

y IV. ¿Es la emoción musical una cuestión de naturaleza física o de naturaleza humana?

JUAN CARLOS TELLECHEA

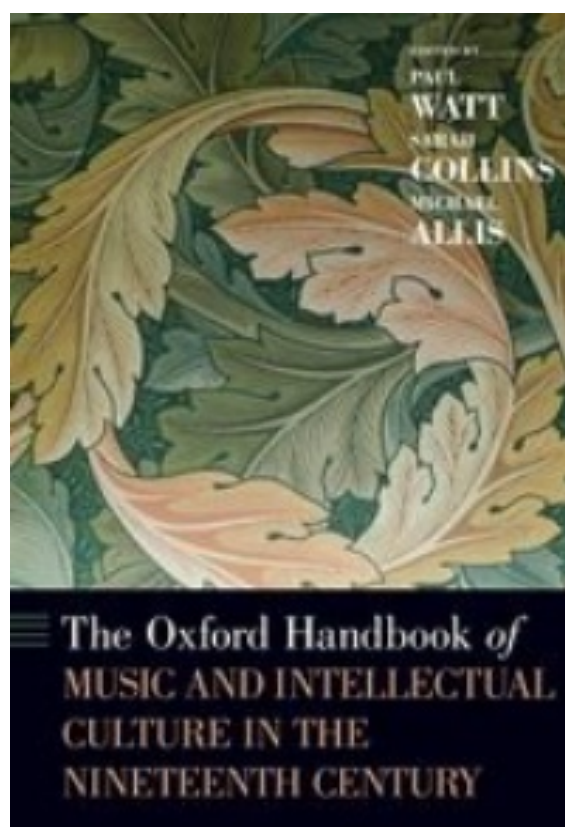
Hay dos paradigmas para entender la emoción musical en el siglo XIX. La prueba A es el rostro de [Sir Simon Rattle](#) traspasado por el éxtasis en el clímax armónico de la 13ª dominante en el compás 731 de la [Sinfonía número 2](#) en do menor "Resurrección" de [Gustav Mahler](#), dirigiendo a la Orquesta Sinfónica y al Coro Juvenil de la Ciudad de Birmingham ([Hillevi Martinpelto](#), soprano; [Anne Sofie von Otter](#), mezzosoprano; grabada en 1998 en el Symphony Hall, Birmingham).

La expresión de Rattle es un icono adecuado de cómo pudo sentirse el público en ese momento, abrumado por la pura fisicidad del sonido que emana de los coros y la orquesta en masa en un vasto espacio público. El ejemplo habla de la concepción popular del siglo XIX de derribar las convenciones para dar rienda suelta a la emoción musical como fuerza material. Este materialismo se personifica en lo que [Leonard Meyer](#) denominara "parámetros secundarios" del sonido musical: dinámica, timbre y *tempo*.

Algo espiritual

La prueba B es el movimiento final de las [Kinderszenen](#), de [Robert Schumann](#), "[Der Dichter spricht](#)". El solo de piano, en su desnuda delicadeza, parece hablar desde el núcleo interno de la subjetividad del compositor; presenta un modelo de emoción como algo espiritual, más que material.

¿Es la emoción musical una cuestión de naturaleza física (Mahler) o de naturaleza humana



Music and Intellectual Culture in the XIXth Century
© 2021 by Oxford University Press

(Schumann)?, se pregunta retóricamente el profesor [Michael Spitzer](#), de la Universidad de Liverpool, en un ensayo titulado “Emociones“, publicado en [The Oxford Handbook of Music and Intellectual Culture in the Nineteenth Century](#), publicado por la editorial [Oxford University Press](#).*

Por supuesto, es ambas cosas, se responde el académico en su argumentación. La antinomia de la emoción romántica (tomando prestado un término de [Immanuel Kant](#) en su [Crítica de la razón pura](#)); agudiza el dualismo barroco de la pasión frente a la acción ([Susan James 1999](#)): el sujeto que sufre pasivamente el asalto de la emoción como fuerza material (pasión) frente a la visión de la emoción como emanación de la voluntad activa (acción). Y, en muchos casos, el dualismo sobrevive hoy en día en el debate entre los enfoques afectivo y cognitivo de la emoción musical.

Desbordamiento

En su artículo Spitzer examina la visión particular del siglo XIX sobre esta antinomia. Todo el mundo sabe que el siglo XIX asoció el arte con la emoción. La definición de [William Wordsworth](#) de la poesía en 1802 como el “*desbordamiento espontáneo de poderosos sentimientos*” puede representar cualquier número de pronunciamientos similares sobre la emoción musical de [Charles Baudelaire](#), [Heinrich Heine](#), [Giuseppe Mazzini](#) o [Richard Wagner](#).

Si la identificación de la música romántica y la emoción nos parece obvia, al igual que a los artistas y al público del siglo XIX, resulta desconcertante que tan pocos pensadores contemporáneos estuvieran de acuerdo o la aprobaran. El rechazo formalista de [Eduard Hanslick](#) a la opinión más admitida de que la música era capaz de expresar las emociones específicas de la vida cotidiana (en contraposición al emocionalismo muy general de la música) es familiar, y el académico considera que no es necesario probarlo aquí. Mucho antes de *Vom Musikalisch-Schönen* (De lo bello en la música, Hanslick, 1854), Kant había establecido la nota clave negativa de la época al revivir la objeción estoica a la emoción como un obstáculo para la libertad humana. Sus tres críticas le dan deliberadamente poca importancia a la emoción, y la redobra directamente en su *Antropología* desde un punto de vista pragmático.

No teorizables

[Friedrich Hegel](#) ataca la emoción por ser estática e interna en el prefacio de su *Fenomenología del Espíritu* (1807). Y aunque [Arthur Schopenhauer](#) se representa a menudo como el filósofo que abrazó el deseo, hay que subrayar que asimila las emociones a costa de abstraerlas de la vida cotidiana, según [Malcolm Budd](#). Por lo tanto, si las emociones eran literalmente impensables -porque ninguno de los grandes filósofos podía teorizarlas- también eran políticamente sospechosas. Después del experimento sentimentalista de 1789-1815, cuando Francia puso el sentimiento en el centro de la vida política, la emoción fue desacreditada y pasó a la clandestinidad, para estallar esporádicamente en las revoluciones de 1830 y 1848, sostiene el profesor emérito de historia y antropología cultural [William Reddy](#).

Todo esto debiera recordarnos que, si bien el emocionalismo de la cultura del siglo XIX puede parecerse incontrovertible, en su origen tenía un cariz radical. Su novedad y extrañeza se revela en la resurgente disciplina de la historia de las emociones. [Thomas Dixon](#) (2004) ha demostrado que la categoría moderna de "*emociones*" se inventó en el siglo XIX. Hacia 1850, "*emoción*" se había convertido en el término teórico estándar más popular para los fenómenos que hasta entonces habían sido etiquetados como "*afectos*", "*pasiones*" y "*sentimientos*", según este [profesor de la Universidad de Londres](#).

