigma y realización. Por otra parte, Beethoven era considerado un “romántico”: un “genio” que no podía ser imitado por cualquier compositor nacido posteriormente, sin pagar el precio de un impotente epigonalismo; un compositor, cuyo ejemplo había que seguir mediante la constante búsqueda de algo nuevo y personal. Beethoven, que no representaba tanto un estilo como una moral estética, era –valga la expresión– el *modelo* para la independencia de los *modelos*. El *Biedermeier* musical, caracterizado básicamente por la veneración a Mozart,⁴¹ tendía –incluso en su resistencia contra la emulación epigonal– hacia el clasicismo, hacia la nueva formulación en un lenguaje musical modificado de ideas estéticas clásicas. Spohr intentaba –por expresarlo sutilmente– decir lo mismo que Mozart en otras palabras. Por el contrario, el romanticismo se apropiaba, no sin algunas reservas, del postulado de la originalidad característico de la estética *Geniezeit*.⁴² Las referencias de Schumann a Bach son, desde luego, ambivalentes: por una parte, Schumann quería proclamar, a través de una inmer-

40. E. Seidel, *Die Enharmonik in den harmonischen Großformen Franz Schuberts*, tesis, Frankfurt, 1962.

41. H. Heussner, *Ibidem*, págs. 427 y ss.

42. *Geniezeit*: término que designa la etapa marcada por el culto al genio creador propio del individualismo romántico y prerromántico (N. del T.).

sión en un pasado “poético” superior al *juste milieu* del presente, un “nuevo periodo poético”.⁴³ El estudio de Bach servía, como el de Beethoven, como estímulo para alcanzar la originalidad y desarrollar un lenguaje propio. Por otra parte, la restauración de un determinado estilo no era ciertamente su meta,⁴⁴ pero sí, en cambio, la aplicación de conceptos bachianos a un lenguaje musical distinto: es la noción del discurso musical que no pierde, por su austeridad, un ápice de riqueza expresiva, sino que llega a la calidad de lo “poético” precisamente precisamente en virtud de su extremada riqueza formal y su naturaleza contrapuntística.

V

A principios del siglo XIX, el término “romanticismo” no solamente designaba –de modo apenas distinto al término “clasicismo”– una tendencia de estilo o gusto, sino también una actitud de dignidad estética. La fusión de factores histórico-descriptivos con otros factores de orden estético-normativo, inherente a la noción de clasicismo (la separación de estos factores es algo clarificadora,⁴⁵ pero también devalúa el concepto de clasicismo), tan sólo se modifica en la noción de romanticismo en lo siguiente: lo romántico no es ya un modelo para la imitación o una norma a la que haya que someterse, sino una idea o *esfera* (en el sentido hoffmanniano), de la que participa o no una obra. “El gusto romántico es poco común” –afirma E. T. A. Hoffmann en su recensión de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven– “más raro todavía es el talento romántico: seguramente por esto existen tan pocos que saben tañer la lira que abre el maravilloso reino de lo infinito”.⁴⁶ En Hoffmann, la categoría estética de lo romántico está influida –aunque en menor medida que en Friedrich Schlegel o en la estética hegeliana– por la filosofía de la historia: el romanticismo musical, en el que se *articula de forma pura la esencia peculiar, sólo en él reconocible, del Arte*⁴⁷ aparece en una etapa tardía de desarrollo artístico, que la música instrumental no alcanza sino hasta alrededor de 1800. Como en la noción de clasicismo, también en la de romanticismo se entrelazan varias ideas: la de que en éste reside la verdadera esencia del arte; por otra parte, la concepción histórica de un estilo de época; y finalmente la idea, procedente de la filosofía de la historia, de que el romanticismo supone el punto culminante del desarrollo artístico. Todo esto se aplica también a los juicios sobre los propios compositores: Mozart y, sobre todo, Beethoven. Existen diferencias

43. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. H. Simon, Leipzig, s.a., tomo I, pág. 50.

44. O lo fue sólo en obras secundarias, en las cuales la lectura de Bach es superficial, y, por lo tanto, de importancia menor.

45. L. Fischer, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, DJbMw XI, 1967, págs. 9 y ss.

46. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, ed. F. Schnapp, Múnich 1963, pág. 36.

47. *Ibidem*, pág. 34.

interpretativas decisivas, de una parte, en el contraste entre el paradigma clásico de la técnica compositiva y la participación en una *esfera* –el *Dschinnistan* de Hoffmann– y, de otra parte, en la oposición entre la idea clásica de “lo perfecto” y la romántica de “lo infinito”.⁴⁸ Estas diferencias son las que hicieron posible circunscribir el concepto de lo romántico a Beethoven y los “beethovenianos” (los “románticos”, según la terminología posterior).

Si, así pues, la noción de romanticismo está, por lo general, estéticamente connotada de modo positivo, la noción del *Biedermeier* tiene tintes más bien negativos en el lenguaje usual de los historiadores musicales. El sinónimo de *Biedermeier* que emplea Walter Niemann, el *romanticismo secundario*,⁴⁹ implica claramente un juicio de valor; algo análogo ocurre cuando Hans Joachim Moser –no sin una perceptible simpatía, pero también con condescendencia– argumentaba que los “maestros menores” eran quienes mejor representaban el *Biedermeier* musical.⁵⁰ Aun así, se debería rehuir la tentación –por lógica que ésta sea– de establecer la diferencia entre romanticismo y *Biedermeier* como simple diferencia de categoría estética; y más por motivos particulares que generales: no tanto porque el *Biedermeier* sea un “estilo” propio⁵¹ y porque la comparación estilística no sea en principio lícita, sino más bien porque –en este caso concreto– no es del todo legítimo desde el punto de vista histórico someter al *Biedermeier* a los criterios de juicio del romanticismo, esto es, la idea de originalidad y autonomía.

Friedrich Blume rechaza la contraposición entre “genialidad y epigonalismo” en el siglo XIX como *antítesis aparente*,⁵² por delatar una actitud desdeñosa –impropia del historiador– con respecto a la música *no especulativa* o *elaborada*: esta música ha tenido su lugar en toda época y es, por tanto, estéticamente legítima. Aun así, hay que precisar un poco más la argumentación de Blume para que esté históricamente bien fundada. Sin duda alguna, en el siglo XVII y todavía a principios del XVIII –en la época del barroco, a la que se refiere Blume– la dependencia de modelos artísticos no se consideraba un epigonalismo merecedor de reproche, sino una loable veneración. Pero en el siglo XX parece suceder lo contrario: se puede hablar, sin exagerar en exceso, de lo no original y lo mediocre en la nueva música.

La primera parte del siglo XIX se nos presenta, en lo relativo al problema de lo convencional y lo epigonal, como un periodo de transición. El hecho de que se impongan en la litera-

48. F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit*, Múnich 1922. Se puede interpretar la comparación estilística de Strich como exageradamente antitética, y, de todas maneras, reconocer que describe convincentemente un factor parcial.

49. W. Niemann, *Ibidem*, págs. 27 y ss.

50. H. J. Moser, *Ibidem*, págs. XI y 127 y ss.

51. H. Heussner, *Ibidem*, pág. 424.

52. F. Blume, *Die Musik von 1830 bis 1914. Strukturprobleme einer Epoche*, actas del congreso de Kassel, 1962, págs. 46 y s.

tura sobre la música -no sólo en el ámbito filosófico y poético, sino también en el periodístico- los conceptos románticos de originalidad y autonomía estética de una manera casi indiscutida es propio de las características histórico-musicales de la época de la Restauración. Por otra parte, tanto la *no originalidad* como la realización en la praxis musical de funciones extramusicales, suponen todavía un vestigio del papel que la música había desempeñado durante siglos. Tal vez el apelativo *Música de Kapellmeister* ya no era una calificación honorífica, pero ni mucho menos llegaba a ser injuriosa. Por mucho que el romanticismo gobernara el mundo de las ideas, el *Biedermeier* musical mantuvo una posición nada desdeñable en la realidad cotidiana de la composición y las instituciones.

La crítica romántica, cuya finalidad primordial es una rigurosa distinción entre *arte* y *no arte*, entre música *poética* y *prosaica* (Schumann), no hace justicia a las manifestaciones del *Biedermeier*, y esto es algo que sale a relucir en la divergencia de opiniones sobre las obras basadas en lo que se ha dado en llamar la *retórica de los tonos*⁵³ o los *géneros de lo bello*.⁵⁴ Un “tono” (por ejemplo el tono “ingenuo” o el “sentimental”, el “patético” o el “gentil”) era considerado en el *Biedermeier* (de modo no diferente a lo que ocurría en las décadas y siglos anteriores a la “estética de la emoción” del *Geniezeit*) como un modo de escribir elegido artificialmente por un poeta o un compositor, y no como forma de expresión a la que se sienta impulsado desde dentro. Que un *Lied* o una pieza para piano esté en “tono popular” o en “tono de salón” no implica una “declaración de principios” del compositor sobre sus sentimientos o tendencias, sino indica meramente que sabe escribir en un determinado “tono” -en el que se entremezclan características tradicionalmente propias de la música, con otras de asociaciones y ambientes determinados-. El criterio de la originalidad -la exigencia de que un compositor diga algo propio, no convencional- se contradice con la retórica de los “tonos”; y no se puede hablar de una “falta de autenticidad”, ya que no se persigue en absoluto la “autenticidad” -el reflejo no enmascarado de la propia personalidad- (el “cambio de tono”, la transición del *pathos* al tono popular o de la ingenuidad al tono de conversación, no es un signo de debilidad de carácter estético o moral, sino un principio artístico).

El *Weltgericht* de Friedrich Schneider -el oratorio alemán representativo de los años 1820-1836 (año éste del *Paulus* de Mendelssohn)- se basa, como ha demostrado Martin Geck apelando a la *Ästhetik der Tonkunst* de Ferdinand Hand,⁵⁵ en el principio del *cambio de tonos*. La forma de la obra viene determinada por un ingenioso diseño, según el cual se contraponen lo sublime, lo patético, lo maravilloso, lo terrible, lo sentimental y lo gentil en un sis-

53. F. Sengle, *Die literarische Formenlehre*, Stuttgart 1967, págs. 28 y ss.

54. F. Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, tomo I, Leipzig 1837, *passim*.

55. M. Geck, *Friedrich Schneiders Weltgericht. Zum Verständnis des Trivialen in der Musik*, en *Studien zur Trivialmusik des 19. Jhs.*, *Ibidem*, véase más arriba, págs. 102 y ss.

tema de contrastes. La estética de los *géneros de lo bello* ha sido por así decirlo “puesta en música” -consciente o inconscientemente- por Schneider.

Aunque Geck admitiese la efectividad de la retórica de “tonos” en el *Weltgericht*, que supone un contraprinipio a la noción de originalidad, criticó por otra parte a Schneider -apoyándose en los criterios de la estética romántica- que no compusiera de forma expresiva, “desde dentro”, tildándole de ser un simple *organizador de estímulos emocionales*.⁵⁶ La *puesta en música* de los “géneros de lo bello” se le antoja al músico romántico posterior como algo “no auténtico”; los forzados “cambios de tono” le parecen efectistas, y la dependencia de toda tradición estilística una “trivialidad”; para Geck, el *Weltgericht* es “una festiva velada de música trivial”.⁵⁷ No se trata aquí de defender la causa de Schneider: pero el procedimiento de Geck de juzgar una obra basada en la retórica de “tonos” del *Biedermeier*, apelando a la distinción romántica entre “autenticidad” y “falta de autenticidad”, resulta más que cuestionable. El veredicto de Geck puede ser plausible, pero no está fundado históricamente.

El *Biedermeier* musical queda a la sombra del romanticismo. La retórica de “tonos” fue olvidada; la afinidad entre la composición y las instituciones burguesas como el festival musical, la academia de canto y la *Liedertafel* -por no mencionar el salón- se hizo sospechosa de trivialidad; y los fenómenos de transición entre autonomía estética y funcionalidad -al igual que los fundamentos intelectuales de estas formas intermedias: la religión de los sentimientos y la mediación entre representatividad burguesa, afán formativo y sociabilidad- fueron considerados por generaciones posteriores como muestras de un “mal siglo XIX” y, por tanto, desechados. Lo que ha perdurado, por encima de los verdaderos cimientos institucionales de las ideas y obras de la cultura musical, es romántico por su esencia. De ahí que el periodo de la Restauración aparezca, retrospectivamente, como época de romanticismo musical; pero si nos ceñimos a la realidad de principios del siglo XIX, tal y como ésta se presentaba al público y a la sociedad de la época, se hará necesario hablar, más bien, del *Biedermeier* musical. ■

Traducción: **Claudio Martínez**

56. *Ibidem*, pág. 105.

57. *Ibidem*, pág. 108.