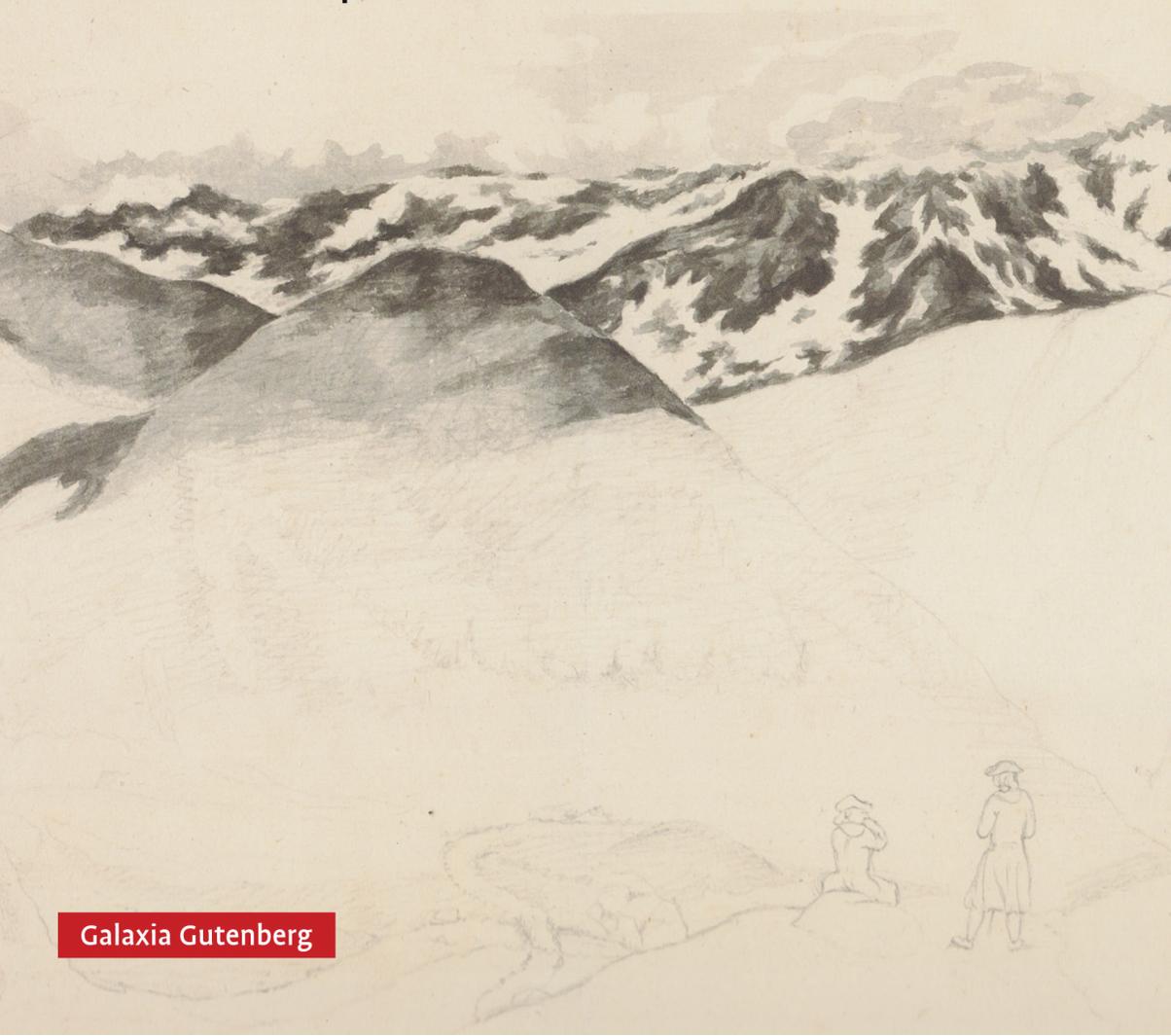


**Benet Casablanca**

# Paisajes del Romanticismo musical

Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica



---

BENET CASABLANCAS

# Paisajes del Romanticismo musical

Soledad y desarraigo,  
noche y ensueño, quietud y éxtasis  
Del estancamiento clásico  
a la plenitud romántica

Prólogo de Eugenio Trías  
Epílogo de Hermann Danuser

Galaxia Gutenberg



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

También disponible en eBook

Publicado por  
Galaxia Gutenberg, S.L.  
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª  
08037-Barcelona  
info@galaxiagutenberg.com  
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: noviembre de 2020