Superficie y profundidad

La dificultad estriba en que estas palabras siguieron utilizándose tanto en Gran Bretaña como en el continente, junto a modismos nacionales como *sensibilité* y *Gemüthsbewegung* (literalmente, "movimiento del temperamento" o del "alma"). Otra complicación es que el concepto de emoción cambió a lo largo del siglo, perdiendo gradualmente su dimensión moral y metafísica a medida que adquiría su estatus científico moderno. Sin embargo, esto no quiere decir que el polo subjetivo, "espiritual", de la antinomia haya pasado sin problemas a su polo materialista, a pesar de la distancia histórica entre los ejemplos de Schumann y Mahler. Estos dos extremos estuvieron en juego desde el principio del siglo XIX, asociados a una oposición entre los conceptos de "*superficie*" y "*profundidad*".

La historia de la emoción en la música del siglo XIX se refiere a cómo este modelo de superficie-profundidad se retuerce en configuraciones infinitamente fascinantes. Uno puede perderse fácilmente en las vicisitudes de esta rica historia. Lo que guía el camino a través del laberinto son dos "hilos rojos". El primer hilo es la idea de que la emoción en el siglo XIX es esencialmente transitoria, y que entra en el paradigma emergente de la música como dinámica.

Del lado de los tonos

Hay un vigoroso contraimpulso de ver la emoción como una corriente de impulsos discontinuos, al igual que la luz puede modelarse tanto como ondas como como partículas.

Sin embargo, creo que la base de la emoción romántica en la música es procesual, y que la discontinuidad se escucha como una figura contra ese terreno. (Michael Spitzer)

El segundo hilo conductor es interpretar la emoción desde abajo, desde el punto de vista de la práctica compositiva y el análisis del estilo. A menudo, la perspectiva desde el material musical se ve reforzada por la teoría y la crítica contemporáneas, y por la historia de las ideas.

Sin embargo, cuando los tonos y las palabras no están de acuerdo, me he puesto del lado de los tonos. (Michael Spitzer)

Idealismo y materialismo

Cuando pasamos de la copiosa literatura sobre las emociones de la Ilustración escocesa a la situación en Alemania hacia 1800, lo primero que nos sorprende es una apariencia de colapso. No hay nada en la filosofía idealista que se pueda comparar con las taxonomías detalladas de los sentimientos y pasiones en los tratados de [David Hume](#) y [Adam Smith](#).

El enfoque plural de Hume y Smith sigue la gran tradición occidental de las taxonomías de las emociones de [René Descartes](#), [Baruch Spinoza](#), [Tomás de Aquino](#) y los filósofos [estoicos](#). Kant, Hegel y Schopenhauer muestran poco o ningún interés en explorar la naturaleza de la felicidad, la tristeza, la ira o el miedo. Esto es extrañamente ajeno al realismo emocional de gran parte de la música romántica: es fácil recordar canciones o miniaturas para piano alegres o tristes (compárese "[Die Forelle](#)" con el final de "[Frauenliebe und -Leben](#)"), enfadadas o anhelantes ([Estudio "Revolucionario"](#) de Frédéric Chopin; "[Liebesträume](#)" de Franz Liszt).

Sin embargo, una impresión de pérdida sería engañosa. Más que clasificar sus expresiones externas, Kant y sus contemporáneos se interesan mucho más por la topografía de la profundidad, trazando la interioridad del sujeto. La sutileza del vocabulario alemán del sentimiento se revela en el exhaustivo estudio de la historiadora [Ute Frevert](#), directora del área de investigación de Historia de las emociones o de los sentimientos (*Geschichte der Gefühle*), del Max Planck Institut de Investigación en las Ciencias de la Educación, sobre las palabras de emoción en los diccionarios y enciclopedias del siglo XIX (Frevert 2014).

Sentimiento, emoción o afecto

La palabra de emoción más importante era *Gefühl* lo que se refleja en la creciente longitud de las entradas del diccionario sobre *Gefühlsreligion*, *Gefühlsmenschen*, *Gefühlsphilosophie*, *Gefühlspädagogik*, *Gefühlspolitik* y otros términos. La noción de *Gefühl*, desarrollada por Kant en su *Antropología*, es trascendental porque proporciona un tercer término mediador crucial dentro del dualismo que había gobernado la teoría de la emoción desde Descartes: la oposición entre cognición y apetito o deseo.

Interiorizando la antigua visión del "sentimiento" como la percepción táctil de los objetos externos, la (o el) *Gefühl* es una actividad imaginativa por la que la mente humana se capta a sí misma a través de la autorreflexión. En otras palabras, *Gefühl* significa lo que hoy llamamos "subjetividad". Al distanciar la sensación subjetiva de la percepción fisiológica, o el idealismo del materialismo, Kant salvaguarda la autonomía de la razón humana.

La (o el) *Gefühl* ofrece a Kant un punto de vista sobre la superficie y la profundidad de las emociones, asociadas, respectivamente, a las categorías clásicas de afecto y pasión. En su opinión, los afectos son superficiales y fugaces; las pasiones son más profundas y estables. Kant articula un modelo hidráulico muy influyente de la emoción -parecido a un líquido ardiente que brota de las profundidades- que resonaría con los conceptos musicales de ruptura expresiva (*Durchbruch*) más conocidos por la monografía de [Theodor Adorno](#) sobre Gustav Mahler (Adorno 1992).

He aquí la definición del diccionario Brockhaus de 1851:

Los afectos se diferencian de las pasiones, ya que estas últimas son disposiciones constantes, firmemente arraigadas en el interior, hacia los afectos, como un sustrato volcánico del que a menudo solo el más ligero toque puede hacer estallar las llamas del sentimiento y la acción cargados de afecto". (...) "Las emociones están estrechamente relacionadas con la actividad del [sistema nervioso autónomo](#)

(o vegetativo), enuncia hoy además la entrada de Brockhaus en su última edición (1996).

Aunque el quid de la teoría de la emoción de Kant es que la superficie y la profundidad están relacionadas dialécticamente, no se deduce que el intercambio sea siempre violento. La sutileza de las relaciones dentro/fuera puede verse en los dos cognados más conocidos de *Gefühl*, las emociones de *Gemütlichkeit* e *Innigkeit*. La *Gemütlichkeit* se personifica en la última canción de Schubert, "[Der Einsame](#)" (D. 800), aunque los críticos han encontrado esta emoción en innumerables puntos de su música, incluso viendo su obra contra el filisteísmo de la Viena [Biedermeier](#).

