SCHLEIERMACHER Y LA MÚSICA*

GUNTER SCHOLTZ

Schleiermacher and music.- In the thought of Schleiermacher music and the Christian religion are intimately related, and both reinforce the idea that in the human being the individual nature is part of a necessary whole, humanity. A knowledge of this truth (i.e. the "higher self-awareness" which leads to science, philosophy, and so on) also arises through a feeling, a feeling which music can and does express and communicate. Music, then, like philosophy, would thus be able to express our true essence in its expression of this "higher self-awareness"

I

Hacia el año 1800, el flautista ciego Friedrich Ludwig Dulon era más conocido en Europa que Schleiermacher. Procedía de la escuela del compositor prusiano de la Corte Johann Joachim Quantz, del que frecuentemente interpretaba obras en sus conciertos. Wieland publicó la autobiografía de Dulon, Jean Paul erigió un socarrón monumento a Dulon en su novela *La edad del pavo*, y Karl Philipp Emmanuel Bach se inspiró en Dulon en su última sonata para flauta. El 2 de diciembre de 1805 Dulon ofreció un concierto en Halle. "Como de costumbre", así lo sabemos por críticos de la época, "sus fantasías libres y llenas de espíritu gustaron y conmovieron a la mayoría de los asistentes"[1].

Entre el público se encontraba en aquella ocasión un joven profesor de teología, el cual solía llamar la atención de los habitantes de la ciudad de Halle porque sus *andares* no siempre co-

---

* Esta conferencia fue acompañada musicalmente con la *Fantasía para flauta en mi bemol menor* de Johann Joachim Quantz, y la *Sonata para flauta y bajo contínuo en sol mayor*, Wq. 133 de Karl Philipp Emmanuel Bach, interpretadas por Eva Brøcher (flauta) y Jesper Mark (piano). En las páginas que siguen resumo algunos de los resultados obtenidos en mi trabajo *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen, 1981, con algunas adiciones. Para la argumentación más detallada de mis exposiciones remito al lector a este trabajo.

1 *Berlinische Musikalische Zeitung*, publicado por J.F. Reichardt, I, 1805, p. 414.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

rrespondían a los de un digno y espiritual caballero y profesor, sino que de cuando en cuando *brincaba* y *saltaba* gozoso por las callejuelas, expresando así, espontáneamente y sin "respeto por el público", su sentimiento de alegría. Sus amigos presentían que bien lo necesitaba para "la formación más libre, para la manifestación y representación pura de su interior"[2]. Este profesor era Schleiermacher, que ya siempre había manifestado una particular predilección por la música, y que ahora es más famoso que Dulon. Cuando después de aquel concierto, ya en su casa, volvía en calor delante de la estufa, le vino a la cabeza una idea. Y esta idea fue el germen de su escrito *La fiesta de Navidad* que ya muy pronto apareció publicado, en 1806[3].

El tema de este opúsculo en forma de diálogo es la Cristología. Pero en el texto se entreteje también una teoría especulativa de la música. Allí se dice, por ejemplo –siguiendo un pensamiento de Jean Paul–, que la música ríe y llora no acerca de acontecimientos singulares, sino únicamente acerca de la vida misma[4]. Y se dice también –como ya en los *Discursos sobre la religión* de Schleiermacher– que la música y la religión cristiana están íntimamente emparentadas, y por ello deberían unirse[5].

De la consideración meticulosa de la forma y el contenido de este escrito resulta poco más o menos este pensamiento: el Logos, la Palabra hecha carne del evangelio de Juan, esto –si realmente nos comprendemos a nosotros y al Logos– somos nosotros mismos. Pues por una parte somos seres naturales individuales, sensibles, finitos; pero por otra somos también pensamiento universal, que se encuentra en todos los hombres, y que por ello es pensamiento eterno, espíritu. Quien es capaz de comprender esto se sabe idéntico con la humanidad, pues su esencia, su pensamiento es la esencia de todos; y sabe que su naturaleza individual y sen-

---

2 *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen*, t. IV, publicado por W. Dilthey, Berlín, 1863, 121 (Metger a Schleiermacher, el 8. 2. 1806).

3 F. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch, Kritische Ausgabe*, publicada por H. Mulert, Leipzig, 1908 (cit. *Die Weihnachtsfeier*). Cf. *Aus Schleiermachers Leben*, t. IV, 122 y t. II, 61.

4 F. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier*, 23. Cf. J. Paul, *Flegeljahre*, en: J. Paul, *Sämtliche Werke*, publicada por E. Berend, 1. Abt., t. X, 171.

5 F. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier*, 22. Cf. F. Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), publicado por H.J. Rothert, Hamburg, 1958, 102 (cit. *Reden über die Religion*).

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

sible es una parte necesaria y perecedera de la humanidad eterna, pues el pensamiento imperecedero *es* únicamente en la medida en que eternamente *deviene* y *se origina* en la naturaleza sensible.

A este conocimiento, a esta "autoconciencia superior"[6] conduce la ciencia, la filosofía. Pero también está dada a aquella de un modo inmediato en el sentimiento devoto. Y la música tiene el poder de expresar este sentimiento, comunicarlo y hacerlo vivificar en otro. La música es aquí, junto con la filosofía, el órgano mediante el cual la iglesía del evangelio de Juan se realiza. La música expresa la vida misma, es decir, nuestra esencia verdadera, el Logos a la vez temporal y eterno. Y suscita la conciencia de este Logos en aquellos que la escuchan y comprenden. Mientras que la filosofía puede errar y no encontrar la meta de su conocimiento, en el sentimiento, en aquella "autoconciencia superior" la verdad está dada de modo inalterable. Por esta razón, precisamente a través de la música llega la humanidad a la conciencia de su propia esencia y de su unidad, y se eleva mediante la comunicación musical a la comunidad de todos, a la iglesia universal verdadera.

Así fundada en la "autoconciencia superior", la música refleja también en su estructura justamente esta conciencia y la humanidad unificada. Al igual que la humanidad existe únicamente porque los individuos nacen y mueren, la melodía *existe* únicamente porque los sonidos sensibles individuales que se perciben se originan y pasan. Y al igual que en la humanidad se expresan y se unen diferentes carácteres naturales y espirituales, también son llevados a la unidad diferentes sonidos en cada acorde y diferentes partes en la obra musical. Schleiermacher recoge aquí, si lo examinamos más de cerca, una tradición que se remonta a la Antigüedad: la música es el reflejo del amor, el símbolo perceptible de la aspiración común de lo divergente, de la unidad de lo diferente.

