

Esta publicación, alojada bajo el ISSN 2173-4798, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Para obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Jugar con fuego* a través de redaccion@jugarconfuego.es

Johannes Kreisler y las ideas musicales de E.T.A. Hoffmann.

De sátiras y fantasías sobre música

Raquel Jimeno Revilla

Son muchos los cuentos de Hoffmann que nos hablan de su dedicación e inquietudes sobre la música debido a que, generalmente, partiendo de las formas narrativas vigentes en la época, da pie a reflexiones teóricas o a críticas sobre aspectos del panorama musical y cultural coetáneo. La fantasía le sirve para expresar lo que no puede desarrollarse en la sociedad, mientras que las descripciones más realistas suelen servirle para desarrollar su vertiente más crítica y satírica. Pero, además, esta fantasía desvela aspectos insospechados de la realidad que conducen a cuestionarse la certidumbre, precisamente, de dicha "realidad". Sin embargo, el grueso de su concepción y opiniones musicales gira en torno al personaje de Johannes Kreisler. Por ello nos centraremos en él durante el desarrollo de este trabajo.

There are many tales of Hoffmann that tell us about his dedication and concerns about music due to, basing on narrative forms current at the time, generally leads to theoretical or critical considerations on aspects of contemporary musical and cultural landscape. He uses fantasy to express what can not be developed in society, while realistic descriptions often serve to develop its most critical and satirical thoughts. But this fantasy also reveals unsuspected aspects from reality that lead to wonder about the certainty of that so called "reality." However, the most important part of his pictures and musical opinions turns around the character of Johannes Kreisler, that is why we focus on him in the development of this work.



-La idea romántica del arte.

La concepción del arte romántico tiene mucho que ver con el ambiente impregnado de literatura del momento. Los primeros representantes de este ideario como Jean-Paul, Novalis, los hermanos Schlegel, Wackenroder, Tieck o el propio Hoffmann posteriormente proponen, en definitiva, una romantización de la vida, es decir, una transformación de ésta mediante la literatura. De esta forma, cada actividad vital adquiere un significado poético y se evidencian las peculiaridades de su belleza. La obra de arte no es tanto el producto como la manifestación de cualquiera de estas actividades si se desarrollan con energía creadora y vital. A nivel formal, esto se refleja en el rechazo de la imitación naturalista, el ensalzamiento de la subjetividad del artista, la composición entendida a partir de fragmentos de lo heterogéneo (integración de elementos como fantasía, humor en sus distintas variantes desde ironía desenmascadora a burla, sátira y sarcasmo) junto, sobre todo, con el poder y la fuerza creadora de la fantasía.

Dentro de la cosmovisión de estos autores, es la música el símbolo y la clave del ansia por encontrar la analogía suprema que dé sentido a las cosas y una explicación al universo. Un punto de apoyo, en definitiva, frente al continuo cambio y la falsedad de las apariencias. Para ellos, su dominio comienza con el conocimiento profundo de la naturaleza humana. Sin embargo, a pesar de considerarse la más suprema de las artes, puesto que es la que surge con mayor pureza de las profundidades del alma, la música también es la que más dificultades ofrece para hablar de ella, además de resultar un hecho paradójico, porque se corre el riesgo de quedarse en el análisis de la forma musical y dejar de lado el espíritu de la obra. El hablar de su fuente de inspiración y del anhelo de lo inefable que la conforma conlleva el peligro de caer en un discurso plagado de estereotipos y redundancias que anulen su carácter sublime. De acuerdo con estas ideas, el criterio de valoración musical cambia por completo y, si anteriormente se había situado a la música vocal muy por encima de la instrumental, ahora es ésta última la considerada superior, ya que no va ligada a un referente tan semántico como la música vocal, cuyas emociones quedan limitadas por el texto, sujetas a una historia o a un personaje. Por el contrario, la música instrumental es independiente y libre, con la capacidad de acercar al ser humano a la intuición de los misterios supremos. El conjunto de instrumentos reunidos en la orquesta simboliza la unidad dentro de la diversidad, la unión de lo individual y lo colectivo en un todo orgánico que permite la expresión de los componentes más individuales y también de los universales. Es en

esta unidad donde reside su poder.

Pero estas ideas no significan el abandono a oscuras intuiciones de la inspiración, sino que requieren el conocimiento de la técnica, tanto en los instrumentos con el fin de poder extraer de ellos el máximo de sus posibilidades expresivas, como del contrapunto, tan apreciado por Hoffmann. Esta estructura, equiparada con el arabesco de las artes plásticas, permite buscar y encontrar las afinidades de elementos heterogéneos a priori, dando lugar a un desarrollo cuya coherencia se basa en la relación espiritual entre las diferentes ideas y una estructura germinal cuyo comportamiento es entendido de manera orgánica. Además, Hoffmann desarrolla una poética de acordes y tonalidades, en la que las disonancias exaltan el temor y la angustia de un alma atormentada, y las consonancias son el símbolo de una comunión espiritual con lo Eterno. De la misma forma, extiende el concepto unitario e integrador que rige la música a la totalidad de las artes, defendiendo en una carta, supuestamente recibida de Kreisler, que:

El sonido es para la música lo que el color es para la pintura. Ambos, color y sonido, conllevan en potencia una belleza sublime bajo aspectos infinitamente diversos, pero dejan una materia en bruto, que debe tomar forma para producir en el corazón humano un efecto duradero y profundo. La intensidad de este efecto queda en función del grado de belleza y la perfección que ha alcanzado la forma.

No es el color verde, sino el bosque, con la gracia opulenta de su frondosidad, lo que hechiza nuestro corazón, y el alma de una suave nostalgia. El profundo azul del cielo en seguida nos parece triste y desierto si las nubes no se levantan en mil cuadros cambiantes. Aplicad esto al arte, querido, y pensad cómo los más bellos tintes, si permanecen sin forma, nos dejarían rápido, provocando por ellos mismos como mucho un breve estímulo superficial de los sentidos¹.