Lo agradable

Un ermitaño (*Einsame*) está sentado junto a su fuego escuchando los gorjeos de un grillo en el hogar. La canción es relajada y desenfadada, teñida de añoranza. Pero es "agradable o acogedora" -la traducción común de *Gemütlich*- no abarca todo su significado. El concepto combina el aislamiento con aspectos de simpatía y compasión social, sugiriendo que una persona rara vez está realmente sola. Con la connotación adicional de *Gemüt* como carácter o alma, el Brockhaus de 1827 capta maravillosamente la mutualidad de la palabra: una persona era *gemütlich* si *solo por la expresión de su propio Gemüt, el Gemüt de otra persona se pone en un estado agradable y cómodo*. El ermitaño y su grillo constituyen una pequeña sociedad:

En mi estrecha y pequeña ermita, canta, te tolero con gusto: no me molestas cuando tu canto rompe el silencio, pues entonces ya no estoy tan completamente solo.

Como el propio *Gefühl*, la canción media la oposición entre el solipsismo hermético y la sociabilidad.

Ánimo o carácter

Si bien *Der Einsame* ejemplifica el tropo romántico enormemente significativo del hogar como centro emocional -un análogo espacial de la interioridad-, también capta el carácter urbano distintivo de la familiaridad vienesa. La ciudad de Viena era mucho más rural que Edimburgo o Londres, metrópolis cuya sociedad cívica sustentaba la emoción de la sociabilidad de Hume y Smith. Además de su política autoritaria, ésta es otra de las razones por las que las tierras de habla alemana fueron comparativamente ajenas a la filosofía moral escocesa. En este sentido, *Gemüt* ofrece una variedad de simpatía emocional más idealista y a la vez personalizada, arraigada en el contagio afectivo entre individuos (incluso entre especies), más que en las costumbres artificiales que unen a las personas y a la sociedad. Esto era aún más cierto en la Leipzig provinciana de Robert Schumann.

Interesante es la evolución del término en Brockhaus (1996) hasta hoy:

Gemüt, zusammenfassende Begriff für die emotionale des Seelenlebens (Gefühle, Leidenschaften, Stimmungen, Affekte, Strebungen) im Gegensatz zu den intellektuellen Funktionen. Gemüt-Zustände und die Gemüt-Lage, betreffen das emotionale Befinden, die Gemüt Bewegungen die Veränderungen im Erleben (zum Beispiel Rührung, Erregung, Schwermut). Im engeren Sinn versteht man unter Gemüt einen spezifischen Aspekt der Emotionalität, der vor allem durch Tiefe und Stetigkeit der Gefühlserlebnisse sowie deren Anteilnahme Gerichtetheit auf Personen, Dinge, und überindividuelle Werte gekennzeichnet ist (Fähigkeit zu Mitfreude, Mitleid, Anhänglichkeit, Rücksichtnahme).

(Ánimo (también carácter), término resumido que designa lo emocional de la vida anímica (sentimientos, pasiones, estados de ánimo, afectos, afanes) en contraposición a las funciones intelectuales. Los estados de ánimo y el estado de ánimo, se refieren al estado emocional, los movimientos de la mente los cambios en la experiencia (por ejemplo, la emoción, la excitación, la melancolía). En un sentido más estricto, se entiende que el temperamento es un aspecto específico de la emocionalidad, que se caracteriza sobre todo por la profundidad y continuidad de las experiencias emocionales, así como por su orientación participativa hacia las personas, las cosas y los valores supraindividuales (capacidad de compartir la alegría, la compasión, el apego, la consideración).

Intimidad e interioridad

Innig, que denota intimidad y afecto, describía las emociones más asociadas a las prácticas de interioridad de la clase media, como el amor, la amistad, la oración y la contemplación. Según la [*Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*](#) (1818) de Ersch y Gruber, *Innigkeit* era

un estado de excitación significativa del alma [Gemüt] o de la facultad emotiva (corazón), en el que las sensaciones o los sentimientos surgen de las profundidades más secretas (más ardientes [innig], es decir, más interiores, por tanto más ocultas) de nuestra alma.

La segunda de las “[*Davidsbündlertänze*](#)“ de Schumann está marcada como “*Innig*”, expresiva de su interioridad. Sin embargo, al etiquetar la danza “E” de Eusebius, el avatar introvertido del compositor, Schumann personifica la emoción. Para los románticos, la emoción es un personaje. Mientras que, tras la crítica de [John Locke](#) a la conciencia como una asociación de impresiones fugaces, la noción moderna de que un agente ficticio posee una personalidad estable era simplemente ajena a la psicología de principios del siglo XVIII, los románticos veían la emoción (o la pasión) tanto como una emanación del carácter o como un medio para estabilizarlo.

Nuestro término contemporáneo “subjetividad” amalgama el carácter y la emoción en una única fuerza eficaz, como exploran los filósofos de la emoción bajo la rúbrica de “teoría de la persona” ([Bill Robinson](#) 2005). Las teorías de [Johann Georg Sulzer](#) y [Theodor Körner](#), a finales del siglo XVIII, de que el carácter emocional era inherente al “*ethos*” del material musical, florecieron en los escritos críticos de Schumann sobre la pieza programática de carácter, paradójicamente al hacer que el carácter fuera vagamente sugestivo (en el espíritu romántico) más que distinto.

Florestan

Personificar una emoción interior también significaba hacer visible el carácter dentro de la fisonomía superficial de la música. Cuando la *Innigkeit* se intensifica hasta el "fervor" (*Inbrunst*), ha cruzado la línea del sentimiento al afecto, "que entonces se muestra externamente en el cuerpo". La exteriorización, implícita la primera vez que escuchamos el *Innig* de Schumann, irrumpe cuando el movimiento regresa a mitad de la penúltima danza, la nº 17, y se transforma gradualmente en el extrovertido personaje de Schumann, Florestan.

Marcada para ser interpretada "*Nach und nach schneller*", la danza llega al clímax con gestos físicos virtuosos, muestras de afecto superficial. En un nivel, el pasaje personifica la calidad fluidamente dinámica de la emoción romántica que Wagner llamaría "*arte de la transición*". En un nivel más profundo, señala que el significado de la transición se extiende más allá de un simple paso entre dos puntos de una línea. La transición también tiene una dimensión vertical: un paso de lo interno a lo externo, combinado con una transformación cualitativa a medida que estos sentimientos internos (pasiones) se objetivan en materiales superficiales (afectos).

Externalización

Hegel llamó a este proceso *Entäusserung*, un concepto enormemente influyente que explica cómo los artistas externalizan la emoción interior objetivándola en la obra de arte. La teoría idealista de la *Entäusserung* fue desarrollada posteriormente por [Croce y Collingwood](#), y es el pilar central de la teoría de la expresión de la emoción estética de [Jenefer Robinson](#) (2005).

El idealismo nunca arraigó en la Francia de principios del siglo XIX, y es significativo que ninguno de sus principales filósofos, [Victor Cousin](#) y [Auguste Comte](#), desarrollara una teoría distintiva de la emoción. Además, a pesar de la marea de la psicología empírica surgida en las costas británicas, Comte la apartó de su sistema positivista, enmarcado en el dualismo de la sociología y la fisiología. De ahí que el término mediador kantiano de sentimiento subjetivo no tuviera literalmente cabida en el pensamiento francés. La primera edición de Larousse (1860) capta perfectamente este dualismo: un dualismo que reconstituyó la teoría materialista cartesiana de la emoción, sugiriendo que el sentimentalismo francés de finales del siglo XVIII era un paréntesis histórico.

Sinfonía fantástica

En resumen la emoción tiene dos características: una física, que es una conmoción [ébranlement] de los nervios, sentida principalmente por el órgano del corazón; y la otra moral, que consiste en un afecto muy vivo del alma, del que el afecto físico es el signo externo. (Larousse, 1860)

El dualismo físico/moral se refuerza en la edición de Larousse de 1878, que es deudora en su mayor parte del psicólogo escocés Alexander Bain (1818-1903). Resulta paradójico que Francia necesitara importar sus teorías de la emoción, porque sus poetas y artistas prácticamente inventaron su práctica. El prefacio de *Cromwell* (1827) de [Victor Hugo](#) es un manifiesto del romanticismo europeo, y el realismo grotesco de Hugo está impreso en

cada compás de la [Sinfonía fantástica](#) (1830) de [Hector Berlioz](#).

Piedra de toque del romanticismo musical, la sinfonía de Berlioz también cumple todos los requisitos emocionales. Según la "Posdata" de las *Memorias* de Berlioz,

las características predominantes de mi música son la expresión apasionada, la intensidad interior, el ímpetu rítmico y la cualidad de lo inesperado [imprévu].

Desde una perspectiva dualista, el *imprévu*, el choque de impresiones contrastantes, podría entenderse como el lado externo de la emoción como perturbación física de los nervios, apuntando a la estética del shock desarrollada por Baudelaire y [Walter Benjamin](#).

Intensidad interior

A la inversa, lo que Berlioz denomina *intensidad interior* podría escucharse en las olas acumulativas de pasión que se despliegan tanto dentro de la *Idée fixe* como a través de sus variaciones cada vez más intensas en el primer movimiento. La *expresión apasionada* del tema está encapsulada en las apoyaturas de semitono que forman su núcleo melódico, la figura arquetípica del anhelo romántico. Sin embargo, el anhelo romántico tiene una doble cara: una cara apunta a un futuro indefinido, nunca resuelto; la otra cara nos invita a disfrutar de la lucha como un fin emocional en sí mismo.

Por ello, el proceso de intensificación emocional de Berlioz se basa en la repetición, la secuencia y la variación, a diferencia de su análogo alemán, el concepto goethiano de *Steigerung*, que se caracteriza en la música por la compresión motivacional sentencial y la aceleración armónica. En su clímax en la recapitulación, la *Idée fixe* se reviste de orquestación *tutti*, doblajes texturales heterofónicos y dinámicas fuertes, pero es esencialmente la misma melodía. Por eso no se puede hablar del recorrido del tema desde el inicio tentativo hasta el clímax como un proceso de exteriorización, o *Entäusserung*. A diferencia de las ideas sombrías alumbradas, por ejemplo, al comienzo de la *Sinfonía "Escocesa"* de Mendelssohn, que irrumpen en el final, el tema de Berlioz está completamente formado desde el principio. El juicio de Theodor Adorno sobre Richard Strauss parece igualmente aplicable a Berlioz, que *hace caso omiso de la interioridad [y se abandona a] la exterioridad sin paliativos* (Adorno 1964).

Fisonomía espiritual

La fijación de Berlioz en la particularidad del material musical, evidenciada por sus asombrosos neologismos orquestales, juega a favor de la estética pictórica de su contemporáneo [Eugène Delacroix](#), que escribió en su diario: *El tipo de emoción propio de la pintura es en cierto modo tangible*. Baudelaire instó a los poetas a *glorificar el culto a las imágenes*; y los [hermanos Goncourt](#) hablaron de la *fisonomía espiritual de la materia*, sugiriendo que la distinción espíritu/materia era discutible.

Tras la celebración de Hugo de la categoría de lo grotesco, Berlioz es un pionero de la emoción modernista del asco estetizado. Proscrito en el arte por la estética prerromántica,

el asco desempeña ahora un papel dialéctico y múltiple en al menos tres niveles. En primer lugar, Berlioz amplía nuestro paladar para sonoridades inusuales, hasta ahora repulsivas. En segundo lugar, su música es literalmente repugnante para los contemporáneos de tendencia kantiana, como [Felix Mendelssohn Bartholdy](#). En su carta a [Ignaz Moscheles](#), fechada en abril de 1834, Mendelssohn escribía:

Porque su orquestación es un embrollo tan espantoso, un desorden tan incongruente, que uno debería lavarse las manos después de manejar una de sus partituras.

Y en tercer lugar, la incesante procesión de sensaciones registra y suscita el sabor más refinado de la aversión, el hastío asociado al *fin de siècle*, pero ya establecido en el primer romanticismo.

Es posible escudriñar el significado declarado de la introducción inefablemente emocional de la sinfonía, mirando más allá del señuelo de Berlioz de que la música expresa *la abrumadora tristeza de un corazón joven torturado por primera vez por un amor sin esperanza*. Mientras que la *tristeza* sugiere una categoría emocional claramente definida, el efecto de Berlioz está en realidad más en la tradición de la *vague des passions* teorizada en el *Génie du christianisme* (1802) de [François-René de Chateaubriand](#).

Hastío

Estrechamente relacionada con la antigua categoría de acedia, un cóctel de aburrimiento, empalago y melancolía, la *vague des passions* denota la paradójica emoción de no tener ninguna emoción definida:

un estado del alma que precede al desarrollo de las pasiones, cuando nuestras facultades, jóvenes, activas, enteras, pero retraídas [renfermées], solo se ejercitan sobre sí mismas, pero sin ninguna meta ni objeto.

Parece que Berlioz origina algo extraordinario en la historia de la emoción musical. Como retrato de una emoción que lucha por articularse, la introducción no es una transición de una emoción a otra; ni una clarificación gradual de la emoción, como en el modelo de la *Entäusserung*. La música, más bien, hace que la propia vaguedad de la emoción sea emocionalmente evidente. Pone en evidencia la interioridad.

La táctica de Chateaubriand y Berlioz encaja en la política de la emoción posterior a 1815 esbozada por William Reddy, una época en la que los artistas e intelectuales franceses, disgustados con la debilidad del sujeto, ansiaban la restauración de un gobierno conservador racional. Las figuras clave de la narración de Reddy son el filósofo [Maine de Biran](#) (1766-1824) y los hombres débiles de la ficción de [George Sand](#), uno de los cuales podría haber sido el propio Chopin.