© Benet Casablanca, 2020  
© del prólogo: Herederos de Eugenio Triás, 2020  
© del epílogo: Hermann Danuser, 2020  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2020

Preimpresión: María García  
Impresión y encuadernación: Sagrafic  
Depósito legal: B 13049-2020  
ISBN: 978-84-18218-53-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

---

Es el arte un medianero de lo inefable;  
de ahí que parezca locura querer volverlo  
a mediatizar por el recurso de la palabra.  
Pero en tanto nos afanamos por ello  
cosechamos copiosa ganancia para la inteligencia,  
que viene a sumarse al caudal  
que en la empresa ponemos.

J. W. GOETHE

---

*Este libro está dedicado a Maneleta Domingo París,  
Lourdes Antràs Aubry y Virginia Casablanca Antràs;  
siempre vivo en el recuerdo, Alfons Casablanca Portí.  
Para todas ellas y mi padre mi estima y gratitud infinitas.*

---

## Índice

Prólogo, <i>por Eugenio Trías</i> . . . . .	13
Introducción. Propósito del presente libro . . . . .	17
1. Suspensión del sentido de la direccionalidad.	
Estancamiento y desviación sintáctica . . . . .	25
1.1 El concepto de <i>estancamiento</i> . . . . .	27
1.2 Estancamiento, desviación sintáctica y paréntesis digresivos	
Haydn, Mozart y Beethoven. Algunos ejemplos. . . . .	37
1.3 El estancamiento en los compositores románticos . . . . .	106
2. Estancamiento, ensimismamiento y contemplación.	
Del sentido productivo clásico al ensimismamiento romántico . . . . .	133
2.1 Fijación rítmica, fatalismo trágico y desarraigo	
La figura de «der Wanderer» . . . . .	151
2.2 Soledad e Ilusión. Intercambio modal e ironía . . . . .	168
2.2.1 El contraste modal Mayor-menor.	
Antecedentes históricos. . . . .	181
2.2.2 Los compositores románticos y el cambio de modo . . . . .	195
2.3 Extrañeza armónica y misterio	
Las relaciones de tercera . . . . .	216
Las relaciones de tercera antes y después de Schubert.	
Precedentes y desarrollos. . . . .	229
2.4 La noche, la luna, el éxtasis. La idea de infinitud	
y la experiencia de lo sublime . . . . .	240
Habla el poeta: Las canciones de Schumann. . . . .	279
Unas palabras sobre Chopin . . . . .	285
2.5 La idea de infinitud y la experiencia de lo sublime . . . . .	304
2.6 La suspensión del sentimiento del flujo temporal	
Schumann, Wagner, Brahms y otros ejemplos . . . . .	324

3.	Intermezzo. Aproximación a un tópico estilístico.	
	El bosque romántico: genealogía y caracterización.	
3.1	Preámbulo. Los tópicos estilísticos . . . . .	369
3.2	El «bosque romántico» . . . . .	374
4.	En los albores de un nuevo siglo. Simbolismo, espiritualidad y vanguardias.	
	Scriabin, Maeterlinck, Kandinsky y Schönberg . . . . .	407
	Unas palabras sobre Stravinsky . . . . .	454
4.1	Otros ejemplos modernos y contemporáneos. . . . .	466
	Unas palabras sobre Charles Ives. . . . .	471
	Las músicas nocturnas de Bartók. . . . .	474
	Szymanovski, Ravel, Janáček. Otros ejemplos . . . . .	477
	Conclusiones. . . . .	519
	Epílogo, <i>por Hermann Danuser</i> . . . . .	527
	Bibliografía . . . . .	529
	Índice de autores y obras . . . . .	567
	Índice de ejemplos musicales . . . . .	623
	Listado de ilustraciones . . . . .	633

---

## Prólogo

por *Eugenio Trías*

Siempre he creído que la música tuvo en el siglo romántico su momento más interesante e inquietante, sin que con ello reste valor a otros grandes períodos de la música occidental, como el Barroco, el clasicismo vienés, o el postromanticismo (de Wagner y de Brahms), o las grandes convulsiones y giros –armónicos, rítmicos, instrumentales, tímbricos o de textura musical– que se producen a partir del cambio de siglo.

Un autor del que quisiera decir, como Cervantes, que de su nombre «no quiero acordarme», consagró un libro entero para demostrar, hace unas tres décadas, que el romanticismo no había aportado nada en ningún ámbito relevante del «lenguaje» musical, o que no había contribuido en nada al «progreso» de ese «lenguaje».

De hecho el libro en cuestión abundaba en una suerte de historiografía musical –hoy por fortuna cuestionada y periclitada– en la que todo se medía según las pautas de algún hito musical del siglo xx: cierta doctrinaria asunción de la música serial, o de la indeterminación como dogma, o de tantos estereotipos que han asolado de cerrazón a una cierta vanguardia musical, y que ha contribuido bastante en impedir el acercamiento de relevantes minorías a la mejor música, o a lo que podríamos llamar «música culta» (para diferenciarla de la bazofia consumista que nos invade a pasos agigantados).

Lo cierto es que hoy esos clichés de las neovanguardias de los años cincuenta y sesenta se han vuelto radicalmente obsoletos, y la mejor musicología, o la historiografía musical más responsable, sabe valorar en sus excelsos términos esa música romántica que tiene quizás su mejor presentación, o su más epigramática definición, en los seis términos, alineados de dos en dos, con los que Benet Casablanca subtitula su libro *Paisajes del romanticismo musical: Soledad y desarraigo; noche y ensueño; quietud y éxtasis*.

Solo que Benet Casablanca, de una manera muy sabia, y que delata el excelente modo –riguroso, acertado, sensible– mediante el cual se aproxima a la materia musical que le importa analizar, accede a esos conceptos trascendentales a partir de

indicios y de pesquisas de naturaleza detectivesca. De una manera apasionante y apasionada va cercando y rodeando la música clásica de siempre, la de Haydn y Mozart, para luego, paulatinamente, internarse en el gran bosque romántico, con sus mejores protagonistas, desde el clásico-romántico Schubert hasta Schumann y demás compañeros de la liga que en esos tiempos gloriosos de la música hizo frente al filisteísmo reinante.

Y esa aproximación se efectúa a partir de algún signo o síntoma, algo así como la prueba semiótica que nos permite detectar los instantes en los que el tiempo musical, al interrumpirse, sugiere la trascendencia del tiempo físico (cronológico): instantes-eternidad, los llamaría Goethe; suspensiones del tiempo *dentro del tiempo*, podríamos decir, parafraseando el sentido de múltiples desarrollos de este excelente libro.

Se trata de una variación de lo que Wilhelm Furtwängler denomina, en un trabajo teórico de este excelente director de orquesta, *estancamiento*: una suerte de ensimismada interrupción del discurso musical en el que, en pura vacilación, rompe el compositor las expectativas convencionales que el discurrir del mismo ha suscitado, de manera que el oyente se ve en la necesidad de reacomodar sus hábitos intelectuales y sensoriales al *novum* musical que de este modo se le entrega.

Y es que la música es algo más que un juego de formas sensoriales en las cuales el mundo de los sonidos halla su pauta rimada y ritmada, o su perfecto acomodo a nuestros ritmos cardíacos; a través de todo ello, como muy bien señala el autor de este libro en la conclusión, la música se alza y se eleva hasta el conocimiento; la buena música, desde luego.

Yo hablaría, ampliando la reflexión de Benet Casablancas, de una genuina *gnosis* musical: la que los mejores músicos nos proponen. Y es que a través de las *ideas musicales* lo que se expone y desarrolla, o se desarrolla y varía (para decirlo en términos de Arnold Schönberg), son Ideas en el más genuino (platónico, kantiano) sentido filosófico del término.

La música es filosofía sensorial, que elabora y enaltece, sublimándolas, nuestras emociones y pasiones. Es filosofía infiltrada a través de ese maravilloso arte (enaltecido desde el origen presocrático del pensamiento filosófico por la gran tradición pitagórica que el tardío Platón prolonga); y que permite *conjuntar*, a través de *formas simbólicas*, el arte de la organización de los sonidos con las grandes Ideas a las que se ve abocada siempre nuestra aventura –filosófica– hacia el conocimiento.

Y a lo largo de este ensayo de Benet Casablancas esas Ideas resplandecen justamente en esos quiebros y en esas cesuras a través de las cuales *la otra escena* (musical), para decirlo en terminología freudiana, se nos insinúa y sugiere, o se deja presentir, siempre de forma analógica e indirecta (por simbólica).

Este libro de Benet Casablancas ratifica lo que ya habíamos comprobado en su delicioso libro anterior, *El humor en la música* (Galaxia Gutenberg, 2014), que nos encontramos ante uno de los mejores musicólogos de este país, además de uno de sus compositores más brillantes (como lo atestigua su coherente trayectoria de creador, culminada por obras como sus espléndidos *Nuevos epigramas*).

Este libro es, en cierto modo, una prolongación de aquella excelente incursión en el mundo de la broma, la parodia y la ironía. Un libro que nos permitió certificar de forma analítica la sensación de que muchas veces se menospreciaba la obra de algunos compositores (la de Haydn, sin ir más lejos) por la sencilla razón de que esos músicos habían incurrido en un pecado al parecer poco aceptado en el consorcio musical de cierta historiografía algo miope: tener sentido del humor.

En cierto modo esta incursión en el romanticismo, y en sus quiebros, cesuras y estancamientos, o en sus promesas de suspensión del tiempo –y barrunto de la eternidad, o de la conversión de *kronos* en *kairós*– constituye una prosecución de este anterior estudio sobre el humor en todos sus diferentes registros.

De hecho ese humor también fue, a su modo, invención romántica, sobre todo en su celebrada Ironía, con la que expresaba del mejor modo sus más íntimas y desgarradas convicciones relativas a la relación del sujeto con su mundo.

EUGENIO TRÍAS  
Barcelona, octubre de 2003

---

## INTRODUCCIÓN

### Propósito del presente libro

No hay obra de arte que inmediatamente, o por lo menos por reflejo, no represente el infinito.

F. W. J. SCHELLING

Veneraba el arte ante todo porque el arte, para él, era la prueba irrefutable de la grandeza del hombre frente a su desaparición. Lo que le llevaba a creer que el arte era portador de vida, un verdadero antídoto contra la muerte. Celebrar, cantar, realizar belleza, cuando los días se cuentan como momentos de felicidad arrebatados a la muerte.

BALTHUS (Balthasar Klossowski de Rola)

Constituye el Romanticismo sin ningún género de duda uno de los períodos más apasionantes en la historia de las ideas, la evolución de la sociedad y el arte occidentales, período convulso rico en cambios e intuiciones que dejarían una profunda huella en la forma de ver el mundo, y cuya impronta se extiende hasta nuestros días, como han subrayado tantos autores, Isaiah Berlin y Rüdiger Safranski entre ellos.<sup>1</sup>

1. Sobre el origen y significación del término *romántico*, véase Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación* (pp. 42 y ss.). En el campo musical son referencias obligadas las monografías de Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Charles Rosen, *The Romantic Generation* y Leonard Ratner, *Romantic Music. Sound and syntax*. Entre los innumerables trabajos que tratan de dar cuenta de forma cabal de un movimiento tan complejo como es el romántico, entendido como contrapunto o *autocrítica de la Ilustración moderna*, con todas sus contradicciones y múltiples claroscuros, son altamente recomendables, pese a centrar su foco casi exclusivamente en autores germanos, las conferencias de Isaiah Berlin publicadas bajo el título *Las raíces del romanticismo*. Debo a mi admirado amigo Cees Nooteboom su recomendación del libro de Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, que llegó a mis manos cuando el presente libro estaba ya en fase muy avanzada de redacción, y que explora algunas de las ver-

La música no fue una excepción, más bien al contrario, ocupando una posición central en la definición y afianzamiento de las nuevas categorías artísticas, estéticas y filosóficas, de tal manera que los cambios profundos que se operaron en ella a comienzos del siglo XIX, paralelos al tránsito del Clasicismo al Romanticismo, marcarían de forma determinante la evolución futura de dicho arte a lo largo de toda la centuria, proyectando algunas de sus consecuencias hasta nuestros días. Al estudio de tales categorías, que en el lenguaje musical se traducirán en un conjunto idiosincrásico de procedimientos técnicos, motivos emblemáticos y *topoi* estilísticos, está dedicado el presente ensayo; y ello desde una perspectiva analítica, con el fin de delimitar sus distintos elementos constituyentes, pero al mismo tiempo abierta al ámbito de lo poético, así como a su contexto cultural y estético más general, en permanente diálogo con los demás campos artísticos, procurando superar en todo momento el divorcio entre análisis e historia, entre teoría de la música y musicología histórica.

El viaje que proponemos en las páginas que siguen abraza un amplio periplo histórico, estético y estilístico que nos conducirá desde los albores del siglo romántico hasta la espléndida y otoñal culminación de sus postrimerías, atentos a una proteica y multiforme pléyade de manifestaciones y desarrollos, con frecuencia, y como bien supo ver Alfred Einstein, contradictorios, lo que explica la prodigiosa riqueza de movimientos concurrentes así como la vigencia de sus logros, para confluir todos ellos en la tardía y esplendorosa eclosión finisecular, marcada por el auge del simbolismo y apuntando ya al surgimiento visionario de las vanguardias históricas del siglo XX. Si bien el cuerpo central de nuestro trabajo gravitará, como es natural, sobre el siglo XIX y períodos colindantes, no faltarán en él incursiones esporádicas en el Barroco y en el repertorio posterior a la Segunda Guerra Mundial, llegando a extenderse, en casos puntuales, a la más rigurosa contemporaneidad. En ningún momento ha pretendido el autor redactar una monografía general y sistemática sobre el Romanticismo –libros y ensayos como los de Rosen, Ratner, Dahlhaus o Kurth cumplen admirablemente dicha función–, ni tampoco sobre Schubert o el lied romántico, a pesar de la prominencia que alcanzan dichos argumentos y otros afines en las páginas que siguen. Intentaremos, eso sí, acotar las principales categorías que confieren entidad, continuidad histórica y vigencia a dicho período, proyectando luz sobre sus determinantes tanto técnicos como estéticos.

---

tientes más sombrías e incómodas apuntadas por Berlin, quien alertó sobre los peligros del culto a la irracionalidad cuando esta se traslada al terreno del pensamiento político, y sobre las consecuencias nihilistas del amor de los románticos a la sinceridad y la autenticidad, censurando todo aquello que pusiese en cuestión la universalidad de los valores frente a los grandes totalitarismos del siglo XX: «La primera obligación pública» de cualquier política era «evitar extremos de sufrimiento» (Michel Ignatieff, *Isaiah Berlin. Su vida*, pp. 329-347). Nico Rost aduce diversas pruebas de la apropiación espuria por el nacionalsocialismo de determinados autores románticos –Novalis frente a Lessing– en su diario *Goethe en Dachau*, testimonio escalofriante de la estancia del autor en dicho Lager.

Iniciaremos nuestro recorrido con la exploración de los cambios sufridos por el lenguaje musical en la encrucijada histórica aludida, partiendo del estudio de algunos mecanismos clave –de orden esencialmente sintáctico y formal– del estilo clásico, a la vez crisol y origen de algunos de los rasgos más singulares y definatorios de las nuevas corrientes, englobadas genéricamente bajo el término Romanticismo. Concedemos en este punto un relieve fundamental al concepto seminal de *estancamiento*, acuñado por Wilhelm Furtwängler para referirse a aquellas fases de alteración y demora del curso previsible de la frase, mecanismo cuya acción reconoce el eximio director en los grandes maestros del clasicismo vienés. Su delimitación técnica y evolución iluminan algunos de los fenómenos más subyugantes de dicho estilo, señalando al mismo tiempo una perspectiva neurálgica para la comprensión de procesos ulteriores. Suspensión del sentido de la direccionalidad que derivará en la estagnación momentánea de la textura, y que con el desarrollo de la nueva poética romántica se escorará progresivamente hacia la inmovilidad de signo contemplativo. Y mientras el estancamiento clásico responde –paradójicamente– a un principio esencialmente activo, será este mismo principio el que con el advenimiento de los nuevos paradigmas estéticos entre en crisis, y con él la concepción teleológica del discurso, fuente última de la que mecanismos como el descrito extraían todo su poder. En este punto, las ideas expuestas por Th. W. Adorno en sus escritos fragmentarios sobre Beethoven, trabajo que no llegó a ultimar, serán particularmente pertinentes para el desarrollo de nuestros argumentos. Emancipación del detalle colmado de subjetividad, exonerado de ulteriores obligaciones formales, que ya no garantiza el sentido orgánico de un discurso que se bifurca en una miríada de senderos laterales, excursus e interpolaciones, entregado cada vez más a la inacción, la pasividad y la contemplación ensimismada, de tal modo que la actividad y el sentido productivo clásicos dejan paso a la suspensión del devenir temporal y a la primacía del registro extático. Paralelamente, las grandes formas clásicas, que no dejarán de cultivarse, van cediendo su lugar a las miniaturas, tanto en el terreno vocal –el lied– como instrumental, alcanzando gran predicamento la amplia diversidad de piezas de carácter destinadas preferentemente al piano, sin que resulten ajenos a todo ello los estrechos vínculos entre música y literatura y la creciente fascinación por la poética del fragmento.

Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis, son algunas de las figuras o *topoi* que enmarcarán la nueva constelación poética, planeando sobre todos ellos un inefable sentimiento de *Sehnsucht*, del anhelo siempre incumplido, figuras que recurren profusamente a lo largo de nuestro itinerario, respondiendo y dando voz a la consciencia desgarrada del hombre moderno. El motivo del vagabundo abandonado a su suerte, el estremecimiento ante lo sublime, la introspección ensimismada que explota en brotes de jovial entusiasmo, la ironía que apenas puede encubrir su dimensión trágica ante una razón que se rompe en mil fragmentos, rubrican dicha condición. Surge entonces una profusión de músicas inmóviles que encuentran en la tendencia a la reiteración obsesiva e ineluctable de pequeños motivos rítmicos uno de los mecanismos más efectivos en su empeño fáustico, y al fin baldío,

de apresar la fugacidad del tiempo. Paralelamente, y en el terreno armónico, todos aquellos recursos que refuercen –con Novalis y Pater– la sensación de extrañeza y disolución de los límites –comienzos centrípetos, enlaces tangenciales, relaciones de tercera, contraste modal, relieve de la sexta añadida, debilitamiento funcional de la dominante, disonancias exentas de resolución, cadencias cuya resolución se desplaza a la parte débil del compás, finales suspensivos o abiertos, armonías alteradas, ambigüedad tonal y todo tipo de procesos tonales elusivos– servirán al compositor romántico para suscitar la ilusión de irrealidad, abriendo su obra a los misterios más profundos de la noche, lo fantástico y lo sagrado. Al examen de todos ellos dedicaremos la parte central de nuestro trabajo. La indagación específica sobre uno de los tópicos estilísticos más emblemáticos del período, el «bosque romántico», será el tema del siguiente apartado, con atención a su genealogía, determinación de sus elementos constitutivos y recurrencia histórica.

En los albores del siglo xx, en paralelo a los ecos tardíos de un romanticismo crepuscular en el que pervive la estela del *Tristán*, y la profunda conmoción que dicha obra supuso, la sugestión de estados de trance y signo contemplativo alcanzará perfiles propios con el auge y difusión del movimiento simbolista, y subsiguientemente, con la exploración de nuevos territorios –en un doble plano estético y lingüístico– y el surgimiento de las vanguardias históricas. Evolución que examinamos en el último capítulo del libro y cuya radicalidad se nos presenta inextricablemente unida a la dimensión visionaria y a las preocupaciones espirituales, afán de trascendencia y misticismo que distinguen a muchos de sus protagonistas y a algunas de sus realizaciones más significativas, en unos años cruciales para la afirmación de la modernidad. Nombres como los de Scriabin, Kandinsky, Maeterlinck o Schönberg son fundamentales en este punto. La figura del propio Stravinsky deberá también ser tenida en cuenta. La suspensión del *fluir* temporal y la sensación de arrobamiento ante una belleza rarificada y huidiza darán finalmente paso a la expresión del éxtasis y el arrebatamiento místico, que llega a fundirse con el ámbito de lo sagrado y de la propia experiencia religiosa, seducidos muchos de los autores implicados por los misterios de la sabiduría oriental. Al seguimiento de dicho proceso dedicaremos las páginas finales, y al hacerlo nos acercaremos a algunos de los creadores más ilustres de nuestro tiempo.

Pese a la diversidad de temas tratados, el presente libro tiene puntos de contacto con el anterior ensayo del autor, *El humor en la música*, con el que comparte tanto el enfoque general como la metodología, y del que se recuperan algunos argumentos que adquieren ahora una nueva dimensión, tanto analítica como hermenéutica. La desviación, que era examinada allí preferentemente por sus efectos ingeniosos cuando no hilarantes, patentiza ahora sus registros más dramáticos y tensionales. Análogamente, en ambos libros se exploran diversos mecanismos de extrañamiento de la realidad ordinaria que facultan el acceso a niveles de consciencia distintos a los habituales. Y si en el primer caso era en la percepción de la incongruencia donde cifrábamos la raíz última de lo humorístico, será ahora la experiencia del éxtasis la llave que nos permitirá trascender los límites angostos de la temporalidad para si-

tuarnos fuera del tiempo. En segundo lugar, proseguiremos nuestra indagación del registro irónico iniciada en el volumen precedente, por adquirir dicha figura una importancia capital en el romanticismo, siendo objeto por ello de una atención especial, en lo relativo a su significación y alcance, como a los procedimientos que la hacen factible, de un modo singular el intercambio modal menor-Mayor-menor.

El presente libro aspira a convertirse, al mismo tiempo, en una suerte de guía para la audición, útil a todo amante de la música y de las artes que quiera profundizar en el conocimiento y el goce de las obras tratadas, que nos ofrecen, en su conjunto y siguiendo los itinerarios propuestos, una generosa y exhaustiva panorámica del período contemplado. No podremos penetrar en sus últimos secretos, pero sí aspiramos, por lo menos, a iluminar algunos de los elementos y mecanismos primordiales puestos en juego con el fin de lograr su propósito, que no es otro que suscitar la emoción del oyente, extender su ámbito de sensaciones, incrementar su goce artístico y enriquecer su percepción del mundo. Desearíamos hacer extensiva esta contribución a los propios intérpretes, eslabón central e irremplazable de la cadena comunicativa, con el suministro de cierto número de herramientas analíticas y claves interpretativas que puedan resultarles útiles en su lectura y posterior recreación del texto musical. Con el fin de facilitar la comprensión de los argumentos expuestos, la exposición es ilustrada con el detenido examen y discusión de un gran número de obras y pasajes concretos. Obedece a esta misma voluntad de claridad expositiva la inclusión de numerosos ejemplos musicales, una amplia selección de ilustraciones pictóricas, fotogramas y facsímiles, y un índice final de autores y obras, que no tiene otro propósito que facilitar al lector la consulta puntual de las referencias mencionadas y sugerir otros posibles trayectos y ángulos interpretativos, cuya exploración dejamos a su arbitrio. Cuando esta existe, procuramos citar siempre a partir de la edición en castellano, introduciendo leves retoques si se considera necesario para su comprensión, salvo en algunos casos en los que preferimos remitir al idioma original. En dichas ocasiones, y cuando no se indica de otro modo, las traducciones son del autor.

Nada de lo que ha sido apuntado en estas páginas puede sustituir a la experiencia personal e intransferible de la escucha, a la emoción, el placer y el asombro causados por la intimación directa y sin mediaciones con el misterio irreductible de la obra musical. Goce, conocimiento y misterio constituyen aspectos inseparables en la obra artística. Al final de nuestro viaje, y como nos advertía Alfred Brendel, probablemente se nos revele vano el empeño de descubrir el velo del orden del que nos habla Novalis, revelando la verdad del *caos que resplandece con luz trémula* a través de la formalización artística, fuente de toda energía creadora, y de poder así vislumbrar y acceder al corazón recóndito y finalmente inaccesible de la obra de arte, pero confiamos que el esfuerzo en ello invertido y los resultados que de ello puedan derivarse, resulten tan gratificantes para el lector como lo han sido antes para el autor. Ojalá que después de recorrer los maravillosos paisajes musicales a los

que alude el título de nuestro libro pudiéramos hacer nuestras, aunque solo fuera en una medida muy humilde, las palabras elegidas por Paul Klee para su propio epitafio: «Algo más cerca del corazón de la creación que lo habitual. Y aún no, ni de lejos, lo bastante cerca».

En el capítulo de agradecimientos, debo señalar, en primer lugar, mi deuda con los autores del prólogo y el epílogo, mis queridos y admirados maestros y después amigos Eugenio Trías y Hermann Danuser, que con sus conocimientos y generosidad personal e intelectual enriquecieron de forma substancial el contenido del libro. En el caso de Trías, debemos una explicación al lector. Eugenio fue conocedor desde el primer momento del plan completo del libro y tuvo ocasión de leer su primer redactado, que comentamos en numerosas ocasiones y que en sus términos fundamentales se ha mantenido sin cambios, y para el que escribió el prólogo aquí incluido. Dicho texto constituye así uno de los últimos inéditos del filósofo y distinguido melómano que ve la luz, hecho que me produce una emoción muy especial, y que por ello mismo me gustaría convertir en un modesto homenaje a su inmensa figura, tanto intelectual como humana. En lo que respecta al prof. Danuser, su rigor, sabiduría y cercanía personal han sido en todo momento un faro y un referente para el autor, siguiendo primero con una atención que me honra el desarrollo de la investigación que sirvió de base a la redacción del presente libro, y escribiendo después las generosas y sustanciales palabras a modo de epílogo que cierran el volumen.

Este libro es el resultado de un proyecto de larga gestación. Son muchas las personas que por razones distintas y con su complicidad y atinadas observaciones han inspirado, contribuido y estimulado la realización del presente trabajo, entre ellos, y salvo omisiones involuntarias, William Kinderman, Jonathan Harvey, Alfred Brendel, Josep Pons, Antonio Muñoz Molina, Josep Maria Colom, Yvan Nommick, Rafael Argullol, Cuarteto Casals, Víctor García de Gomar, Antoni Pizà, José Manuel Villarreal, Juan Manuel Cañizares, Antoni Ros-Marbà, María Carmen Gómez, Jaume Vallcorba, Armand Puig, Joan-Carles Mèlich, Ángel Gil-Ordóñez, Basilio Baltasar, Sato Moughalian, Germán Gan, Joaquim Sala-Sanahuja, Joan Zafra, Salvador Mas, Joaquim Garrigosa, Àlex Susanna, Demián Luna, Santiago Serrate, Oriol Pérez Treviño, Manuel Valdivieso, Josep Prats, Josep Jofre, Edmon Colomer, Ramón Puchades, Ramon Capsada, Josep Gerona, Aina Vega y Mireia Barrera. Nombres a los que es preciso añadir, por su aliento inicial, los de Eva Reichenberger y Juan Luís Milán, así como el de Màrius Bernadó, con sus inestimables observaciones, siempre justas y pertinentes. Debo mencionar asimismo, por su apoyo y asistencia atenta y diligente en la localización de diversos materiales, a Walter Frisch, Christopher Wintle, Michael Musgrave, Hermann Danuser, Cees Nooteboom, Xavier Hascher, Antoni Marí, Andrés Sánchez Pascual, Xavier Antich, Maricarmen Palma, Almudena Cano, Susana Zapke, Christian Meyer, Avelina López-Chicheri, Jordi Altimira, Petri Palou, Víctor Estapé, Miguel Ángel Marín, Benjamin Davies, Ramón Pelinski, Emili Brugalla, Miquel Alsina, Josep Maria

Guix, José María Laborda, Jordi Mora, Elena García de Paredes, y en particular a Gemma Romanyà y Josep-Ramon Bach, grandes melómanos ambos, impresora, mecenas y amante de Proust la primera, poeta, compañero de viaje y explorador infatigable del misterio el segundo, siempre en el recuerdo; sin olvidar tampoco a los alumnos, colegas y responsables del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona, la Universidad Pompeu Fabra, los Cursos monográficos de la Fundación «La Caixa», los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares y las distintas ediciones del Curso de Música Romántica de Figueres, iniciativas estas últimas tristemente desaparecidas. Mi gratitud también para mis maestros vieneses Friedrich Cerha y Karl-Heinz Füssl, cuyas lecciones y complicidad siguen vivas en mi memoria. Todos ellos, quizás sin saberlo, han iluminado las perspectivas del autor sobre los temas tratados en estas páginas. Los eventuales logros del presente libro deben mucho a todos ellos; sus limitaciones solo al autor son imputables. Finalmente, quiero agradecer la confianza brindada en todo momento por Joan Tarrida, director de la editorial Galaxia Gutenberg, su receptividad, aliento y constante apoyo, así como la esmerada profesionalidad de Lidia Rey, Maria Garcia y todo el equipo de la editorial, condiciones decisivas para que el libro haya podido hacerse realidad y llegar a las manos del lector en su forma actual, con absoluta fidelidad a la concepción del autor.

Quiero dejar constancia, una vez más, de mi gratitud infinita hacia Lourdes Antràs Aubry, mi mujer, por su paciente, incansable y abnegado apoyo, y a mi hija Virginia, que creció entre las arduas labores que rodearon la realización del libro hasta hacerse mujer y devenir una estupenda intérprete al piano de algunas de las páginas musicales que aquí se tratan, y por haber sabido trocar los obligados sacrificios impuestos a la vida familiar en una alegría y jovialidad que deseáramos intemporales.

Sabadell, 8 de mayo de 2020