Se ha considerado como problema central de Schleiermacher la relación entre teología y filosofía. Pero *La fiesta de Navidad* muestra que la relación entre religión y arte, o más exactamente,

---

6 *Die Weihnachtsfeier,* 54. Este concepto de la "autoconciencia superior", que se puede formar en el pensar y el sentir, es uno de los pasos previos al concepto posterior de religión de Schleiermacher: la religión como sentimiento qua autoconciencia inmediata.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

entre religión y música, es casi igualmente tan explosiva. En Dilthey leemos: "el fundamento profundo de la índole de la visión del mundo de Schleiermacher era su informe atmósfera musical"[7]. Con ello se afirma un parentesco íntimo entre su pensamiento y la música. Pero la proximidad de Schleiermacher con la música ha provocado también críticas irritadas. Ya el filósofo Schelling tenía la impresión de que en *La fiesta de Navidad* Schleiermacher diluía todo lo teológico en música[8]. Y la teología dialéctica ha intensificado esta crítica. Emil Brunner y Karl Barth vieron en el gran significado atribuido a la música en los famosos primeros escritos de Schleiermacher –*La fiesta de Navidad* y ya los *Discursos sobre la religión*– su esteticismo, la refundición de la religión en sentimiento de la vida y del arte, la sustitución de la substancia teológica por la poco comprometida intuición estética[9]. Volveré sobre ello.

Pero hay que subrayar aquí lo siguiente: 1) La imagen de la musica hacia la que se orienta Schleiermacher no es propiamente el concierto de flauta de Dulon, sino –como muestran los ejemplos musicales– la música litúrgica vocal a varias voces: corales, antigua polifonía italiana, el *Mesías* de Händel y la *Cantinela de Navidad* de Reichardt. 2) Después, aquí se muestra que el pensar sobre la música dio un nuevo giro. Pues el contenido de la música no son los afectos, como aún lo creía el siglo XVIII, sino la "autoconciencia superior", el sentimiento que es consciente de la presencia de la eterna esencia divina. Con ello la música adquiere una alta valoración, enteramente nueva. Pues alegría y dolor ya no son fenómenos meramente patológicos, ya no son afectos, sino disposiciones espirituales que dan testimonio del Logos hecho carne. 3) Finalmente, la música aparece –de modo análogo a la esencia del hombre– como una forma en la que se mezclan lo sensible y lo espiritual: consiste por una parte en material acústico, pero al mismo tiempo tiene también un significado espiritual, mediante el cual los sonidos individuales aunados dan como resultado un todo pleno de sentido. Al igual que el Logos, la mú-

---

7 W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, t. I/2, Göttingen, 1970, 141.

8 F.W.J. Schelling, *Sämtliche Werke*, publicadas por K.F.A. Schelling, 1. Abt., t. VII, 498-510, particularmente 503.

9 K. Barth, *Schleiermachers "Weihnachtsfeier"*, (1924), en: K. Barth, *Die Theologie und die Kirche*, München, 1928, t. II, 106-135; E. Brunner, *Die Mystik und das Wort*, Tübingen, 1924, 3.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

sica tiene también su ser únicamente en y con su devenir. En estos pensamientos de Schleiermacher resulta determinante no sólo el Logos del evangelio de Juan, sino también de modo manifiesto el diálogo *El sofista* de Platón, en el que se prueba que el ser no puede ser pensado ni como un mundo de la ideas estático y puramente espiritual, ni como una materia sensible[10]. La traducción de Schleiermacher de este diálogo apareció en 1807.

II

Erasmo de Rotterdam dijo una vez que a la ciencia le va a veces como a un campesino borracho: sube feliz por un lado a su caballo, y en ese mismo instante vuelve a caerse por el otro. Este movimiento se hace efectivo también desde el siglo XIX en la estética musical: ésta se concentra o bien en un contenido extramusical o bien únicamente en la forma, y así fluctúa entre una estética decididamente de contenido y una rígida consideración formal. Puesto que la música obra un efecto incuestionable sobre el sentimiento, debería ser considerada como el arte de la expresión inmediata del sentimiento –así, por ejemplo, Franz Liszt y F.T. Vischer, y la mayor parte de los estéticos musicales del siglo XIX–; e incluso podría simbolizar representaciones conscientes e historias narrables (como en G. G. Gervinus en el siglo XIX, y A. Schering en el XX). Pero esta consideración es absolutamente discutida por sus adversarios. Los sentimientos provocados no se dejarían nunca nombrar, y nuestra atención en el oir tendría validez para la música, y no para los sentimientos; por ello su esencia residiría en las formas bellas –así, por ejemplo, H. G. Nägeli en el siglo XIX; la música no expresaría absolutamente nada, sino que sólo estructuraría el tiempo– así I. Strawinski en el siglo XX[11]. En cualquier caso, ninguna otra forma artística ha provocado tal disputa por su contenido como la música. Esta desavenencia ha tenido también sus consecuencias para la ciencia

---

10 Platón, *El sofista*, 245 e-246 e.

11 F. Gatz, *Musikästhetik in ihre Hauptrichtungen*, Stuttgart, 1929. H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, München, 1954. *Historisches Wòrterbuch der Philosophie*, publicado por J. Ritter y K. Gründer, vol. VI, 252 ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

musical: se cultiva por una parte la hermenéutica musical, pero por otra se la limita a un puro análisis formal. Entre estas dos posturas existen considerables resentimientos.

Schleiermacher impartió en la universidad de Berlín sus *Lecciones sobre estética* entre 1819 y 1833. La filosofía de la música que resulta de su planteamiento estético se diferencia claramente de ambos extremos[12]. Para decirlo de antemano: el pensamiento musical de Schleiermacher no es una estética formal sino una estética de contenido; pero de tal modo, que intenta hacer comprensible la estrecha relación entre contenido y forma. El punto de partida es que la música se concibe como "actividad artística", es decir, se concibe desde el acto de producción; un acto en el que con la forma musical surgen los contenidos musicales, se hacen, sea como fuere, conscientes, y se ponen de relieve. Brevemente: se muestra el surgimiento del lenguaje artístico, en el que forma y contenido se unen de modo inmediato.

La novedad de esta teoría se explica echando una breve mirada a la teoría musical del siglo XVIII. Ésta tenía –me perdonarán los expertos esta simplificación– dos dogmas: 1. La acústica natural, según la cual el sistema musical y la armonia podían ser derivados de la serie de sonidos concomitantes, de los sonidos concomitantes resonantes. 2. La teoría de los afectos, que afirmaba una conexión entre las figuras musicales (ritmos, movimientos sonoros) y las pasiones humanas. La acústica natural era, por decirlo así, la sintaxis o gramática de la teoría de la música, pues enseñaba cómo podían disponerse conjuntamente los sonidos; pero la teoría de los afectos era la semántica, la doctrina del significado. Ambas –la relación natural de los sonidos entre sí y

[12] F. Scheleiermacher, *Vorlesungen über die Ässthetik*, publicado por C. Lommatzsch, en *Sämtliche Werke*, 3. Abt., vol. VII, Berlin, 1842 (reedic. Berlín, Nueva York, 1974). F. Schleiermacher, *Ästhetik*, publicado por R. Odebrecht, Berlín, Leipzig, 1931. Que la filosofia de la música de Schleiermacher no haya sido apenas tenida en cuenta hasta ahora, reside por una parte en que su *Estética* nos ha sido transmitida de un modo muy insuficiente, pero también en que el capitulo de su *Estética* titulado "música" apenas permite reconocer sus pensamientos fundamentales. La edición más usada, la de Odebrecht, contiene muy poco material sobre la música. Hay que examinar minuciosamente el planteamiento estético de Schleiermacher, y ensamblar las anotaciones dispersas de las dos ediciones de la *Estética*, así como de su *Ética* y *Psicología*, para poder reconstruir adecuadamente su pensamiento musical.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

la relación natural de los sonidos con los afectos– fueron tomadas como un hecho empírico y, en todo caso, justificadas mediante la referencia a la finalidad de la naturaleza.

Schleiermacher recoge, uniéndolos, aquellos dos aspectos. Desde su planteamiento estético, los afectos y las relaciones de los sonidos son considerados como niveles del proceso de producción. El punto de partida es el hecho antropológico de que el sentimiento o afecto provocado ha de exteriorizarse de un modo inmediato en una reacción corporal, en la voz, en los gestos y acciones. Pero esta tendencia natural es refrenada por el hombre, y con ello empieza propiamente el hombre a serlo realmente: quiere descubrirse a sí mismo, y por esta razón dirige su atención hacia sí mismo. Y precisamente por ello se convierte en otro: sosiega su afecto vehemente y abrupto convirtiéndolo en una disposicion anímica (*Stimmung*) permanente. Tampoco esta disposición anímica es pasividad, "hechizo", como dice Th. W. Adorno[13], sino una "disposición anímica productiva"; en ella subsiste la tendencia a expresarse. Disposición anímica es aquí lo que E. Bloch llama "incubación"[14], el presentimiento de que un contenido determinado se forma y quiere ser configurado. La disposición anímica no conduce a una actividad exterior, sino interior, en ella comienza el trabajo de la fantasía. Mientras que un susto repentino sólo permite quedarse petrificado, la fantasía, debido a la disposición anímica continuada del temor, pinta una galería de cuadros de terror. Pero los espectros imaginados por el temor, y el cielo lleno de violines imaginado por el amor, todavía no son, sin duda, ideas artísticas. Éstas se originan cuando el "entusiasmo" de la fantasía productiva se vuelve también "circunspección" (*"Besonnenheit"*), proporcionando medida y orden a las vegetaciones agrestes de sus productos. Es así como se forma –en el acto que llamamos "inspiración"– la imagen interna de la fantasía, el arquetipo de la obra, que es conductora para su realización externa, para la "representación". El momento de la "ciscunspección" es propiamente el comienzo del arte, aquel momento en el cual el contenido de la disposición anímica encuentra un símbolo consistente y determinado.

---

13 Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, 195.
14 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M. 1959, 138 ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Estas reflexiones de Schleiermacher recogen algunos motivos usuales en la filosofía del lenguaje y del arte hacia el año 1800. Al igual que el lenguaje en Herder[15], el arte en Schleiermacher comienza con la circunspección, con la cual se frena la exteriorización involuntaria del sentimiento. Al igual que Fichte y Schelling reconocían en el yo dos tendencias –producción y reflexión– mediante las cuales el yo se da a sí mismo una realidad finita[16], también para Schleiermacher, en la actividad artística, el producir/representar-se por una parte, y el conocer-se a sí mismo por otra, son efectivos al mismo tiempo y recíprocamente dependientes. Y al igual que Schiller había confesado que en él la "idea poética" nacía de una "disposición anímica musical"[17], también Schleiermacher afirma la disposición del ánimo como fuente de la producción de la fantasía.

La reflexiones de Schleiermacher tienen sin duda un carácter fuertemente constructivo. Pero lo interesante en ellas es, entre otras cosas, que disuelve el estático estar-junto-a-otro de realidad y arte, de afecto y música, y en su lugar intenta describir con un modelo cómo se transforman los afectos en música. Lo propiamente misterioso es en este modelo la fantasía productiva, la cual puede traducir las inflexiones del sentimiento en imágenes internas y representaciones sonoras; y descubre las posibilidades presentes en la naturaleza visible y audible de objetivar, expresar y comunicar las inflexiones del sentimiento. Es decir, la fantasía construye el puente entre lo interno inaccesible o el sentimiento individual y la naturaleza exterior. Y precisamente la fantasía musical es la que lleva a cabo el trabajo más admirable, en la medida en que es también la que produce el material de la mú-

---

[15] J.G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772²), en: J.G.H. Herder, *Sämtliche Werke*, publicada por B. Suphan, vol. V, especialmente 34 ss.

[16] J.G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1802²), en: *Sämtliche Werke*, publicadas por I.H. Fichte, vol. I, 423. K. Düsing, "Spekulation und Reflexion", *Hegel-Studien*, 1969 (5), 95-128.

[17] J.W. Goethe, *Briefwechsel mit Friedrich Schiller*, Zürich, 1964², 164 ss. (Schiller a Goethe el 18.3.1797). A ello se refiere F. Nietzsche en *Die Geburt der Tragödie*, *Werke*, publicadas por K. Schlechta, vol. I, 37.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

sica, el puro sonido, mientras que la pintura y las artes plásticas ya hallaron en la percepción colores y formas[18].

¿Qué se ha cambiado entonces en relación a la filosofía de la música tradicional? En ésta había dos niveles ontológicos: las figuraciones sonoras y los afectos, los signos y su significado. Pero en Schleiermacher los afectos meramente naturales, siendo paso previo de la producción, caen fuera del ámbito del arte, y el sonido y el contenido espiritual se unen estrechamente. Cada forma de obra individual, pero también todo tipo de formas, incluso cada sistema musical es, en virtud de su planteamiento estético, una figura expresiva de un contenido anímico; en virtud del sentimiento provocado y de la disposición anímica, es un bosquejo de la fantasía productiva. Por ello, todas las formas musicales tienen un significado o, al menos, un carácter determinado; pues tienen en sí el color *de la* disposición anímica y *de la* fantasía que las produjeron. Y a su vez, lo interno que se hace música, que se revela en la música, no es dado de este modo en ningún otro lugar más que en la música[19]. Pues por una parte se trata de lo interno individual, no de un mundo común; y por otra, el contenido anímico surge en la producción artística, se forma y se transforma por su mediación. Así, no existen las dos partes aisladas y para sí mismas, como la estética de contenido y la estética formal toman como principio: es decir, no existe el sentimiento, el contenido, sin la forma musical; ni existe el lenguaje musical de las formas sin un contenido anímico.

Se puede esclarecer la posición de Schleiermacher con ayuda de la moderna psicología de la forma y de la fenomenología. Éstas han prestado gran atención al hecho de que las figuras artísticas –también las figuras temporales de la música– tienen (así llamadas) "cualidades emocionales", cualidades figurativas que pueden ser percibidas emocionalmente. Y se admite que las cuali-

---

18 F. Schleiermacher, *Psychologie. Sämtliche Werke,* 3. Abt., vol. VI, 249 y 525 ss.

19 Para Schleiermacher, la comunicación artística es un forma de paradoja; se comunica aquello que propiamente es "intransmisible". Por eso lo comunicado permanece como un "misterio" que ha de ser "presentido". F. Schleiermacher, *Entwürfe zu einem System der Sittenlehre,* publicado por O. Braun, Leipzig, 1927, 440 ss (cit. *System der Sittenlehre*). Para el concepto de manifestación en la *Éstética* de Schleiermacher, ver Th.H. Jørgensen, *Das religionphilosophische Offenbarungsverständnis des späten Schleiermacher,* Tübingen, 1977.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

dades emocionales pueden tener analogías con los sentimiento reales. Con Schleiermacher, habría que decir lo siguiente: aquellas cualidades figurativas son transformaciones, metamorfosis de los sentimientos reales. Las figuras artísticas tienen cualidades emocionales precisamente porque fueron producidas como figuras de expresión del sentimiento.

Por "arte" entendemos hoy día, generalmente, el conjunto de las obras de arte. Y si preguntamos por el contenido de las obras, tenemos manifiestamente la idea de que las obras son como pucheros en los que se echa algo. Lo que sorprende en la estética y hermenéutica de Schleiermacher es que se habla más de producción y surgimiento de la obra que de contenido; tanto, como si el hacer y fin del arte fueran el producir, y no la obra plena de contenido. Pero hay que aclarar que nuestros conceptos del arte y de la obra son muy nuevos, se han formado hacia el año 1800. Anteriormente el arte era considerado *tejne*, *ars*, habilidad artística. Tampoco para Schleiermacher el arte es el conjunto de obras; cuando habla de "el arte y sus obras"[20], lo indica mediante su formulación. El arte es para él "actividad artística", "actividad del arte", que produce obras, es "formación de obras", poiesis en sentido aristotélico[21]. Y lo más notable de su posición es que opina que el producir y la obra no pueden ser separados. Este punto de vista no le resulta completamente ajeno al científico del arte que presta atención a la "técnica" con que fue hecha una obra.

Schleiermacher ve el asunto de un modo mas principial, es decir, así: la acción expresiva, la actividad animico-espiritual, eso es lo interno de la obra de arte; pero la figura de la obra es su aparición externa, la cristalización, por decirlo así, de aquella actividad. Por eso puede decir Schleiermacher que el contenido es la actividad interna, pero que la forma es su aparicion externa[22]. Contenido y forma son, por tanto, dos lados de la misma cosa, así como la forma lingüistica es la figura en la que se articula un pensamiento. Lo que corrientemente llamamos contenido

---

20 Por ejemplo, F. Schleiermacher, *Reden über die Religion*, 92.

21 F. Schleiermacher, *Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben* (1831/32), *Sämtliche Werke*, 3. Abt., vol. III, 197 (cit. *Ueber den Umfang*).

22 F. Schleiermacher, *System der Sittenlehre*, 439.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

y forma se comportan entonces en Schleiermacher no como la leche y el puchero, sino como fuerza interna y aparición externa; aristotélicamente: como *energeia* y *morphe*; spinozísticamente: como *natura naturans* y *natura naturata*. Lo interno de las obras de arte es la actividad interna del hombre.

En el siglo XIX C. Fiedler concebía el arte no como un producto acabado sino, esencialmente, desde la "actividad artística"[23]. Lo mismo hizo ya también Schleiermacher. Su concepto de la actividad artística, tan cercano al proceso de producción, se esclarece si se presta atención a los conceptos que recoge y elabora de la filosofía antigua. También para la música, expresión artística subjetiva cuyo florecimiento se produjo precisamente en la Modernidad, hace Schleiermacher fructíferos los conceptos tradicionales: particularmente los conceptos de *mímesis* (imitación), *catharsis* (purificación) y *endon eidos* (forma interna).

Aristóteles había dicho que la *tejne*, el arte humano en sentido amplio, por una parte imitaba a la naturaleza, y por otra consumaba lo que la naturaleza no podía llevar hasta su término[24]. Schleiermacher enlaza con este pensamiento: la actividad artística es la prosecución consciente de la actividad creadora de la naturaleza[25]. El artista, que da forma a su obra en analogía con la naturaleza configuradora, saca a la luz y desarrolla lo que estaba en la naturaleza. Y respecto a la música, esto significa que precisamente por su mediación se manifiesta la plétora de sonidos y coloraciones sonoras que estaban ocultos en la materia de la naturaleza[26]. El músico es capaz de expresar no solamente su sentimiento más interno, sino también el interior de la materia, el sonido; y pone de manifiesto, además, que la naturaleza acoge complaciente nuestra necesidad de articulación, que espera al arte, por así decirlo, para revelar su riqueza interior. Por tanto, Schleiermacher no entiende mímesis/imitación como copia, sino –siguiendo a Aristóteles– como un configurar hacia el exterior las posibilidades de la naturaleza, como prosecución de la actividad de la naturaleza. La categoría moderna de expresión se

---

23 C. Fiedler, "Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" (1887), en *Schriften zur Kunst*, publicados por G. Boehm, Munich, 1971, vol. I, 183 ss.

24 Aristoteles, *Physik* 199 a 15 ss.

25 Cf. por ejemplo F. Schleiermacher, *Ueber den Umfang*, 188.

26 F. Schleiermacher, *Ueber den Umfang*, 213.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

une así con el antiguo concepto de imitación: expresión artística e imitación suponen, desde diferentes perspectivas, el mismo proceso creador, mediante el cual se manifiesta lo interno del hombre y de la naturaleza.

Estrechamente unido a todo ello está la noción de *catharsis*. Schleiermacher no se adhiere aquí a Aristóteles. Pues el arte/la música no tienen que provocar las pasiones y vivirlas conscientemente dejándolas pasar, para liberarse de ellas. Más bien, la actividad artística toda es un proceso de catharsis para Schleiermacher[27]. Primero son purificados los afectos vehementes, meramente naturales, en una disposición anímica espiritual; luego, la actividad confusa de la fantasía es purificada en trabajo artístico circunspecto; finalmente, el ruido indeterminado dado en la naturaleza se purifica en sonido. Así, el arte es un poder que transforma, humaniza al hombre. También la religión se purifica a través de la música; aparta el peligro del fanatismo mediante la praxis musical[28]. Por mediación de esta catharsis el arte deja al descubierto la verdadera esencia de las cosas: el arte manifiesta la "unidad intemporal de la vida"[29], la verdadera mismidad que está desarrollada en el sentimiento, reflejando en ello el mundo. Por ello puede decir Schleiermacher que en el arte, que expresa el sentimiento individual, reside a la vez un "algo universal humano"[30].

Esta noción de catharsis se debe en gran parte al neoplatonismo. A esta tradición pertenece también el concepto de Schleiermacher de "arquetipo". "Arquetipo interno", –"imagen interna"– es una reformulación de la noción de Plotino de *endon eidos*, de forma interna[31]. Ésta es "forma de la esencia", no el concepto contrapuesto a la figura exterior, sino al material exterior, a la materia. Forma interna es el principio de organización

---

27 F. Schleiermacher, *Ästhetik* (Odebrecht), 40 ss., 43, 106; *Ueber den Umfang*, 193.

28 F. Schleiermacher, *Die praktische Theologie. Sämtliche Werke* 1. Abt., vol. XIII, 79 ss. Cf. F. Schleiermacher, *Reden über die Religion*, 94. Schleiermacher se muestra escéptico en *Ästhetik* (Odebrecht), 61, *Ästhetik* (Lommatzsch), 213 ss., 426 ss.

29 F. Schleiermacher, *Ästhetik* (Odebrecht), 64.

30 F. Schleiermacher, *Psychologie*, 110.

31 F. Schleiermacher, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. II, 974 ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

mediante el cual las partes de una obra de arte se unifican en un todo con sentido; una estructura de sentido, por decirlo así. En Shaftesbury –y también en Kant– la forma interna era la disposición conforme a un fin de los seres vivientes orgánicos. Y la forma interna de la obra de arte en la fantasía artística se desarrolla en Herder y Schleiermacher igual que la de un ser vivo: se forma, se elabora desde su germen hasta la forma configurada y órganicamente perfecta.

Schleiermacher considera con todo derecho a esta forma interna, a este arquetipo de la fantasía artística, la verdadera obra de arte. Pues es esta forma la que organiza el material externo (voz, gestos, colores, etc) en una totalidad con sentido. La auténtica música no son los sonidos audibles, sino la *estructura de relación* de los sonidos. Esta estructura es producida por la fantasía, y también únicamente por ella captada. Si, por el contrario, la verdadera obra de arte fuera lo que captan los sentidos externos, una catedral sería sólo una aglomeración de piedra, un cuadro sólo el estar-junto-a-otro de diferentes colores, la música una serie de sonidos (y estrictamente considerado, ni siquiera eso). Schleiermacher recoge por buenas razones, por tanto, la noción de forma interna.

El famoso crítico musical del siglo XIX Eduard Hanslick, al que se ha malinterpretado como un estético puramente formalista, llamaba a la forma musical "espíritu que se configura a sí mismo desde el interior"[32]. La estética de Schleiermacher intenta en un sentido muy semejante hacer comprensibles las formas/arquetipos artísticas. Son *estructuras de sentido* que se desarrollan en la fantasía organizando un material perceptible por los sentidos. Por su mediación se manifiesta y se hace perceptible lo que el lenguaje no puede designar, el sentimiento más profundo e individual.

Schleiermacher ha diferenciado arte y lenguaje. Pero los dos tienen una "forma interna", la artística tanto como la no artística, por ejemplo el discurso científico. Por eso no puede extrañar que la *Estética* de Schleiermacher muestre claros paralelismos con la

---

[32] E. Hanslick, *Vom musikalischen Schönen* (1854), Darmstadt, 1965, 34. Cf. C. Dahlhaus, "Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff", en *Die Musikforschung*, XX, 1967, 145-153.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

filosofía del lenguaje de Humboldt, pues éste se orienta también hacia el concepto de la forma interna.

Lo explicaré brevemente: Humboldt[33] piensa el lenguaje como *energeia*, como actividad espiritual que se exterioriza. Schleiermacher entiende el arte como actividad artística, como producción de la fantasía que se objetiva. Para Humboldt, en el lenguaje –como en un organismo vivo– "todo está determinado por cada parte y cada parte está determinada por todo"[34]. Y de modo semejante afirma Schleiermacher respecto a la música que cada parte se refiere a todas las demás partes y al todo, y que "todo está plenamente determinado mediante esta reciprocidad de las relaciones"[35]. Humboldt abandonó el presupuesto tradicional de que las palabras se refieren a conceptos/representaciones dados, y afirmaba que con las palabras surgen ya también los conceptos. Del mismo modo la música, para Schleiermacher, no hace representar determinados afectos generales, sino que con la forma artística también elabora y produce su contenido. Ambos pensadores, de este modo, unen estrechamente signo y significado, y encuentran el lazo de esa unión en la actividad espiritual. Así pues, la estética de Schleiermacher ha envejecido justamente tanto y justamente tan poco como la (más famosa) filosofía del lenguaje de Humboldt.

La *Estética* de Schleiermacher habla con un lenguaje mucho más reflexivo que *La fiesta de Navidad*. Pero los pensamientos expresados en ésta, sin embargo, no son enteramente olvidados, sino que emergen de nuevo, modificados en parte. También en la *Estética* la música es la unidad de material acústico o sensible y estructura de sentido. Si en *La fiesta de Navidad* la iglesia de Juan se configuraba a través de la música, también en la *Estética* la música es un elemento esencial de la comunicación humana. Por medio de la música los individuos manifiestan su interior, destacan su ser-para-sí desde el aislamiento monádico. La música es así un medio en el cual se muestra el espíritu de mutua pertenencia de lo individual por antonomasia. Expresado de un modo

---

[33] Cf. para lo que sigue: T. Borsche, *Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, Stuttgart, 1981.

[34] W.v. Humboldt, *Gesammelte Schriften* (Akademie Ausgabe), vol. V, 384.

[35] F. Schleiermacher, *Ästhetik* (Lommatzsch), 250 ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

formal, en el curso impartido por Schleiermacher en 1833 esto significa que el espíritu devenía individual y que, a su vez, lo individual se manifestaba como espíritu, y por tanto, en la colectividad[36]. Lo que también significa que la humanidad dispersa en individuos muestra su unidad mediante la comunicación artística. En tanto que lo interno individual nunca puede ser enteramente comunicado, y por ello nunca enteramente objetivado, se muestra entonces como individual; pero en tanto que se insinúa, en tanto que se deja presentir en la esfera del arte, se muestra como perteneciente a la humanidad, como parte suya[37].

Pero la estrecha unión entre música y religión tratada en *La fiesta de Navidad* se diferencia en la *Estética:* en ésta hay una música social/secular y una música eclesiástica/religiosa[38].

III

Schleiermacher había concebido todas las artes como expresión, como objetivación del sentimiento. Y por eso su *Estética* puede hacer justicia a la música. Podría esperarse que Schleiermacher diera a la música el rango más elevado en su sistema del arte, como el romanticismo –véase Schopenhauer– colocó a la música en la cumbre del sistema del arte. Pero Schleiermacher no lo hizo. Como en Hegel y Schelling, tampoco la música es para él la forma más perfecta del arte, sino la poesía. Bien considerado, su sistema de la estética muestra con respecto a la música tensiones, incluso contradicciones. Se dice primero que la música es esencialmente un "arte acompañante", obstinándose en asociarla con las demás artes, particularmente con la poesía[39]. Pero en otro pasaje se subraya que los más significativos de los nuevos artistas cultivan la música, precisamente, como música instru-

---

36 F. Schleiermacher, *Ästhetik*, 171.

37 Th.H. Jørgensen ha mostrado acertadamente que la manifestación de lo interno por mediación del arte lo deja al mismo tiempo encubierto (ver nota 19).

38 F. Schleiermacher, *Ästhetik* (Odebrecht), 69 ss., 188 ss.

39 F. Schleiermacher, *Ästhetik* (Odebrechet), 152 ss.; *Ästhetik* (Lommatzsch), 287 ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

mental, como música autónoma[40]. Así, la posición de Schleiermacher en relación a la moderna música intrumental, libre, a la música "absoluta" (como decimos desde Wagner), parece ser discrepante: por una parte, desde su planteamiento estético se esfuerza en reconocer en la música una significativa forma artística moderna; pero por otra quiere claramente unir la música especialmente a la palabra religiosa.

La *Hermenéutica* de Schleiermacher enseña, con razón, que hay que intentar comprender cada discurso y cada texto tanto desde sí mismo como desde su contexto. Y precisamente cuando la comprensión inicial se encuentra con dificultades, se hace necesaria la inclusión del contexto. Por ello, resulta útil aquí contemplar la relación de Schleiermacher con la música en un contexto histórico más amplio.

Había dicho que la música en *La fiesta de Navidad* adquiría una posición enormemente significativa: camina al lado de la filosofía, y es el arte propiamente cristiano, el que expresa la "autoconciencia superior", el ánimo devoto, y que da noticia de la existencia del Logos divino en el hombre. Schleiermacher había puesto ya en estrecha relación la música y la religión cristiana en los *Discursos sobre la religión*: la música sería el órgano adecuado de representación del sentimiento religioso. Y la música presta auxilio al orador en las metáforas, las imágenes lingüísticas, para hacer comprensible la religión. Cuando aquí Schleiermacher deposita su esperanza en una "religión del arte", una fusión entre arte y religión[41], hay que entender esta religión del arte sobre todo como religión de la música.

La teología protestante, particularmente desde finales del siglo XIX, ha tratado estas afirmaciones de Schleiermacher con aguda crítica, incluso con sarcasmo. Para A. Ritschl, la comunidad eclesial de los *Discursos* es únicamente una "asamblea de músicos, en la cual se ejecutan una tras otra todo tipo de piezas"[42]. Y la teología dialéctica, Emil Brunner y Karl Barth, han deplorado el

---

40 F. Schleiermacher, *Begriff der Kunst*, 213. *Ästhetik* (Odebrecht), 140. *Ästhetik* (Lommatzsch), 366.

41 F. Schleiermacher, *Reden über die Religión*, 93.

42 Albrecht Ritschl, *Schleiermachers Reden über die Religion*, Bonn, 1874, 48.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

"esteticismo" de Schleiermacher, la sustitución de la religión por el sentimiento estético.

Pero el musicólogo C. Dahlhaus[43] pretende enjuiciar el asunto de modo muy diferente. Se debería dejar a la "religión del arte" propagada por Schleiermacher su derecho propio, sería una forma de religión autónoma y con una trascendencia en el desarrollo histórico. Hacia 1800 se efectúa en la historia de la música y de la religión un giro significativo que impregna todavía nuestra relación con la música. La música, referida siempre al lenguaje en nuestra tradición, se desliga por esa época de la palabra y se convierte, como música instrumental libre, en "música absoluta"– y, sin duda, en un sentido enfático: como música de lo absoluto, como la música que representa lo absoluto, lo divino. De hecho, los románticos vieron en la música instrumental libre, particularmente en la sinfonía, un fenómeno religioso; esto es –como en W.H. Wackenroder, por ejemplo–, "el supremo misterio de la fe, la mística, la religión enteramente revelada"[44]. Esta valoración, según Dahlhaus, no ha sido aplicada de un modo externo a la nueva música, sino que reside en su núcleo, en su substancia: la música habría sido –de modo análogo a la filosofía absoluta– una representación de lo absoluto en la conciencia de la época. De otro modo, la música instrumental nunca hubiera podido alcanzar el elevado rango que hasta hoy ostenta. –Schleiermacher es para Dahlhaus el "teólogo de la religión del arte", que hizo lo que estaba en el espíritu de la época: estableció una unión entre arte y religión del lado de la teología, mientras que Tieck y Wackenroder elevaron el arte al rango de religión[45]–.

Respecto a estas tesis de Carl Dahlaus, pienso que: 1. deben defenderse y completarse, y 2. deben diferenciarse y restringirse. Hemos visto que al final de la Ilustración el arte –como fenómeno estético– empieza a ejercer cada vez más una función religiosa o metafísica. Esto se ve muy claro precisamente en el más significativo de los filósofos ilustrados, en Kant. Kant atribuye al sentimiento estético de lo sublime la capacidad de simbolizar la pura idea racional de Dios. El Dios mostrado como incognoscible

[43] C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, 1978.
[44] W.H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kuns*, en: *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, 251. Otros documentos en Dahlhaus.
[45] C. Dahlhaus, 87 ss., 91 s.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

por la filosofía crítica alcanza una nueva presencia, por decirlo así, en el sentimiento estético. El análisis kantiano del sentimiento de lo sublime se lee en parte como un análisis de la experiencia religiosa, pues lo sublime es lo Grande por antonomasia, "aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño"– la reminiscencia del concepto de Dios de San Anselmo no es casual[46].

En la época de la Ilustración tardía, en todo caso, se descubre frecuentemente en la esfera de lo estético lo que el entendimiento ilustrado pasaba por alto: el sentimiento religioso, la experiencia de lo infinito, o como se le quiera llamar. Esto tuvo significativas consecuencias, precisamente, para la cultura musical. A finales del siglo XVIII tiene comienzo una vuelta a las obras sacras del Renacimiento y del Barroco, a la música sacra puramente vocal y polifónica de Palestrina y a la gran música religiosa de Haendel y Bach[47]. Este redescubrimiento de la antigua música religiosa y el concierto histórico que se desarrolló a partir de este hecho no fueron sostenidos por las instituciones musicales tradicionales, la Iglesia y la Ópera, sino más bien por círculos civiles y asociaciones libres creadas expresamente para el fomento de la música antigua. A ellas pertenece también la famosa Singakademie de Berlín, creada en 1791 por el cembalista de la Corte C. F. Fasch. Bajo la dirección de Felix Mendelssohn-Bartholdy, la Singakademie interpretó de nuevo, después de muchos años, la *Pasión según San Mateo* de Bach –un concierto público en la sala de la Singakademie, no en la iglesia[48]–. Schleiermacher había presenciado este acontecimiento, e incluso cantaba de vez en cuando en el coro de la Singakademie..

El interés general de estos conciertos reside de modo muy significativo en el límite entre estética y religión; se trata, por decirlo así, de una religiosidad que se ha hecho estética. La

---

46 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 25. En la famosa prueba ontológica de la existencia de Dios de Anselmo de Canterbury, Dios es "aquello más allá de lo cual no puede ser pensado nada más grande". *Proslogion*, particularmente II, 1. También en la *Psicología* de Schleiermacher el sentimiento de lo sublime está en estrecha relación con el sentimiento religioso. *Sämtliche Werke*, 3. Abt., vol. VI, 212 s.

47 M. Lichtenfeld, "Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts", en W. Wiora (ed.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg, 1969, 41-51.

48 M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg, 1967.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Ilustración había modificado la conciencia religiosa, y al mismo tiempo había creado un vacío que como mejor se dejaba llenar era precisamente con la música. Pues el elemento de la música no eran discutibles contenidos de la representación, sino la sensación y el sentimiento. Por ello el sentimiento religioso musicalmente articulado y satisfactorio es el que menos entra en conflicto con el entendimiento ilustrado. El sentimiento religioso no se veía afectado por la disputa filosófica sobre la posibilidad de la metafísica, ni por la disputa histórica sobre la autenticidad de los testimonios bíblicos, ni tampoco por aquellas (ya antiguas) disputas confesionales. La música hablaba un lenguaje que era entendido por todos los grupos religiosos, y por ello podía representar algo así como una iglesia universal supraconfesional. De este modo, la religión que se mostraba musicalmente tenía en relación con la Ilustración dos importantes tareas: podía corregir la pura Ilustración del entendimiento, haciendo justicia a las pretensiones del sentimiento; y podía también proseguir la Ilustración y ayudar a realizar su objetivo de una pura religión universal. Las enunciaciones programáticas de Goethe, Schiller, Humboldt, Zelter y Thibaut acerca de la tarea de la música religiosa apuntan todas en esta dirección. Como expresión de un Cristianismo universal, purificado, se propuso referir la música –como la filosofía especulativa– al Logos de Juan; y no sólo lo hizo Schleiermacher, sino también, por ejemplo, Tieck[49].

En la interpretación histórico-filosófica que la estética de aquel entonces da a la música, existe unidad de criterio en que se trata de un arte específicamente moderno, es decir, cristiano. La Antigüedad clásico-griega había dirigido su atención a los fenómenos del mundo exterior, y ello había contribuido a un florecimiento de la plástica. Pero el Cristianismo se había vuelto hacia el interior y se había entregado al sentimiento de lo infinito, y por ello se había desarrollado la música[50]. Herder, particularmente, ha subrayado: la música sin imágenes es el arte de la religión sin imágenes del Judaísmo y el Cristianismo. Herder fue el primero en exigir "verdadera música sacra" también en el culto

[49] L. Tieck, *Phantasus,* parte I (1811), *Schriften,* vol. IV, Berlín, 1828, 429 ss. (Este volumen está dedicado a Schleiermacher).

[50] Estos pensamientos los comparte Schleiermacher (*Ästhetik,* Odebrecht, 141 ss.), entre otros, con Jean Paul, A. W. Schlegel, W. v. Humboldt, F. Ast y Hegel.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

cristiano, es decir, música que, como los cantos de la iglesia antigua, fuera expresión de un sentimiento religioso vivo[51].

El pensamiento musical de Schleiermacher se encuadra en este contexto y se encuentra ligado, sobre todo, al de Herder. Al igual que los estéticos de su tiempo, ya en los *Discursos* y en *La fiesta de Navidad* concibe la música como el arte de la Modernidad cristiana; y en consonancia con la creciente admiración por la antigua música religiosa, está convencido de que la música produjo sus obras más grandes sobre el suelo de la religión; le parece que la música se esfuerza en referirse al sentimiento religioso[52]. Schleiermacher proclama una religión del arte, una estrecha unión entre música y religión, en un tiempo en el que la música parecía mucho más adecuada que el lenguaje religioso tradicional para expresar de modo satifactorio la religiosidad. En *La fiesta de Navidad* hace patente cómo lenguaje y entendimiento pueden conducir, en relación con la religión, a error y disputa, mientras que la música, como verdadero lenguaje del corazón, unifica a los hombres. Aquello de lo que no es fácil hablar, hay que cantarlo – éste fue el resultado de la Ilustración.

Pero la estrecha relación entre religión y música fue legitimada también por ejemplos históricos anteriores. Pues en la historia de la teología le fue ya con frecuencia reconocida a la música aquella capacidad de expresar mejor que las palabras la religiosidad. Ya en San Agustín precisamente el canto sin palabras, el *jubilus*, expresa del mejor modo la inefable alegría sobre el inefable Dios[53]. En la historia de la liturgia, la música fue sin duda con frecuencia sospechosa de desplazar a la palabra religiosa; pero también fue siempre llamada a expresar lo que está más allá del lenguaje. Herder y el joven Schleiermacher enlazan con esta teología de la música precedente, y, ciertamente, en un época en que de modo cada vez más generalizado se le concedía a la música el poder ser portadora de sentido también sin palabras. En los *Discursos* de Schleiermacher, la música expresa el sentido

---

51 J.G. Herder, *Cäcilia* (1793), en *Sämtliche Werke*, publicadas por B. Suphan, vol. XVI, 253-267. H.J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlín, Darmstadt, 1954, 199-233.

52 F. Schleiermacher, *Ästhetik* (Odebrecht), 142.

53 W. Wiora, "Jubilare sine verbis" (1962), en *Historische und systemtische Musikwissenschaft, Ausgewählte Aufsätze*, publicada por H. Kühn y Ch.H. Mahling, Tutzing, 1972, 130-151.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

verdadero, propio, de la palabra religiosa; y al final de *La fiesta de Navidad* la "alegría sin palabras" reclama una articulación musical. (Así considerado, se puede situar la disputa entre Schleiermacher y la teología de la palabra en el marco de aquella confrontación más antigua en la que, desde la teología, la música era sospechosa aquí o favorecida allá. La novedad en Schleiermacher consiste sin duda en que a través de la Ilustración la dogmática tradicional adquirió una configuración muy diferente).

Carl Dahlhaus tiene razón en todo caso cuando inserta a Schleiermacher en un época en la que arte y religión están por doquier estrechamente unidas. Pero también hay que ver la posición personal de Schleiermacher, la posición que asumió como teólogo cristiano. Pues mientras que los entusiastas románticos del arte sólo en el arte encontraron la verdadera religión, Schleiermacher afirma la realidad viva de la religión antes y fuera del arte. Para él, la religión es siempre lo primero, y el arte lo segundo. Donde esta jerarquía se veía amenazada, tomaba una posición crítica. Ya en *La fiesta de Navidad* se critica a August Wilhelm Schlegel, el cual recomendaba a las artes tomar como contenido a la religión cristiana para alcanzar un mayor significado[54]. Y la crítica de Schleiermacher es enteramente sagaz y consecuente: si el gran arte es expresión de la religión, entonces la religiosidad puede producir arte; pero al arte no puede añadirse de modo adicional un sentimiento religioso vivo. En sus cursos sobre estética ha dado una clara refutación a la transfiguración de lo estético. Aquí se dice que el arte se volvería "dañino" si se le confiere un valor que, como arte, no tiene[55]– podemos añadir: si el arte tiene, como arte, pretensiones religiosas.

De todo ello resulta que el romántico Schleiermacher criticaba también al romanticismo, esto es, allí donde el romanticismo sustituía real y enteramente la religión por el arte. Pero ésto ocurría particularmente alli donde la música absoluta como música del absoluto fue tomada en serio, como por ejemplo en Tieck y Wackenroder. En ningun lugar ha considerado Schleiermacher, como sí lo hicieron éstos, la pura música instrumental como expresión adecuada del sentimiento religioso. La música religiosa es siempre para Schleiermacher la música vocal, ya en los *Discursos*

---

[54] F. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier*, 19 ss.
[55] F. Schleiermacher, *Ästhetik* (Odebrecht), 61.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

y en *La fiesta de Navidad,* y también posteriormente en la *Estética.* Lo justifica con una figura no desacostumbrada en aquel entonces: es válido añadir a la música indeterminada la palabra determinada, al elemento musical del arte el elemento plástico[56]. Y su tendencia se inclina a dar cada vez un mayor peso a la palabra en el culto. Su teología práctica concede a la música en el servicio divino únicamente una función subordinada.

Schleiermacher tenía buenas razones para este distanciamiento del romanticismo y su religión del arte: ya en Wackenroder la transfiguración de la música instrumental en religión iba penetrada de una desesperanza en esta religión del arte. Sus manifestaciones amenazaban con diluirse en pompas de jabón. La religión del arte es ya sentida por Wackenroder como culpa e idolatría[57]. A la música, en su función de religión, se le exigía visiblemente demasiado; se mostraba que había fracasado en su exigencia de ser religion de salvación. Esta frustración se hace más clara a finales del siglo XIX. Por eso Kierkegaard somete la existencia estética a una crítica radical; y también Nietzsche critica la elevada pretensión del arte de ser el abogado de la verdad metafísica: "¡Sólo orates! ¡Poetas solamente!"[58]. Schleiermacher ha reconocido este problema de la religión del arte del romanticismo, y por ello denomina "dañina" la sobrevaloración del arte.

De todo lo dicho hasta aquí se desprende que Schleiermacher se deslinda tanto de la Ilustración como del romanticismo. La música ha de retornar al culto cristiano, pues puede articular la religiosidad –ésta es su repuesta a la Ilustración–. Pero la música y el arte mismos no han de comportarse como la religión –ésta es su respuesta al romanticismo–. El joven Schleiermacher subraya lo primero, el último lo segundo –correspondientemente al peso que primero tenía la Ilustración y después el romanticismo en la conciencia de su época–. De este doble frente de posiciones resulta su reserva respecto a la música instrumental. Con el romanticismo, la música instrumental es reconocida como nuevo arte que se configura sobre el suelo del cristianismo. Pero Schleier-

---

56 F. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier,* 21 ss.

57 W.H. Wackenroder, "Ein Brief Joseph Berglingers", en *Phantasien über die Kunst,* 229 ss.

58 F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* ("Das Lied der Schwermut"), en *Werke,* publicadas por K. Schlechta, vol. II, 531 ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

macher pone en tela de juicio que sea un fenómeno religioso. Para contrarrestar la transfiguración religiosa de la música, distingue la música instrumental libre, como forma "social" de arte, de la música sacra ligada a la palabra religiosa. Pero con esta clara diferenciación entre un arte profano y un arte religioso, Schleiermacher se sitúa en una extraña y solitaria posición en el círculo de los románticos.

Para el romanticismo, de modo prototípico para E.T.A. Hoffmann, la polifonía vocal antigua italiana en el estilo de Palestrina era la flor de la música religiosa; pero esta forma artística era para Hoffmann algo pasado, el grandioso documento histórico de un Cristianismo pasado. Sin embargo, para Hoffmann, la expresión adecuada del espíritu cristiano avanzado era la música absoluta, particularmente la sinfonía[59]. Schleiermacher rechaza precisamente esta interpretación histórico-filosófica de la nueva música romántica. Se revuelve contra la idea de que la substancia de la religión cristiana haya de pasar enteramente a ser música. Para él, la tradición de la música religiosa sigue siendo válida, de ningún modo pertenece al pasado. Ahora, en torno a este centro del arte cristiano se sitúa un nuevo y amplio círculo exterior, la música instrumental libre. Y ésta sólo pudo haber nacido en el cristianismo; pero no es un fenómeno religioso. Del mismo modo que había afirmado en la *Ética* una esfera de libre sociedad junto a la iglesia, Schleiermacher coloca ahora junto a la música religiosa la música instrumental libre, como fenómeno de una cultura social libre. En el lugar del *ir-detrás-de* histórico de iglesia y música instrumental, Schleiermacher coloca su *estar-junto-a* institucional. De este modo, la música absoluta es expoliada de su pretensión religiosa, y la religión mantiene su medio de articulación musical.

Pero este proyectado equilibrio en el que Schleiermacher se apoyaba contra las tendencias de su época no pudo evitar la intromisión del desenvolvimiento histórico. La nueva música sacra

---

[59] E.T.A. Hoffmann postulaba sin duda en su escrito *Alte und neue Krichenmusik* (1814), como Herder, un "reflorecimiento de la verdadera música religiosa". No obstante, hay que estar de acuerdo con la interpretación de Dahlhaus de que, para Hoffmmann, la auténtica nueva música viva del cristianismo avanzado era la música instrumental libre. E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, publicados por F. Schnapp, Darmstadt, 1963, especialmente 234 ss. Dahlhaus, *Die Idee der absolutebn Musik*, 46 ss.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

no se mostró de ninguna manera como algo vivo, como expresión de una religiosidad viva. Más bien ocurrió que las obras más significativas, como la *Missa Solemnis* de Beethoven, mostraron que la religión tradicional se había convertido en un problema[60]. Y la cultura musical no religiosa fue disputando cada vez más el terreno a la religión, con Bayreuth como punto culminante. Por eso se hizo inevitable el conflicto entre música y religión. Kierkegaard determinó a la música no como arte del sentimiento religioso, sino como expresión de la sensibilidad disociada por el cristianianismo[61]. De ese modo, la música ya no era comunicación de una autoconciencia superior, ya no era un órgano del amor que unifica. Sino que era expresión del diabólico amor erótico; es decir, para Kierkegaard: la desesperación solitaria. Con esta ruptura entre música y religión, se fue tendiendo a la paulatina supresión de la música religiosa en el culto cristiano.

La crítica de la teología dialéctica, que acusaba a Schleiermacher de esteticismo, tiene como presupuesto aquella separación de Kierkegaard entre música y religión. Pero la teología de la palabra no podía, con todo, vivir con esta ruptura, –y ello habla un poco en favor de Schleiermacher–. En todo caso, Karl Barth, en su teológica declaración de amor a Mozart[62], censuraba al filósofo danés que encuentre demoníaca la música de Mozart; no, ésta mostraría más bien la Creación buena de Dios y sería una parábola del reino celestial. Si él –Barth– tampoco podía asegurar que los ángeles tocaran únicamente a Bach en alabanza a Dios, tanto más seguro estaba de que los ángeles tocan a Mozart cuando están entre sí. – Yo no sé si esto es verdadero o falso. Pero creo poder afirmar que Barth habla aquí sobre la música de un modo todavía más romántico que el por él criticado Schleiermacher. Pues éste afirmaba el origen humano de la música, como Herder el origen humano del lenguaje; la música podía expresar el sentimiento más interior y, junto con la palabra, el sentimiento religioso. Pero para Barth, la música hace vislumbrar el cielo. Precisamente esto habían afirmado los auténticos románticos, es

---

60 Th.W. Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis* (1959), en *Gesammente Schriften,* vol. XVII, Frankfurt, 1982, 145-161.

61 S. Kierkegaard, *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische,* en *Entweder-Oder* (I), *Gesammelte Werke,* vol. I, Düsseldorf, Köln, 1953, 47-145.

62 K. Barth, *Wolfgang Amadeus Mozart. 1756-1956,* Basel, 1956.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

decir, Wackenroder y E.T.A. Hoffmann. Si Schleiermacher y Barth –como Barth lo deseaba[63]– inician en el cielo un diálogo que dure "unos cuantos siglos", habrán notado ya hace tiempo ambos espíritus disputantes que, al menos en su amor a la música, ya en la tierra estaban tan de acuerdo; y habrán resuelto si el florecimiento de la cultura musical tiene algo que ver con el Cristianismo o no.

Gunter Scholtz
Rauendahlstr. 78
45529 Hattingen Alemania

NAVARRENSIS · VNIVERSITAS · STVDIORVM

[63] Epílogo a *Schleiermacher-Auswahl,* publicada por H. Bolli, München, Hamburg, 1968, 310.

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra