

poeta Ted Hughes y explora las conexiones entre mito y literatura, proporcionando un análisis ecocrítico y valorando también los cuentos infantiles del autor. El volumen se cierra con una aportación de Yue Wen en la que analiza las similitudes que hay entre la mitología nórdica y la china a partir de la unión de contrarios, la imagen de los gigantes y del tiempo y el espacio.

A partir de todo lo comentado resulta obvio que estamos ante una obra de consulta obligada para cualquier lector interesado tanto en la mitología nórdica como en la cultura audiovisual, así como se agradece sobremanera que el libro trate productos que pertenecen al ámbito cultural o a piezas valoradas como alta cultura sin establecer jerarquías y considerándolos únicamente en función de su representación de los mitos germánicos.

Marta Piñol Lloret
Universitat de Barcelona
martapinol@ub.edu



BENET CASABLANCA

Paisajes del Romanticismo musical

Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020

Pasajes del Romanticismo musical

El compositor y musicólogo Benet Casablanca nos introduce en su último libro *Paisajes del Romanticismo musical* en los heterogéneos paisajes del romanticismo musical a través de una gran cantidad de análisis exhaustivos de las obras musicales más conmovedoras no tan solo del Romanticismo sino también del clasicismo musical y del siglo xx, todo ello acompañado del pensamiento estético y de la presencia constante de la pintura y la poesía de este período tan conmovedor.

Este pequeño texto titulado «Pasajes del romanticismo

musical», que pretende ser una reseña, tiene muy claro que más que una reseña de lo no-reseñable es una invitación a penetrar en el Romanticismo de la mano de la filosofía y de la música, acompañados de una melodía que recupera el hálito de los temas más profundos del alma humana y de una armonía que alicata temblorosa la solidez del instante y de la eternidad.

Los conceptos que tejen los paisajes de Casablanca son los de soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis, son un hilo conductor que va desgranando la historia, la literatura y el pensamiento románticos, además, participan de una dialéctica necesaria para entender la esencia del romanticismo.

Como introduce el malogra-do Eugenio Trías en su prólogo al libro (escrito en 2003, a pesar de publicarse el libro en 2020), el siglo romántico nos ha brindado el momento más interesante e inquietante de la música. La música en este siglo sublima las sensaciones llegando a convertirse en una filosofía sensorial, en una filosofía que capta lo absoluto a partir de lo sonoro. Es a través de los sentidos que la música nos acerca al conocimiento de la verdad, del mundo, del hombre. Se llega a esta sensorialidad extrema cuando el hombre se aleja temporalmente de sus facultades cognoscitivas y entra en un estado de éxtasis. Esto nos explica la fascinación por parte de los románticos al hipnotismo, el magnetismo, sonambulismo, etc.

Schelling supo expresar muy bien esta suerte de filosofía idealista al hablar del tiempo, mejor dicho, de los instantes de contemplación, en los que la duración nos hace desaparecer y nos sitúa en la pura eternidad que no es nada más y nada menos que ser tiempo, el tiempo está en nosotros a fin de que el mundo objetivo se pierda en el estado de contemplación.

La música romántica implica pérdida y desazón, implica reencontro y suspensión de la continuidad, a pesar de que Wagner la recupere. Los momentos de tensión anteceden la distensión y son tan importantes los unos como los otros. El estancamiento es un mecanismo que incrementa la tensión discursiva, cuando se reanuda la creación crea una amplia gama de efectos expresivos y estéticos que anteriormente nunca se había dado. En Haydn ya tenían lugar estos estancamientos, no es propio del Romanticismo, aunque el Romanticismo, y en Beethoven de manera especial, este estancamiento nos lleve a una conciencia de la dialéctica que se da entre el material musical de los distintos movimientos de las sinfonías o de las sonatas. Estas derivas van de la mano del movimiento del Sturm und Drang que avanza entre sus hombres de letras, pintura y música con desatadas virulencias y penetrantes dramatismos. Esto nos lleva la mayoría de las veces a la pérdida momentánea de todo sentido de la orientación, a lo ambiguo, a lo exiguo, a lo perecedero pero

inmortal. Con esta pérdida de la orientación se pone en crisis el sentido de la direccionalidad del discurso musical así como la percepción de la forma musical como un organismo ya que se entiende más como molde que como proceso.

El sentido finalista o teleológico del discurso musical queda en entredicho con la aplicación de la técnica de la fragmentación temática en pro del goce físico o sensual, muchas veces también asistimos en determinadas obras a la quiebra de la tonalidad para entrar en la cueva de la subjetividad artística. Para Adorno esto representaría el carácter lúdico de ciertos pasajes musicales, especialmente sinfónicos. Junto a ello se desarrolla una vocación visionaria, la visión de otros mundos distintos al real que evocarán mundos utópicos en la mayoría de los románticos. Estos mundos obedecerán al mundo poético o ideal al que aspirarán todos los artistas como huida de la realidad pero conviviendo en muchos casos con la resignación, tal y como reconoce Adorno. Una de las obras que tiene en mente Adorno es *Claro de luna*, de Beethoven, donde se contiene, según el filósofo de Fráncfort, todo el Romanticismo. La música del Romanticismo nos conduce a entrar en un ensimismamiento de la contemplación del mundo ideal o mundo poético que ahondará en la tensión expresiva y en una ampliación de la tonalidad. De ahí que se debilite progresivamente la relación de la dominante y la tónica y se utilicen enlaces de

terceras, por ejemplo. Los recursos musicales cuanto menos redundantes sean de mejor manera ayudarán a acrecentar la expresividad de todos los detalles, en los que podremos centrar nuestra atención perceptiva y, a la vez, reflexiva. En este aspecto, es preciso tener en cuenta la predilección de los compositores románticos por las formas breves ya que en ellas se concentra la expresividad sin la necesidad de reiterar o redundar en el discurso.

Y dentro de las formas breves el Lied será uno de los ejemplos en los que se reflejará una de las figuras poéticas más recurrentes del Romanticismo, la del caminante. Este es uno de los motivos más usados de Schubert, el caminante que vaga incansable y sin esperanza, que busca sin ralentizar su paso la felicidad que le fue prometida y que nunca se alcanza. Las armonías erráticas representan ese camino que deambula, que se anda al componer unas deliciosas melodías que encuentran su eco en el pensamiento que nunca se agota, en el desgarramiento de una conciencia escindida, la del solitario vagabundo.

La soledad es otro de los temas que nutre las partituras de los románticos, el desarraigo vital, el hastío de la existencia es uno de los frutos del desengaño ontológico, de ese dolor constante que padece el artista, su *Weltschmerz*. El romántico busca el absoluto, pero tan solo encuentra cosas, como ya pronosticaba Novalis. Al ser así, no le cabe otra opción que la de añorar el absoluto como algo

perdido y súbitamente y percederamente encontrado; esta añoranza y anhelo se condensa en uno de los términos más románticos de todos: *Sehnsucht* (una especie de regreso al dolor). La *Sehnsucht* atraviesa de una manera ontológica o de una manera fenomenológica todos los compases de las obras románticas. Y el dolor es su gran aliado. Al conocimiento por el dolor, del dolor al conocimiento. Esta máxima romántica se corporaliza en el terreno armónico con la introducción de relaciones tonales remotas, con inicios desconcertantes y finales abiertos que nos conducen al extrañamiento, al misterio y a unos efectos totalmente nuevos que rompen paulatinamente las leyes de la composición tradicional, especialmente la clásica.

La experiencia de lo sublime, a partir de una música casi inmóvil, apela a la idea de infinito que, a su vez, nos propone viajar a la nostalgia del hogar que se abandona, para acceder a lo suprasensible con una pulsión visionaria de lo sublime, como nos pintan tan bien los paisajes de Caspar David Friedrich. La percepción de lo invisible a través de lo visible se logra con una transformación de la naturaleza del alma que lo ve todo como símbolo de una realidad subjetiva que no existe realmente, que se evapora ante la constatación de una ilusión que no perece.

La frontera entre el mundo real y el mundo poético se presenta de manera muy difuminada entre los románticos que creen en la necesidad, y especialmente

Wagner, de construir una melodía infinita, con constantes transiciones, cadencias ininterrumpidas y tramas continuas para llegar a captar el instante epifánico que se reafirma, muchas veces, con el uso del pedal hipnótico y mágico.

La mejor mirada de lo invisible nos la procura la noche, quietud contemplativa, casa de la intimidad de lo humano, que junto con la luna acompaña al caminante al encuentro de lo trascendente. La luna guía muchas de las obras musicales del Romanticismo y muchas otras que ya no serán románticas como *Clair de Lune*, de Debussy, o *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, y la noche santificará ese mundo imaginado y deseado. Con ello, constatamos algo que Casablanca no dice de manera explícita pero que se intuye a lo largo de toda su obra: que el camino romántico ya ha sido trazado para siempre.

Magda Polo Pujadas
Universitat de Barcelona
magda.polo@ub.edu

Arnold Schönberg und Roberto Gerhard: Briefwechsel

Kritische Ausgabe von Paloma Ortiz-de-Urbina



PETER LANG

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA (ed.)

*Arnold Schönberg und Roberto
Gerhard: Briefwechsel*

Berna, Peter Lang, 2019

Más allá de las lagunas historiográficas todavía existentes, podemos hablar de una recepción precaria de la obra de Arnold Schönberg y la estética de la Escuela de Viena en nuestro entorno cultural y musical, fragmentada además en dos etapas. Una primera a partir de los años veinte, que se interrumpió con la Guerra Civil, y una segunda -que no mantiene grandes continuidades con la primera- a partir de los años cincuenta, intermitente, heterogénea y mediatizada por un contexto diferente, en unas *segundas vanguardias* que en muchos aspectos eran las *primeras*. Todo esto otorga aún más relevancia a la edición de esta correspon-

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