Identificar el tema del [Nocturno en do menor](#), Op. 48, nº 1, de Chopin como emocionalmente *débil* no es denigrar la música. Es un comentario fáctico sobre la dependencia de la música de un marco ultrarracional de 24 compases en las secciones

exteriores de la forma ternaria, que sostiene el nocturno como la concha de un molusco. El *da capo* se ciñe estrictamente a esta concha, de modo que su intensificación emocional es únicamente una función de la variación armónica: su embriagadora estratificación colorista muestra la tangibilidad emocional de la pintura de Delacroix.

Proyecciones

Las nervaduras de la concha son descensos transparentes de Sol a Do, mucho más tangibles que en la mayoría de los gráficos de [Heinrich Schenker](#), donde las notas estructurales son proyecciones abstractas de un modelo de profundidad. En el modelo de superficie de la emoción de Chopin, incluso la pasión es superficial: las dobles octavas que sobrepasan la melodía coral en la sección central, *Poco più lento*, no irrumpen desde dentro, como un *Durchbruch* germánico, sino que simplemente se expanden para llenar la superficie disponible entre los pasos melódicos. La melodía triunfante al final de la sección es la misma melodía coral que al principio, pero infundida con la fuerza apasionada de las octavas. La emoción se magnifica, a través de los *parámetros secundarios* de Meyer de la textura, la velocidad y la dinámica, pero no se transforma realmente.

Sartre y Merleau-Ponty

Maine de Biran es un doblemente infiltrado en la narrativa política de Reddy. No solo es testigo, a través de sus diarios, del autodesprecio ante las vacilaciones de su propia voluntad, aparentemente objeto pasivo de las sensaciones externas. Maine es también un importante filósofo voluntarista, paralelo pero distinto a Schopenhauer, que prepara el camino para la fenomenología encarnada característicamente francesa de [Jean-Paul Sartre](#) y [Maurice Merleau-Ponty](#). Según Maine, nuestro sentido del yo fluye del esfuerzo muscular y del sentimiento de resistencia. Es a través de esta sensación de esfuerzo físico resistido que entendemos la externalidad del mundo exterior. Esta visión deconstruye la dualidad de la emoción interior y exterior. Los músculos del pianista superando los retos técnicos de Chopin resuenan con la experiencia ecológica de fuerza y resistencia de los oyentes en su vida cotidiana. Mientras Maine y sus contemporáneos lidiaban con estos conceptos, nosotros hoy en día hemos desarrollado plenamente las teorías de la [cognición](#) incorporada para entender cómo los oyentes se impregnan de las emociones de Chopin empatizando con los dedos del intérprete.

Emociones individuales y sociales

En el siglo XIX, la emoción musical se individualizó en los sujetos y cuerpos humanos. Anteriormente, se tendía a hablar de estar en las garras de las pasiones externas o de los sentimientos sociales, difundidos alrededor de la persona como un éter. El concepto de *Gefühl* estipulaba que la emoción era poseída y definida por el carácter. Un síntoma de ello es la mutación de los guiones de las emociones, como en el estereotipo de la ira. Bajo el modelo aristotélico de la ira como una ofensa a la dignidad que exige venganza, la emoción se dividía entre el juicio de ofensa y la voluntad de venganza.

Poco o nada se tenía en cuenta cómo afectaba la prestidigitación social al sentimiento

personal mientras se mantuviera el decoro exterior. Por eso muchas arias de rabia barrocas y clásicas -desde [Why Do the Nations](#), de [Georg Friedrich Händel](#) hasta "Aprite un po' quegli occhi" de [Las Bodas de Figaro](#), de [Wolfgang Amadé Mozart](#)- son alegres: se fijan de forma abstracta en la idea de una futura retribución, en lugar de en lo que el sujeto siente en el momento presente. Este es el espacio vacío en el esquema de la emoción que *Gefühl* llena, de modo que la rabia personalísima de Wotan en *La Valquiria*, Acto II, de Wagner o la de Chopin en su *Etude "Revolucionario"*, no pueden retener nada. Este último es también un buen ejemplo de cómo la rabia romántica puede ser instantánea, en lugar de ser consecuencia de un proceso de provocación y acumulación gradual.

Cambios de estilo

Si una emoción podía descargarse en un instante en una pieza de carácter -un análogo musical del género favorito de la ironía romántica, el fragmento-, los cambios en el estilo musical significaron que, por primera vez en la historia, un guión emocional también podía desplegarse a través de una obra a gran escala. Individualizar la emoción es tratarla como el movimiento de un personaje en una narrativa temporal; en música, esto significaba un "sujeto" compositivo que se movía a través del paisaje tonal virtual de la obra. Los relatos de viajes emocionales, como [Harold en Italia](#), de Berlioz o [Les Préludes](#), de [Franz Liszt](#), que siguen los cambios de afecto del sujeto, solo son concebibles en el siglo XIX. Pero también es la época en la que la emoción específica del miedo o la ansiedad alcanza la mayoría de edad.

El miedo ya no se limita a los temblores locales o a los efectos de la *Ombra*, sino que ahora puede desarrollarse como un proceso completo, una "trayectoria de inminencia de la amenaza" similar a la de una tormenta que se aproxima. Las sinfonías séptima de [Franz Schubert](#) y octava [Anton Bruckner](#) trazan trayectorias de miedo en formas de sonata del primer movimiento. En la [Inacabada](#) de Schubert, la "tormenta" -que retumba en la ominosa introducción del contrabajo- estalla en la sección de desarrollo; en la [Sinfonía número 8](#), de Bruckner, truena en el apocalíptico clímax del *Totenuhr* ("reloj de los muertos") de la coda.

La paradoja es que la emoción individual se definió en parte en la ansiedad hacia el aumento de la emoción social en las multitudes y las ciudades.

Es la vida de la ciudad. Sus nervios se aceleran por la prisa, el bullicio y la velocidad de todo lo que les rodea. ([Elizabeth Gaskell](#))

La emoción social de la música era especialmente evidente en la ópera. La ópera no solo pone las emociones a la vista; las emociones viajan más rápido entre el público del teatro que en los actos aislados de lectura de una novela, el paradigma de la interioridad emocional. En términos de reciprocidad cara a cara, el siglo XIX celebraba determinadas emociones sociales que desde entonces han pasado de moda, como la intensa pero no sexual amistad masculina (como entre Don Carlos y Rodrigo de Verdi), o el igualmente peculiar amor-muerte de Tristán e Isolda.

Turbación

En el plano de la emoción de grupo, la dinámica de la muchedumbre analizada en la influyente obra de [Gustave Le Bon](#) *La muchedumbre* (1895) se reproduce en los coros masivos de la gran ópera francesa e italiana. Una gran multitud de personas en un escenario puede inspirar tanto un asombro sublime como un sentimiento de solidaridad, un impulso de unirse a la multitud. También puede servir de marco para actos de voluntad individual titánica, como cuando el Dux sofoca a la multitud en la escena de la Cámara del Consejo de la versión revisada de *Simon Boccanegra*, de [Giuseppe Verdi](#): "Sus sentidas palabras tienen el poder de calmar nuestra ira".

Dados los vínculos entre el sensacionalismo, la fragmentación urbana y la cultura popular, un coro operístico también podría ser un correlato físico de la multitud de impresiones musicales que inciden en el público, al igual que la orquesta operística. En el siguiente informe de Berlioz sobre *Les Huguenots*, de [Giacomo Meyerbeer](#), un inventor sonoro se quita la gorra admirando a otro:

Cada dos compases, en los silencios que separan cada parte de la frase, la orquesta se hincha a un fortissimo y, por medio de golpes irregulares de los timbales doblados por un tambor, produce un gruñido extraño y extraordinario que despierta la turbación incluso en el oyente más incapaz de sentir emociones musicales.

Pero también hay emociones socialmente quintaesenciadas que sufren los individuos en sí mismos, como la vergüenza y el bochorno, como ocurre con las sopranos enervadas que se ruborizan ante la mirada colectiva del público en [Vincenzo Bellini](#) o [Gaetano Donizetti](#). Y el dolor individual puede llegar a ser socialmente contagioso.

En el segundo acto [de *La Sonnambula*] los propios cantantes lloraron y llevaron al público con ellos. ([Mijail Glinka](#))

Además, el fuerte código de honor que operaba en la Italia del *Ottocento* es una de las razones por las que tantos libretos se centran en los celos sexuales, desde *La Sonnambula* hasta *IPagliacci*. En el nivel más profundo, se podría argumentar que la emoción musical era social hasta la médula, ya que externalizar el sentimiento (*Entäußerung*) implica mediarlo a través de la convención intersubjetiva, como el lenguaje. La interdependencia dialéctica de la emoción interior y exterior es sugerente para lo que ocurría cada vez más a mediados de siglo, cuando las exigencias políticas sacaban literalmente la música.

Interioridad emocional

En la Alemania de *Vormärz*, al igual que en el París anterior a 1848 y en la Italia anterior al *Risorgimento*, la "interioridad" emocional estaba contaminada por la sospecha de irresponsabilidad política. La actitud hacia el sentimentalismo lacrimógeno siempre había sido ambivalente. Sin embargo, la crítica a la sensibilidad en la entrada del diccionario [Krünitz](#) de 1798 sobre la pasión ("*Leidenschaft*") establece una conexión auspiciosa entre la emoción y la construcción de la nación: se queja de la falta de "virtud útil activa" que

"perjudicaba al público" y "desprestigiaba a la patria", y apunta a los esfuerzos de principios del siglo XIX por fortalecer el poder activo del *Gemüt*.

Desde este punto de vista, el cumplido de Wagner de que "Bellini era todo corazón" suena a revancha. Y la observación de [Karol Berger](#) (1994), emérito de la Universidad de Stanford, de que las narraciones de Chopin, como en su *Balada en sol menor*, tendían a derrumbarse en desastrosas apoteosis proto-revolucionarias, pone de relieve los aspectos de la olla a presión del salón parisino. Napoleón se había quejado de las maquinaciones de [Mme. de Staël](#) en el salón de 1802; con un "pianista político" como Chopin, el salón de la década de 1830 estaba lejos de ser un refugio emocional sentimentalista. Pero los vínculos entre música, emoción y política fueron más directos en Italia.

En abril de 1859, cuando se entera de que ha conseguido llevar a las tropas austriacas de ocupación a la guerra con Francia, el Primer Ministro [Camillo Benso, conde de Cavour](#) abre de par en par las ventanas de su habitación y estalla con los primeros versos de "Di quella pira", la cabaletta que concluye el acto II de *Il Trovatore*, de Verdi.

El clímax de Verdi es fenomenalmente estimulante a nivel fisiológico, ya que utiliza todos los trucos de libro: llega a su punto álgido después de un crescendo dramático al estilo de Rossini; desplaza dramáticamente una emoción anterior vacilante a través del tempo di mezzo; se martillea a través de repeticiones de notas de percusión; se bruñe con fanfarrias marciales; y se remata con el Do agudo del tenor (que no está en la partitura, pero que es una parte inamovible de la tradición interpretativa de todos modos). El punto crucial, sin embargo, es que Verdi cruza el umbral de la excitación nerviosa a la provocación política: incluso hoy, la emoción musical hace que el público tenga ganas de saltar de sus asientos para tomar las armas. ¿Cómo lo consigue Verdi?

La italianidad

Es difícil encontrar una teoría italiana de la emoción en el siglo XIX, al igual que los contemporáneos se preguntaban si el Romanticismo era un fenómeno exclusivamente noreuropeo. Verdi se inspiró profundamente en [Victor Hugo](#), ambientando varias de sus obras y adoptando su ethos tragicómico shakespeariano, donde lo bello y lo grotesco se codean. Pero también combinó muchas tendencias autóctonas, principalmente de [Giacomo Leopardi](#), [Giuseppe Mazzini](#) y [Alessandro Manzoni](#).

Leopardi, el mayor poeta romántico de Italia, también es cada vez más reconocido por sus escritos críticos, incluido un tratado sistemático sobre las pasiones. [Pesimista](#) e incluso [protodarwiniano](#), Leopardi consideraba la fragmentación política de la Italia de principios del siglo XIX como una guerra [hobbesiana](#) de todos contra todos, animada por el odio universal. Su *poetica dell'indefinito e del vago* puede ser un eco de la *vague des passions* de Chateaubriand, pero en un "sentimiento del contrario" brutalmente dramático, trabajando hacia la destrucción deliberada de la ilusión.

El político Mazzini, principal gurú del Risorgimento, escribió una precoz Filosofía de la Música en 1836. El tratado de Mazzini encuentra análogos para el caos hobbesiano de Leopardi en el estado de la ópera contemporánea, un *vulgar tumulto de sensación ciega e*

instinto material (Mazzini 1836). La principal queja de Mazzini no es el "revoltijo" en forma de mosaico de la ópera, sino que

la emoción excitada es efímera": "Salta de objeto en objeto, de afecto en afecto, de pensamiento en pensamiento; de la alegría más extática a la pena más desesperada; de la risa al llanto, del amor a la rabia, del cielo al infierno; siempre poderosa, emotiva y concentrada.

Los coros del Risorgimento de Verdi responden directamente a la petición de Mazzini de que la emoción operística se amplíe en escala temporal y se profundice en una misión social. En tercer lugar, después de Leopardi y Mazzini, lo que Verdi toma de Manzoni - autor de la novela nacional italiana de 1827, *I promessi sposi*- es el ejemplo de cómo concentrar el sentimiento político dentro de un romance familiar. Los ruidos emocionantes solo pueden llegar hasta cierto punto: el público se siente más profundamente provocado cuando se preocupa por los personajes individuales.

Alienación

El "*sentimento del contrario*" leopardiano está encapsulado en la táctica de choque del motivo de la "*maldición*" de *Rigoletto*, una cadena de repeticiones monótonas que saltan a una sorpresa tonal (que puede ser cualquier intervalo, desde un semitono a una 7^a disminuida). Estrictamente hablando, es un gesto más que un motivo -porque su núcleo es rítmico más que melódico-, la maldición personifica la idea de *Peter Brooks* de que el melodrama aboga la transición. Hace una virtud de la queja de Mazzini de que un afecto salta a otro.

En su simplicidad, la maldición es lo suficientemente flexible como para condensar todos los aspectos del drama: los ritmos hablados del italiano con los patrones anacrúsicos de las melodías de Verdi; el principio formal del tempo di mezzo -la intervención en mitad de la escena en la que un afecto es emboscado por otro (verbigracia, la entrada de choque de Monterone en el acto I: Verdi elimina el largo discurso poético que Hugo había dado originalmente a este personaje); el choque maniqueo entre la música "grotesca" y la "bella", como en el salto del preludio en do menor a la banda en ab mayor; incluso la destrucción leopardiana de la ilusión, cuando el telón final invierte los valores de lo grotesco y lo bello, de modo que la angustia del jorobado nos parece simpática, y *La donna è mobile* del duque, repugnante.

La ópera ofrece al público una educación sentimental en la *Verfremdung* (alienación) brechtiana, una técnica de alienación que redime el coqueteo del melodrama con el estereotipo emocional, es decir, el sentimentalismo. Para elegir dos momentos de entre muchos, véase por ejemplo el comienzo del dúo *Rigoletto-Gilda* incrustado en el cuarteto del acto IV, en el que el motivo de la maldición de *Rigoletto* cambia la tonalidad a si bemol mayor (la mayor), y es aplacado por el cantabile redentor de Gilda.

Hogar

Y luego el punto del asesinato de Gilda en el estribillo en re mayor del trío subsiguiente,

cuya melodía finalmente da sentido a los estruendos cromáticos intermitentes de la tormenta que se aproxima. La intermitencia de estos estruendos es nada menos que el motivo de la maldición escrito en grande, proyectando la idea de la repetición a nivel arquitectónico. En el corazón del genio de Verdi, aquí y en muchas otras óperas, está el despiadado enfoque en las relaciones padre-hija, una destilación del romance familiar manzoniano, o el ideal de "hogar". Al final de *Rigoletto*, la interioridad del hogar es detonada, y es como si sus fragmentos salieran volando centrífugamente hacia un futuro utópico al que se pide al público conmocionado que lo siga.

Al igual que Verdi, Wagner se basó en la emoción en su proyecto de construir un sentimiento universal extendiendo la simpatía de los individuos a la sociedad en su conjunto. Sin embargo, alcanzó su objetivo sacando conclusiones opuestas al sensacionalismo francés. Donde el instinto de Verdi era exacerbar el contraste emocional hasta convertirlo en un *shock*, Wagner buscó, como es sabido, mediar los "efectos sin causas" de Meyerbeer en procesos de transición.

En realidad, Wagner admiraba mucho las energías emocionales de la gran ópera francesa. He aquí su comentario sobre [*La Muette de Portici*](#) de Auber:

En medio de este caos frenético, de repente [llegan] las más enfáticas llamadas a la calma, o repetidos llamamientos; luego más furiosos salvajes y sangrientos ayaes, interrumpidos por una conmovedora y angustiosa súplica o por el murmullo de todo un pueblo en oración.

Estado de ánimo

También le impresionó el control de [Eugène Scribe](#) sobre el ritmo arquitectónico, como en su libreto para [*Les Huguenots*](#). El principio de aceleración y colapso, conocido en las baladas de Chopin, es aplicado por Scribe a la duración de los cinco actos, de modo que los actos 4 y 5 se acortan progresivamente, mientras que las tensiones del público se complican aún más por la escena de celebración demasiado larga justo antes de la masacre. El reto era mediar la sensación local con el diseño arquitectónico, algo que el "*arte de la transición*" de Wagner logró en todos sus dramas musicales de madurez. En su carta a [Mathilde Wesendonck](#) de 1859, Wagner afirmaba que su *mayor obra maestra en el arte de la transición más delicada y gradual es sin duda la gran escena del segundo acto de Tristan und Isolde*. Wagner buscó, y seguramente consiguió,

mediar y proporcionar un vínculo íntimo entre todos los diferentes momentos de transición que separan los extremos del estado de ánimo.

La transición pone en primer plano la emoción como una onda, no como una partícula o una chispa. Wagner escribe extensamente sobre la emoción (incluyendo treinta y ocho referencias a ella en *Ópera y Drama* [1851]), y en diversos sentidos, de modo que el término es esencialmente un marcador de posición. Sin embargo, se pueden distinguir cuatro formas principales en las que la emoción puede ser "transitoria". La primera es como una modulación entre "extremos de humor", como en la carta de Wesendonck.

La segunda es en la tradición hegeliana de una fluctuación en los niveles de claridad conceptual, con conceptos que se elevan y se hunden alternativamente en las profundidades "acuosas" de la emoción musical. Desde este punto de vista, la música se vuelve más emotiva en los momentos críticos del drama, proporcionando un alivio a los largos tramos de recitación textual "seca" y marcando esos momentos para la conciencia y la memoria.

El amor

Mientras que la práctica de Wagner concuerda tanto con la estética alemana del "momento" como con la tendencia de las tragedias de Esquilo a conducirse hacia puntos culminantes, también encaja con los hallazgos de la psicología moderna de que los oyentes tienden a percibir la emoción musical en los límites entre las unidades estructurales. El tercer uso que hace Wagner de la transición emocional sigue la filosofía de [Ludwig Feuerbach](#) sobre el poder socialmente redentor del amor.

Los dramas musicales destacan cada vez más las oposiciones del amor egoísta y erótico, y el amor compasivo que surge a través del sentimiento de compañerismo dentro de una comunidad. El cuarto uso que hace Wagner de la transición implica, en última instancia, un movimiento entre estos dos extremos del amor mismo. En realidad, se trata de un doble movimiento: del individuo a la sociedad, y entre dos tipos de emoción: el deseo erótico y la compasión casi religiosa, o piedad (*Mitleid*, compasión).

Parsifal marca el triunfo de la piedad en el pensamiento de Wagner, aunque la tensión entre "eros" y "anti-eros", como dice Karol Berger siempre había estado ahí, como se registra en la recepción de Baudelaire de [Tannhäuser](#) y [Lohengrin](#) (1861). Confrontado por el salvajismo sexual del prelude de Tannhäuser -cuyo tumulto orgiástico muestra cómo la dinámica de la turba puede migrar del coro a la orquesta- Baudelaire se encuentra violado por la música, "*violado e inundado*" por su emoción.

Dolor

En cambio, el prelude de *Lohengrin* expresa un *ardor de misticismo, los anhelos del espíritu hacia Dios* (Baudelaire). Al llamar la atención sobre el *cegador clímax de color* de la música, Baudelaire pone el dedo en la cualidad intelectualmente cautivadora del asombro, el *Wunder* de Wagner. La primera emoción de Descartes, el asombro, fue denigrada por Spinoza porque congelaba la atención e impedía el pensamiento.

El *Wunder* de *Lohengrin* personifica esa emoción religiosa antiintelectual que [Friedrich Nietzsche](#) y Adorno diagnosticaron en el corazón de la fantasmagoría de Wagner, el enmascaramiento de la técnica por la ideología (Adorno). Sin embargo, la fusión técnica de estasis y drama es extraordinaria. La magia sonora de *Lohengrin* es visceralmente transfixiante, y la reacción de Baudelaire a Tannhäuser es igualmente pertinente aquí: *Desde los primeros compases, nuestros nervios vibran al unísono con la melodía.*

El truco de Wagner se revela cuando comparamos la apertura con su probable fuente, el

Benedictus de la [Missa Solemnis](#) de Beethoven, donde las flautas y el violín solista también representan el descenso de la paloma del Espíritu Santo. Desde el punto de vista psicoacústico, los tonos muy agudos del violín solista se escuchan "revolotear" porque están en busca de una base armónica. Al comenzar el Preludio con ocho violines altos en plena armonía, Wagner tiene su pastel y se lo come también: la música puede brillar suspendida en el aire indefinidamente porque no tiene necesidad armónica de descender a un bajo.

Metáfora sonora

Sin embargo, desciende, en una progresión fluida, orientada a la subdominancia, hacia el motivo del Grial, anunciado en *tutti* orquestales de gran peso, que suenan como una aproximación física en el espacio musical. En general, el Preludio despliega la ilusión auditiva de un descenso y aproximación graduales seguidos de un rápido ascenso y retirada. Es una metáfora sonora de la forma de aproximación y retirada de la ópera en su conjunto: la llegada y la salida del Caballero del Cisne, acompañado por la paloma.

Los últimos compases de la ópera muestran la asombrosa capacidad de Wagner para comprimir el drama en el sonido. Mientras Lohengrin y su paloma se desvanecen en la distancia, se recapitula el cierre del Preludio, pero con un timbre que vacila entre la orquestación completa y la enrarecida. Durante un compás, parece que la ópera va a terminar tan suavemente como el Preludio, la cadencia plagal final en Fa sostenido-A mayor anotada con suaves vientos superiores y trompas. Pero entonces la tónica final es superada por toda la orquesta, aumentando a través de un crescendo de horquilla hasta un fortissimo que sella el destino de la ópera con devastadores pies de barro. En un eco del dualismo cartesiano, la maravillosa transición de Wagner es a partes iguales tímbrica (material) y armónica (racional): un gesto sonoro orquestal apuntalado por un cambio ascendente en el Tonnetz de Riemann de Fa sostenido a La.

La renuncia

Se puede decir que, aunque la muerte de Elsa no es más absurda que la de Gilda, el público se preocupa menos por ella. Ese es el precio de un modelo comunitario y religioso de la emoción, que socava nuestra inversión en el individuo y amenaza con volver a un modelo preilustrado y desindividualizado del afecto. La idea de que este era un precio que valía la pena pagar es cada vez más el tenor de los últimos dramas musicales de Wagner, siguiendo la filosofía de la renuncia de Schopenhauer.

Detrás de Wagner se encuentra la paradoja más amplia de que la emoción romántica es una huida de la emoción, como en la teoría de Kierkegaard de los estadios de la existencia, la progresión necesaria desde el plano estético a través del ético hasta el religioso. El plano estético, en el que el sujeto oscila febrilmente de una emoción a otra, es fuertemente rechazado por [Søren Kierkegaard](#). Los últimos dramas musicales de Wagner -[Tristan und Isolde](#), [Gotterdammerung](#) y [Parsifal](#)- sacralizan el amor desde diversos ángulos.

Las emociones civilizadas consagradas en los himnos nacionales llevan la progresión

emocional en otra dirección. El curso de las emociones individuales espontáneas y efímeras, a través de la creciente estabilidad del carácter y del coro, llega al clímax con las emociones habitualizadas y cuidadosamente cultivadas de un pueblo (*Volk*) o una nación. Lo que sigue siendo dudoso en el caso de Wagner es la proyección del artista en la multitud, de modo que la nación se imagina como el individuo en grande, posiblemente como reflejo del militarismo prusiano de finales del siglo XIX bajo un héroe como [Otto von Bismarck](#).

Escala imperial

Este tipo de proyección egocéntrica está ausente en la emoción francesa de la *civilité*, fundada en

un afán de mostrar respeto y consideración por los demás, por un sentimiento interior coherente con la razón.

Esta autoimagen francesa se mantuvo incluso cuando se conmutó a una escala imperial, colonial, como se expresa en obras como la ópera india de [Jules Massenet](#), *Le Roi de Lahore* y *Lakmé* de [Léo Delibes](#).

Fuera de las principales potencias europeas, las naciones ostensiblemente menos "civilizadas" invocan el paisaje para naturalizar sus emociones. Por ejemplo, en contraste con los de Gran Bretaña, Francia y Austria, los himnos nacionales de los países nórdicos proponen que sus emociones son tan puras e incultas como sus bosques, ríos y colinas. Los himnos de Dinamarca, Suecia, Noruega y Finlandia despliegan tramas similares en las que el paisaje se mantiene firme y triunfa sobre los invasores extranjeros.

El himno danés (letra de [Adam Oehlenschläger](#), 1819; música de [Hans Ernst Krøyer](#), 1835) comienza:

Hay un país encantador, se levanta con amplias hayas cerca de la salada orilla oriental.

La tierra despide a su enemigo, cuyos huesos descansan *tras los monolitos de los montículos*. La *Folkelighed* en re mayor de Krøyer -una versión danesa de la *Volkstümlichkeit* que suena en la naturaleza de innumerables canciones de Franz Schubert- añade la dimensión adicional de la inocencia infantil.

Suena la circularidad que se ha incorporado a las canciones nacionales entre la construcción de la nación y la educación de los niños. Esto explica las paradojas adicionales de que la emoción nacional danesa de *Hygge*, como en gran parte de la música coral de [Carl Nielsen](#), es simultáneamente educativa y patriótica; y al mismo tiempo, la emoción de la comodidad doméstica por excelencia. Por el contrario, la *Gemütlichkeit* alemana se mantiene firmemente en casa.

Paul Watt, Sarah Collins, and Michael Allis, «The Oxford Handbook of Music and Intellectual Culture in the Nineteenth Century», Oxford: Oxford University Press, 2020, 576 pages. ISBN: 9780190616922

© 2021 Juan Carlos Tellechea / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados