

LA IDEA DE
LA MÚSICA ABSOLUTA

Carl Dahlhaus

IDEA BOOKS



Barcelona 1999

“**N**o es ésta la primera ocasión en la que comentamos un texto de Carl Dahlhaus, pues en *Quodlibet 11* (junio 1998), ya hicimos reseña de su libro *Estética de la música*, publicado por Ediciones Reichenberger. No deseo transmitir la sensación de que nos interesa especialmente este autor; sencillamente ambos textos han aparecido en el mercado bibliográfico castellano con relativa cercanía en el tiempo y, ante todo, merecen su lectura.

El autor, musicólogo alemán, crítico musical y profesor de historia de la música, ha ejercido su magisterio en las Universidades de Kiel, Saarbrücken, Berlín y Princeton y en varias ocasiones en los cursos de verano de música contemporánea de Darmstadt. Sus numerosos escritos abarcan un amplio espectro, entre los que podemos señalar su estudio sobre las *Misas*

de Josquin, la edición completa de la obra de Wagner, sus *Investigaciones sobre la génesis de la tonalidad armónica*, *Schoenberg y Schenker*, *Algunos modelos de unidad en la forma musical*, etc. Un tema constante en la investigación y estudio de Dahlhaus es el concepto de música y su lugar en el mundo moderno, y es en este contexto estético en el que debemos situar el libro que nos ocupa, de plena actualidad pese a la aparente (sólo eso) distancia de la edición original de 1978. La traducción, encomendada a Ramón Barce, es garantía de sobriedad y rigor.

Ya el título nos indica con claridad el camino a seguir: la idea de la música absoluta, término que en estética tiene muchos sentidos y que ha generado tanto su empleo como su reprobación. En algunos casos el término absoluto tiene un valor histórico; en otros se encuentra anticuado y algunos parece que lo evitan por una extraña vergüenza. Por sintetizar, diremos que el término absoluto pertenece a la estética en la medida en que tiene cierto uso técnico en el vocabulario de las artes y muy especialmente en la música (así, “oído absoluto”). También la palabra *absoluto* es, en particular en la expresión “lo bello absoluto”, un vocablo común de la estética de los siglos XVIII y XIX entendido, por ejemplo, como primer principio, como

contrario a la imitación, o como valor universal opuesto a las variaciones posibles de las apreciaciones estéticas.

Dahlhaus, buen conocedor de estas diferentes acepciones, inicia su trabajo con un titular excelente: *La música absoluta como paradigma estético*. Al inicio, y para atraer a los curiosos por la reflexión sobre la música y, en paralelo, “reñir” a los habituales detractores de ella, nos muestra sin paliativos sus argumentos: “la estética de la música no goza de simpatías. Los músicos recelan que se trata de charloteos abstractos que no inciden sobre la realidad musical; y el público musical desconfía de ella y piensa que son reflexiones filosóficas que deben dejarse para los iniciados y no cargar la propia mente con dificultades superfluas. Pero si esa desconfianza e irritación pueden comprenderse en vista de tanta palabrería que se auto-define como estética musical, la idea de que los problemas estéticos se sitúan en una borrosa lejanía más allá de la cotidianeidad musical es equivocada. Por el contrario, observando imparcialmente las cosas, tales problemas resultan concretos y de inmediata actualidad.”

Pero es el concepto y significado de la música absoluta lo que más interesa en ese primer capítulo a Dahlhaus, quien acude a distintas citas y autores para tratar de ubicar

el problema. De la mera trama ideológica de la era burguesa (la música de concierto y su proyección social) a la pretendida supremacía de una música sin texto, llamada también vulgarmente música absoluta; de un sinónimo atemporal, de música instrumental sin conexión con funciones o con programas extramusicales a las elevadas pretensiones que algunos han sugerido (la connotación de que la música absoluta sería la música que haría vislumbrar lo absoluto). Casi no es exagerado afirmar, dice Dahlhaus, que el concepto de música absoluta es la idea que soporta toda la estética musical en la era clásico-romántica.

“Cuando se habla de música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre sólo a la música instrumental, la cual, desdénando toda ayuda, toda mezcolanza con otro arte, expresa con pureza y sólo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser”. No es casual que E.T.A. Hoffmann, músico y escritor, proclamase en algún momento que la música instrumental era “propriadamente” la música. Distintas son las tesis y razones que rondan lo puro y absoluto del arte de los sonidos; baste insinuar el caso del cuarteto de cuerdas en el periodo clásico-romántico: “de ‘arte puro’ en sentido formal a ‘arte puro’ en sentido estético, como expresión pura de la apariencia sensible de la idea (Hegel) en la música”. O en

palabras de Nietzsche, en las que no desaparece el elemento metafísico en la idea de la música absoluta: "en las manifestaciones más elevadas de la música percibimos incluso involuntariamente la grosería de cualquier imagen y de cualquier afecto expresado por analogía: por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven superan completamente cualquier evidencia y todo el reino de la realidad empírica. El símbolo, frente al dios supremo [alude a Dionisos] que se revela abiertamente, ya no posee ninguna significación; parecería ahora una superficialidad ofensiva."

Pasa Dahlhaus a un segundo capítulo en el que, a modo de ensayo, recorre los *Avatares de la historia del concepto* y, entre otras cosas, atribuye la expresión "música absoluta" no a E. Hanslick, como en tantas ocasiones se ha hecho, sino a R. Wagner y la dialéctica interna de su estética, vetada de quiebras. Las disputas entre formalistas y estéticos del contenido, el doble significado de lo absoluto musical (técnicamente quiere significar música liberada del canto; espiritualmente quiere decir liberada del ser humano) o la esencia íntima de la música, el *en-sí* de todo fenómeno, que mal concebida supone un gran desacierto y un tremendo absurdo (en palabras de A. Schopen-

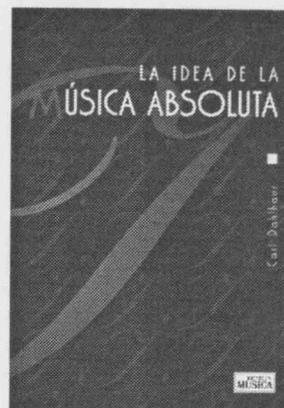
hauer), son algunas de las cuestiones que se abordan.

Con un total de 10 capítulos (más un índice de nombres), este libro resulta muy rico por la variedad de autores y opiniones que representan, tiene un objetivo unitario: aproximarse, desde el conocimiento, la historia, la comparación, la reflexión y la crítica a un espinoso tema, sintetizado en el título. En *Un modelo hermenéutico* (capítulo tres) se abordan cuestiones tales como la antítesis plástico-musical, la música instrumental programática, los principios armónicos y melódicos o la llamada "música natural". El apartado cuatro, *Estética del sentimiento y metafísica*, repasa una de las cuestiones fundamentales en la música del romanticismo, que podríamos resumir coloquialmente con una frase de Wackenroder: "no entiendo bien por qué a ti lo elevado ha de hacerte soltar las lágrimas más que lo sentimental". El concepto de lo sublime (o elevado) musical, con un lenguaje más allá del lenguaje, tomado en un comienzo como carencia, se transforma en un privilegio.

La quinta sección, *La contemplación estética como recogimiento*, complementa a la anterior pero particularizándola: subraya las numerosas afirmaciones sobre la experiencia personal, individual,

que dice reconocer en el arte musical casi el misterio último, una religión revelada. "El recogimiento, escribe Herder, me parece, es la más alta suma de la música, sacra armonía celestial, resignación y alegría. Por ese camino la música ha conquistado sus más hermosos tesoros y se ha introducido en lo más íntimo del arte". Extensión de lo anterior, es el capítulo seis, *Música instrumental y religión del arte*, en el que Dahlhaus explora la dialéctica entre sonido y espíritu, entre música como técnica y su interés sustancial, entendiendo sin pasada nostalgia la "exterioridad" de la apariencia plástica y la "interioridad absoluta" de la música romántica.

En el apartado titulado *Lógica musical y carácter lingüístico*, se establece una aproximación a la autonomización de la música instrumental y sus elementos compositivos, que pudiera resumirse en el epígrafe "lógica musical", concepto estrechamente relacionado con la consideración del carácter lingüístico de la música. El capítulo ocho, *De tres culturas de la música*, es un admirable ejercicio de síntesis que impulsa la comprensión de la evolución de la música en el siglo XIX y comienzos del XX. Toma como punto de partida el título del libro *Dos culturas de la música* (1913)



de August Halm (músico alemán, 1869-1929), quien veía estas dos culturas representadas por las fugas de Bach y las sonatas de Beethoven. "Pero el pensamiento impulsor del libro, gracias al cual la antítesis entre Bach y Beethoven cobraba actualidad en vez de limitarse a ser una construcción histórica, era la idea de una 'tercera cultura', cuyas líneas fundamentales encontraba Halm marcadas en las sinfonías de Bruckner: líneas fundamentales que prescribían el camino a los compositores que vinieran después -entre los que se encontraba el propio Halm-, sin que por ello debieran sentirse epígonos en el sentido despectivo de la palabra".

La penúltima sección, *La idea del absoluto musical y la práctica de la música programática*, aborda la disputa sobre la música programática

que ha tenido lugar desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Dice con gran agudeza Dahlhaus: "juntamente con los teoremas estéticos en los que se basaban apologías y polémicas, se modificaban también las fronteras y los signos de identidad de la cosa misma. Porque la música programática no siempre ha sido lo

mismo, sino que ha sido un fenómeno históricamente variable: no sólo estilísticamente [...] sino también estéticamente". Por último, en el apartado *Música absoluta y Poésie Absolue*, el autor sugiere una posible comparación entre la realidad histórica y la legitimidad estética tanto de la música absoluta como de la

"poésie absolue". "Sin poner excesivas esperanzas en un esclarecimiento recíproco de las artes [...] pueden descubrirse, entre las ideas del siglo XIX sobre lo esencial "poético" y las de la misma época sobre el carácter artístico de la música, relaciones que no se agotan en un mero juego verbal [...]. La paradoja de

que el recogimiento sobre sí misma significa elevación es la dialéctica que yace en el fondo tanto de la *poésie absolue* como de la *música absoluta*".

JOSÉ LUIS NIETO