El artista, por tanto, es visto como un iniciado al que se le revela la profundidad espiritual del infinito, intuición a la que debe dar forma a través de unos medios y una técnica que siempre acaban resultando insuficientes para un fin tan elevado. Es por ello por lo que una profunda nostalgia impregna las obras así concebidas. Además, se le concede gran importancia a la participación del receptor, pues la eficacia de la composición musical quedará en función del efecto que sea capaz de suscitar en el auditorio, de la medida en que sea capaz de transmitir la intuición revelada que le ha dado origen y lograr que el corazón, sobrecogido,

¹Hoffmann, E.T.A.: *Écrits sur la musique*. Introduction de Alain Montadon. Traduction de Brigitte Hebert et de Alain Montadon. Notes de Brigitte Herbert. Lausanne, L'âge d'homme, 1985.p. 254. Traducción de la propia Raquel Jimeno Revilla.



atisbe lo sobrenatural en medio de lo terreno que le rodea. Según Hoffmann:

La producción del efecto es uno de los maravillosos secretos de la composición, porque el corazón del hombre es asimismo el secreto más maravilloso. De corazón a corazón, se dice, y no podemos decir lo que provoca más efecto, la tormenta completa de los timbales, tambores, címbalos, trompetas, trompas, etc. o el rayo de sol de un sonido único del oboe o de un instrumento bien educado².

La música ostenta, de este modo, un carácter espiritual y sagrado que no permanece vinculado necesariamente al mundo litúrgico, sino que dará lugar a un nuevo concepto de la música y del arte como una religión, y al creador como su profeta.

-Johannes Kreisler: primeras apariciones.

El personaje del maestro de capilla, Johannes Kreisler, surge de la pluma de Hoffmann con intención de articular sus ensayos y reflexiones musicales. Kreisler es el protagonista de *Kreisleriana*, nombre dado al conjunto de narraciones publicadas desde 1810 en algunas revistas y recopiladas en las *Fantasías a la manera de Callot* entre 1814 y 1815. En ellas, el músico es la proyección hoffmaniana de sus opiniones personales respecto a la música, por lo que irá evolucionando conforme lo hace su autor.

En los primeros relatos, Kreisler será el músico genial, exaltado y excéntrico que hace del arte su religión y odia y desprecia el mundo aristocrático y burgués que degrada la música a mero entretenimiento y hace del verdadero artista un simple animador de sus veladas musicales. Después es el músico lleno de inspiración, pero incapaz de darle forma artística, que o bien no escribe sus composiciones o las destruye apenas escritas y amenaza con consumirse en su propio fuego interior. Más adelante, tras la pasión de Hoffmann por Julia Marc, Kreisler enloquecerá de amor. Por último, en el Kreisler de El gato Murr, rasgos anteriores del personaje aparecerán mezclados con un escepticismo que no ignora las propias limitaciones, al margen ya de la interpretación que se le pueda dar en el conjunto de la novela, esto es, en el complejo juego de sus dos protagonistas, Kreisler y Murr³.

² *Ibidem*, p. 265.

³ HOFFMANN, E.T.A.: *Opiniones del gato Murr*. p. 43.

El propio Hoffmann describe a Kreisler, en la introducción a los seis primeros números de *Kreisleriana*, como una desequilibrada combinación entre un ánimo superexcitable, una ardorosa e inflamable fantasía y una insuficiente dosis de flema, que busca en vano la tranquilidad necesaria al artista para su proceso creador. Mediante sus experiencias y opiniones, Kreisler desarrolla pormenorizadamente los ideales anteriormente mencionados, que pueden conducirle al éxtasis al interpretar, por ejemplo, las *Variaciones Goldberg* de J.S. Bach (frente al soberano aburrimiento de sus oyentes y el consiguiente abandono). Ante la dimensión insondable y en último término incognoscible de la música, Kreisler manifiesta una asombrada fascinación. La describe como "la más romántica de todas las artes, puesto que su único tema es el infinito"⁴. La sitúa además en una dimensión sagrada al conferirle el poder de arrastrar al ser humano desde su prosaico mundo terreno a una nueva y superior realidad que le permite integrarse en la naturaleza y lograr una suprema armonía con el universo. Y esta elevación poética por encima de lo vulgar se hace más importante y necesaria que la prosperidad económica o la consideración social:

*Sí, una fuerza divina penetra en su interior y, entregándose con un ánimo piadoso e infantil a aquello que el espíritu despierta en él, es capaz de hablar el lenguaje del desconocido y romántico reino de los espíritus (...) y saca de su interior todas las maravillosas manifestaciones de forma que revolotean y juegan al corro en derredor de la vida, llenando así de infinito e innumerable anhelo al que es capaz de verlas*⁵.

*La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo de los sentidos que le rodea y en el que deja tras de sí todas las sensaciones definidas para entregarse a un anhelo inexpresable [...]. Esa es la fuerza que posee la magia de la música y, haciéndose cada vez más poderosa, tenía que romper todas las trabas de cualquier otro arte*⁶.

La misma dimensión sobrenatural es otorgada al intérprete de esta música, como la mujer que interpreta el aria *Ombra adorata* en el nº 2 de la primera parte, la tía del "enemigo de la música" en el nº 5 de la segunda parte o el misterioso extranjero citado en su certificado de aprendizaje final. Este efecto del canto también será tratado con posterioridad en *El gato Murr*, y Kreisler no dudará en adscribir a sus ejecutantes al ámbito de lo angélico.

⁴ HOFFMANN, E.T.A.: *Fantasías a la manera de Callot*. Introducción de Juan Tébar. Traducción de Celia y Rafael Lupiani. Ilustraciones de Teodor Hosemann y Paul Gavarnai. Madrid, Anaya, 1986. p. 62.

⁵ *Ibidem*, p.58.

⁶ *Ibidem*, pp. 64-65.



Si el extranjero cantaba con su laúd en una lengua desconocida toda suerte de maravillosas canciones, todos los que le oían parecían aferrados por un poder sobrenatural. Se decía que no era una persona; tenía que ser un ángel que había traído a la tierra los tonos del concierto celestial de querubines y serafines⁷.

En *Kreisleriana* no faltan descripciones que intentan expresar lo visto y experimentado bajo los efectos de la música, sobre todo la de su admirado Beethoven que "apela al miedo, al estremecimiento, al espanto, al dolor y despierta el eterno anhelo que es la esencia del romanticismo"⁸.

¡Señores! Si ustedes no se han dado cuenta por sí mismos, haré saber que los escritores y los músicos se han comprometido en una coalición extraordinariamente peligrosa en contra del público. Pues lo que pretenden es nada menos que sacar al espectador del mundo real, donde tan cómodo se encuentra, para, una vez que le han separado de todas las cosas que conoce y que le son amigas, torturarlo con todo tipo de sensaciones y pasiones sumamente nocivas para la salud⁹.

Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, el contraste entre lo elevado de estas intuiciones y la limitación de la técnica se torna insalvable; por ello el compositor debe servirse de ella como medio para influir en el ánimo del hombre y acercarse lo más posible a este propósito. Kreisler afirma que "no hay arte en el que la teoría sea más débil y más insuficiente que en la música"¹⁰; "me parece como si ésa fuera la gloria que se eleva por encima de lo terreno y que por ello no puede encontrar una expresión terrenal"¹¹. La estructura armónica conforma la base de la composición, pero el poder del músico sobre el color y el poder de la instrumentación, que en último término serían responsables del tono de la pieza (entendido como "el carácter profundo expresado por el tratamiento especial del canto, del acompañamiento y de las figuras y melismas que se añadan"¹²) es limitado. Sin embargo, Kreisler se siente en condiciones de dar ciertas pautas para acercarse lo más posible a esto, concediendo prioridad a la melodía, puesto que es el elemento encargado de sobrecoger el ánimo del auditorio; también deben conocerse a fondo las posibilidades de cada instrumento con el fin de acertar en su combinación, huyendo del artificio y de una excesiva atención a aspectos técnicos como la modulación o los matices para no empañar el brillo de los colores que

⁷ *Ibidem*, p. 336.

⁸ *Ibidem*, p. 66.

⁹ *Ibidem*, p. 78.

¹⁰ *Ibidem*, p. 76.

¹¹ *Ibidem*, p. 326.

¹² *Ibidem*, p. 76.

resplandecen en la obra, pues la forma "nunca consigue crear el genio, ya que el genio produce la forma"¹³.

Además, el verdadero artista no debe dejar traslucir su personalidad en la ejecución de la obra, sino invertir toda su capacidad en transmitir las imágenes encerradas en la composición que interpreta. Tampoco debe caer en la tentación de la vanidad, elevándose su espíritu por encima de los terrenales mimos y halagos. La verdadera música tiene que surgir de lo más profundo de su corazón, puesto que "sólo el poema musical que surge auténtica y poderosamente del interior penetra de nuevo en el interior del oyente. Sólo el espíritu entiende el lenguaje del espíritu"¹⁴.

La visión totalizadora del arte se materializa en la sinestesia y es expresada por Hoffmann en términos musicales:

No es tanto en el sueño como en el delirio que precede al momento de dormirse cuando siento, sobre todo si he estado escuchando mucha música, una coincidencia de colores, sonidos y sabores. Me parece como si todos ellos fuesen producidos del mismo misterioso modo por un rayo de luz y luego tuvieran que unirse para crear un maravilloso concierto¹⁵.

El nº 2 de la segunda parte de *Kreiseriana* es probablemente el ejemplo más claro de cómo Hoffmann trata de superar mediante terminología musical las limitaciones del lenguaje, hablando en términos como "su estimada e ilustre persona entraba siempre en el compás y la tonalidad correctos"¹⁶, un cuello color Mi mayor o un trío color Do sostenido menor. De la misma forma, establece en el siguiente número toda una clasificación de los acordes tonales en función del efecto que suscitan en su ánimo, empleando para ello una descripción llena de plasticidad. Sirvan de ejemplo los siguientes:

La menor (harpegiando dulce)

-¿Por qué huyes, dulce muchacha? ¿Puedes hacerlo, aun cuando te atan por todos lados lazos invisibles? ¿No sabes tal vez nombrar y lamentarte de lo que se ha introducido en tu pecho como un dolor agudo y sin embargo te hace palpar con una dulce alegría? ¡Pero todo lo sabrás cuando hable contigo, cuando te acaricie con el lenguaje espiritual

¹³ *Ibidem*, p. 332.

¹⁴ *Ibidem*, p. 333.

¹⁵ *Ibidem*, p. 71.

¹⁶ *Ibidem*, p. 310.



que yo conozco y que tan bien comprendes!

[...]

Si bemol mayor (accentuato)

-¡Qué hermosa vida en los campos y bosques en la dulce época de la primavera!...

Todas las flautas y dulzainas, que durante el invierno permanecen congeladas, como muertas, en los polvorientos rincones, han despertado y recordado todas las cancioncillas preferidas, que gorjean alegres, como los pajarillos en el aire.

[...]

Acorde en Do menor (fortissimo sin interrupción)

-¿No os conocéis?... ¿No os conocéis?... ¡Ved, aferra con garras ardientes mi corazón! Se enmascara tras todo tipo de caretas: como cazador, concertista, doctor de gusanos, ricco mercante... Arroja las despabiladeras en las cuerdas para que no pueda tocar. ¡Kreisler... Kreisler! ¡Reacciona! ¿No ves acechar al pálido fantasma de los ojos rojos como ascuas, dirigiendo sus sarmentosas garras que sobresalen del ajado manto hacia ti?... ¡La corona de paja temblando sobre el cráneo calvo y liso!... Es la locura... Johannes, mantente firme... Fantasma furioso, ¿qué es lo que en mí agitas con tus giros? No puedo huir de ti [...] ¡Lejos de mí!... ¡Quiero ser juicioso! [...] ¡Ay, ay, infame! Has pisoteado todas mis flores... En el terrible desierto ya no reverdece ningún tallo... Muerto... muerto...¹⁷

Por otro lado, una parte fundamental en *Kreisleriana* es la profunda crítica que Kreisler realiza tanto del entorno en el que debe desarrollar su arte como de la concepción errónea que de ella se tiene. Y aquí Hoffmann emplea uno de los recursos con los que mejor se desenvuelve: se trata de un sarcasmo sistemáticamente aplicado a todo, una comicidad que no oculta el resentimiento y la frustración provocados por la adulteración de la música y de sus elevados propósitos sumiéndola en la mediocridad y mezquindad de que hace gala en no pocas ocasiones la clase burguesa. Kreisler consigue esto cambiando el enfoque de su punto de vista, cambio del que el lector es perfectamente consciente debido a lo ridículo de las situaciones que habitualmente se generan. Así, la música no pasa de ser muchas veces un elemento que no sólo queda a la misma altura que otros placeres de las reuniones como el té o los postres, sino que puede importunar el desarrollo de otras actividades como el juego de cartas. Mediante este falso establecimiento de normas, asigna a la música socialmente aceptada y correcta una serie de características que son justamente las

¹⁷ *Ibidem*, pp. 314-316.

opuestas al ideal que proclama de forma paralela; es decir: la música debe mantenerse dentro de los límites y ejecutará únicamente melodías agradables, sin alardes ni alocados desarrollos contrapuntísticos, puesto que en último término debe conducir a una sucesión de pensamientos tan superficiales como agradables en los que no hay sitio para el contenido, ya que debe servir bien como ambientación adecuada, bien para desarrollar una conversación, bien para el mero entretenimiento en las reuniones, por lo que la educación musical es obligatoria para los niños, con independencia de las aptitudes musicales que demuestren. Además, se erige como la más pura y políticamente correcta de las distracciones, porque de esta forma no contiene ni un solo pensamiento inmoral. El músico es únicamente tolerado gracias a la misma benevolencia y cultura por la que se trata bien a los niños y por el desarrollo de esta insustancial labor, desde luego muy por debajo de la de cualquier empleado o artesano que, con su trabajo, consiguen resultados útiles y provechosos para la sociedad. Y, en caso de que los perversos poetas y músicos pretendan arrastrar a sus oyentes al seductor mundo de lo fantástico, Kreisler cuenta con la eficiente labor de niños y criados en las reuniones (ambos poseen la habilidad de interrumpir en el momento más adecuado) o de los tramoyistas en el teatro con sus habituales fallos en el manejo de la maquinaria. El sentido del humor innato de Hoffmann le conduce incluso a bromear, a través de Kreisler, con asuntos como el favorecimiento del paso de las ideas artísticas a la creación propiamente dicha gracias al efecto de las bebidas alcohólicas, de las que llega incluso a seleccionar las más adecuadas en función del tipo de obra que se quiera componer, alcanzando de este modo en mi opinión una de las cimas de lo grotesco, tan presente en las narraciones.

De sus irónicos ataques tampoco se libran los intérpretes poco habilidosos: "Los demás mostraron una decidida tendencia hacia la música griega antigua, que como se sabe desconocía la armonía e iba al unísono; todos cantaban la voz de tiple con pequeñas variantes, subidas y bajadas casuales de un cuarto de tono"¹⁸. Sin embargo, este espíritu burlesco no impide que en algunas ocasiones la crítica sea contundente y directa:

¡En verdad no hay arte con el que se lleven a cabo tantos y tan malditos abusos como con la maravillosa, sagrada música, a la que con tanta facilidad profanan en su delicada esencia! ¿Tenéis auténtico talento, auténtico sentido artístico? Bien, pues entonces haced música, realizad cosas dignas del arte y ofreced a los consagrados vuestro talento en la medida adecuada. Pero si, a pesar de todo, queréis cantar con voz melosa, hacedlo para vosotros y entre vosotros, y no mortificuéis con ello ni al director de

¹⁸ *Ibidem*, p. 53.



*orquesta Kreisler ni a otros*¹⁹.

A pesar de todo, Kreisler acaba cediendo ante su amigo e interlocutor ocasional, el barón Wallborn, cuando éste prioriza el efecto que en él provoca una melodía por encima de cómo esté ejecutada:

*Mira, Johannes, hasta ahora todo eso que predicas contra la música no genial me parece excesivamente duro. ¿Es que hay música no genial? Y, visto desde otro lado, ¿existe la música perfecta, como sea entre los ángeles? [...] Esa música chabacana, llámese danza o marcha, hace recordar lo más elevado en nuestro interior y con sus dulces sonidos de amor o de guerra me arrastra con facilidad por encima de toda imperfección*²⁰.

Ahora bien, el tipo de música para el que Kreisler no concede ninguna justificación es aquella que únicamente tiene sentido por exhibir el virtuosismo de quien la interpreta. A este respecto son sumamente ilustrativos los números 4 y 5 de la segunda parte de la obra. En el primero se sirve de un animal (como posteriormente hará con el gato Murr), el mono Milo, para personificar la hueca altivez de estos supuestos virtuosos, pues el simio, orgulloso de haber renunciado a su condición animal para adquirir la cultura humana, proclama los inconvenientes de una voz buena para desarrollar correctamente el auténtico arte del canto, que debe apoyarse en la artificialidad de técnicas como el falsete, o que establece la finalidad de su actividad musical con el único objetivo de admirar y sorprender al auditorio y ganarse con ello las alabanzas que alimenten su orgullo. Por otro lado, en el segundo se vale de un desconocido interlocutor que narra su triste proceso de educación musical, de la que acaba quedando excluido por mostrar una sensibilidad que le lleva a apreciar la música verdadera, en su sentido profundo, y a sentir una total aversión ante las actuaciones de los virtuosos. Por todo ello, el desgraciado personaje (al que Kreisler es el único que entiende) acaba siendo proclamado enemigo de la música:

Demasiadas veces sentía aburrimiento, hastío y tedio ante la ejecución de un famoso virtuoso, cuando todos los demás estallaban en jubiloso asombro (...). Comenzó entonces el virtuoso a hacer rodar los tonos arriba y abajo, organizando un poderoso estrépito y, como éste continuara sin cesar, comencé a sentirme mareado (...). Con cuánta frecuencia fui reprendido rigurosa, inflexible, insensiblemente cuando huía sin freno de la habitación en cuanto se abría el piano o esta o aquella dama tomaba en sus manos la

¹⁹ *Ibidem*, p.55.

²⁰ *Ibidem*, p. 308.



guitarra y carraspeaba para cantar. Pues bien sabía yo que la música que tocaban habitualmente en las casas me producía malestar y tristeza, afectándome físicamente al estómago²¹.

Hace poco, cuando me quejaba de mi torpeza musical, Kreisler dijo que yo era parangonable a aquel novicio del templo de Sais que, pareciendo torpe comparado con los demás alumnos, encontró sin embargo la piedra maravillosa que los demás buscaron infructuosamente con tanto afán. Yo no le entendí, pues no he leído las obras de Novalis, a las que me remitió. Hoy las he solicitado a la biblioteca de préstamos pero no parecen tenerlas. Será porque debe de ser magnífico y, por tanto, muy leído.

No es así, sin embargo [...]. El caso es que no había podido encontrar a Novalis de inmediato ya que lo había arrinconado como un libro por el que nadie habría de preguntar²².

Finalmente, considero que merece la pena reproducir algunos de los últimos párrafos de *Kreisleriana*, a modo de síntesis, que vienen a recoger todas las ideas desarrolladas con anterioridad, tanto explícitamente como por sarcástica oposición a las mismas:

Nuestro reino no es de este mundo, dicen los músicos, pues ¿dónde encontramos en la Naturaleza, como el pintor o el escultor, el prototipo de nuestro arte? El tono está en todas partes, mas los tonos, es decir, las melodías, que hablan el elevado lenguaje del reino de los espíritus, habitan sólo en el pecho de los hombres. Pero ¿no recorre el espíritu del tono, al igual que el espíritu de la música, la naturaleza toda? El cuerpo que suena, provocado mecánicamente y despertado a la vida, expresa su existencia, o más bien su organismo interior alcanza la conciencia [...]. El músico, es decir, aquel en cuyo interior la música se transforma en una clara y precisa conciencia, se encuentra siempre rodeado por la melodía y la armonía [...]. Así como, según la frase de un físico ingenioso, el oír es un ver interior, para el músico, el ver es un oír interior, a saber, es la más íntima conciencia de la música, que, vibrando al unísono con su espíritu, resuena con todo lo que sus ojos ven. De este modo, los súbitos estímulos del músico, la formación de las melodías en el interior, el reconocimiento y la comprensión inconscientes, o mejor dicho, no expresables en palabras, de la secreta música de la Naturaleza como principio de la

²¹ *Ibidem*, p. 326.

²² *Ibidem*, p. 329.



vida o cualquier otro efecto son uno y el mismo [...].

Cuanto más vivo, más penetrante es el conocimiento, a mayor altura se sitúa el músico como compositor y la capacidad de sujetar y retener esos estímulos en signos y escrituras mediante una especial fuerza espiritual es el arte de componer [...]. En el lenguaje individualizado impera una tan íntima conexión entre tono y palabra que ningún pensamiento nuestro se produce sin sus jeroglíficos (las letras de la escritura). En la música, el lenguaje general de la Naturaleza nos habla de asonancias maravillosas y misteriosas. En vano luchamos por fijarlas en signos, y esa artificial concatenación de jeroglíficos alude sólo a lo que hemos escuchado”²³.

-Kreisler en las Opiniones del gato Murr:

Hoffmann vuelve a retomar el personaje de Kreisler varios años después en la que considerará la mejor de sus novelas. En la segunda mitad de 1818 Hoffmann revisa las *Fantasías* para una nueva edición de 1819, unos meses antes de comenzar a escribir la novela. Es probable que esta vuelta al recuerdo de su personaje haya sido una influencia fundamental para que Hoffmann decida volver a emplearlo en su obra literaria con el fin de representar, de nuevo, el mayor conflicto que se da en su vida, como es el establecido entre su creación artística y las normas sociales a las que debe someterse. De hecho, hay elementos en la vida de Kreisler paralelos a los de la vida del propio Hoffmann, y se le atribuyen algunas de sus composiciones musicales, sin que por ello haya que mezclar el ámbito de la vida real del creador con el del personaje literario modelado por él, diferente además en algunos aspectos al Kreisler que ha podido verse en *Kreisleriana*. También el otro protagonista de la novela, el gato Murr, tiene un trasunto en la vida real, puesto que Hoffmann poseyó un gato con el mismo nombre al que tenía un gran cariño. Ambos personajes constituyen las dos caras de la toma de postura del artista frente a las limitaciones impuestas por la vida social. Murr las acepta y acaba representando un concepto del arte típicamente burgués (“filisteo” en la terminología hoffmaniana), mientras que Kreisler persiste en la defensa de su forma de hacer arte como un anhelo muy superior.

La importancia de la música en esta novela no sólo se manifiesta en elementos puntuales que

²³ *Ibidem*, pp. 338-339.

analizaremos posteriormente, sino que se encuentra presente ya al nivel de la composición de la estructura narrativa, adoptando una polifonía en las voces de los personajes por la que se logra una diversidad de puntos de vista que no siempre armonizan entre sí. No sólo se da la visión personal de Murr (que habla en primera persona como autor de sus memorias) y Kreisler (del que nos habla un narrador en tercera persona), sino que hay una intervención directa sobre todo de compañeros de Murr, como el perro Ponto, su amigo Muzius o el gato Hinzmann. En el caso de Kreisler, también intervienen su maestro Abraham, Julia, la princesa Hedwiga o la consejera Benzon. Todos ellos nos dan diferentes opiniones sobre los protagonistas que enriquecen nuestro conocimiento del personaje, que a su vez experimenta profundos cambios a lo largo de la narración. En momentos puntuales la música sirve también para establecer paralelismos entre las biografías de ambos protagonistas, generalmente por oposición, pero también por similitud en alguna ocasión, como puede ser en los dos duetos que los dos interpretan con sus respectivas amadas, Julia y Miesmies.

Por otro lado, existen múltiples aspectos en la articulación de la novela en los que la música es fundamental, muchos de ellos se han visto ya en *Kreisleriana* y afectan especialmente a la parte de este personaje, puesto que Murr presta más atención a sus inclinaciones literarias. No podía faltar aquí la dimensión sobrenatural de la música, patente sobre todo cada vez que Julia inicia su canto. La princesa Hedwiga piensa que tal vez éste sirva para conjurar a los malos espíritus que le ocasionan extrañas reacciones en algunos momentos; la creación de este clima es aprovechado para introducir justo a continuación la primera aparición de Kreisler, que causa una profunda impresión en las muchachas. Desde este principio Julia es adscrita por él a un ámbito angélico (Kreisler habla de sonidos celestiales), quedando claro además que el efecto de su canto no se queda en una mera opinión personal del músico:

El juicio de Kreisler acerca del canto de Julia no parece según esto de especial valor. Pero el mentado biógrafo puede asegurar en este momento al favorable lector que el canto de Julia [...] tiene que haber tenido algo de misterioso, algo de fantástico. Personas en extremo sólidas [...] han asegurado a menudo que cuando cantaba la señorita Julia Benzon sentían una extrañísima sensación, no sabrían decir cómo. Una cierta opresión, que sin embargo les producía un indescriptible bienestar, se apoderaba por entero de ellas y a menudo llegaban al punto de hacer locuras y comportarse como jóvenes fantasiosos y escritores de versos. [...] La respiración de todo oyente se detenía cuando ella cantaba, todos sentían su pecho agobiado por un dulce dolor sin nombre; sólo unos segundos después de terminar, el arrobó estalló en un tempestuoso y desmedido



*aplauso*²⁴.

Como podrá comprobarse, éste es precisamente el efecto que, según Hoffmann a través de Kreisler en las narraciones anteriores, debe conseguir la verdadera música, único medio para él de ahuyentar la angustia derivada de su continuo y vano intento por atisbar algo más de lo inefable que simples intuiciones. En algunas ocasiones, este poder redentor también puede inducir a la devoción religiosa, como ocurre cuando se entona el himno *Ave Stella maris* en la abadía. En relación con la dimensión trascendental se sitúa la diferenciación que hace Kreisler entre el amor común y el amor que siente el artista, a quien le es dado, a partir de la visión de una criatura definida como angelical, vislumbrar ese mundo superior al que aspira constantemente y que queda fragmentariamente reflejado en sus creaciones. Frente al amor corriente, esta adoración no necesariamente tiene que plasmarse en el mundo terreno, sino que suele permanecer en la aquí espiritualizada dimensión de los sueños. Y estas ideas no pueden sobrepasar los límites de la aspiración porque, según Kreisler:

*(...) mientras sea un glebae adscriptus, como él y los otros, mientras no comamos tan sólo rayos de sol y nos sentemos a veces en una silla distinta de la cátedra, ese eterno amor, esa eterna ansiedad que no se quiere más que a sí misma y de la que cualquier loco sabe hablar...*²⁵

Kreisler interrumpe aquí el discurso ante el temor de que su maestro Abraham piense que se encuentra sumido en uno de sus habituales desvaríos. Podemos ver aquí de nuevo cómo la distancia entre la dimensión espiritual y la material es insalvable. Sin embargo, el abad del convento defiende la diferenciación de los seres que tienen estas ideas como razón de su existencia, que debe plasmarse también en la búsqueda de una forma de vida diferente:

Me refiero a aquellos que son y no dejan de ser extraños en el mundo, porque pertenecen a una existencia superior y consideran las exigencias de esa existencia superior condición de la vida, pero, persiguiendo sin descanso lo que no pueden encontrar en este mundo, eternamente sedientos de un ansia que no puede satisfacerse nunca, van de acá para allá buscando inútilmente paz y tranquilidad [...]. Sólo la soledad y una vida uniforme sin hostiles interrupciones, y sobre todo la siempre despejada visión del mundo

²⁴ HOFFMANN, E.T.A.: *Opiniones del gato Murr*. Edición de Ana Pérez. Traducción de Carlos Fortea. Madrid, Cátedra, 1997.pp. 249-250.

²⁵ *Ibidem*, p. 363.

*de la luz al que pertenecen, puede establecer el equilibrio y hacerles sentir en su interior una satisfacción supraterránea que no pueden conseguir en el confuso trajín del mundo*²⁶.

En su discurso, el abad asocia esta aspiración a la devoción religiosa y acaba derivando la renuncia a la vida mundana como el único medio para lograr la salvación eterna. Este viraje trae como consecuencia que Kreisler, quien en un principio no había estado en total desacuerdo con él, sea víctima de una de sus alteraciones de comportamiento y se resista a renunciar a los placeres terrenales, particularmente los amorosos. En algunas ocasiones posteriores manifestará el músico de nuevo su anhelo de amor eterno, pero queda clara su desvinculación al mundo religioso al materializarse en la figura de Julia.

Sin embargo, la música no pertenece siempre al ámbito redentor y celestial, ya que su poder puede igualmente emplearse con fines diabólicos, como en el caso de la danza meridional bailada por el príncipe Héctor y la princesa Hedwiga, que tan siniestros sueños hace recordar a Julia; sueños en los que, transformada ella misma en canto, a la figura de Kreisler como la posibilidad redentora de la música, se oponen las oscuras artes del príncipe para retenerla bajo su poder. Incluso el *Réquiem* entonado por los monjes de la abadía adquiere tintes lúgubres y siniestros. De hecho, en la parte final de la novela se establece un debate entre el abad y el monje que ha venido a sustituirle, en el que se discute si la música debe considerarse algo sagrado o si, por el contrario, es un medio de inducción al pecado:

-Hombre osado y blasfemo, ¡hubierais merecido que os dejara llevar con vuestros pecados! ¿No sois vos el que ha seducido aquí con vanas obras de arte a los más devotos ánimos, que se apartaron de lo sagrado y se entregaron al mundano placer de exuberantes cantos?

Kreisler se sintió tan herido por esos locos reproches como elevado por la necia arrogancia del fanático monje de querer combatirle con tan ligeras armas.

-Si es pecaminoso –dijo Kreisler muy tranquilo, mirando fijamente a los ojos al monje- ensalzar al poder eterno en el lenguaje que él mismo nos dio, [...] si es pecaminoso elevarse en las alas seráficas del canto por encima de todo lo terreno y aspirar a lo supremo con devota nostalgia y amor, entonces tenéis razón, reverendo señor, soy un gran pecador. Pero permitid que opine lo contrario, y crea firmemente que al culto de la Iglesia le faltaría la verdadera gloria del más sagrado entusiasmo si el canto hubiera de

²⁶ *Ibidem*, p. 393.



*callar*²⁷.

Queda claro de esta forma cuál es la postura triunfante, como no podía ser de otra manera. Ello no impide que la música pueda ser empleada con oscuros fines, como hemos visto en el caso del príncipe Héctor, o malinterpretada por una mente retorcida como la del nuevo abad.

Ni siquiera Murr puede sustraerse a los efectos del canto de su hija Mina, aunque, fiel a su postura vital, achaca la confusa sensación de fascinación y bienestar suscitada a la figura de la cantante. Aunque la mayor parte de las intervenciones de Kreisler están relacionadas con su aspiración a la verdadera música, no por ello deja de continuar con la ironía de *Kreisleriana* sobre el papel que la música desempeña en una sociedad aburguesada, como es la de la corte del príncipe Irenaus, asegurando a la consejera Benzon lo beneficioso de su etapa como maestro de capilla y de este ambiente en sus alteraciones de comportamiento:

*¡Convertid al bravo compositor en maestro de capilla o director musical, al poeta en poeta de la corte, al pintor en retratista de cámara, al escultor en escultor de corte, y pronto no tendréis fantasiosos inútiles en el país, sino útiles ciudadanos de buena educación y suaves costumbres!*²⁸

Este humorismo también se manifiesta en el episodio de infancia en el que se propone escribir una ópera a imagen de su admirado Rousseau, siendo el único resultado de su concentración mental en busca de la inspiración un aparatoso incendio y las recriminaciones y el pescozón de su tío que le hacen desistir, al menos por el momento, de su actividad como compositor.

Además de constituir uno de los pilares del contenido de la novela, la música también se hace presente en aspectos complementarios. Como no podía ser de otra forma, desempeña un papel fundamental tanto en la formación del propio Kreisler como en la de su maestro Abraham, aunque desde dos puntos de vista diferentes para ambos personajes. En el caso del primero, sus inclinaciones musicales se ven fomentadas por las que también manifiestan la mayor parte de sus tíos y tías, intérpretes de instrumentos ya en desuso y partícipes asimismo de ese carácter extravagante y fantasioso que se le reprocha a Kreisler. En particular, asocia el surgimiento de su ansia musical a la influencia de su tía Fiita, a quien continúa viendo tocando magistralmente la trompa marina en medio de un coro de clarisas a pesar de su fallecimiento, que vuelve a

²⁷ *Ibidem*, p. 512.

²⁸ *Ibidem*, p. 192.

despertar en él “una locura que llenó mi pecho con el mortal arrobo de la más desgarradora nostalgia”²⁹. De forma paralela a lo ya visto en *Kreiseriana*, la visión de su tía se opone diametralmente a la del prosaico tío con el que el joven Johannes debe educarse. Fundamental es, tanto para su educación musical para la conformación de su carácter, la figura del organero Abraham Liscov, amigo de su difunto padre y primer maestro de música, que también muestra la bipolaridad de su comportamiento en sus magistrales y elevadas ejecuciones en el órgano frente a las crueles burlas y bromas de las que no pocas veces es víctima el pequeño Kreisler:

*Ése era el fundamento de la hiriente burla que Liscov derramaba por doquier, de la perversa alegría con la que perseguía sin descanso hasta el último rincón todo lo que reconocía como impertinente. Precisamente esa perversa burla hería el delicado ánimo del muchacho, y se oponía a la más íntima relación que hubiera tenido con ése en el fondo de su ser amigo paterno. Pero tampoco se puede negar que el fantástico organero era adecuadísimo para albergar y cuidar el germen del profundo humor que yacía en el interior del muchacho, y que también prosperó y creció a satisfacción*³⁰.

Por el contrario, los inicios musicales del maestro Abraham son vistos de una forma totalmente negativa, al constituirse estos como una obligación impuesta por su padre, un tiránico constructor de órganos que relega su oficio al de mera artesanía, mostrando mayor atención por los artificios de la maquinaria con los que también disfrutará luego el propio maestro. Esta ausencia de espíritu en la música se manifiesta en el sonido de los órganos contruidos por él; no es hasta que Abraham, ya emancipado, escucha el órgano de la abadía de San Blasius, cuando cambia su idea respecto a la música: “se sintió transportado a otro mundo, y desde ese momento fue todo amor hacia un arte que antes había tenido que practicar a disgusto”³¹.

Por último, todas estas ideas se reflejan en la novela mediante las detalladas descripciones que se dan de algunos instrumentos, llenas de plasticidad, como la guitarra tañida por Kreisler al inicio del relato, la mencionada trompa marina de su tía Fiita, los órganos que se han visto con anterioridad, o el armonio que el maestro Liscov fabrica para él.

²⁹ *Ibidem*, p. 210.

³⁰ *Ibidem*, p. 232.

³¹ *Ibidem*, p. 370.

**APÉNDICE: KREISLERIANA OP. 16 DE ROBERT SCHUMANN³²**

Inspirándose de forma directa en Johannes Kreisler, Schumann escribió ocho fantasías para piano con el mismo nombre en 1838. En el comentario que escribe sobre ellas afirma que "el título es entendible solamente para los alemanes. Kreisler es una figura creada por E.T.A. Hoffmann; un excéntrico, desenfrenado e inteligente maestro de capilla". *Kreisleriana* responde en ocasiones a los adjetivos otorgados a la personalidad de su inspirador, pero ello no es impedimento para que también existan momentos de pasión y ternura pues, aunque sobre el papel fueron dedicadas a Chopin, son más bien una expresión del amor que sentía Schumann por Clara Wieck. Fieles a la inestabilidad del carácter de Johannes Kreisler, estas piezas se caracterizan por una continua oscilación entre lo fantástico, lo lírico, lo grotesco y lo amoroso.

La primera fantasía, titulada *Außerst bewegt* (que podría traducirse como *Extremadamente emotivo*), comienza con una violenta sección en Re menor. Sin embargo, en seguida hay una transición a Si bemol menor, más lírica, que constituirá la sección central, de mayor desarrollo. El movimiento concluye con una vuelta a la tonalidad de Re menor.

Nº 1

© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig

³² Los fragmentos de partitura han sido tomados de: www.pianopedia.com

La siguiente fantasía, *Sehr innig und nicht zu rasch* (Muy interiormente y no demasiado rápido) comienza con un tema lento y reflexivo en Si bemol mayor, que conduce a un rápido *intermezzo* en Sol menor seguido por una vuelta al tema inicial. Tras ésta, aparece un nuevo tema en Sol menor de una forma más apasionada. Finalmente, dicho tema retorna a la sección inicial tras atravesar una fase impregnada de incierto cromatismo.

Nº 2

Sehr innig und nicht zu rasch.



© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig



Sehr aufgeregt (*Muy agitado*) se desarrolla en torno a un tema también lento y reflexivo en Si bemol mayor, flanqueado por otras dos secciones más rápidas en Sol menor.

Nº 3

Sehr aufgeregt.

© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig

Sehr langsam (Muy lentamente) repite la tonalidad de la anterior, constituyéndose en una de las fantasías más líricas.

Nº 4

Sehr langsam (M.M. ♩ = 66.)



p *ritard*

cresc. *p*

Linke *pp ritard.*

Bewegter. *ritard.* *mf*

© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig



Con ella contrasta *Sehr lebhaft* (*Muy vivamente*), que se compone de dos tríos en Re menor siguiendo un compás ternario. Evocando al Scherzo, el primer trío es caprichoso y alegre mientras que el segundo concluye en un poderoso clímax.

Nº 5

The image shows a musical score for a piece titled "Sehr lebhaft." The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with the tempo marking "Sehr lebhaft." and a dynamic marking of "pp" (pianissimo). The second system continues the piece. The third system features a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2."), with a dynamic marking of "pp" in the first ending and "f" (forte) in the second ending. The score is in the key of D minor and 3/4 time.

© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig

De nuevo aparece una nueva fantasía *Sehr langsam*, que supone la esencia del conjunto. Comienza con una suave melodía en Si bemol mayor pero pronto se traslada a un enérgico Do menor para concluir retornando a la sección inicial.

Nº 6

Sehr langsam. (M.M. ♩ = 84.)
Durchaus leise zu halten.

pp

pp

Im Tempo.

ritard.

pp

sf

sf

ritard.

pp

pp

Im Tempo.

ritard.

pp



Sehr rasch (*Muy rápido*) es la pieza más fogosa, escrita en Do menor, que aumenta su intensidad mediante una fuga desenfadada para acabar desembocando en una conclusión con la que retorna la calma.

Nº 7

Sehr rasch.

© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig

La obra concluye con *Schnell und spielend* (*Rápido y juguetonamente*), en Sol menor. La mano derecha ejecuta una briosa melodía mientras la izquierda le acompaña con octavas más bajas ligeramente a destiempo. El enigmático final se resuelve con un lento descenso hasta los registros más bajos del teclado.

Nº 8

Schnell und spielend.

© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig

Partiendo de la libertad con la que Schumann realiza su interpretación sobre Kreisler, es posible que sea en el violento contraste no sólo entre las diferentes piezas, sino dentro de cada pieza en sí. A este contraste continuo, que no deja de crear una impresión general de desconcierto, se le suman una serie de elementos que podrían considerarse sorprendentes e innovadores en la época, tales como las disonancias inesperadas, el uso expresivo del cromatismo o las alteraciones rítmicas. Además, el espíritu lúdico y juguetón está presente en todas las piezas, tanto en el carácter de algunos fragmentos de ellas como en la exageración ocasional de los matices de dicho carácter, trayendo como consecuencia que la sensación trágica o lírica parezca ser una mera pose. Esto no impide que, en otros momentos, con una mayor contención que le aporta intensidad, Schumann no logre transmitir un profundo y sincero lirismo.



BIBLIOGRAFÍA

Bravo-Villasante, C.: *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid, Nostromo, 1993.

Hoffmann, E.T.A.: *Cuentos*. Edición de Ana Pérez. Traducción y notas de Carlos Fortea. Madrid, Cátedra, 2007.

Hoffmann, E.T.A.: *Écrits sur la musique*. Introduction de Alain Montadon. Traduction de Brigitte Hebert et de Alain Montadon. Notes de Brigitte Herbert. Lausanne, L'age d'homme, 1985.

Hoffmann, E.T.A.: *Fantasías a la manera de Callot*. Introducción de Juan Tébar. Traducción de Celia y Rafael Lupiani. Ilustraciones de Teodor Hosemann y Paul Gavarnai. Madrid, Anaya, 1986.

Hoffmann, E.T.A.: *Nouvelles musicales*. Traduites de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Boumac. Avant-propos de André Coueroy. Paris, Librairie Stock, 1929.

Hoffmann, E.T.A.: *Opiniones del gato Murr*. Edición de Ana Pérez. Traducción de Carlos Fortea. Madrid, Cátedra, 1997.

-Páginas de Internet consultadas:

www.classicalarchives.com

www.classyclassical.blogspot.com