

## PRESENTACIÓN

El encuentro entre música y filosofía es antiguo y permanente: de la metáfora musical de Heráclito, tensa armonía que rige el huidizo mundo de la apariencia, a la *meditatio mortis* de Adam de Fulda, contemplación de la fugacidad del tiempo; del inaudible orden sonoro que poetizaba el cosmos estratificado de los pitagóricos, a la teoría ilustrada de los afectos; de la música especulativa, matemática interiorizada en el corazón agradecido de Agustín de Hipona, al originario ritmo latiente en la naturaleza y el universo de Schelling; del oculto ejercicio aritmético de Leibniz, al oculto ejercicio metafísico de Schopenhauer; de manifestación del absoluto hegeliano, a pura expresión de la no-identidad en Adorno...

Es, sin embargo, en el ámbito cultural y espiritual del romanticismo donde la música cobra una importancia no conocida hasta entonces en la especulación filosófica.

El movimiento romántico surge hacia finales del siglo XVIII en las élites culturales tanto de Alemania y Francia como, posteriormente, de Inglaterra; pero fue, como tal pensamiento, elaborado a lo largo de todo el siglo XIX. En lo que a la música se refiere, fue especialmente fructífero en el ámbito alemán, tanto desde el punto de vista de la producción musical (no hay más que mencionar a los grandes músicos románticos alemanes, de Beethoven a Wagner, de Schumann a Brahms, aunque no podemos olvidar, entre otros, al polaco Chopin, al italiano Verdi, al francés Berlioz o al húngaro Liszt), como del propiamente filosófico y literario. Así, este extraordinario desarrollo musical, quizá sin parangón en la historia de la música, corría parejo con una relevante profusión de escritos sobre música en el ámbito de la literatura, de la actividad crítica y de la reflexión estrictamente filosófica. No es por casualidad. Por una parte, la música comienza a partir del siglo XVI su desarrollo como arte auténticamente independiente, aunque todavía unida sustancialmente a la palabra. Pero ello implicaba a la postre su desenvolvimiento

como música instrumental, que comenzó también a manifestarse de forma imparable, llegando a una cumbre difícilmente superable precisamente en la época del romanticismo. Este desarrollo iba a la par de una concepción del arte de la música inmersa, desde el siglo XVIII, en una visión que confería una importancia cada vez mayor a la consideración de la obra de arte como producto de la creación del artista, y ya no como una labor de artesano regida por leyes y reglas inmutables (con un fin religioso o profano, pero externo en cualquier caso a ella misma). Había habido, evidentemente, una penetrante reflexión sobre la música que, partiendo de la Antigüedad, recorrió toda la Edad Media y Renacimiento, llegando hasta las puertas de la Modernidad. Pero en ella, desde el punto de vista filosófico, no se había considerado tanto el aspecto técnico de la producción, ni el proceso subjetivo creador, como los elementos racionales contenidos en el aspecto matemático de la música, con las implicaciones especulativas consiguientes (particularmente en relación, desde diversos puntos de vista, a la cuestión del uno y lo múltiple).

La estética musical de la Ilustración había concebido la música como aquel arte cuyo fin era representar afectos o afecciones y provocarlos. Esta idea no era nueva, y obraba ya desde tiempo inmemorial en la historia cultural del hombre (recordemos, por poner un ejemplo, al bíblico adolescente David tocando para el rey Saúl con el fin de suavizar su melancolía). Pero tenía más bien connotaciones de tipo ético y moral, al lado de otros planteamientos dentro del marco de una metafísica de lo bello. La consideración del afecto que se expresa en la teoría ilustrada, sin embargo, tiene su origen reconocido como explícito, aunque existen otros antecedentes, en Rousseau y su concepción del sentimiento (una contraposición, aunque complementaria, al racionalismo imperante en la época). Y ello, en intrínseca relación con la teoría de la "imitation de la belle nature" postulada por Batteaux. En este sentido, se producía por mediación de la música una objetivación del afecto, cuyo origen era entonces la propia naturaleza, y que adquiriría mediante esa objetivación un carácter determinado: resultaba así una imitación de la naturaleza, pero refinada, purificada. Y por ello existía una clara primacía de la música vocal sobre la instrumental, pues la música vocal podía manifestar de modo diáfano esa determinación de los afectos. Sin duda, siempre había existido esta primacía de la mú-

sica vocal, pero más bien por razones de subordinación de la palabra a la música como referente significativo (entre otras cosas, porque hasta el Renacimiento la música era predominantemente –aunque, sin duda, no solamente– música religiosa, música al servicio del culto divino).

La estética musical romántica puede considerarse como una transformación de la teoría ilustrada; lo que significa que es más que una mera reacción frente a ella. Así, recoge además elementos que la Ilustración inglesa, muy en particular, había considerado de forma innovadora: el rechazo de la imitación como actividad del entendimiento, el poder originario creador de la naturaleza, la semejanza divina del artista, el concepto de fantasía, la música como el arte más alejado de la realidad, etc. Todo esto resuena en el *Sturm und Drang* alemán, que propugnaba la *quasi* deificación de la figura del artista, en la consideración del arte como elemento fundamental de expresión de la libertad del hombre, de la voluntad creadora del individuo; así como en el reconocimiento de Herder a la teoría estética tanto de Rousseau como de los ingleses, y su apreciación de la música como el “oscuro arte intrumental” en el que no se encuentra ninguna clase de imitación. Etc.

Si bien es cierta la coincidencia histórica de un pensamiento musical del romanticismo y una extraordinaria producción musical romántica, no es menos cierto que el *pensamiento* antecede en este caso al producto. Dicho de otro modo: se encuentra circunscrito a un período muy determinado, fundamentalmente en el ámbito alemán, que se presenta muy al principio de su desarrollo desde un punto de vista estrictamente musical; este último desarrollo presenta, además, aspectos muy divergentes. En este sentido, cabe afirmar que el romanticismo musical más puro se encuentra, precisamente, en los escritos de lo que se suele llamar el “primer” romanticismo o romanticismo “temprano”, particularmente en los escritos de Wackenroder y Tieck, también en los de F. Schlegel y Hoffmann; así como en la consideración estrictamente filosófica en pensadores como Solger, Schelling, Schleiermacher y Schopenhauer. El caso de Hegel, a quien no se puede considerar un romántico, entra en lid porque su posición antiromántica sólo puede entenderse desde el ámbito de discusión común del idealismo. Todos ellos publicaron sus escritos en la

época en que todavía Beethoven (¿un clásico con rasgos románticos o un romántico con rasgos clásicos?) componía sus obras para un público enfervorizado. Pocos años más tarde, el compositor Schumann publicaba regularmente, a la par que el poeta Heine (aunque con mucho más conocimiento de causa), críticas musicales y escritos sobre música que vivían de todos esos elementos que impregnaban su tiempo. Cuando músicos como Liszt o Wagner aparecieron en la escena cultural del siglo XIX, el romanticismo empezaba a manifestar, desde el punto de vista de sus escritos –por ejemplo, en los propios escritos de Wagner–, las tensiones internas que albergaba, y forzaba hasta el límite sus consecuencias últimas; y en el ámbito del pensamiento, pensadores como Kierkegaard o Nietzsche recogían un testigo entregado por exaltados antecesores escindidos o embriagados por un absoluto que en definitiva se les escapaba, o las consecuencias de una filosofía que atrapaba la realidad en sus redes conceptuales. La gran explosión de la música romántica coincidía, pues, con una filosofía y un pensamiento que habían dejado de ser románticos en sentido puro; y ella misma, como música, seguía en la evolución de sus formas un camino propio hacia configuraciones posteriores. ¿Tenía, pues, razón Nietzsche, cuando afirmaba que la música es el arte que aparece en cada cultura como la última de todas sus flores, como el canto de un cisne a punto de morir?

Definir con exactitud lo que es el pensamiento musical romántico no es tarea fácil, porque alberga en su seno elementos aparentemente contradictorios; contradicciones que pertenecen, sin embargo, a la esencia de lo que es el romanticismo. El término “romántico”, en sí mismo considerado, procede de una relación consciente establecida (fundamentalmente por los poetas de la época) con lo “románico”, entendiéndolo con ello un reconocimiento y sentimiento de unión con el espíritu medieval cristiano-occidental, en clara oposición al ideal vigente hasta poco antes de la antigüedad “clásica”. En este sentido emplea Jean Paul el término (contraponiendo “antiguo” a “cristiano”), W. Schlegel (que consideraba “románticos” a Dante y Cervantes), e incluso Hegel. La primera consecuencia de este reconocimiento es una revalorización de lo religioso y lo cristiano, en íntima relación con una conciencia del individuo como conciencia de la *interioridad* (a pesar de las exageraciones y requiebros a los que dio lugar en

muchos casos este enfoque). Y no cabe la menor duda de que la música es considerada el arte propiamente *cristiano*.

Pues bien, desde esta interioridad, el romanticismo musical re-convierte la estética rousseauiana del sentimiento, basada en un determinado concepto de naturaleza, en una filosofía del sentimiento como *expresión*. El sentimiento es algo que procede del espíritu, del sujeto espiritual, y da noticia de él. El sentimiento, y con ello el individuo, encuentra una expresión objetiva en el arte. Pero hay más: lo que el sentimiento expresa por mediación del arte, no quiere ser solamente expresión de una subjetividad individual, sino que pretende por mediación del arte la profunda unión entre esta subjetividad y lo infinito. De este modo, el arte se convierte en aquello que de modo sensible expresa lo más elevado: es el puente entre la finitud y lo absoluto. Ahora bien, las artes plásticas, la arquitectura, la pintura, ya no podían constituir la objetivación más idónea de ese sentimiento elevado a noticia de lo absoluto, pues en ellas el artista se topaba con una naturaleza exterior. Se trataba del sentimiento como expresión *inmediata* de lo que no se dejaba nombrar, de lo inefable, de aquello que había de constituir el puente entre el absoluto más allá de las apariencias y la individualidad siempre inmersa en el tiempo, tocada por sus propias afecciones internas. Nada más adecuado para ello que la música, el arte de la interioridad, de la temporalidad. La poesía, también un arte plenamente espiritual e interior, constituye en casi todos los sistemas románticos o idealistas la cumbre de todas las artes (Schelling, Hegel, Schleiermacher...), pero es la música la que corresponde más profundamente al ansia unificadora inmediata del alma romántica pura, y por eso se muestra como el arte por excelencia en aquellos primeros escritores románticos. La dimensión aportada por el hombre, por el sujeto, que encuentra su desenvolvimiento en el *tiempo*, reconoce al arte de la música como mediadora en la búsqueda de aquello que está más allá del tiempo, lo eterno e inefable, lo absoluto. Desde aquí se entiende la valoración de la música instrumental –pura, o absoluta– como expresión libre del individuo en el medio universal del arte. La música pura habla un lenguaje que omite las palabras para expresar en el sentimiento el corazón de la auténtica realidad, una realidad que resultaría mermada e incluso desfigurada por las palabras. Sólo en la música, arte del sonido, tiene sentido el silencio, pues el silencio es en la música el mostrarse puro de

la contradicción. Pero además, en sí misma, la música, arte de los sonidos, es un silencio: pues ese silencio es un silencio de la palabra, la negación de lo que se puede decir, para darle voz a lo que sólo se revela como puro *devenir*. Porque la música es la manifestación pura de la *tensión* entre finito e infinito.

Y es que, efectivamente, el romanticismo puro se podría definir, con el término “dualidad” o “desgarramiento”. Si, como decía Jakob Böhme, en la contradicción se inflama toda vida, el romanticismo es aquel pensamiento, pero también aquella actitud vital, que vive en y por la contradicción. Su destino último y su meta es la conquista de una cima que resuelva la contradicción; pero su vida es la contradicción misma. El romántico puro vive en el desgarramiento, en el puro devenir, pero es un devenir como desarrollo, es una subida, una ascensión. No es la identidad: es el *ritmo* que mueve la realidad hacia la identidad. La tensión romántica que musicalmente se expresa en la tensión entre consonancia y disonancia, es la tensión vital entre identidad y diferencia. El ansia de totalidad, de identidad, se encuentra siempre presente; la “nueva mitología” postulada por Schelling, la “poesía infinita” proclamada por F. Schlegel, todo anuncia la redención definitiva de la realidad mediante la poesía, que espera al “nuevo Homero”, promesa de la futura humanidad ideal. Ahora bien, aunque el destino del romántico es, sin duda, la utopía, su realidad auténtica es el desgarramiento. Una reflexión consecuente con la contradicción inherente a este principio se refleja en el concepto de la *ironía*. La ironía, ya en Schlegel, y particularmente en la elaboración que le confirió Solger, da noticia de la condición humana misma; muestra, ciertamente a semejanza del concepto socrático, de qué modo se da en el hombre ese no-saber que es el único posible. La actitud *mística* de Solger es la relación misma que se establece entre el hombre y el absoluto: mística que es hija de la *inspiración* cuando dirige sus ojos al mundo eterno, pero madre de la ironía cuando contempla la realidad terrena. Lo divino se muestra precisamente en la desaparición de nuestra propia realidad: ésa es la ironía *trágica*. Pero se nos muestra, sin duda: así, hay ironía, pero hay también entusiasmo. Esta disposición, esta dualidad es la disposición de fondo de todo el romanticismo.

Pero no pudiendo negar al romanticismo musical su pretensión de absoluto, lo cierto es que se produce una mixtificación entre religión y arte, de modo que acaba pretendiendo ser una *religión del arte*. La actividad creadora del artista está íntimamente implicada ahora, sin embargo, en la elaboración de esta religión. En la teoría clásica, el arte ha de ser *contemplado*. Pero ahora el arte no es tanto *aquello objetivo*, sino *aquello que se objetiva*, en profunda unión con la subjetividad creadora o receptora: el arte como *actividad* de la interioridad. De este modo, a una concepción radical de la *naturaleza* que es espiritualizada, se une indisolublemente la noción de *genio* que impregna toda la época: el genio, el artista genial, representa la ligazón profunda inmediata entre el individuo y un absoluto que se revela en él y por medio de él (retornando a la teoría platónica del entusiasmo). El genio es la encarnación del concepto vivificador de la *libertad*, es la libre expresión de sí mismo en comunión con el todo. Nada más propio, por tanto, que la música, como arte de la inmediata aparición de la esencia del mundo, como expresión de esta religión del arte.

Pero es en esta mixtificación entre arte y religión donde se muestra más claramente el fondo de desequilibrio que caracteriza al romanticismo. Si éste tenía una aspiración insaciable hacia lo infinito, no es menos cierto que esta aspiración no podía verse fácilmente colmada, pues no era posible la total coincidencia entre la necesidad de la expresión artística del individuo, y la totalidad encerrada en la noción de absoluto. Esta religión del arte estaba, entonces, abocada al tormento de ser la expresión de un individuo, en perenne conflicto con sus ansias de universalidad: individuo y universalidad es la dualidad que presenta el romanticismo. Wagner fue el extremo musical de esta religión del arte que ya había propugnado Wackenroder, asignándole el papel principal a la música.

En cualquier caso, desde esta mixtificación entre religión y arte se entiende mejor la mencionada primacía otorgada por los primeros románticos a la música instrumental: ésta es la expresión de lo irracional o a-racional, entendiéndose por ello lo que se resiste a la red de la palabra. Es la manifestación pura de la fantasía *qua* fantasía, expresión de la independencia del arte frente a la racionalidad que quiere aprender a nadar... sin echarse al agua

(como ya le reprochaba Hegel a Kant). Efectivamente, el componente de irracionalidad o a-racionalidad, presente de forma indudable en el mundo romántico, se entiende en él como aquello no sujeto al dominio de la razón, y por eso adquiere un interés tan preponderante. Irracionales son los poderes ocultos de la naturaleza, las manifestaciones milagrosas de lo sobrenatural, las oscuras significaciones de los mitos antiguos... Lo irracional es entonces la expresión libre de la infinita potencia del espíritu, no sujeta a las limitaciones del finito entendimiento. De ahí también el interés que suscitaban los elementos más misteriosos e incluso místicos adscritos a una muy peculiar concepción del Medioevo, y en general, la alta valoración asignada al tiempo pasado por el romanticismo. Ello condujo también a un renovado interés por las tradiciones folklóricas, mitos nacionales, poesías y canciones populares, etc., y contribuyó en buen grado a la formación de una conciencia musical *nacional*.

Pero en el pensamiento romántico se muestra también una recuperación de los aspectos más racionales de la música, es decir, de su aspecto matemático (una tradición de pensamiento que se remonta a los pitagóricos, y que tuvo gran influjo, por ejemplo, en Kepler o Leibniz). La concepción matemática de la música, inmersa en una cosmovisión de estructuras armónicas, se presenta, sin embargo, como algo unido al influjo de poderes latentes en el seno más profundo de la realidad, que encuentran forma en la exterioridad del número, pero que impregnan a éste de una simbología de carácter místico. Desde un punto de vista estrictamente filosófico, esta unidad entre número y lo que late en el fondo de la realidad (de lo que el número da noticia es, en definitiva, de la racionalidad general del universo) se muestra en la originaria concepción del *ritmo* imperante, por ejemplo, en Schelling, y de no menos relevancia en Hegel.

Sin embargo, atribuyéndole a la música este carácter de manifestación inmediata de lo inefable, lo que ello en realidad significaba es que se pretendía de la música algo más de lo que la música en sí misma era. En definitiva: atribuyendo a la música esa cualidad mediadora entre lo absoluto y el individuo, pero de modo inmediato, esto implicaba que la música se consideraba en realidad un *lenguaje*. Este es el motivo por el que el pensamiento musical evolucionó, de forma paradigmática en Wagner, hacia

una concepción de la ópera, cuyo apogeo fue representado por el concepto de la “obra de arte total”, confiriéndole a la música otra vez, en definitiva, una función subordinada. La primacía de la música instrumental fue dando paso a la vertiente más integradora de todas las artes. La integración de las artes había implicado primeramente ya una *intercambiabilidad* entre los rasgos precisos de cada arte particular, idea muy querida por los pensadores de la última mitad del siglo XVIII (Sulzer, por ejemplo). Así, se habla de la “musicalidad” de la pintura o del carácter “pictórico” de la música, tanto como de la construcción “arquitectónica” de las estructuras musicales o del rasgo intrínsecamente musical de la arquitectura (la “música solidificada” mentada por Schlegel), etc. Los estéticos de principios del XIX hablaban con cierto desprecio de la “pintura musical” (“pittoresk”) y de la música descriptiva procedente del pasado (Liszt, y también Berlioz, Smetana o Strauß, la incorporarían de nuevo en la “música programática”, pero bajo otros principios). Las consecuencias últimas estrictamente filosóficas de este principio eran, sin embargo, la asunción en definitiva de un esquema claramente neoplatónico de unidad originaria, que acaba afirmando su íntima implicación con el carácter de manifestación del absoluto que presentaba el arte. Y la fluidez inherente a la noción de un infinito que se presentaba bajo el aspecto de la multiplicidad se manifestaba, precisamente, en esta relación de las artes entre sí. Y no sólo de las artes entre sí, sino que esta degradación de los contornos característica de la época, esta necesidad de fusión, se muestra en los sistemas filosóficos, pero también en el intento de fusionar arte y ciencia. En relación a la música, aparecen así investigaciones en las que se intenta, por ejemplo, caracterizar de modo relacional las diferentes tonalidades y las diversas propiedades del alma de un modo sistemático y científico, como lo intentó Schubart en su libro *Ideas en torno a una estética de la música* (1806). O como en los escritos de Chaldni, que se puede considerar, desde el punto de vista musical, como el fundador de la moderna acústica, tras la aparición en 1802 de su libro titulado, precisamente, *Acústica*.

Aquella primacía de la música instrumental parecía contraponerse, ya incluso en los primeros tiempos, al extraordinario interés suscitado por la música religiosa (necesariamente unida a la palabra), que condujo a la recuperación de la gran música sacra

de los siglos inmediatamente anteriores. Y si Hoffmann, en sus escritos, y en una consideración que podríamos considerar anti-tética, la consideraba como algo perteneciente al pasado, y afirmaba la sinfonía como expresión de la época, es Wagner quien efectúa la plenitud del principio romántico en la música, incorporando la vertiente significativa de la música sacra a la música moderna, en servicio de la expresión *total*: y así, la síntesis realizada por éste entre sinfonía y drama es la consecuencia última del romanticismo. Pero la síntesis conceptual realizada por Wagner acabó perdiendo lo más sustancialmente romántico.

\*

Haciendo una recapitulación, la actitud general del pensamiento musical romántico puede resumirse admirablemente en la frase de Friedrich Schlegel: “toda música pura ha de ser filosófica e instrumental”, música para el pensamiento. ¿Qué significa esto? Significa, en primer lugar, la primacía de la música instrumental. Pero significa también, y consecuentemente, que la música presenta un carácter doble y que aparece como paradójico: si ha de ser filosófica, es porque en la música comparece “algo más” de lo que la teoría de los afectos le atribuía: aparece lo absoluto, lo inefable. Y la música, siendo un *lenguaje* que, más allá de las palabras, podía expresar lo que éstas no podían, era entonces, también en palabras de F. Schlegel, el “lenguaje universal”. De este modo, la primacía de la música pura desembocaría, en estados posteriores del movimiento romántico, en el desarrollo hacia la concepción de una música cuya razón de ser estaría en el servicio a la expresión de una *totalidad* de las artes. Se lleva hasta sus últimas consecuencias la noción de música como *mediadora* de algo que está más allá de la música. Y si la historia de la música se puede contemplar como una dialéctica entre la música instrumental o música pura y música vocal (cuestión que se plantea ya en la Antigüedad), en el ámbito estrictamente filosófico romántico y/o idealista, donde la música se estudia en el marco del interés integrador de todos los elementos de la realidad en un sistema, esta cuestión se redefine en definitiva en los términos (que afectan también a todo arte) de la dialéctica entre forma y contenido. Algunas de las implicaciones filosóficas de todas estas cuestiones se irán mostrando de forma puntual a lo largo de este número.

Como se puede ver, hemos tomado partido claramente, en lo que a *pensamiento* musical se refiere, por los primeros escritos de los románticos, como expresión más genuina de la actitud romántica ante la música. Nos ha animado a ello, también, el relativo desconocimiento que existe en España sobre algunos de ellos, como Wackenroder y Schleiermacher. Incluir a Hölderlin, es incluir el tono musical de la primera disonancia de lo trágico en el romanticismo; y Beethoven desde Adorno puede entenderse como la primera expresión del desgarramiento. No podía faltar una perspectiva de Schopenhauer ni de Schelling, pero tampoco de Hegel. Finalmente, el tiempo, como elemento de la música, aparece como aquella noción que se diversifica en sus diferentes concepciones, pero que late en el fondo como unidad que todo lo abarca.

Como apéndice a estos estudios sobre el pensamiento musical del romanticismo, presentamos dos textos no traducidos hasta el momento a nuestro idioma.

En primer lugar, ofrecemos un documento excepcional, que aparece publicado por primera vez en este número, y que ofrecemos en el original alemán, con traducción de referencia al castellano. Se trata de los apuntes sobre música que, en el contexto del curso sobre estética impartido en la universidad de Berlín durante el semestre de invierno de 1828/29 por G.W.F. Hegel, fueron recogidos por un alumno asistente al curso, Karol Libelt. La introducción ofrecida por Alain Olivier al texto transcrito por Annemarie Gethmann-Siefert da cuenta de las circunstancias que rodean este texto y este curso en concreto, y pone de manifiesto la importancia de su concepción en el pensamiento musical de Hegel desde el punto de vista de su *evolución*. La publicación de estas páginas muestra también, de alguna manera, el estado de la cuestión en general respecto a las fuentes de la estética de Hegel; pero sobre todo, pone al lector, en alguna medida, en disposición de poder comparar por sí mismo y juzgar hasta qué punto es admisible y hasta qué punto difiere la elaboración del pensamiento hegeliano sobre la música realizada por Hans Gustav Hotho en su edición de la *Estética* de Hegel (basándose en los diferentes cursos que el filósofo impartió a lo largo de diferentes semestres en las universidades de Heidelberg y Berlín).

En segundo lugar, se trata del texto de Wackenroder *La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger*. Del interés del mismo da cuenta el artículo que incluimos en este número escrito por Ernst Behler. La figura de Joseph Berglinger se convierte en paradigmática para todo el pensamiento musical del romanticismo. Tras la lectura de esta historia, cada vez que nos sentimos arrebatados por la música, cada vez que nos sentimos transportados por ella a un mundo que sólo de este modo se nos muestra cercano, no podremos dejar de pensar en los arrobos ... ni tampoco en las lágrimas de Joseph Berglinger.

Por último, hemos de mencionar una lamentable ausencia en este volumen: la de Rudolf Malter, ilustre director de la Kant-Forschungsstelle de la Universidad de Mainz, el cual, aparte de sus reconocidas investigaciones sobre Kant, Schopenhauer, etc., en los últimos años se había interesado mucho por la cuestión de la esencia de la música (a ello dedicó uno de sus últimos cursos en la universidad). Le habíamos pedido un artículo para este número monográfico, y él había aceptado con gran entusiasmo. Su fallecimiento repentino en diciembre de 1994 hizo imposible su colaboración. Para él, nuestro recuerdo lleno de admiración por su relevante obra, y de nostalgia por su personalidad llena de calor y bonhomía.

Quiero agradecer vivamente al profesor D. Juan Cruz Cruz, director de esta revista, el constante estímulo y las innumerables sugerencias que han hecho posible esta navegación sobre la música.

Yolanda Espiña Campos  
Munich, Febrero de 1996