

ABSTRACT

Two hypotheses were set for this work: the role of the harp and Aeolian harp as literary motifs in the oeuvre of Johann Wolfgang von Goethe, and their concrete meanings. These would be either inherited from the literary tradition or personal. The two aims of this work were the confirmation of both hypotheses and the identification of the different kinds of harps that Goethe knew throughout his life. The meaning of the harp as motif is almost always inherited from the literary tradition; it can also work as a metonymy of poetry. Goethe met some of the most famous harpists of his time; most of them played single-action harps. He was also familiar with the phenomenon of the wandering harpists, who used hook-harps. These personal experiences led to a personal meaning of this instrument in some of his literary works, such as the character of the harpist in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. The most original meaning of the harp can be found in two fantastic tales: *Märchen* and *Der neue Paris*, where this instrument works as attribute of fantastic creatures that show positive features. The Aeolian harp always works as a literary motif in Goethe's oeuvre and has several meanings: the spiritual world in *Faust*, the musicality of Serbian folksongs in "Über serbische Lieder", or the spiritual union and sensitiveness of the human soul in *Äolsharfen*. Therefore, the different meanings of the harp and Aeolian harp in Goethe's work practically vary from work to work: some are inherited from the literary tradition and others are personal of the author. It is precisely in this diversity of meanings where the richness of these literary motifs is based.

ANNA TERESA MACÍAS GARCÍA

Arpa y arpa eólica en la obra de Johann Wolfgang von Goethe

Vorblatt

Arbeit zur Erlangung des Grado de Salamanca
Fach: Neuere deutsche Literatur
Universität Salamanca (Spanien)/ Ludwig-Maximilians-Universität München
Facultad de Filología (Área de Alemán)
Erstgutachter: Prof. Dr. Jesús Hernández Rojo
Betreuer an der LMU: Prof. Dr. Georg Jäger
Verteidigt am 15. Mai 2007 an der Universität Salamanca

Publikation

Erstpublikation im Goethezeitportal
Vorlage: Datei der Autorin
URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethe-harfe_macias-garcia.pdf>
Eingestellt am 01.07.2007

Autorin

Anna Teresa Macías García, M.A.
Universität Salamanca
Facultad de Filología (Área de Alemán)
Plaza de Anaya s/n
37008 Salamanca (SPANIEN)
Emailadresse: annat_mg@hotmail.com

Empfohlene Zitierweise:

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:
Anna Teresa Macías García: Arpa y arpa eólica en la obra de Johann Wolfgang von Goethe (01.07.2007) In: Goethezeitportal. URL:
<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethe-harfe_macias-garcia.pdf>
(Datum ihres letzten Besuches).

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA
ÁREA DE ALEMÁN**



**EL ARPA Y EL ARPA EÓLICA EN LA
OBRA DE JOHANN WOLFGANG VON
GOETHE**

TRABAJO DE GRADO

ANNA TERESA MACÍAS GARCÍA

SALAMANCA, 15 de MAYO de 2007

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA
ÁREA DE ALEMÁN**



**EL ARPA Y EL ARPA EÓLICA EN LA
OBRA DE JOHANN WOLFGANG VON
GOETHE**

ANNA TERESA MACÍAS GARCÍA

TRABAJO DE GRADO presentado por Dña. Anna Teresa Macías García, realizado bajo la dirección del Profesor Titular **DR. D. JESÚS MARÍA HERNÁNDEZ ROJO** del Área de Alemán (Filología Moderna) de la Universidad de Salamanca

Vº Bº del director

SALAMANCA, 15 de MAYO de 2007

PRÓLOGO

El papel de los instrumentos musicales en la obra de Johann Wolfgang von Goethe todavía no ha sido estudiado en profundidad por la Germanística. El presente Trabajo de Grado se centra en la presencia y función del arpa y arpa eólica en la obra literaria de este autor; Anna Teresa Macías García plantea la hipótesis de que actúan como motivos literarios y por ello presentan un significado concreto. Éste podría ser heredado de la tradición literaria anterior o bien personal, es decir, propio del autor: las experiencias de Goethe con estos instrumentos a lo largo de su vida habrían ejercido una influencia determinada en el significado personal de estos instrumentos en su obra literaria.

El presente Trabajo de Grado examina la relación del autor con la música, y diferencia el concepto goetheano de *Motiv* del moderno (Frenzel). Se dedica un apartado a cada uno de los instrumentos tratados; ambos constan de una introducción histórico-musical, la relación de Goethe con el instrumento en cuestión, y finalmente la presencia y función del mismo en su obra literaria. El autor conoció al menos dos tipos distintos de arpas a través de músicos vagabundos, conciertos públicos y veladas musicales que él mismo organizaba. Reflejo parcial de esas experiencias es la presencia de este instrumento en su obra literaria como atributo de criaturas fantásticas, metonimia de la poesía o motivo literario. El arpa eólica funciona casi siempre como motivo literario cuyo significado está heredado directamente de la tradición anterior.

Las conclusiones alcanzadas se recogen en el último capítulo de este trabajo, que también incluye un apartado final dedicado a las principales líneas de investigación relacionadas con el tema, que abren numerosas posibilidades a los campos de la Germanística, Musicología y práctica instrumental del arpa.

AGRADECIMIENTOS

La búsqueda del material bibliográfico necesario para la elaboración de este Trabajo de Grado y de mi futura tesis doctoral ha sido posible gracias a una estancia en Múnich (desde octubre de 2005 hasta julio de 2007), financiada con una beca de postgrado DAAD/ “La Caixa”. Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que de distintas maneras me han ayudado con mi investigación y la redacción de este trabajo:

Al Dr. Jesús Hernández Rojo, profesor titular de Filología Alemana de la Universidad de Salamanca, por acceder a dirigir este trabajo y por su tutela durante la elaboración del mismo. Asimismo he de agradecerle su ayuda cuando decidí solicitar la beca DAAD/ “La Caixa”.

Al Dr. Georg Jäger, profesor emérito de Literatura Alemana en la Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) por su co-tutela desde noviembre de 2005 hasta la fecha, lo que posibilitó mi estancia de investigación en Múnich y su prórroga por un año más.

Al Dr. Hendrik Birus, profesor de Comparatística en la LMU, por su ayuda en la búsqueda de información sobre los instrumentos musicales como motivos literarios. Quisiera agradecer asimismo al Dr. Walter Salmen y a la Dra. Gabriele Busch-Salmen sus referencias bibliográficas sobre el tema Goethe y el arpa.

A la Dra. María Rosa Calvo-Manzano, catedrática de arpa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, por sus enseñanzas y orientación sobre repertorio artístico de los siglos XVIII y XIX. Este trabajo jamás habría sido posible si no me hubiese aceptado en su cátedra para concluir mis estudios superiores de arpa.

A Helga Storck, profesora de arpa de la *Musikhochschule für Musik und Theater* de Múnich, por facilitarme el *Gaststudium* en la citada institución, integrarme en su cátedra como una estudiante más y acercarme al repertorio arpístico de la *Goethezeit* en sus clases. Sin conocerme apenas, la señora Storck generosamente me permitió ir a estudiar a su casa cuando mi instrumento todavía no había llegado a Alemania.

A Michael Dobstadt, antiguo lector del DAAD en la Universidad de Salamanca, por la enorme ayuda prestada antes y durante el transcurso de mi estancia en Múnich. Sus consejos, entusiasmo y dirección fueron decisivos en la obtención de la beca que ha posibilitado la redacción de este trabajo.

A mis padres, hermanos y Amparo por su apoyo prestado, ayuda incondicional y total confianza en este proyecto de investigación. Asimismo agradezco a D. Luis García Iglesias sus correcciones de estilo.

Finalmente me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a la familia Lopez Alcántara (Félix, Martina y Ángel), que han sido mi padre, mi madre y mi hermano en Gauting.

ÍNDICE

1. Introducción	7
1.1. Estado de la cuestión	7
1.2. Hipótesis	7
1.3. Objetivos	8
1.4. Material empleado y método	9
1.5. Estructura del trabajo	10
2. Goethe y la música	11
2.1. Relación de Goethe con la música	11
2.2. Investigación sobre Goethe y la música	13
2.3. Investigación sobre los instrumentos musicales como motivos en la historia de la literatura	14
3. El motivo literario	15
3.1. Goethe y el concepto de <i>Motiv</i>	15
3.2. Concepto actual de motivo literario	18
4. El arpa y el arpa eólica en la obra de Goethe	21
4.1. El arpa	21
4.1.1. El arpa en el ámbito de expresión alemana durante la época de Goethe: tipología y función social	24
4.1.2. El arpa como motivo en la historia de la literatura	26
4.1.3. Goethe y el arpa	29
4.1.3.1. Arpistas vagabundos	30
4.1.3.2. Conciertos públicos y concertistas	33
4.1.3.3. Conciertos privados/ <i>Hauskonzerte</i>	35

4.1.4.	Presencia del arpa en la obra literaria de Goethe ..	38
4.1.4.1.	Drama	38
4.1.4.2.	Lírica	39
4.1.4.3.	Prosa	41
4.2.	El arpa eólica	45
4.2.1.	Concepto histórico-musical	45
4.2.2.	El arpa eólica como motivo en la historia de la literatura en lengua alemana	48
4.2.3.	Goethe y el arpa eólica	50
4.2.4.	Presencia del arpa eólica en la obra literaria de Goethe	54
4.2.4.1.	Drama	55
4.2.4.2.	Lírica	58
4.2.4.3.	Prosa	61
5.	Conclusiones	63
5.1.	Objetivos alcanzados en el presente trabajo	66
5.2.	Posibles líneas de investigación	67
6.	Bibliografía	71
6.1.	Literatura primaria	71
6.2.	Literatura secundaria	71
6.3.	Internet	80

INTRODUCCIÓN



Desde finales del siglo XIX el tema Johann Wolfgang von Goethe y la música ha sido objeto de estudio de la *Inlandsgermanistik* especialmente. Este interés se ha mantenido hasta hoy en día: germanistas de renombre como Dietrich Borchmeyer continúan sacando a la luz interesantísimas publicaciones sobre este aspecto tan poco conocido¹. Desde comienzos de los años 90 se ha investigado de manera especial la relación de J. W. von Goethe (1749-1832) con músicos y compositores contemporáneos como Johann Sebastian Bach (1685-1750), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) o Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Un aspecto, sin embargo, que no ha llamado la atención de la *Inlands-* ni de la *Auslandsgermanistik* es la repetida presencia de instrumentos musicales dentro de la obra literaria de Goethe: el piano en *Die Leiden des jungen Werthers* y *Die Wahlverwandtschaften*, la flauta en *Novelle* y *Die Laune des Verliebten* o el violín en *Die Wahlverwandtschaften* y *Wilhelm Meisters Lehrjahre* son unos pocos ejemplos. Esto de ninguna manera puede ser casual y los instrumentos musicales forzosamente han de cumplir alguna función en la obra literaria de este autor que todavía no ha sido investigada por la Germanística.

La elección del tema para mi Trabajo de Grado se debe a mi doble formación como germanista y profesora superior de arpa. Mi admiración por la personalidad de Goethe me llevó a profundizar en su obra literaria, observando en ella la presencia de instrumentos cordófonos emparentados con el arpa: arpa eólica, cítara, lira y salterio. Como ejemplos más destacados se pueden señalar el arpa en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* o el arpa eólica en *Faust I y II*.

El estudio de la presencia de cordófonos emparentados con el arpa (arpa eólica, cítara, lira y salterio) en la obra literaria de Goethe sobrepasaría la extensión propia de un Trabajo de Grado. Por tanto me centraré solamente en el arpa, ya que es el instrumento que mejor conozco gracias a mis estudios musicales, y en el arpa eólica, curiosísimo artefacto que gozó de gran popularidad durante la época de Goethe y que hoy en día ha caído prácticamente en el olvido.

¹ Véase Borchmeyer (1994) e *ibid.* (2000).

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La presencia y función de los instrumentos musicales en la obra literaria de Goethe prácticamente no ha llamado la atención de la Germanística. Las únicas excepciones son Dill (1987), quien en su *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan* analiza brevemente la función y significado de los instrumentos que aparecen en esta colección de poemas, y el *Goethe-Wörterbuch* (2004).

El arpa eólica ha sido objeto de numerosos estudios en el ámbito anglosajón a partir de Brown (1970). Langen (1966) analiza en un trabajo sin precedentes la simbología del arpa eólica en la literatura alemana. No obstante, la investigación más completa en lengua alemana respecto al arpa eólica y su función en la literatura y música es la monumental obra de Windisch-Laube (2004). Langen (1966), Emrich (1978, 4ª ed.) y Busch-Salmen *et al.* (1998) también mencionan brevemente la presencia del arpa eólica en la obra de Goethe.

Kalusche (1986) y Fermín-Caballero (2004) estudian la simbología del arpa en las Bellas Artes. La presencia del arpa en la literatura en lengua alemana prácticamente ha sido sólo estudiada por la Medievalista: Kästner (1981), Okken (1984-85) y van Schaik (1991). Existen otros trabajos que mencionan la función del arpa en obras de la Edad Media tardía y Renacimiento (Möller 1982), pero ninguno se centra en la presencia del arpa en la historia de la literatura.

No existe pues ningún trabajo que estudie de manera exclusiva la presencia y función de los instrumentos de cuerda pulsada ni del arpa eólica en la obra literaria de Goethe. Este hecho revela una carencia en la Germanística y un hueco que es necesario rellenar para lograr una mejor comprensión de los trabajos de este autor. Con ello se podría abrir una vía de investigación nueva que analizaría de manera sistemática la presencia de los instrumentos musicales como motivos en la literatura en lengua alemana.

1.2. HIPÓTESIS

Todo lo expuesto en el apartado anterior me permitió establecer una primera hipótesis: la presencia del arpa y del arpa eólica en la obra literaria de Goethe, lejos de ser casual, cumple una función concreta. Pude constatar que en la mayoría de los casos, estos dos instrumentos aparecen en el drama, lírica y

prosa como motivos literarios. Fue el mismo autor quien por primera vez utilizó el término *Motiv* en sentido literario y se interesó vivamente por su naturaleza, tipología e impacto sobre la acción, tal como se refleja en *Wilhelm Meister* (1795), “Über epische und dramatische Dichtung” (1797) o *Maximen und Reflexionen* (publicado en 1907).

Ello me llevó a formular una segunda hipótesis: el arpa y arpa eólica en la obra de Goethe, cuando funcionan como motivos literarios, adquieren un significado concreto. Éste es en la mayoría de los casos heredado de la tradición literaria anterior, ya que Goethe conoció el arpa y el arpa eólica en primer lugar a través de sus múltiples lecturas. Pero también tuvo contacto con arpistas, un fabricante de arpas y con algunos dueños de arpas eólicas. Su relación con algunas de estas personas llegó a ser cordial, de modo que al significado que estos instrumentos habían heredado de la tradición literaria anterior se le une la experiencia personal, dando lugar a un significado propio del arpa y arpa eólica que en algún caso podría alejarse de las convenciones literarias de la época.

1.3. OBJETIVOS

A través de este trabajo pretendo alcanzar dos objetivos. El primero es la demostración de las dos hipótesis planteadas investigando la función del arpa y arpa eólica como motivos literarios en la obra literaria de Goethe. Estudiaré históricamente el arpa y arpa eólica para determinar hasta qué punto las conoció y qué relación tuvo con ellas. Este aspecto será de gran ayuda a la hora de analizar el significado personal que pudieran tener en su obra literaria.

El segundo objetivo de este trabajo es la identificación del tipo de arpa que el autor conoció a lo largo de su vida, ya que en aquel momento convivían en el ámbito de expresión alemana el arpa de ganchos (*Hakenharfe*) y de pedal de movimiento simple (*Pedalharfe*). Veintiún años antes de la muerte de Goethe se patentó el arpa de pedal de movimiento doble (*Doppelpedalharfe*). Esto no es sólo interesante desde el punto de vista musicológico: es lógico suponer que la organología y sonido de las arpas que conociera el autor forjaran en él una impresión concreta influyendo por tanto en la función y significado que tiene el arpa en su obra.

1.4. MATERIAL EMPLEADO Y MÉTODO

Para facilitar la catalogación del arpa y arpa eólica como motivos literarios y de arpistas en la obra de Goethe utilicé la edición digital en CD ROM de su obra completa², que constituyó la base de la bibliografía primaria necesaria para la elaboración de este trabajo. He cotejado todas las citas extraídas de la edición digital con la obra completa de Goethe en edición impresa con el fin de evitar cualquier error de la edición digital.

Para alcanzar lo objetivos mencionados en el apartado 1.2. llevé a cabo los siguientes pasos:

- Búsqueda y catalogación de todas las citas (*Fundstellen*) en la obra literaria de Goethe en las que aparecieran el arpa y el arpa eólica.
- Búsqueda de todas las citas en la obra no literaria de Goethe (cartas, diarios y conversaciones) donde se mencionasen dichos instrumentos y a aquellas personas relacionadas con los mismos. Con ello pude determinar el papel que desempeñaron el arpa y arpa eólica en la vida del autor.
- Búsqueda de literatura secundaria que tratara sobre la presencia de los instrumentos musicales en la literatura universal, y especialmente en lengua alemana. Esto me permitió valorar hasta qué punto la presencia del arpa y arpa eólica en la obra de Goethe estaban influidas por la tradición literaria anterior.

Extendí todo este enorme trabajo de investigación y rastreo en la obra literaria y no literaria de Goethe no sólo al arpa y al arpa eólica, sino también a otros instrumentos musicales emparentados: cítara, lira, salterio y *Saitenspiel*. Esta catalogación brinda grandes posibilidades de ampliación del presente trabajo en el futuro y constituye una base de datos que podría ser de gran utilidad para posteriores investigaciones. Durante la revisión de la bibliografía secundaria detecté una gran cantidad de errores e imprecisiones que he procurado subsanar en este Trabajo de Grado.

² La obra completa de Goethe en CD ROM ha sido editada por Digitale Bibliothek y está dividida en dos CDs. La obra literaria y científica del autor constituye el volumen 4 de la Digitale Bibliothek (Berlín 2003). La obra no literaria de Goethe está integrada por la totalidad de sus cartas, diarios y conversaciones, correspondiendo al volumen 10 de Digitale Bibliothek (Berlín 2000). Se pueden obtener versiones actualizadas en www.digitale-bibliothek.de.

1.5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El apartado 1 de este trabajo, titulado “Introducción”, está dividido en cinco secciones que se corresponden con el estado de la cuestión, hipótesis, objetivos, material y método empleados, y estructura del mismo. El apartado 2 lleva por título “Goethe y la música”. Está dividido en tres secciones: en 2.1. analizo la relación de Goethe con la música a lo largo de su vida. La sección 2.2. consiste en una relación de las investigaciones realizadas sobre el tema tratado en 2.1. Finalmente, 2.3. presenta una enumeración de las publicaciones más relevantes trabajos sobre los instrumentos musicales como motivos en la historia de la literatura.

He creído conveniente dedicar el apartado 3 al motivo literario con el fin de establecer una base teórica clara. Así, 3.1. presenta el concepto goetheano de *Motiv* y en 3.2. expongo el concepto actual de motivo literario, que es el que he utilizado para la elaboración de este trabajo. En el apartado 4 analizo la presencia del arpa y arpa eólica en la obra de Goethe. La sección 4.1. está dedicada al arpa, mientras que 4.2. se centra en el arpa eólica. Ambos comienzan con una introducción histórico-musical, seguida de una relación de su significado como motivo a lo largo de la historia de la literatura europea (4.1.3. y 4.2.3.). Finalmente, en 4.1.4 y 4.2.1. se expone la presencia del arpa y arpa eólica en la obra literaria de Goethe, es decir, en su drama, lírica y prosa.

El apartado 5 incluirá las conclusiones alcanzadas a lo largo de este trabajo: en la sección 5.1. se comentan los objetivos alcanzados, mientras que 5.2. recoge las posibles líneas de investigación relacionadas con el tema del trabajo. La bibliografía primaria, secundaria y online que he consultado está recogida en el apartado 6.

GOETHE Y LA MÚSICA

2.1. RELACIÓN DE GOETHE CON LA MÚSICA

Dichtung und Wahrheit es la obra donde Goethe plasma su relación con la música durante su infancia y juventud. En su familia se cantaba, se tocaba música y con frecuencia se organizaban conciertos privados. Por deseo de Johann Kaspar Goethe (1710-1782), quien consideraba la música una parte esencial de la educación de sus hijos, los hermanos Johann Wolfgang (1749-1832) y Cornelia Friederike Christiane (1750-1777) recibieron lecciones de canto, piano y violonchelo. Cornelia llegó a ser una buena pianista y Johann Wolfgang, que no era muy entusiasta de pasar horas frente al instrumento, llegó sin embargo a poder interpretar piezas para piano, hacer música de cámara como violonchelista o tocar a dúo con ambos instrumentos. Durante su etapa de estudios en Leipzig tocaba ocasionalmente música de cámara con compañeros y continuó aprendiendo violonchelo con Johann Adam Hiller (1728-1804).

Goethe fue además el primer investigador alemán tras Johann Gottfried Herder (1744-1803) que recogió *Volkslieder*, algunos de los cuales transformó para su obra poética. Para ello recorrió a finales de 1770 Alsacia, Lorena y Palatinado recogiendo textos y melodías de canciones populares que envió a Herder en otoño de 1771; desgraciadamente las melodías se han perdido. Durante su estancia en Roma (1788) estudió, analizó e interpretó obras vocales polifónicas de autores como Cristóbal de Morales y Giovanni Perluigi da Palestrina. A menudo cantaba una voz de algún motete con el apoyo de su amigo Philipp Christoph Kayser (1755-1824), quien tocaba el piano. Éste pondría música en 1786 al *Singspiel* de Goethe *Scherz, List und Rache*. El autor también se interesó por la acústica de la iglesia de San Pedro y de la Capilla Sixtina.

Tras su regreso a Weimar siguió aprendiendo de manera prácticamente autodidacta fundamentos de la teoría de la música, pidiendo en ocasiones ayuda a expertos como Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), quien posteriormente pondría música a textos de Goethe. Para relajarse de sus tareas ministeriales hacía que un organista le tocara piezas de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor por el que siempre sintió predilección³. Siguió escribiendo libretos

³ Este hecho se puede constatar en los diarios de Goethe. Así, en las entradas correspondientes al 14 y 15 de junio de 1814 anota lo siguiente: “14. Dictirt. Gebadet. Mittags die Frau von Heygendorf mit dem Professor Jagemann, der Geheime Rath Wolf, der Assessor und Riemer [...] Der Organist spielte Clavier. 15. Der Assessor wieder nach Weimar [...] Der Graf Marschall mit seiner Frau. Abends wie immer. Der Organist die Bachischen Sachen gespielt.“ [Goethe: „1814“, p. 25. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 25144 (Goethe-WA III, vol. 5, p. 112).

para algunos *Singspiele* teniendo como modelo los patrones de la ópera italiana: *Erwin und Elmire* (Reichardt/ Goethe 1788), *Claudine von Villa Bella* (Reichardt/ Goethe 1789) y *Jerry und Bätely* (idem) entre otros. Durante años se encargó de la intendencia del teatro de Weimar, actuando a veces él mismo. En este teatro dirigió *Die Zauberflöte* (Mozart/ Schickaneder) y diseñó un decorado para esta pieza. Incluso empezó a escribir una segunda parte para esta ópera que quedó inconclusa y finalmente se publicó en 1802. Siguió cultivando ocasionalmente la música instrumental: David Veit escribió en una carta a Rahel Levin-Varnhagen fechada en 1795: “Goethe spielt Klavier und gar nicht schlecht”⁴.

Numerosos compositores escribieron melodías para textos de Goethe en vida del autor: Carl Friedrich Zelter (1758-1832), Johann Friedrich Reichardt, Franz Schubert (1797-1828) y Ludwig van Beethoven (1770-1827) entre otros. Ya en edad adulta el interés musical de Goethe se inclinó hacia reflexiones teóricas sobre la naturaleza de la música en detrimento de la práctica. Para ello se sirvió una vez más de expertos y estudió la obra de los célebres físicos Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) y Thomas Johann Seebeck (1770-1818). Comenzó dos obras teóricas relacionadas con la música que quedaron inconclusas. Con la ayuda de Zelter, Goethe planeó incluir su *Tonlehre* (1805-1817) en un anexo a la *Farbenlehre* (1810). A pesar de los esfuerzos del autor, ésta quedó incompleta en forma de fragmentos. También quedó sin concluir una tabla sobre el diletantismo en las distintas artes (literatura, música, teatro, etc.) que comenzó a redactar en 1799 con la colaboración de Friedrich Schiller (1759-1805).

Se puede observar por tanto cómo la música estuvo muy presente en la vida de Goethe, dando al autor ocasión de desarrollar sus facetas de músico instrumental, cantante, libretista, director de ópera, acústico, esteta y teórico musical. Él mismo asistió a numerosísimos conciertos de todo tipo a lo largo de su vida, conoció a los músicos más prominentes del ámbito de expresión alemana y con frecuencia organizaba conciertos en su casa de Frauenplan en Weimar. En él se observa una interesante evolución: habiéndose ocupado de manera activa con la música vocal e instrumental durante su infancia y juventud, a mediados de su vida irá abandonando el lado práctico de la música para concentrarse en aspectos teóricos de la misma: fenómenos acústicos de diversa índole, la naturaleza de la tonalidad y del sonido, el fenómeno del diletantismo, etc... Su interés por la música será por tanto más intelectual y científico que práctico.

⁴ Citado según Canisius (1998), 23.

2.2. INVESTIGACIÓN SOBRE GOETHE Y LA MÚSICA

La relación de Goethe con la música ha suscitado el interés de la *Inlandsgermanistik* desde finales del siglo XIX. Uno de los primeros trabajos es Bock (1871). En la primera parte, encabezada por la pregunta “Was war Göthe’n der Musik?” (p. 7), se expone la relación de Goethe con la música práctica desde su infancia y juventud, su labor de libretista y su relación con otros músicos de su época (Ludwig van Beethoven, Maria Szymanowska, etc.). La segunda parte, titulada “Was war Goethe der Musik?” se centra en la labor de Goethe como teórico musical y ofrece una amplia explicación de su *Tonlehre*. Éste es uno de los trabajos pioneros en el tema y al mismo tiempo uno de los más completos hasta la fecha. Wasiliewski (1880) se centra en la actividad de Goethe como instrumentista, en sus conocimientos musicales (destacando su preferencia por la obra de J. S. Bach), en su relación con músicos de la época y en el concepto goetheano de *lied*. No menciona sin embargo la actividad teórico-musical del autor. De manera similar a Wasiliewski, Friedlaender (1916) presta especial atención a la labor del Goethe como libretista, a su amistad con músicos como Beethoven y Meldelssohn-Bartholdy, y a los compositores coetáneos que pusieron música a algunas de sus obras (Zelter, Schubert...). Friedlaender también deja a un lado sus trabajos teórico-musicales.

Abert (1922) presenta la música instrumental en el entorno de Goethe, aunque sigue dedicando buena parte de su investigación al *lied* y a la ópera. En John (1928) se aprecian una estructura formal y contenidos muy similares a Bock (1871) y Blume (1948) aporta poco a las investigaciones anteriores. Walwei-Wiegelmann (1985) recoge el pensamiento musical del autor a partir de sus cartas, diarios y diálogos. Constituyó un material de trabajo muy útil hasta la aparición de la edición digital de la obra completa de Goethe. Schaefer (1993) ofrece una excelente síntesis de los aspectos ya mencionados en la relación del autor con la música. Este trabajo presenta una estructura muy original y acorde con el título de la obra: introducción, tema, dieciséis variaciones y una coda, en donde se recogen las conclusiones. Canisius (1998) es la última publicación sobre el tema “Goethe y la música” de la que tengo conocimiento y constituye en mi opinión el trabajo más completo.

Teniendo en cuenta esta breve relación bibliográfica se pueden obtener dos conclusiones: las investigaciones sobre Goethe y la música se han fijado sobre todo en su relación con músicos ilustres de la época, en sus textos musicados y

labor teórico-musical. La segunda conclusión deriva de la primera: la Germanística ha descuidado en general la faceta musical práctica de Goethe, a pesar de que el autor sabía cantar y tocar dos instrumentos, organizaba con frecuencia conciertos en su casa y sentía predilección por la música coral polifónica del Renacimiento y por la obra de J. S. Bach. En consecuencia, la presencia de instrumentos musicales en la obra de este autor no ha llamado la atención de los investigadores y todavía no ha sido investigada de manera sistemática, por ello se hace necesario subsanar esta carencia de la Germanística.

2.3. INVESTIGACIÓN SOBRE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES COMO MOTIVOS EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

La simbología general de los instrumentos musicales ha despertado especial atención en el campo de las Bellas Artes, sobre todo en la pintura. Por el contrario, existen muy pocos trabajos que se centren en la simbología literaria de los instrumentos musicales.

La enumeración cronológica de las investigaciones más destacadas a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza con el monumental estudio de Riedel (1959), que se centra en el papel de la música en la prosa alemana desde la Edad Media hasta el Expresionismo. Giesel (1978) ha estudiado la simbología de los instrumentos musicales en los escritos de la Iglesia medieval; Okken (1984-85) dedica un apéndice a los instrumentos musicales en el *Tristan* de Gottfried von Straßburg. Eitschberger (1999) analiza la presencia de los mismos en la novela cortesana medieval en lengua alemana. Niemöller (1976) y Möller (1982) se han centrado en la simbología de la música y los instrumentos musicales en dos obras en lengua alemana: *Das Narrenschiff* de (1494) Sebastian Brant (1458-1521) y *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668) de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621/1622- 1676) respectivamente. Finalmente, Kolago (2004) ha estudiado la función de los instrumentos musicales en los *Kinder- und Hausmärchen* de los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm.

EL MOTIVO LITERARIO

Mölk (1992) señala que Goethe fue quien por primera vez utilizó el vocablo *Motiv* (motivo) en un contexto literario, pues hasta entonces se empleaba solamente para la música y la pintura. A partir de 1795 el autor se sirvió de este concepto para designar la organización o ciertos aspectos concretos de la obra literaria.

Con Goethe se inició una discusión sobre la naturaleza y definición del motivo literario que todavía no se ha resuelto. El concepto actual, que en el ámbito de expresión alemana se basa principalmente en los trabajos de Elisabeth Frenzel, se aleja notablemente de la definición originaria de Goethe. Por ello, y con el fin de establecer una base teórica lo más clara posible para la elaboración de este trabajo, es conveniente aclarar ambos sin entrar en detalles históricos.

3.1. GOETHE Y EL CONCEPTO DE *MOTIV*

A lo largo de la historia el vocablo *motivo/ motif/ Motiv* ha sufrido varios cambios de significado antes de ser utilizado en sentido literario. En francés, *motif* indicaba ya en el siglo XIV un motivo psicológico, es decir, una razón para realizar una acción determinada. *Motivo* se utilizó posteriormente en Italia en sentido musical: Jean-Jacques Rousseau incluye una definición en su *Dictionnaire de Musique* (1768): “*Motif. Ce mot francisé de l’Italien motivo n’est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs. Il signifie l’idée principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet* »⁵. Un motivo musical es por tanto una pequeña línea melódica que se repite a lo largo de una obra, cumpliendo así una función vertebradora al proporcionar unidad a la pieza. Ejemplos famosos son los motivos de Tristán e Isolda en la ópera de Richard Wagner *Tristan und Isolde*.

A finales del siglo XVIII aparece en lengua alemana el vocablo *Motiv* con el significado de patrón decorativo que se repite a voluntad en la pintura y artes decorativas menores. Goethe empleó por primera vez la palabra *Motiv* en sentido literario. Esta acepción aparece en su novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) cuando Wilhelm Meister plantea a Serlo una adaptación de Hamlet que prescindiera de ciertos motivos con el fin de hacer llegar al espectador los aspectos más esenciales de la obra:

⁵ V. Mölk (1992).

Mein Vorschlag ist also, an jenen ersten großen Situationen gar nicht zu rühren, sondern sie sowohl im ganzen als einzelnen möglichst zu schonen, aber diese äußern, einzelnen, zerstreuten und zerstreuten Motive alle auf einmal wegzuwerfen und ihnen ein einziges zu substituieren.« [...] »Gott sei Dank!« rief Serlo, »so werden wir auch Wittenberg und die hohe Schule los, die mir immer ein leidiger Anstoß war. Ich finde Ihren Gedanken recht gut: denn außer den zwei einzigen fernen Bildern, Norwegen und der Flotte, braucht der Zuschauer sich nichts zu denken; das übrige sieht er alles, das übrige geht alles vor, anstatt daß sonst seine Einbildungskraft in der ganzen Welt herumgejagt würde.⁶

Wilhelm Meisters Lehrjahre es por tanto el primer texto impreso de la historia en el que aparece el término *Motiv* con sentido literario. En los años siguientes, este término irá cobrando cada vez más importancia tanto en su acepción literaria como en la que se refiere a las Bellas Artes (pintura, escultura y arquitectura). Goethe lo empleará incluso en su correspondencia con Friedrich Schiller, quien adoptará a finales de 1797 este concepto.

El interés de Goethe y Schiller por el motivo literario se manifiesta asimismo en su escrito conjunto “Über epische und dramatische Dichtung”⁷ (1797). Los motivos literarios pueden ser utilizados tanto por la épica como por el drama:

Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.⁸

Goethe y Schiller distinguen cinco tipos de motivos literarios que influyen de manera diferente en la acción, y que por tanto se adecuan más o menos a la épica o al drama:

⁶ „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, pp. 491-492. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, pp. 6194-6195 (comp. Goethe-HA vol. 7, pp. 296-297).

⁷ La publicación conjunta de Goethe y Schiller “Über epische und dramatische Dichtung” circuló a partir de 1797 entre los círculos intelectuales y apareció impresa por primera vez en *Kunst und Altertum* (Stuttgart), vol. 6, tomo 1, 1827.

⁸ [Goethe: „Über epische und dramatische Dichtung“, p. 2. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 8397 (Schiller-SW Bd. 5, p. 790)].

Der Motive kenne ich fünferlei Arten:

1) *Vorwärtsschreitende, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama.*

2) *Rückwärtsschreitende, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschließlich.*

3) *Retardierende, welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beide Dichtarten mit dem größten Vorteile.*

4) *Zurückgreifende, durch die dasjenige, was vor der Epoche des Gedichts geschehen ist, hereingehoben wird.*

5) *Vorgreifende, die dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, antizipieren; beide Arten braucht der epische so wie der dramatische Dichter, um sein Gedicht vollständig zu machen.*⁹

Esta clasificación pone de manifiesto la importancia que daban Goethe y Schiller a las distintas funciones que podía cumplir un motivo literario dentro de un texto. Desgraciadamente no ofrecen ejemplos para la tipología que plantean ni tampoco una definición de motivo literario. Años más tarde, no obstante, Goethe enumera algunos motivos literarios en su artículo “Serbische Lieder”¹⁰:

*Es ist schon gewagt, die Mannigfaltigkeit der Motive und Wendungen, welche wir an den serbischen Liebesliedern bewundern, mit wenig Worten zu schildern, wie wir gleichwohl in Folgendem zu Anregung der Aufmerksamkeit zu tun uns nicht versagen. 1) Sittsamkeit eines serbischen Mädchens, welches die schönen Augenwimpern niemals aufschlägt; von unendlicher Schönheit. 2) Scherzhaft leidenschaftliche Verwünschung eines Geliebten. 3) Morgengefühl einer aufwachenden Liebenden; der Geliebte schläft so süß, sie scheut sich, ihn zu wecken. 4) Scheiden zum Tode; wunderbar: Rose, Becher und Schneeball. 5) Sarajewo durch die Pest verwüstet.*¹¹

Tras una lectura de los textos expuestos se puede apreciar fácilmente que Goethe no emplea el término *Motiv* de manera coherente. A veces éste designa una unidad semántica pequeña, a veces una grande o incluso el propio tema de la

⁹ [Goethe: „Über epische und dramatische Dichtung“, p. 3. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 8398 (comp. Schiller-SW vol. 5, pp. 790-791)].

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe: „Serbische Lieder“. En: *Über Kunst und Altertum* (Stuttgart), vol. 5, tomo 2, 1824. [Goethe: *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 8276].

¹¹ [Goethe: *Serbische Lieder*, p. 10. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 8805 (Goethe-BA vol. 18, p. 280)].

obra, como es el caso en algunos poemas líricos. La única definición de motivo literario en la obra de Goethe se encuentra en sus *Maximen und Reflexionen*: “*Was man Motive nennt, sind also eigentlich Phänomene des Menschengesistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden und die der Dichter nur als historische nachweist.*”.¹² Desgraciadamente, esta definición no está acompañada por ejemplos o explicaciones.

De lo mencionado anteriormente se deduce que todos los motivos literarios en la obra de Goethe están determinados por el contenido semántico. Significan una abstracción de aquello que aparece ampliado y completado en el nivel de significado (*Bedeutungsebene*). El esquema así formado se caracteriza por su laconismo y se expresa por medio de una fórmula (“*Scheiden zum Tode*”) o una frase (“*Sittsamkeit eines serbischen Mädchens, welches die schönen Augenwimpern niemals aufschlägt; von unendlicher Schönheit*”). Además, esta fórmula breve se puede encontrar de nuevo en distintas obras literarias (“*sich wiederholt haben und sich wiederholen werden*”). Un motivo puede abarcar una **acción** en su conjunto (“*Unruhen in Norwegen*”) o caracterizar esquemáticamente una **situación** (“*Sarajewo durch die Pest verwüster*”). Puede caracterizar asimismo una acción, actitud, atributo o carácter de una **figura**.

3.2. CONCEPTO ACTUAL DE MOTIVO LITERARIO

Los conceptos de *Motiv* (en castellano “motivo literario”), *Stoff* o *Thema* resultan problemáticos porque son difíciles de acotar. Hasta la fecha no ha sido posible acordar definiciones por unanimidad, pues parece ser que los teóricos de la literatura de habla alemana, inglesa y francesa utilizan estos tres conceptos con significados diferentes.

En el ámbito de expresión alemana ha habido varios intentos de buscar una definición satisfactoria de motivo literario, entre los que destacan los de la *Göttinger Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung*. En 1982 acordó una definición que no se aparta en cuanto a

¹² [Goethe: *Maximen und Reflexionen*, pp. 228-229. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, pp. 8197-8198 (Goethe-BA vol. 18, p. 631)]. *Maximen und Reflexionen* es una edición póstuma de anotaciones y aforismos publicados por Goethe en distintas obras (por ejemplo *Die Wahlverwandtschaften* y *Farbenlehre*) y póstumas. Éstas han sido recopiladas y publicadas por Max Hecker en 1907. La presente definición de motivo literario se recogió en “Über Literatur und Leben” (1833).

contenido de la de Elisabeth Frenzel (1978)¹³, que es la más aceptada y utilizada en el ámbito de expresión alemana. Frenzel definió “motivo literario” de la siguiente manera:

*Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element und damit einen Handlungsansatz darstellt.*¹⁴

Por esta razón me basaré en la definición de motivo literario de Frenzel (1978) para la elaboración de este trabajo, pues las referencias al motivo literario en la obra de Goethe están demasiado dispersas como para extraer un concepto totalmente coherente del mismo. En consecuencia, el arpa y arpa eólica se entenderán en este trabajo como motivos literarios cuando sean elementos que constituyan una prolongación de la acción, actuando como elementos vertebradores de la misma.

¹³ Véase Wolpers, Theodor (ed.): *Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts*. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979. 1982. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse; Folge 3, Nr. 127). Göttingen, p. 8: „Motiv“ wird in diesem Band als schematisierte Vorstellung (ein- oder mehrgliedriger Art) von Ereignissen, Situationen, Figuren, Gegenständen oder Räumen verstanden“.

¹⁴ Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 4., durchgesehene und ergänzte Auflage*. Stuttgart, Metzler 1978, p. 29. “En alemán, la palabra motivo designa una unidad menor de contenido que no abarca un argumento o una trama completos, pero sí un elemento acorde a la situación y al contenido, y con ello constituye una prolongación de la acción.” (Traducción propia).

**EL ARPA Y EL ARPA EÓLICA EN
LA OBRA DE GOETHE**

4.1. EL ARPA

El arpa se considera uno de los instrumentos cordófonos más antiguos de la historia y, al contrario que el arpa eólica, ha sufrido una gran evolución desde sus orígenes hasta nuestros días. Su procedencia es indudablemente asiática: existen restos de arpas mesopotámicas con 3000 años de antigüedad. Se tiene constancia del arpa en monumentos egipcios que datan del 2000 a. C., lo que permite suponer que este instrumento se introdujo en Europa desde Oriente gracias a las rutas de comercio. El arpa llegó a Grecia y más tarde se extendió a Roma y Europa occidental hasta Irlanda. Los Padres de la Iglesia restringieron al principio el uso del arpa por su sensual sonido y larga tradición pagana, pero ya en el siglo XIII se la consideraba un instrumento bíblico asociado al rey David.

A finales de la Alta Edad Media adquirió la categoría de símbolo evidente de la Santísima Trinidad por la forma triangular que le confería su bastidor cerrado, formado por la columna, el clavijero y el cuerpo sonoro. Por esta razón aparece con tanta frecuencia en la iconografía románica y gótica. Asimismo, el arpa estaba presente en la música y danza de todas las cortes europeas durante la Edad Media, siendo un atributo de la nobleza y de la vida cortesana.

La creciente complejidad de la música occidental a partir de la *ars nova* exigió a los instrumentos musicales una evolución hacia nuevas posibilidades musicales, entre las que destacaban el cromatismo, es decir, la capacidad de realizar semitonos. Durante el reinado de los Reyes Católicos, el arpista español Ludovico logró realizar cromatismos en el arpa presionando las cuerdas de tal manera que se acortaran en un medio tono. Pocos después se inventaron las *arpas de dos órdenes*, esto es, con dos hileras de cuerdas: una diatónica y otra cromática (equivalente a las teclas negras del piano), posibilitando así una realización más cómoda de semitonos. En Italia llegaron a existir durante el siglo XVI *arpas de tres órdenes*, es decir, de hasta cien cuerdas ordenadas en tres filas. La difícil afinación y el complicado manejo que exigían estos instrumentos llevaron a la búsqueda de alternativas más sencillas para la realización de cromatismos.

Las últimas investigaciones defienden que las *arpas de ganchos* o *Hakenharfen/ Manualharfen* se inventaron en Bohemia a principios del siglo XVIII, contrariamente a teorías anteriores que atribuían este invento a anónimos

campesinos tirolenses. En todo caso, Johann Herbst menciona en su método¹⁵ para arpa de ganchos que las mejores *Hakenharfen* procedían de Bohemia. Éstas disponían de treinta y cinco a cuarenta cuerdas metálicas, eran ligeras de transportar y producían un sonido muy claro. Una serie de pequeños ganchos metálicos, que correspondían a uno por cuerda, estaba dispuesta en el cuello o clavijero (“*Hals*”) del instrumento. Al girar el gancho correspondiente con la mano izquierda se acortaba la cuerda, subiendo el sonido de la misma un semitono.

Este ingenioso mecanismo de ganchos supuso una revolución frente a las complicadas arpas de dos y tres órdenes. Las *Hakenharfen* fueron muy populares en el ámbito de expresión alemana hasta bien el siglo XX: el arpista y compositor alemán Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1839) señaló en su *Anleitung zum Harfenspiel*¹⁶ la popularidad de este instrumento en Alemania al denominar al arpa de ganchos “*unsere deutsche Harfe*”¹⁷. A pesar del gran avance que supuso el nuevo mecanismo, las carencias técnicas del arpa de ganchos eran evidentes a los intérpretes y oyentes: era preciso girar los ganchos con la mano izquierda durante la ejecución, lo que suponía serio un obstáculo para la velocidad, y además producían un desagradable chirrido cuando se los giraba.

En 1720, el alemán Jakob Hochbrücker inventó en Donauwörth el *arpa de pedal de movimiento sencillo*, *Tretharpfe*, *Tretharfe* o *Pedalharfe*. El gancho de cada cuerda estaba comunicado con su respectivo pedal por medio de un cable. El cromatismo se lograba pisando el pedal correspondiente a la nota que debía ser alterada, de esta manera las manos quedaban totalmente libres para la ejecución musical. Este instrumento contaba con siete pedales en total, uno para cada nota de la escala. Así se podían obtener notas en bemol y becuadro. La *Pedalharfe* supuso una revolución organológica que fomentó la creación de repertorio virtuosístico para arpa.

Existen varias teorías sobre la exportación de este instrumento a Francia. Aptommas (1859) y Thomas (1905) defienden que fue introducido en 1740 por

¹⁵ Herbst, Johann Friedrich Wilhelm: *Ueber die Harfe nebst einer Anleitung, sie richtig zu spielen*. Berlín 1792, p. 10. Citado según Thym-Hochrein (1992), 22.

¹⁶ Backofen, Johann Georg: *Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1801. La Biblioteca Estatal Bávara dispone de un ejemplar de este método para arpa que se encuentra en excelentes condiciones.

¹⁷ Rosenzweig (1991), 85.

el arpista alemán Stecht¹⁸. Sadie (2001)¹⁹ mantiene en cambio que el arpista Goepfert (Gaiffre), de la misma nacionalidad que el anterior, presentó en 1749 este instrumento en París. En todo caso, está claro que la *Pedalharfe* llegó a Francia a través de arpistas profesionales procedentes del ámbito de expresión alemana. Por influencia de la reina María Antonieta el arpa de pedal de movimiento sencillo tuvo una gran acogida entre los círculos de la aristocracia y la alta burguesía, asociándose especialmente al sexo femenino. Con la llegada de la Revolución Francesa en 1789, la *Pedalharfe* llegó a Inglaterra cruzando el Canal de la Mancha y regresó perfeccionada al ámbito de expresión alemana por el Rin de mano de exiliados franceses.

El arpa de pedal de movimiento simple ha sobrevivido en los Alpes como instrumento de música popular en forma de *Tiroler Volksharfe*, y en esta región comenzó a sustituir gradualmente a la *Hakenharfe* a partir del siglo XIX. La forma de la *Volksharfe* varía un poco respecto a la de la *Pedalharfe*, presentando una tabla armónica curva muy parecida a las de las arpas de ganchos. A mediados del siglo XIX se introdujo la *Volksharfe* en Baviera desde Austria; este instrumento era tocado mayoritariamente por hombres granjeros.

El invento de Jakob Hochbrücker, fue perfeccionada por el francés Sebastian Erard en 1811. Patentó su *arpa de pedal de movimiento doble/ Doppelpedalharfe*, la precursora de la actual arpa de concierto, en Londres. Este instrumento consta de siete pedales y cuarenta y siete cuerdas. Se puede acortar cada cuerda dos veces, obteniéndose por fin el sostenido, becuadro y bemol para cada nota. El mecanismo a doble movimiento permite obtener todas las tonalidades sin necesidad de realizar enharmonizaciones ni transportes, como era el caso en el arpa de pedal simple. El fabricante de arpas de origen alemán Johann Andreas Stumpff²⁰, procedente de la región de Ruhl y emigrado a Inglaterra cuando era un niño, poseía el título de *Harp Maker to His Majesty*. Stumpff (o Stumpf, según la ortografía inglesa) inventó un mecanismo que perfeccionaba aún más el invento de Erard, pues al cambiar el pedal a una posición bloqueaba cualquier otra que se pudiera realizar en ese momento con

¹⁸ Las dos obras citadas carecen de índice bibliográfico y no he podido encontrar ninguna información sobre el arpista Stecht.

¹⁹ *Op. cit.*, 912.

²⁰ No he podido encontrar más información sobre este fabricante de arpas que la que proporcionan Goethe en sus cartas y diarios, así como Schilling (1836). Ignoro por tanto las fechas de su nacimiento y muerte.

el mismo pedal. Ello permitía mayor precisión al cambiar los pedales y evitaba los portamentos causados cuando no se cambia un pedal correctamente²¹.

Hubo algunos intentos de relanzar al mercado *arpas cromáticas* (con dos filas de cuerdas) a finales del siglo XIX por parte de las casas Lyon and Healy (Chicago), o las parisinas J. H. Pape (1845) y Pleyel. Los instrumentos de esta última casa disponían de cuerdas pintadas en blanco y negro a semejanza de las teclas del piano. Para que el arpa cromática tuviera aceptación, Pleyel encargó al compositor francés Claude Debussy la obra *Danzas sacra y profana*, que se ha incorporado al repertorio arpístico internacional. Se llegaron a crear cátedras de arpa cromática en algunos conservatorios de Francia y Bélgica, pero finalmente acabó imponiéndose el arpa de pedal de movimiento doble a comienzos del siglo XX por contar con el mecanismo más perfecto.

La fábrica de arpas Horngacher, que todavía tiene su sede en Starnberg (a unos 30 kilómetros de Múnich), fabricó un arpa de ocho pedales para el virtuoso español Nicanor Zabaleta (1907-1993). El octavo pedal tenía como función apagar las resonancias de las cuerdas más graves, siendo por ello un instrumento ideal para la interpretación de repertorio anterior al Romanticismo. A finales del siglo XX, la fábrica francesa Camac sacó a la venta *arpas electrónicas* que permitieron la introducción del arpa en el jazz, rock, etc. Actualmente se están desarrollando arpas midi, que ofrecen amplias posibilidades para la música electrónica.

4.1.1. EL ARPA EN EL ÁMBITO DE EXPRESIÓN ALEMANA DURANTE LA ÉPOCA DE GOETHE. TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN SOCIAL

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, el **arpa de ganchos** o *Hakenharfe* se inventó probablemente en Bohemia a principios del siglo XVIII. Tuvo una gran acogida en el ámbito de expresión alemana, hasta el punto de denominarse “*deutsche Harfe*”. En contraposición a ella se denominaba “*französische Harfe*” al arpa de pedal a simple movimiento o *Pedalharfe* que, a

²¹ „Hr. Stumpf hatte damals [1820] schon einen neuen sehr sinnreichen Mechanismus erdacht, der das Eigenthümliche hatte, dass beim ersten Antreten des Pedals die zweite Bewegung vollkommen in Ruhe bleibt, und wenn diese in Thätigkeit ist, die erste unbewegt bleibt.“ Schilling (1836), 453.

pesar de ser un invento alemán, encontró una gran aceptación entre las damas de la aristocracia francesa. Por tanto, el arpa de ganchos fue el instrumento favorito para la ejecución de música clásica en el ámbito de expresión alemana por todas las clases sociales hasta ser desbancada por el arpa de pedal en el siglo XIX. El propio Backofen asegurará en su *Anleitung zum Harfenspiel*: "auf eine Pedalharfe kamen in Deutschland zwanzig Hakenharfen."²²

Respecto a la música popular, el arpa de ganchos tuvo una historia muy peculiar en Bohemia, la actual Alemania y Tirol. A finales del siglo XVIII las condiciones de vida de los campesinos del norte y este de Bohemia empeoraron drásticamente. Muchos de ellos se vieron en la necesidad de aprender a tocar el arpa de ganchos para ganarse el sustento como músicos vagabundos. Este instrumento ofrecía dos ventajas: en primer lugar, era relativamente ligero para transportar, y su mecanismo de ganchos era mucho más barato de mantener que el de un arpa de pedal de movimiento simple.

Los músicos vagabundos tocaban en lugares prósperos como los balnearios de Karlsbad y Teplitz. Entre los arpistas provenientes de Bohemia y Egerland no se contaban sólo hombres, sino también niños, muchachas y mujeres. Éstas últimas cargaban el arpa de ganchos a sus espaldas y recorrían Europa Central con la esperanza de ahorrar y poder así mantener a sus familias cuando regresaran a sus hogares. Viajaban de dos en dos o en grupo y se las conocía con el nombre de *Harfenmädchen* o *Harfenjulen*. Los arpistas vagabundos estaban presentes en bodas, mercados, ferias y tabernas. A menudo se acusaba a estas mujeres de prostitución por parte de personas e instituciones que profesaban antipatía a los músicos ambulantes.

Los arpistas vagabundos también podían formar parte de una tropa musical que en alemán recibía el nombre de *Kapelle*. A menudo estos grupos estaban formados por miembros de una misma familia; así, la formación típica de una *Kapelle* familiar podría ser un padre e hijos con clarinetes y violines, mientras que la madre y las hijas tocarían el arpa, la guitarra o la flauta. Algunas *Kapellen* llegaron hasta Rusia o Estados Unidos. Estas formaciones musicales y los arpistas ambulantes sobrevivieron en el ámbito de expresión alemana hasta principios del siglo XX. Las razones de su desaparición son diversas: la enorme competencia que suponían los músicos profesionales sedentarios, la mejora económica a lo largo del siglo XIX que ofertaba más trabajo fijo y la invención del gramófono. Éste marcó el fin de los músicos vagabundos tras la Primera Guerra Mundial.

²² Rosenzweig (1991), 85.

El **arpa de pedal de movimiento simple** fue ganando protagonismo en las cortes y salas de conciertos a lo largo del siglo XIX, mientras que la *Hakenharfe* quedó relegada poco a poco al ámbito de la música popular y de los arpistas vagabundos. Ya desde el siglo XVIII la formación musical era imprescindible en la educación de las jóvenes burguesas y aristócratas. Aunque el piano fue el instrumento más extendido en toda Europa, la *Pedalharfe* se convirtió en un instrumento habitual en los salones del siglo XIX tanto en Francia como en el ámbito de expresión alemana: las arpistas de origen alemán más destacadas de la época fueron Dorothea (Dorette) Spohr (1781-1834) y Therese aus dem Winckel (1784-1867). Algunos arpistas profesionales procedentes del extranjero recorrían las cortes y ciudades alemanas en sus giras de conciertos. Weimar se encontraba a menudo entre los destinos elegidos y el propio Goethe asistió a algunos conciertos con arpa de pedal de movimiento simple estaba presente (v. 4.1.3.2.).

El **arpa de pedal de movimiento doble** llegó al ámbito de expresión alemana a través de Inglaterra: Sebastian Erard, su inventor, trasladó la fábrica a Londres ante la guerra comercial que le declaró en Francia la casa Naderman, fabricantes de arpas de pedal de movimiento simple. El nuevo instrumento fue patentado en 1811 y poco a poco se popularizó en Europa. Reconociendo sus ventajas técnicas y sonoras, muchos arpistas trataron de adoptar el novedoso sistema de pedales. La propia Dorette Spohr lo intentó en un viaje a Londres que realizó con su esposo, el violinista y compositor Louis Spohr, en febrero de 1820. A pesar de sus esfuerzos fue incapaz de adaptarse al nuevo sistema de pedales, lo que supuso el fin de su carrera como arpista. Su último concierto con arpa tuvo lugar en Londres el 8 de junio de 1820. Hasta su muerte en 1834, su labor como concertista se limitó a acompañar a su marido al piano.

4.1.2. EL ARPA COMO MOTIVO EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA

Giesel (1978) ha estudiado la simbología de los instrumentos musicales en los escritos de la Iglesia medieval. En ellos el arpa tiene una vinculación especial al Rey David y una connotación positiva por influencia de la obra de Platón. Marinus van Schaik ha analizado en varios trabajos la función de los instrumentos musicales en la novela cortesana medieval en lengua alemana: en Okken (1984-85) dedica un apéndice a la presencia de instrumentos musicales en el *Tristan* de Gottfried von Straßburg. Apoyándose en Kästner (1981), van

Schaik (1991) señala que el arpa en la literatura medieval en lengua alemana era un atributo de las clases sociales altas, y estaba particularmente asociada a la cultura cortesana. Tristán, quien enseñaba arpa a Isolde, es un representante de *höfischer spilman*. Pero el arpa como motivo literario en la novela cortesana en lengua alemana debe su noble estatus al rey David: en el siglo XIII se consideraba al Rey David un promotor de las artes, la música y la literatura gracias a sus salmos. Eitschberger (1999) también ha analizado la presencia de los instrumentos musicales en la novela cortesana medieval en lengua alemana alcanzando conclusiones similares a los trabajos de Kästner y van Schaik.

Möller (1982) señala la función del arpa en *Das Narrenschiff* (1494), obra satírica de Sebastian Brant (1458-1521). El arpa es el instrumento de las personas instruidas y piadosas, pues como atributo del rey David resulta muy indicada para la alabanza a Dios. El desprecio que los locos de la obra expresan hacia este instrumento indica sus escasas cualidades morales. En la literatura del Renacimiento y Barroco se consolidó la presencia de instrumentos musicales como atributos de los músicos que los portaban. Así, en los círculos humanistas del ámbito de expresión alemana existió una contraposición de lo apolíneo (con instrumentos de cuerda pulsada) y lo dionisiaco (instrumentos de viento).

Con el paso del tiempo el arpa como motivo literario irá perdiendo su connotación religiosa y moral, adquiriendo en cambio las del laúd, instrumento profano asociado tradicionalmente a la antigua cítara. Arpa y laúd serán en la literatura en lengua alemana de los siglos XVII y XVIII símbolos de la formación intelectual, de la cultura greco-latina y de la armonía espiritual. El arpa será junto con la lira una alegoría de la música. A finales del siglo XVIII el arpa como motivo literario pierde definitivamente sus connotaciones intelectuales y ya no actúa como una alegoría de la música. El que había sido instrumento de Apolo, dios de la razón y la armonía, adquiere ya en la literatura del *Sturm und Drang* nuevas connotaciones: el arpa se asocia a los bardos y rapsodas, y con frecuencia acompaña cantos épicos, de lamento o de alabanza. Por influencia de los poemas osiánicos de Macpherson, el arpa en la literatura en lengua alemana de finales del siglo XVIII estará especialmente asociada al mítico bardo escocés Osian.

Por el contrario, en la literatura de la *Aufklärung* y *Empfindsamkeit* (sentimentalismo) el arpa será el instrumento del sentimiento, sin duda debido al sonido dulce e íntimo de las *Hakenharfen* y de las frágiles *Pedalharfen*: “Der viel gepriesene “Silberton” (Klopstock), die “mit zarten Fingern gerührten Saiten” (Wilhelm Heinse) liessen dieses Instrument in der intimen

gesellschaftlichen Einbindung als Symbol für häusliche Harmonie, Wohlerzogenheit und Sensitivität erscheinen”²³

En el Romanticismo se dará un paso más: el sonido acuático y envolvente propio del arpa de pedal de movimiento doble llegará a simbolizar no sólo los sentimientos, sino también la misteriosa naturaleza del alma humana. De manera parecida al arpa eólica, el arpa como motivo literario se convierte en intermediaria entre el mundo de los vivos y el de los muertos. A partir del relato *Die Harfe*, escrito por el romántico Theodor Körner (1791-1813), el arpa adquiere en la literatura romántica en lengua alemana el atributo de medio de comunicación de los vivos con los muertos. El arpa como motivo literario también puede adquirir el valor de intermediaria entre el hombre y la naturaleza. Un relato que influyó decisivamente el subgénero del cuento romántico es *Märchen* (1795), de Goethe, pues es el primer *Kunstmärchen* en el que el arpa es un medio a través del que criaturas fantásticas realizan hechizos.

La literatura en lengua alemana de comienzos del siglo XX hereda las connotaciones románticas del arpa como motivo literario: Rainer Maria Rilke asocia el arpa al joven David en *Neue Gedichte* (1907), y el significado de este motivo literario no presenta novedades en el poema *Die Harfe* (1920), escrito por el autor expresionista Richard Dehmel.

Sorgatz (1939) y Schoolfield (1956) se han centrado en la figura del músico como motivo literario en la literatura en lengua alemana, mencionando la figura del arpista en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sobre este personaje se han realizado numerosísimos estudios y diversas interpretaciones: entre las últimas publicaciones destacan Ammerlahn (1998), Fick (1985), Keppel-Kriems (1986) y Reuchlein (1986). En este trabajo no se tratará la figura del viejo arpista porque solamente se pretende estudiar el arpa y el arpa eólica como motivos literarios. Donner (1803) ha estudiado la influencia del viejo arpista de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* en la novela romántica alemana. Werner (1975), Hermand (1976) y Anglade (1991) ven en la figura de la muchacha que aparece en los *Reisebilder* de Heinrich Heine (1799-1856) una parodia del viejo arpista.

²³ Salmen (1992), 45s.

4.1.3. GOETHE Y EL ARPA

Un examen de las cartas, diarios y conversaciones de Goethe nos permite afirmar con toda seguridad que el autor conoció este instrumento antes de su llegada a Weimar. Los diferentes orígenes de los arpistas permiten suponer además que llegó a ver distintos tipos de arpas. Así, los músicos vagabundos utilizaban el arpa de ganchos, mientras que los concertistas usaban en su gran mayoría el arpa de pedal. Goethe organizaba con asiduidad veladas musicales en su casa de Frauenplan en Weimar. En ellas se recitaba, se cantaba y se interpretaban piezas musicales al piano. Los poemas del autor se interpretaban a menudo con acompañamiento de piano, guitarra o, en algunas ocasiones, de arpa.

Aunque se puede asegurar rotundamente que Goethe conoció el arpa de pedal de movimiento simple al ser el instrumento utilizado por Dorette Spohr y Therese aus dem Winkel en sus conciertos, es difícil asegurar que llegara a conocer el arpa de doble acción inventada por Erard. El último concierto con arpa del que se sepa que asistió Goethe tuvo lugar el 22 de febrero de 1821 y fue ofrecido por el matrimonio Boucher. Es muy posible que Céleste Boucher todavía usara una *Pedalharfe*, tal como defendía el célebre arpista François-Joseph Naderman (1773-1835), catedrático del Conservatorio Nacional Superior de París. Johann Andreas Stumpff, luthier de Londres, visitó por última vez a Goethe el 13 de octubre de 1829²⁴. Ya en 1820 Stumpff fabricaba arpas de pedal de doble movimiento, pero no es posible saber si este tema de conversación surgió en sus distintas visitas que tuvieron lugar entre el 30 de octubre de 1824 hasta octubre de 1829.

La muerte del gran autor alemán inspiró al pintor romántico Carl Gustav Carus (1789-1869) la creación del cuadro *Goethe-Denkmal. Harfe auf Sarkophag in Berglandschaft*²⁵. Se trata de un óleo pintado en 1832 que está expuesto en la Hamburger Kunsthalle. En él se muestra un sarcófago, que

²⁴ „Um 12 Uhr spazieren gefahren mit Ottilien. Der neue Gehülfe bey der Sternwarte präsentirte sich. Mittag speiste Herr Stumpff von London mit mir. Ich blieb Abends allein mit Wölfchen.“ [Goethe: „1829“, p. 141. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 27294 (comp. Goethe-WA III, vol. 12, p. 139)].

²⁵ Carus describe en sus *Lebenserinnerungen* la visión que tuvo al enterarse de la muerte de J. W. von Goethe reflejada en este cuadro: “Man sah also in klarem Sonnenmondschein in ein wunderbares Felsental hinein, wo auf großer, von Klippen umragter Platte ein dunkler Sarkophag sich erhob, dessen Mitte eine hohe metallene Harfe zierte, zu deren beiden Seiten Bilder von betenden Ängel knieten, von Nebelsilberduft umzogen und von schlanken Tannen überwachsen.” Citado según Kalusche (1986), 180.

presumiblemente contiene el cuerpo del autor, sobre el que se arrodillan dos ángeles. Se ve un arpa entre ambas figuras y todo el conjunto está situado en un paisaje montañoso, muy parecido al de los cuadros de Caspar David Friedrich. Para Carus, lo bello y lo sublime constituían el “acorde perfecto de Dios, la naturaleza y el hombre”. En esta obra, el arpa es el signo de esta consonancia universal y por ello alcanza aquí una dimensión trascendental.

4.1.3.1. ARPISTAS VAGABUNDOS

El primer contacto que tuvo el autor con el arpa fue a través de los músicos vagabundos que proliferaban en el ámbito de expresión alemana durante el siglo XVIII. Éstos utilizaban el arpa de ganchos, y algunos de ellos contaban con muy poca edad. La primera referencia autobiográfica al arpa se encuentra en *Dichtung und Wahrheit*, en donde el joven Goethe, tras finalizar sus estudios en Estrasburgo, se dirige a casa de sus padres haciendo una parada en Maguncia. Allí conoció a un niño huérfano que era arpista callejero²⁶: “In Mainz hatte mir ein harfespielender Knabe so wohl gefallen, daß ich ihn, weil die Messe gerade vor der Türe war, nach Frankfurt einlud, ihm Wohnung zu geben und ihn zu befördern versprach.”²⁷. La madre de Goethe, apurada por la excentricidad de su hijo y el amor al orden de su marido, consiguió alojar al niño en casa de unos conocidos:

*Meine Mutter, klärer als ich, sah wohl voraus, wie sonderbar es meinem Vater vorkommen müßte, wenn ein musikalischer Meßläufer von einem so ansehnlichen Hause her zu Gasthöfen und Schenken ginge, sein Brot zu verdienen; daher sorgte sie in der Nachbarschaft für Herberge und Kost desselben; ich empfahl ihn meinen Freunden, und so befand sich das Kind nicht übel.*²⁸

Este pequeño arpista vagabundo fue uno de los muchos jóvenes que Goethe protegió (v. Friedenthal (1963), 102) sin obtener al final el resultado que esperaba de ellos: „Nach mehreren Jahren sah ich ihn wieder, wo er größer und tölpischer geworden war, ohne in seiner Kunst viel zugenommen zu haben.“²⁹

²⁶ Zucchi (1955) refleja de manera muy documentada las penosas situaciones que vivían estos niños arpistas en París, Londres o Nueva York a principios del siglo XIX.

²⁷ [Goethe: “Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit”, p. 803. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 10953 (comp. Goethe-HA vol. 10, p. 503)].

²⁸ [Goethe: “Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit”, p. 804. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 10954 (comp. Goethe-HA vol. 10, p. 503)].

²⁹ *Ibid.*

El segundo encuentro de J. W. von Goethe con un arpista vagabundo, sin embargo, fue de una importancia trascendental para su obra: ocurrió en septiembre de 1786 camino a Italia. En las inmediaciones de Walchensee, vio a un arpista ambulante y a su hijita de once años:

Walchense halb 5. Ich war nicht weit von dem Orte, als mir das erste Abenteuerger aufsties. Ein Harfer ging mit seinem Töchtergen einem Mädchen von 11 Jahren vor mir her, und bat mich sie einzunehmen. Ich lies sie zu mir sitzen und nahm sie aufs nächste Dorf mit. Ein artiges ausgebildetes Geschöpf, das weit herumgekommen war, mit seiner Mutter nach Maria Einsiedeln gewallfahrtet und seine Reisen immer zu Fuß gemacht hatte. In München hatte sie bei dem Churfürsten gespielt und überhaupt schon sich vor 21 fürstlichen Personen hören lassen. Sie unterhielt mich recht gut. hatte hübsche grose braune Augen, eine eigensinnige Stirne, die sie ein wenig hinaufwärts zog. War hübsch und natürlich wenn sie sprach, besonders wenn sie kindisch laut lachte. Wenn sie schwieg, wollte sie was bedeuten und machte mit der Oberlippe eine fatale Mine. Ich schwätzte alles mit ihr durch. Sie war überall zu Hause, und paßte gut auf.³⁰

Teniendo en cuenta esta anécdota, no cabe duda de que ambos artistas inspiraron las figuras de Mignon y del viejo arpista en el *Bildungsroman* de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). La coincidencia de rasgos del arpista y su hija con los personajes de la novela es tan clara que obliga a descartar la posibilidad de que el autor se inspirara exclusivamente en su antiguo profesor de música Domenico Antonio Giovinazzi para la creación de esta figura³¹.

La siguiente observación de Goethe demuestra que el arpista portaba una *Hakenharfe*:

³⁰ [Goethe: „1786 (Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein)“, pp. 13-14. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, pp. 23626-27 (comp. Goethe-WA III, vol. 1, pp. 157-158)].

³¹ Ésta es la tesis defendida por Menzel (1909), Farinelli (1932), Croce (1937) y Ricca (2000): “Der Harfner weist viele Ähnlichkeiten mit der Figur des Sprachlehrers auf: Ursprung, Stand, Rebellion gegen die Gesetze der katholischen Kirche und Neigung zur Musik als Mittel, die seelische Befindlichkeit auszudrücken.“ (*op. cit.*, 284s.). A pesar de la notable coincidencia de rasgos, en mi opinión la identificación de Giovinazzi con el arpista no puede explicar por qué razón el personaje de la novela toca el arpa (Giovinazzi tocaba el piano) ni su relación con Mignon. Es más lógico pensar que J. W. von Goethe se inspirara sobre todo en el encuentro fortuito en Walchensee.

*Es gäbe schön Wetter, wenigstens einige Tage, sagte sie. Sie trügen ihr Barometer mit, das sey die Harfe; wenn sich der Diskant hinauf stimme, so geb es gutes Wetter, das hab er heute gethan. Ich nahm das Omen an, und hatte noch viel Spas mit ihr ehe wir schieden. Mittenwald halb 8 angekommen.*³²

Incluso hoy en día se puede observar cómo la presión atmosférica hace subir la afinación en los bordones de las *Hakenharfen*. Las arpas de ganchos eran instrumentos frágiles con un mecanismo sensible a las variaciones barométricas: según la desafinación de los bordones se podían predecir las condiciones atmosféricas de los días siguientes. Esto no ocurre en las arpas de pedal porque disponen de un bastidor más robusto. El encuentro de Goethe con los arpistas y la anécdota del arpa que servía de barómetro aparecen también en *Italienische Reise* (1829), si bien su *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein* (1786) es más fidedigno al distar tan sólo diez años de los hechos reales.

Goethe estaba familiarizado con la presencia de arpistas ambulantes en Karlsbad porque solía pasar varias semanas en ese balneario cada verano. Así, menciona a una arpista vagabunda en la carta 19/5404, dirigida a su esposa Christiane y fechada en Karlsbad el 23 de agosto de 1807. Es la única vez en su obra que utiliza la palabra “Harfenfrau” para designar a una arpista:

*Augusten schmeckt der Melnicker vortrefflich. Es ist so ein Wasserweinchen, das leicht hinunterschleicht und von dem man viel trinken kann. Wir haben ihm den Spaß gemacht, daß eine Harfenfrau, als wir bey Tische saßen, das famose Lied: »Es kann ja nicht immer so bleiben« zu singen anfing, und was dergleichen Späße mehr sind.*³³

Goethe menciona a otro arpista vagabundo el 13 de septiembre de 1808 según sus *Tagebücher*. Tras dejar Franzensbrunn se dirige a Jena haciendo una parada al final del día en una fonda de Neustadt, en donde un arpista ambulante animaba la sala de billar:

³² [Goethe: “1786 (Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein)”, p. 14. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 23627 (comp. Goethe-WA III, vol. 1, p. 158)].

³³ [Goethe: “1807”, p. 204. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, S. 9373 (comp. Goethe-WA IV, vol. 19, p. 389)].

Um 6 Uhr von Hof weggefahren und gegen 11 Uhr in Schleiz angekommen. Über die Liederbibel. Über die Societät, in Franzensbrunn verlassen. Nach Tische weggefahren, in der Hohle gleich hinter Schleiz umgeworfen, gegen 6 Uhr nach Neustadt, welches der Kutscher verkannte und vorüberfuhr. Geschickter Harfenspieler, der sich im Billardzimmer hören ließ.³⁴

En toda la obra autobiográfica y no literaria de J. W. von Goethe encontramos solamente cuatro referencias a arpistas vagabundos. Ello sin duda se debe a que estos músicos llamaron poderosamente la atención del autor por diversas razones. La gran cantidad de arpistas vagabundos que circulaban en el ámbito de expresión alemana durante los siglos XVIII y XIX hace suponer que el autor encontrara muchos más de los que aparecen reflejados en sus cartas, diarios y *Dichtung und Wahrheit*.

4.1.3.2. CONCIERTOS PÚBLICOS Y CONCERTISTAS

El primer concierto ofrecido por una arpista profesional al que asistió Goethe está registrado en sus *Tagebücher* el 10 de octubre de 1807. El recital fue ofrecido en Weimar por el **matrimonio Spohr**: el compositor y violinista alemán Louis Spohr (1784-1859) contrajo matrimonio con Dorothea Scheidler en 1806. Dorette fue la alumna más aventajada de Backofen, y con él aprendió a tocar el arpa de pedal de movimiento simple. Durante muchos años los Spohr viajaron por Europa ofreciendo conciertos. Su primer tour conjunto comenzó en octubre de 1807, en el que ofrecieron conciertos en la corte de Weimar, así como en las ciudades de Leipzig, Dresde, Praga, Múnich, Stuttgart, Heidelberg y Frankfurt. Goethe anota escuetamente en sus *Tagebücher* su asistencia al concierto que ofrecieron en Weimar:

20. Überlegung des achten Versuches von Newton. Kam Herr von Müffling, mit demselben über die Dresdner litterarischen und philosophischen Verhältnisse: über Gentz, Adam Müller, Schubert, von Kleist etc. Mittag Madam und Demoiselle Häßler zu Tische und Demoiselle Elsermann. Abends bey der Hoheit, wo Spohr und seine Frau von Gotha, er auf der Violine, sie auf der Harfe sich hören ließen. Adresse an Madam Reinhard Nicolaus de Tonger in Cöln.³⁵

³⁴ [Goethe: „1808“, p. 79. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 24627 (comp. Goethe-WA III, vol. 3, pp. 385-386)].

³⁵ [Goethe: “1807”, p. 106. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 24522 (comp. Goethe-WA III, vol. 3, p. 287)].

Louis Spohr aporta más información sobre este concierto-debut en su autobiografía:

*In Weimar [...] spielten wir mit großem Beifalle bei Hofe und wurden von der Erbgroßherzogin, der Großfürstin Maria, reich beschenkt. Unter den Zuhörern im Hofconcerte befanden sich auch die beiden Dichter=Heroen Goethe und Wieland. Letzterer schien von den Vorträgen des Künstlerpaares ganz hingerissen zu sein und äußerte dies in seiner lebhaft=freundlichen Weise. Auch Goethe richtete mit vornehm=kalter Miene einige lobende Worte an uns.*³⁶

Sin duda éste fue uno de los conciertos más importantes para el matrimonio Spohr, no sólo debido a su debut como dúo, sino también por contar con la presencia de Goethe, admirado y conocido en toda Europa. El autor, sin embargo, pareció felicitar a los intérpretes de manera distante y fría.

El siguiente concierto ofrecido por una arpista profesional que se encuentra registrado en los *Tagebücher* corrió a cargo de **Therese Emilie Henriette aus dem Winkel** (1784-1867), quien era pintora, arpista y escritora. Fue alumna de François-Joseph Naderman en 1806 y aprendió pintura con el pintor romántico Jacques Louis David (1748-1825). Al arruinarse su madre, que vivía separada de su marido, Therese se sirvió de sus conocimientos artísticos para ganar el sustento de ambas. Ya en Alemania ofreció numerosos conciertos y se instaló con su madre en Dresde. Goethe conoció a ambas mujeres en abril de 1806, pero en sus *Tagebücher* no menciona el motivo de su visita a Weimar³⁷.

Madre e hija repitieron su visita a Weimar el 8 de enero de 1809, tal como queda registrado en los *Tagebücher*³⁸. Goethe, que en esa época también era el intendente del teatro de Weimar, envió ese mismo día la carta 20/5674a a Franz

³⁶ Spohr (1860), 109.

³⁷ „17. Übergang zu den Catoptr. und Paroptischen Farben Dejeunè. Frau und Fräulein aus dem Winkel. Dlle Bardois. Geh. R. v. Einsiedel. C. M. Eberl von Wien. Leg. Schmidt. Dirzka und Stromeyer. R. R. Voigt wegen des Monuments.” [Goethe: “1806”, p. 15. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 24352 (comp. Goethe-WA III, vol. 3, p. 125)].

³⁸ “8. Geschichte der Farbenlehre [...] Mittags Frau und Fräulein von Winkel, Herr von Knebel und Kügelgen, und Frau Hofr. Schopenhauer. Nach Tische spielte Fräulein von Winkel und producirte ihre Gemälde. Abends bey Mad. Schopenhauer, wo Fräulein von Winkel den Taucher declamirte. Der jüngere Bertuch sprach über die Fernowschen Erbschaftsangelegenheiten.” [Goethe: “1809”, p. 3. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 24654 (comp. Goethe-WA III, vol. 4, p. 3)].

Kirms (1750-1826), consejero de cámara (“*Hofkammerrat*”) y miembro de la intendencia. La carta contiene detalles prácticos sobre la organización del concierto que Therese aus dem Winkel ofrecería en el teatro de Weimar³⁹. La joven actuó el 10 de enero en casa de Frau von Schardt, y el 12 por la tarde ofreció un concierto de arpa en el teatro de la corte de Weimar al que asistió Goethe: “12. Theaterangelegenheiten. Redaction der Registranda. [...] Abends im Concert von Fräulein von Winkel”⁴⁰. El 15 de enero de 1809⁴¹ Therese y su madre visitaron a Goethe en su casa de Frauenplan. Ésta es la última referencia a las señoras von dem Winkel en la obra de Goethe, lo que hace suponer que abandonarían Weimar ese mismo día o al siguiente. El autor tenía en alta estima las cualidades artísticas de Therese von dem Winkel, tal como queda reflejado en una carta que el filólogo Karl August Böttiger (1760-1835) escribió al escritor Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) el 4 de febrero de 1809: “daß Goethe mit seltner Wärme von ihr [als Malerin und Harfenistin] sprach und den Zweifler ausschalt”⁴².

4.1.3.3. CONCIERTOS PRIVADOS/ *HAUSKONZERTE*

Goethe también organizaba con asiduidad conciertos privados en su casa de Frauenplan, sin duda influido por la educación que recibió en la casa paterna. A comienzos del siglo XIX era habitual en los círculos aristocráticos y burgueses del ámbito de expresión alemana entretenerse tocando y escuchando música en el hogar; la casa de Frauenplan acogió durante más de veinte años veladas musicales y literarias. En la carta 7/2394, fechada entre 1775 y 1786, invita a

³⁹ „Fräulein von Winkel hat höchsten Ortes die Erlaubniß erhalten, künftigen Donnerstag ein Concert zu geben, wobey derselben die Assistenz der Herzoglichen Capelle nicht zu versagen ist. 1.) Der Concertmeister wäre also bey Zeiten davon zu benachrichtigen, um sich mit ihr zu besprechen, wie denn auch das Arrangement zu treffen wäre, daß die Concert- Proben unsern Opern-Proben nicht in Wege stünden. 2.) Nicht weniger würde es ganz schicklich seyn, einer so vorzüglichen Künstlerin, während ihres hiesigen Aufenthalts, bey jeder Vorstellung zwey Billets auf die Loge für sie und ihre Mutter zu senden. Weimar den 8. Januar 1809. G.“ [Goethe: “1809”, p. 1. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 9913 (comp. Goethe-WA IV, vol. 30, pp. 120-121)].

⁴⁰ [Goethe: “1809”, p. 4. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 24655 (comp. Goethe-WA III, vol. 4, p. 4)].

⁴¹ “15. Früh wie gestern. Nachher Gesang und Besuch von Frau und Fräulein von Winkel, Fräulein Reizenstein, Täubner, Frau von Götz. Mittags allein [...] Abends am Baco von Verulam und Geschichte der Naturwissenschaften im 16. Jahrhundert überhaupt.” [Goethe: “1809”, pp. 4-5. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, pp. 24655-56 (comp. Goethe-WA III, vol. 4, p. 5)].

⁴² El manuscrito se encuentra en la Königliche öffentliche Bibliothek de Dresde.

Charlotte von Stein a asistir a un concierto privado ofrecido por la famosa cantante Corona Schröter (1751-1802), entonces contratada en Weimar, y el *Hofmusicus*/ músico de la corte **Georg August Zahn**:

*Zahn wird heut Abend mit der Harfe kommen, die Schröter auch.
Willst du die Lieder hören so komm und bringe mit wen du willst.
Etwa auch deine Mutter. Ich lasse beyde Häsgen und das Feldhuhn
braten daß wir alle satt haben. G.*⁴³

Según la costumbre de la época, el arpa acompañaría al canto. Es muy posible que en aquella velada se interpretaran *lieder* con letra del propio Goethe, algo habitual en los conciertos de Frauenplan, o repertorio que estuviese de moda en aquel momento. La propia Corona Schröter llegó a componer *lieder* con letras de Goethe para pianoforte: a comienzos del siglo XIX el piano no estaba todavía desarrollado tal como lo conocemos hoy en día y era habitual sustituir un acompañamiento de pianoforte por arpa o guitarra, según los instrumentos disponibles. A pesar de todo no conocemos qué obras interpretaron Corona Schröter y Georg August Zahn en esa ocasión, ni si eran originales para arpa. Tampoco se conoce el tipo de arpa que tocaba Zahn: pudo haber sido una *Hakenharfe*, la más habitual en aquella época en todo el ámbito de expresión alemana, o una de pedal a simple movimiento como las de Dorette Spohr o Therese aus dem Winkel.

No se sabe mucho de Georg August Zahn, pero sí existe información sobre la labor del *Hof-, Stadt- und Landmusikus*, tal como rezaba el título completo. Estos músicos profesionales tenían derecho a tocar con sus aprendices en Weimar e inmediaciones en todas las ocasiones que se les ofreciera: bodas, bautizos, entierros, ferias, etc. A cambio de este derecho y de un pequeño sueldo anual estaban obligados a tocar cuatro veces a la semana en la azotea de la torre del ayuntamiento, en la catedral con ocasión de ciertas festividades, y en los bailes y ceremonias de la corte de Weimar. Al igual que los maestros de otros oficios, alojaban a los aprendices en sus propias casas.

Las veladas musicales y literarias organizadas por Goethe en la casa de Frauenplan llegaron a consolidarse como parte de la vida cultural en Weimar.

⁴³ [Goethe: „Zwischen 1775 und 1786“, p. 47ss. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 3754 (comp. Goethe-WA IV, vol. 7, p. 269ss.)].

Friedrich Schiller informó al escritor Theodor Körner (1791-1813) sobre estos “Mittwochskränzchen” en una carta fechada el 16 de noviembre de 1801:

Goethe hat eine Anzahl harmonisierende Freunde zu einem Klub oder Kränzchen vereinigt, das alle vierzehn Tage zusammenkommt und soupiert. Es geht recht vergnügt dabei zu, obgleich die Gäste zum Teil sehr heterogen sind, denn der Herzog selbst und die fürstlichen Kinder werden auch eingeladen. Wir lassen uns nicht stören, es wird fleißig gesungen und pokuliert.⁴⁴

Alexandre Jean Boucher (1770-1861) era un actor y virtuoso violinista de origen francés. En 1806 se casó con Céleste Gallyot, arpista y pianista profesional. Al igual que el matrimonio Spohr, ofrecieron numerosos conciertos por toda Europa. A finales de febrero de 1821 el **matrimonio Boucher** actuó en Weimar. Según los *Tagebücher* de Goethe esta visita duró desde el 20 hasta el 23 de febrero de 1821. El 22 ofrecieron un concierto con dúo de violín y arpa. Por las anotaciones que realizó Goethe en su diario es posible que se tratase de una *matiné*:

22. Brief an Herrn von Schreibers concipirt. Schluß des 13. Capitels der Wanderjahre redigirt. Notate und Allegate aus Lucrez. Vorbereitung zum Concert. Herr Boucher und Frau ließen sich auf der Violine und Harfe hören. Gegenwärtig Frau Gräfin Henkel, Frau von Pogwisch, Schopenhauers und Gerstenbergk. Mittag zu dreyen. Nach Tische Lucrez. Abends Hofrath Meyer. Dieselbe Angelegenheit durchgesprochen.⁴⁵

En la entrada del día siguiente, 23 de febrero, Goethe menciona dos cartas de recomendación que escribió a petición de los Boucher para Johann Friedrich Rochlitz y Karl Friedrich Zelter, que ese año estaban trabajando en Berlín: “23. Empfehlungsschreiben für Bouchers an Rochlitz und Zelter.”⁴⁶. Era habitual entre los músicos de la época pedir cartas de recomendación a personalidades representativas que facilitasen su labor musical en otras ciudades. Lamentablemente, ninguna de las dos cartas está incluida en la edición de Weimar (WA). No sabemos con seguridad qué día tocaron los Boucher en casa

⁴⁴ Citado según Busch-Salmen *et al.* (1998), 88.

⁴⁵ [Goethe: “1821”, p. 21. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 25916 (comp. Goethe-WA III, vol. 8, p. 21)].

⁴⁶ [Goethe: “1821”, p. 22. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 25917 (comp. Goethe-WA III, vol. 8, p. 21)].

de Goethe, pero el autor sí recuerda esta ocasión con cariño en sus *Tag- und Jahreshefte*:

*Die Musik versprach gleichfalls in meinem häuslichen Kreise sich wieder zu heben; Alexander Boucher und Frau mit Violine und Harfe setzten zuerst einen kleinen Kreis versammelter Freunde in Verwunderung und Erstaunen, wie es ihnen nachher mit unserm und dem so großen und an alles Treffliche gewöhnten Berliner Publikum gelang.*⁴⁷

Ya que el arpa era un instrumento común en el ámbito de expresión alemana a comienzos del siglo XIX, no hay que descartar que Goethe invitara a otros arpistas a participar en las veladas musicales de su casa de Frauenplan en Weimar.

4.1.4. PRESENCIA DEL ARPA EN LA OBRA LITERARIA DE GOETHE

Goethe estaba muy familiarizado con el arpa, no sólo a través de sus lecturas, sino también a través de sus experiencias personales en viajes, conciertos y veladas musicales. No es de extrañar, por tanto, que este instrumento aparezca esporádicamente en su obra literaria.

4.1.4.1. DRAMA

El arpa aparece solamente una vez en la obra dramática de Goethe, concretamente en *Iphigenie auf Tauris* (1786). La primera versión data de 1779, el 6 de abril de ese mismo año se estrenó en Weimar, interpretando el propio Goethe a Orestes. *Iphigenie* sufrió diversas modificaciones, la versión definitiva fue publicada en 1787 por la editorial Göschen de Leipzig, estrenándose el 7 de enero de 1800 en Viena. El arpa aparece solamente en el segundo acto, cuando Pílates responde a Orestes de la siguiente manera:

⁴⁷ [Goethe: “Tag- und Jahreshefte”, pp. 510-511. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, pp. 13210-11 (comp. Goethe-BA vol. 16, p. 326)].

PYLADES. *Unendlich ist das Werk, das zu vollführen
Die Seele dringt. Wir möchten jede Tat
So groß gleich tun, als wie sie wächst und wird,
Wenn Jahre lang durch Länder und Geschlechter
Der Mund der Dichter sie vermehrend wälzt.
Es klingt so schön, was unsre Väter taten
Wenn es, in stillen Abendschatten ruhend,
Der Jüngling mit dem Ton der Harfe schlürft;
Und was wir tun, ist, wie es ihnen war,
Voll Müh und eitel Stückwerk!
So laufen wir nach dem, was vor uns flieht,
Und achten nicht des Weges, den wir treten,
Und sehen neben uns der Ahnherrn Tritte
Und ihres Erdelebens Spuren kaum.*⁴⁸

En este pasaje el motivo del arpa está directamente entroncado con la tradición literaria del Renacimiento y Barroco. Muy posiblemente el arpa aparezca por asociación con la antigua cítara, instrumento cordófono que era muy común en la antigua Grecia: precisamente es en el mundo heleno donde tiene lugar la acción de *Iphigenie auf Tauris*. Una vez más el arpa está presente como instrumento acompañante de cantos épicos, funerarios y de alabanza: “Es klingt so schön, was unsre Väter taten./ Wenn es, in stillen Abendschatten ruhend./ Der Jüngling mit dem Ton der Harfe schlürft”. En este caso el motivo literario del arpa está exento de connotaciones religiosas cristianas porque la acción de la obra se desarrolla en la Antigua Grecia. Por tanto, la presencia de este motivo se corresponde perfectamente con el espíritu clásico de *Iphigenie in Tauris*, una de las cumbres literarias de la *Weimarer Klassik*.

4.1.4.2. LÍRICA

El arpa como tal (*Harfe*) no se encuentra en la obra lírica de Goethe, pero sí está incluida en el verbo *harfeniren/ harfenieren*, recogido con esta última grafía en el *Deutsches Wörterbuch*⁴⁹ de Jacob y Wilhelm Grimm con el significado „verb. *harfe spielen*“. Este diccionario ha sufrido diversas ampliaciones con el paso del tiempo y la reciente versión online se basa en la

⁴⁸ [Goethe: “Iphigenie auf Tauris”, p. 31-32. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, pp. 3975-76 (comp. Goethe-HA vol. 5, pp. 25-26)].

⁴⁹ V. „Harfenieren“. En: Grimm, Jacob y Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Vierten Bandes zweite Abtheilung H. I. J.*. Leipzig, Hirzel 1877, columna 477.

revisión de 1971⁵⁰. “Harfeniren” está presente una sola vez en toda la obra del autor; precisamente este ejemplo es el único utilizado por los hermanos Grimm para ilustrar el significado del verbo, lo que hace pensar que fuera inventado por el propio Goethe. Schaafs (1912) baraja además la hipótesis de que Goethe tomara como modelo el verbo *lautenieren* (“tocar el laúd”)⁵¹.

Weissagungen des Bakis fue escrita entre 1798 y 1800 y publicada por primera vez ese mismo año; años más tarde se incluyó en *Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827)*. Las *Weissagungen* son 32 poemas a los que Goethe cargó de ironía para tratar aspectos sociales, artísticos y políticos de la sociedad de su tiempo. Bakis sin embargo fue un legendario profeta y vidente de la Antigua Beocia. El verbo “harfeniren”, aparece en el poema aforístico número 11:

*Ja, vom Jupiter rollt ihr, mächtig strömende Fluten,
Über Ufer und Damm, Felder und Gärten mit fort.
Einen seh ich! Er sitzt und harfeniert der Verwüstung;
Aber der reißende Strom nimmt auch die Lieder hinweg.*⁵²

Baumgart (1886) defiende que el poema número 11 hace referencia a la poesía política de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803):

*Es wäre vor allem an Klopstock zu denken, dessen Dichtung damals gänzlich der republikanischen Bewegung und ihrem Fortgange geweiht war. Goethes Prophezeiung hat sich bewährt: “der reissende Strom hat auch die Lieder hinweggenommen.” An dem “einen” hat er das Urteil über alle politische Tendenzpoesie gesprochen.*⁵³

Morris (1898)⁵⁴ se apoya en este trabajo e incluye muestras de la poesía política de Klopstock en la que se refleja el entusiasmo del autor por la Revolución Francesa. Goethe critica en este poema la inclinación política de Klopstock y advierte sobre las consecuencias nefastas que los ideales

⁵⁰ Se puede acceder a la versión digital del *Deutsches Wörterbuch* a través de la URL de la universidad de Tréveris: <http://www.dwb.uni-trier.de>.

⁵¹ *Op. cit.*, 59.

⁵² [Goethe: “*Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827)*”, p. 431. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 522 (comp. Goethe-BA vol. 1, p. 247)].

⁵³ *Op. cit.*, 30.

⁵⁴ „1798 gab Klopstock seine Oden als die ersten zwei Theile seiner gesammelten Werke heraus. Die neue Ausgabe enthielt die zahlreichen Oden, mit denen Klopstock seit 1788 die grosse Bewegung begleitet hatte. Anfangs harfeniert er in Freudentönen.“ *Op. cit.*, 199s.

revolucionarios sin control pueden acarrear: “Aber der reißende Strom nimmt auch die Lieder hinweg.”. Si se sustituye “harfenieren” por “Harfe spielen” encontramos que, en este texto, el arpa es una metonimia de la poesía. Este tipo de metonimias con instrumentos musicales de cuerda pulsada era bastante frecuente en la literatura del Renacimiento, Barroco y *Aufklärung*. Aunque el instrumento metonímico de la poesía por excelencia era la lira, el arpa a veces podía ejercer esta función debido a las similitudes organológicas y supuesto origen helénico que compartían estos instrumentos.

4.2.4.3. PROSA

El arpa aparece con más asiduidad en la prosa de Goethe: la primera novela en la que tiene presencia este instrumento es *Die Leiden des jungen Werthers*. Fue publicada por primera vez en 1774, pero la versión definitiva salió a la luz en 1787. En el segundo libro, Werther lee a Lotte las traducciones que él ha realizado de algunos cantos osiánicos:

Ullin trat auf mit der Harfe und gab uns Alpins Gesang - Alpins Stimme war freundlich, Rynos Seele ein Feuerstrahl. Aber schon ruhten sie im engen Hause, und ihre Stimme war verhallet in Selma. Einst kehrte Ullin zurück von der Jagd, ehe die Helden noch fielen. Er hörte ihren Wettegesang auf dem Hügel. Ihr Lied war sanft, aber traurig. Sie klagten Morars Fall, des ersten der Helden. Seine Seele war wie Fingals Seele, sein Schwert wie das Schwert Oskars - Aber er fiel, und sein Vater jammerte, und seiner Schwester Augen waren voll Tränen, Minonas Augen waren voll Tränen, der Schwester des herrlichen Morars. Sie trat zurück vor Ullins Gesang, wie der Mond in Westen, der den Sturmregen voraussieht und sein schönes Haupt in eine Wolke verbirgt. - Ich schlug die Harfe mit Ullin zum Gesange des Jammers.⁵⁵

Una vez más, el arpa aparece como atributo de los bardos y rapsodas que acompaña cantos épicos o de alabanza: en este caso se trata de un lamento por la muerte de un héroe. Como instrumento bárdico estaba asociada de manera especial a Osian, quien a menudo es representado en las artes plásticas con un arpa de tipo celta, bastante más pequeña que las actuales arpas de concierto. Por

⁵⁵ [Goethe: “Die Leiden des jungen Werthers”, p. 172. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 5491 (comp. Goethe-HA vol. 6, p. 110)].

tanto, el motivo del arpa tiene en esta novela el significado típico asociado a la literatura del *Sturm und Drang*.

Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (1795) es la siguiente obra en prosa que sucedió a *Die Leiden des jungen Werthers*. Finaliza con *Märchen*, un pequeño relato que ejerció una gran influencia en el subgénero romántico del *Kunstmärchen* (cuento literario). *Das Märchen* fue incluido en octubre de 1795 en el décimo número de la revista *Die Horen*, editada conjuntamente por Goethe y Schiller. En esta obra el arpa es tocada por una criatura mágica similar a un hada llamada Lilie⁵⁶, que destaca por su belleza y dulzura:

*Nicht lange, so trat eine der schönen Dienerinnen Liliens hervor, brachte den elfenbeinernen Feldstuhl und nötigte mit freundlichen Gebärden die Schöne, sich zu setzen; bald darauf kam die zweite, die einen feuerfarbigen Schleier trug und das Haupt ihrer Gebieterin damit mehr zierte als bedeckte; die dritte übergab ihr die Harfe, und kaum hatte sie das prächtige Instrument an sich gedrückt und einige Töne aus den Saiten hervorgehört, als die erste mit einem hellen, runden Spiegel zurückkam, sich der Schönen gegenüberstellte, ihre Blicke auffing und ihr das angenehmste Bild, das in der Natur zu finden war, darstellte. Der Schmerz erhöhte ihre Schönheit, der Schleier ihre Reize, die Harfe ihre Anmut, und so sehr man hoffte, ihre traurige Lage verändert zu sehen, so sehr wünschte man, ihr Bild ewig, wie es gegenwärtig erschien, festzuhalten.*⁵⁷

El arpa es aquí un medio por el que esta criatura mágica, Lilie, realiza sus encantamientos: “Von der schönen Lilie erfahren wir, dass ihr Anblick und ihr Gesang und Harfenspiel das Auge, das Ohr und das Herz bezaubern.”⁵⁸. A partir de este *Kunstmärchen*, el arpa será atributo de criaturas como faunos, ondinas y espíritus acuáticos en la literatura de lengua alemana.

La siguiente novela en la que aparece este instrumento es el *Bildungsroman* (“novela de formación”) *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Solamente una vez está presente el arpa sin estar relacionada con el viejo arpista: en el segundo capítulo, Wilhelm y Werner mantienen una conversación sobre el talento

⁵⁶ La figura de Lilie ha sido interpretada de muy diferentes maneras: „Denn ob die schöne Lilie nun als ein Symbol für die Königin Luise zu verstehen ist, wie noch Novalis annahm, [...] ob die Lilie die etwas schwermütige Herzogin Luise von Sachsen-Weimar sein soll oder eine Allegorie des Königstums schlechthin, sie ist im Märchen vor allem einmal eine Prinzessin – eine verzauberte zumal.“ Lützel y McLeold (1985), 160.

⁵⁷ [Goethe: “Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten”, pp. 167-168. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, pp. 5682-83 (comp. Goethe-BA vol. 12, pp. 392-393)].

⁵⁸ Morris (1897), 75.

artístico. En un determinado momento, Wilhelm compara la poesía, es decir, la actividad literaria de un poeta, con un arpa. Una vez más este instrumento aparece en la obra de Goethe como una metonimia de la poesía:

Wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über den großen Verlust seine Tage hinschleicht oder in ausgelassener Freude seinem Schicksale entgegengeht, so schreitet die empfängliche, leichtbewegliche Seele des Dichters wie die wandelnde Sonne von Nacht zu Tag fort, und mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freude und Leid [...]. Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen.⁵⁹

El arpa está también asociada en este pasaje a la inspiración y a los sentimientos fluctuantes del poeta.

Este instrumento aparece por última vez en la prosa de J. W. von Goethe insertado en el segundo libro (1812) de *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1833). Esta segunda parte incluye un pequeño cuento titulado *Der neue Paris, Knabenmärchen*, en el que el arpa es un atributo de la dama vestida de rojo:

Auf einem Teppich, gerade unter der Mitte der Kuppel, saßen drei Frauenzimmer im Dreieck, in drei verschiedene Farben gekleidet, die eine rot, die andre gelb, die dritte grün; die Sessel waren vergoldet, und der Teppich ein vollkommenes Blumenbeet. In ihren Armen lagen die drei Instrumente, die ich draußen hatte unter scheiden können: denn durch meine Ankunft gestört, hatten sie mit Spielen inne gehalten. - »Seid uns willkommen!« sagte die mittlere, die nämlich, welche mit dem Gesicht nach der Türe saß, im roten Kleide und mit der Harfe. »Setzt Euch zu Alerten und hört zu, wenn Ihr Liebhaber von der Musik seid.⁶⁰

De nuevo las connotaciones positivas del arpa están presentes en la literatura fantástica en lengua alemana. En este caso, cada instrumento musical (guitarra, arpa y cítara) es un atributo de las damas vestidas de diferentes colores,

⁵⁹ [Goethe: "Wilhelm Meisters Lehrjahre", p. 129. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 5832 (comp. Goethe-HA vol. 7, p. 83)].

⁶⁰ [Goethe: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“, p. 85. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 10235 (comp. Goethe-HA vol. 9, p. 58)].

que se distinguen por su belleza y majestuosidad. Por segunda vez en la prosa fantástica de Goethe, el arpa es un atributo de criaturas fantásticas que tienen connotaciones positivas.

4.2. EL ARPA EÓLICA

El arpa eólica es un instrumento mecánico caído en desuso que funciona gracias a la acción del viento o de corrientes de aire. Gozó de gran popularidad en Europa desde finales del siglo XVIII hasta el tercer cuarto del siglo XIX, sobre todo en Inglaterra, país que lo exportó al continente europeo, así como en la actual Alemania e incluso en la costa este de los Estados Unidos. El arpa eólica apenas despertó la atención en Francia (con excepción de Alsacia), España, Italia o Escandinavia.

La presencia de este curioso artefacto en la literatura inglesa y en lengua alemana del Romanticismo es muy abundante. Se ha llegado incluso a acuñar el término *Äolsharfenlyrik*, cuya muestra más relevante es el poema de Eduard Mörike (1804-1875) *An eine Äolsharfe*⁶¹. Ésta es una muestra del furor que causó este artilugio, utilizado incluso en jardines, parques públicos y ruinas para crear una atmósfera etérea gracias a su envolvente sonido. En el tercer cuarto del siglo XIX el arpa eólica cayó rápidamente en desuso, aunque en el siglo XX todavía apareció en algunas antologías poéticas en el ámbito de expresión en lengua inglesa y alemana.

4.2.1. CONCEPTO HISTÓRICO-MUSICAL

El desarrollo tecnológico del arpa eólica en Europa empieza con el jesuita Athanasius Kircher (1601-1680), quien describe este artefacto en su obra *Musurgia Universalis* (1650), libro 2, p. 352s., y posteriormente en su *Phonurgia Nova* (1662), libro 1, pp. 145-147. Inglaterra fue la pionera en la fabricación de estos instrumentos mecánicos gracias al interés despertado por la obra literaria de James Thomson (1700-1748) y por la obra científica de William Jones (1675-1749) *Physiological Disquisitions or Discourses on the Natural Philosophy of the Elements* (1731). El interés por el arpa eólica en Alemania comenzó a partir de los trabajos de Athanasius Kircher y de William Jones. Originariamente las fuentes de información sobre este instrumento en Alemania no son científicas: de

⁶¹ El crítico literario y escritor Hermann Kurz escribe a Eduard Mörike al comienzo de la carta clasificada como (32): “Die Äolsharfe” besonders ist ein poetischer Triumph, wie ihn noch wenige errungen haben, und hat eine musikalische Malerei, daß man die ganze Szene Ton für Ton in sich schlürfen kann.“ Kindermann (1919), 167.

1780 a 1801 aparecerá solamente en obras literarias⁶² y revistas⁶³. Posteriormente se ocuparán de este instrumento diccionarios musicales⁶⁴ y artículos de divulgación científica culminando en la teoría acústica *Über eine besondere Art der Tonerregung* (1878) de Vincent Strouhal (1850-1922).

En el artículo “Von der Äolusharfe” publicado en *Goettinger Taschen Kalendar 1789 und 1792*, el filósofo Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) ofrece una descripción exacta del arpa eólica tal como se conocía en el ámbito de expresión alemana:

*Es wird ein schmaler, etwas hoher und langer Kasten von trockenem Tannenholze verfertigt, der unten einen Resonanzboden hat, auf diesem werden über zwei Stege, die nahe an den schmalen Enden einander gegenüber liegen, acht bis zehn Darmsaiten, alle im Einklang (unisono), nicht allzu stark gespannt, eine der breiten Saiten läßt sich aufschieben, so daß man einen dünnen, aber breiten Luftstrom quer auf die Saiten leiten kann. Um diesem den Durchgang zu verschaffen, kann der obere schmale Boden wie ein Pultdeckel aufgehoben werden, der an beiden Seiten noch Flügel hat, teils um auch bei der Öffnung desselben die Luft von den Seiten einzuschränken, und teils um den Deckel bei jedem Grade von Öffnung durch Friktion festzuhalten. So eingerichtet, wird das Instrument mit der Öffnung am Schieber dem Winde ausgesetzt. Sobald nun dieser durchzieht, tönt das Instrument.*⁶⁵

Naturalmente, los modelos y medidas podían variar ligeramente según la casa fabricante y el gusto del propietario. Estos artefactos tenían en general una

⁶² La obra literaria más relevante anterior a 1802 que está protagonizada por el arpa eólica es von Dalberg, Johann Friedrich Hugo: *Die Aeolsharfe - ein allegorischer Traum*. 1801. Sin duda contribuyó decisivamente a la divulgación de este instrumento en el ámbito de expresión alemana, que todavía no estaba muy extendido: „Die Aeolsharfe, deren reizende Wirkungen diese kleine Dichtung schildert, ist in Deutschland noch so wenig bekannt, dass eine vorläufige Beschreibung derselben nicht zweckwidrig seyn wird.“ (p. 3). Esta obra contiene una introducción en la que se describe el arpa eólica (pp. III - VIII) y aparecen algunas fuentes literarias relacionadas con este instrumento (pp. IX - XV), así como una historia alegórica ambientada en Italia sobre su invención (pp. 5ss). El interés reside en la combinación de divulgación científica con experimentación literaria; ya en esta obra se asocia el arpa eólica al mundo de los espíritus.

⁶³ Como ejemplo véase el artículo de Quandt “Bemerkungen über die Äolsharfe” en *Journal der Luxus und der Moden*, Weimar, marzo 1799, p. 150s. No me ha sido posible encontrar este artículo, del que se ofrece una traducción al inglés en Bonner (1970), 51-54.

⁶⁴ Las entradas más relevantes son: „Aeols-Harfe“. En: Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Offenbach am Main, André 1802, columnas 82-90; „Aeolsharfe“. En: id.: *Musikalisches Lexikon*. Heidelberg, Mohr 1865, pp. 26-28. “Aeolsharfe”. En: Sachs, Curt.: *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlín, Max Hesse 1913, rep. Hildesheim, Georg Olm 1964).

⁶⁵ No he podido encontrar la fuente citada. Este ensayo está incluido en las obras completas de G. C. Lichtenberg, v. Mautner (1983), 261-264.

forma cuadrangular, aunque la casa Pleyel (París) llegó a fabricar un modelo triangular. Algunas arpas eólicas estaban pintadas y adornadas, otras simplemente se recubrían con barniz. Muchos propietarios las mantenían al unísono, mientras que otros rechazaban esta afinación. El furor causado por este instrumento entre la nobleza, la burguesía y los artistas e intelectuales del ámbito de expresión alemana desde comienzos del siglo XIX hasta 1860 aproximadamente se manifiesta no sólo en la cantidad de obras literarias, artículos y obras científicas protagonizadas por el arpa eólica, sino también por el ingente número de fabricantes. Entre éstos destacan J. W. Bindernagel de Gotha (hacia 1806), Gaib en Estrasburgo (hacia 1820) y M. Wilhelm Melhop en Hamburgo (hacia 1840).

El arpa eólica se instalaba en ventanas, jardines y parques privados, de modo que el público en general no tenía acceso a ella. Sólo a mediados del siglo XIX se empezó a plantear la posibilidad de colocar arpas eólicas en parques públicos. El entusiasmo romántico llevó a instalar arpas eólicas en ruinas, a veces artificiales (por ejemplo Emichsburg zu Ludwigsburg y Weibertreu zu Weinsberg), y en cuevas. Esta estratégica disposición sin duda obedecía al gusto romántico por la naturaleza y lo espiritual, de ahí su preferencia por la música de estos instrumentos⁶⁶.

Bonner (1970) señala un tímido resurgimiento del arpa eólica como artefacto curioso en Inglaterra y Estados Unidos en la década de 1970. Hoy en día existen algunos fabricantes en Norteamérica, Inglaterra y Alemania que construyen reproducciones semejantes a las del siglo XIX con el fin de ser utilizadas en el interior de la casa o en jardines. Es posible incluso adquirir arpas eólicas a través de Internet. En los años 90 E. Bänerle y M. Minssen crearon un arpa eólica electroacústica diseñada para sonar con la respiración humana en espacios cerrados o por acción del viento en espacios al aire libre (v. Minssen *et al.* 1997, 22).

⁶⁶ Lichtenberg describe perfectamente este sentimiento, tan sugerente para la imaginación de los románticos: „Die Vorstellung von einer Folge harmonischer Töne, die ohne bestimmte Melodie sanft anschwellend, nach und nach wieder in der Ferne hinstirben, gleich den Bewegungen einer erquickenden Frühlingsluft, hat, ob ich gleich nie etwas von der Art gehört habe, doch immer viel Reizendes für meine Phantasie gehabt“. *Op. cit.*, p. 261.

4.2.2. EL ARPA EÓLICA COMO MOTIVO EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA EN LENGUA ALEMANA

El motivo del viento que hace sonar las cuerdas de un arpa se puede encontrar en diversas fuentes literarias, por ejemplo en el *Talmud*⁶⁷ o en el salmo bíblico 137 (136). Pero el arpa eólica (“*Äolsharfe*”, “*äeolische Harfe*”, “*Äolusharfe*”, “*Geisterharfe*” o “*Windharfe*”) como motivo literario aparece por primera vez en la obra del poeta inglés James Thompson: *The Castle of Indolence* (1748) y *Ode on Æolus’ Harp* (1748)⁶⁸. Ambas fueron traducidas por Johann Gottfried Herder en 1795. De esta manera se introdujo el motivo literario del arpa eólica en la literatura en lengua alemana. En ambas traducciones de Herder el arpa eólica hace referencia a las voces de los muertos y a la armonía celestial.

A partir de 1760 se publican en Gran Bretaña los poemas osiánicos del escocés James Macpherson (1736-1796). El motivo del arpa que suena por acción del viento está cargado de una profunda tristeza: simboliza los lamentos desesperanzados de los muertos desde el más allá. Herder tradujo asimismo numerosas obras de Macpherson al alemán, introduciendo así en el ámbito de expresión alemana el motivo del arpa que suena sin intervención humana. Sus traducciones ejercieron una gran influencia entre los intelectuales alemanes, a la que no fueron ajenos Goethe ni Friedrich Schiller. En el poema de éste último titulado *Würde der Frauen* (1795) se compara por primera vez en la historia de la literatura en lengua alemana la sensibilidad del alma de la mujer con un arpa eólica: „Aber, wie leise vom Zephir erschüttert/ schnell die äolische Harfe erzittert,/ also die fühlende Seele der Frau.“⁶⁹.

El motivo del arpa eólica se extendió en la literatura en lengua alemana y llegó a ser habitual a partir del Prerromanticismo a través de las traducciones de

⁶⁷ Goldschmidt, Lazarus: *Der babylonische Talmud*. Berlín 1930, vol. 1, p. 7. Citado según Langen (1966), 163.

⁶⁸ Busch-Salmen *et al.* (1998), 198s. incluyen este poema y la traducción que realizó Herder en 1795, titulándolo *Die Aeolsharfe*. Ésta resultó una oda con once estrofas cuya forma es la del asclepeiadeo menor, un metro eólico. Busch-Salmen *et al.* indican que posiblemente el motivo que le impulsó a realizar esta traducción fuera el arpa eólica que entregó el poeta Johann Joachim Christoph Bode (1730-1793) el 13 de diciembre de 1793, poco antes de morir, a Sophie von Schardt, amiga de Herder. El propio Herder fue un gran aficionado a las arpas eólicas, hasta el punto de adquirir una poco tiempo después.

⁶⁹ [Schiller: „Gedichte (1789-1805)“. *Digitale Bibliothek: Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke*, p. 92512 (comp. Schiller-SW vol. 1, pp. 218-220)].

Herder y de su ensayo “Freimäurer” publicado en *Adrastea* (1802)⁷⁰. Esta revista fue fundada en 1801 y editada por el propio Herder. Aparecía cada tres meses y contenía artículos sobre temas políticos, históricos, religiosos, etc. “Freimäurer” es un artículo de cuarenta páginas que presenta parcialmente la historia y la filosofía masónicas, incluyendo un poema titulado *An die Aeolsharfe* (*op. cit.*, 297s.). El motivo del arpa eólica adquiere aquí dos significados: la hermandad universal en sentido masónico y la armonía universal⁷¹. Busch-Salmen *et al.* (1998) interpretan el arpa eólica en este texto como la voz de un dios secularizado o „Weltgeist“⁷². Gran parte de los escritores de habla alemana de finales del siglo XVIII estaban adscritos a la masonería y esta sociedad secreta ejerció una enorme influencia sobre los intelectuales de la época.

Entre las obras literarias del Prerromanticismo alemán en las que el arpa eólica está presente destacan *Auftrag* (1783) de Ludwig Heinrich Christoph Hölty⁷³ (1748-1776), y *An Itai's Aeolische Harfe* (1804) de Christian Graf zu Stolberg (1748-1821). El motivo del arpa eólica cobra una importancia inusitada en la literatura en lengua alemana del Romanticismo, Jean Paul (1763-1825) utiliza este motivo sobre todo en su obra temprana: *Hesperus* (1795) y *Leben des Quintus Fixlein* (1796). En ambas el arpa eólica hace referencia a la integración del hombre con el todo y a la unión de la vida con la muerte. E. T. A. Hoffmann (1776-1822) la llama “Wetterharfe” o “Riesenhharfe”; según se explica en su obra *Die Serapionsbrüder* (1814)⁷⁴. Este instrumento aparece además en *Lebensansichten des Kater Murr* y *Die Automaten*. El arpa eólica en la obra de E.

⁷⁰ El ensayo „Freimäurer“ está incluido en las obras completas de Herder editadas por Johann von Müller en 1809, pp. 171-205. Originalmente se publicó en la segunda parte del cuarto volumen de la revista *Adrastea*. Leipzig, Hartknoch 1802, pp. 271-312.

⁷¹ „Linda (einer Aeolsharfe gegen über, die am Baume hangend dann und wann klagende Töne giebt. Linda singt:) An die Äolsharfe. Harfe der Lüfte, du bringst/ Klagende Laute mir zu/ Aus der Fülle der Welten/ Weltgeist, seufzet dann Alles in Dir? [...] Horch! Ich höre den Gram/ Aller Verlaßnen./ Einsam Wünschenden, Sehnnenden,/ Matt sich Mühenden - / Knüpfe sie, Weltgeist,/ Wirkend zusammen/ und sie erklingen, ein Saitenspiel.“ *Op. cit.*, 297s.

⁷² *Op. cit.*, 200.

⁷³ Este poema de Hölty precede al tercer movimiento (*Sehr langsam*) de la *Sonate für Harfe* (1939) compuesta por el músico alemán Paul Hindemith (1885-1963). V. Hindemith, Paul: *Sonate für Harfe*. Maguncia, Schott 1968, p.14.

⁷⁴ „Viel größer in der Idee, als alle die Äolsharfen, die nur als musikalische Ableiter der Zugluft zum kindischen Spiel geworden, ist die Wetterharfe, von der ich einmal gelesen. Dicke, in beträchtlicher Weite im Freien ausgespannte Drähte wurden von der Luft in Vibration gesetzt und ertönten in mächtigem Klange.“ [„Werke: Die Serapionsbrüder“. Hoffmann: *Werke*, pp. 3540-43 (comp. Hoffmann-PW vol. 3, pp. 438-40)]. Ludwig rechaza el arpa eólica (“Äolsharfe”) por haberse convertido en un objeto de consumo y diversión. Se inclina por su antítesis, la “Wetterharfe” o “Riesenhharfe”. Todos los lexicones musicales consultados identifican sin embargo “Wetterharfe” con “Aeolsharfe”. Koch (1802) define “Riesenhharfe”: “Meteorologische Harmonica oder auch Riesenhharfe genannt, ist eine Art von Aeols=harfe, die der Abt Gattoni zu Mailand erfunden hat. Er ließ nemlich von einem Thurme zum andern 15 eiserne Saiten ausspannen und dergestalt stimmen, daß sie die diatonische Tonleiter angaben.” *Op. cit.*, 152s.

T. A. Hoffmann adquiere un significado negativo: el miedo de los personajes a su propia destrucción (por ejemplo en el caso del maestro de capilla Kreisler).

Por una posible influencia de Hoffmann, Adalbert Stifter (1805-1868) incluye el arpa eólica en *Die Narrenburg* (1843), en la que el arpa hace referencia a las voces de los muertos, y *Prokopus* (1848), obra en la que este motivo se puede interpretar como la armonía del hombre con la naturaleza. Aparece también en la literatura del Romanticismo tardío, destacando los escritores Justinus Kerner (1786-1862) y Eduard Mörike. En la obra del primero el arpa eólica aparece en *Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs* (1811) y en los poemas *Der Grundton der Natur* y *Die Aeolsharfe in der Ruine*. En la obra de Kerner este instrumento se identifica con el alma humana: ambas son extraordinariamente sensibles a influencias externas y revelan la naturaleza del universo. La repetida presencia del motivo del arpa eólica en la lírica en lengua alemana del Romanticismo ha llevado a algunos autores a acuñar el término *Äolsharfenlyrik*. El arpa eólica como motivo literario en la literatura en lengua alemana encuentra su cumbre en *An eine Äolsharfe* (1873), de Eduard Mörike⁷⁵. Mörike escribió este poema con ocasión de la muerte prematura de su hermano August, el arpa eólica adquiere en el texto la fuerza simbólica de un lamento melódico.

El arpa eólica como motivo literario caerá en desuso en la literatura universal a partir del Realismo y en la literatura en lengua alemana aparecerá sólo ocasionalmente en algunas obras de escritores menores, por ejemplo *Frauenherz* (1862) de Louise Büchner (1821-1877) o *Die Harfenjule* (1927) de Klabund, pseudónimo de Alfred Henschke (1890-1928), sin realizar ninguna aportación original. Durante la década de los 70 se volvió a despertar cierto interés por este instrumento en la lírica en lengua alemana⁷⁶.

4.2.3. GOETHE Y EL ARPA EÓLICA

Es difícil precisar si Goethe conoció el arpa eólica por primera vez a través de la literatura o en la vida real. Su primera referencia a este artefacto se encuentra en la carta 2/81 (WA IV, vol. 50, p. 3ss), enviada a Herder desde

⁷⁵ „Nothing shows more clearly the nature of Mörike’s indebtedness, and superiority, to his Romantic forebears than his control of a symbol which had once been the facile monogram of an extreme pathetic fallacy.” Boyle (1970), 67s.

⁷⁶ Sirvan como ejemplos Dietz, Alfred: *Die Windharfe*. Darmstadt, Bläschke 1977 y Farkas Alsó Takács, Irma: *Äolsharfe (Gedichte)* Viena, Wien Europäischer Verlag 1971.

Frankfurt y fechada en octubre de 1771. Contiene la traducción de varios fragmentos correspondientes a poemas osiánicos de Macpherson, en donde la presencia del arpa sonora por acción del viento está presente en dos pasajes. En el primer fragmento de la carta, este motivo literario aparece claramente en la expresión “*Harfen der Lüffte*”: “Alpins des G'sangs/ Wohnt Trost in d'n/ Harfen der Lüffte./ Wälz über Ossian, zu/ Osian dem traugen./ Seine Seel ist/ gehüllt in Nebel./ Son of Alpin strike the string. Is there ought of ioy in the Harp? Pour it then, on the Soul of Ossian: it is folded in mist.”⁷⁷. En el quinto fragmento se menciona este instrumento, que los espíritus hacen sonar, por metonimia (“*Erinnerung von Saiten*”): „Auf düstern Lüfften, zum / Grab des Kriegers / Wälzen sie Nebel/ am Himmel / Finstere Wohnung denen / Geistern nicht / muthigen / starcken / lebendgen / Biss dass steige Gesang / Todten- /Ruhm / Erinnerung von Saiten“.⁷⁸

La citada carta muestra que Goethe conocía bien la obra de Macpherson, la cual llegó a formar parte de su biblioteca. Por tanto ya estaba familiarizado con el motivo del arpa sonora sin intervención humana desde su juventud.

Würde der Frauen fue escrito por Friedrich Schiller en agosto de 1795. Cronológicamente se redactó después de *Reich der Schatten* y justo antes de *Elegie*. Estas dos obras, que más tarde se titularon *Das Ideal und das Leben* y *Der Spaziergang*, se cuentan entre los textos líricos más significativos del autor; tras ser conocido como teórico literario y del arte, Schiller mostró a finales de 1795 una faceta hasta entonces poco conocida: la de poeta lírico. El 28 de agosto de 1795 envió “noch ganz warm, wie es aus der Feder und aus dem Herzen kommt”⁷⁹ su poema *Würde der Frauen* al compositor Johann Friedrich Reichardt para que pusiera música al texto, ruego que éste cumpliría poco más tarde.

Goethe y Schiller publicaron *Würde der Frauen* en el *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, que salió a la luz a mediados de diciembre de 1795 y fue editado por Michaeli. La inclusión de este poema en el *Musen-Almanach* se menciona en la carta 12/3574 (WA IV, vol. 12, p. 156)⁸⁰, fechada en Jena el 13 de junio de

⁷⁷ [Goethe: „1771“, p. 7. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 371 (Goethe-WA-IV, vol. 50, p. 3)].

⁷⁸ [Goethe: „1771“, p. 10. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 374 (Goethe-WA-IV, vol. 50, pp. 5-6)].

⁷⁹ Cita tomada de Brandt (1993), 110, quien se remite a Oeles, Norbert (ed.): *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Weimar 1969, vol. 28, p. 34.

⁸⁰ „Ich schicke das Restchen Cellini und das Blumenmädchen und erbitte mir dagegen die Dame des belles cousines, zu der ich unbekannter Weise eine besondere Neigung hege. Sodann auch den Almanach der die *Würde der Frauen* enthält, zu einem schwer zu errathenden Zwecke.“

1797. Ésta demuestra que Goethe conocía bien el texto de Schiller, y que la comparación del alma de la mujer con un instrumento tan sensible a los efectos externos del viento como el arpa eólica no le pasó desapercibida. Supo apreciar su originalidad y relevancia; esto se refleja en uno de los múltiples aforismos que escribió en colaboración con Schiller titulado *Schillers Würde der Frauen*: “Vornherein liest sich das Lied nicht zum besten; ich les es von hinten, Strophe für Strophe, und so nimmt es ganz artig sich aus.,”⁸¹. El 24 de junio de 1797, once días después de enviar la citada carta 12/3574 a Schiller, Goethe anota en su diario: “24. Zueignung an Faust. Mit Geh. Rath Schmidt im Schlosse. Nachmittag weiter an Faust. Sonnenfinsterniß”⁸² La *Zueignung* es el único pasaje de *Faust. Der Tragödie Erster Teil* en donde aparece el arpa eólica, por tanto es posible que Goethe tuviera en mente el final de *Würde der Frauen* durante su redacción. La presencia del arpa eólica en la *Zueignung* se expondrá en el apartado 4.1.4.

Aunque no hace mención a ello en sus diarios o cartas, es muy probable que Goethe conociera el ensayo de Herder publicado en *Adrastea*, pues ambos eran miembros de la logia masónica de Weimar y les unía una relación personal y literaria. El interés de Goethe por la acústica hizo que su correspondencia con Zelter incluyera preguntas sobre fenómenos físico-sonoros. Así, Zelter explica a Goethe en una carta escrita entre el 8 de mayo y el 14 de julio de 1808 el fenómeno de los tonos parciales poniendo como ejemplo el arpa eólica :

*Auch die Äolsharfe gibt das nämliche Experiment und da, besonders bei starker und anhaltender Luftbewegung auch die höhern Zahlen 8. 9. 10. 11. 12. 13 u.s.w hörbar werden und dissonierend mittönen; so entsteht der wundervolle Eindruck der Äolsharfe indem diese Töne zugleich notwendig und willkürlich erscheinen.*⁸³

[Goethe: „1797“, p. 224. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 6073 (cf. Goethe-WA-IV, vol. 12, p. 156)].

⁸¹ “*Empezando por el principio la canción no se lee bien; yo la leo desde el final, estrofa por estrofa, y así hace muy buen efecto.*” (Traducción propia). Goethe ve en la comparación del alma de la mujer con un arpa eólica la clave del poema de Schiller, por eso sugiere comenzar con ella su lectura aunque el texto original concluya con ella (v. 4.1.2.). También es posible una interpretación en clave humorística, tan propia de los aforismos de Goethe y Schiller: el alma femenina es tan voluble e imprevisible como los sonidos indeterminados del arpa eólica. [Goethe: “Xenien und Votivtafeln”, p. 151. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 1866 (Schiller-SW vol. 1, p. 290)]. *Xenien und Votivtafeln* se publicó en 1796.

⁸² [Goethe: “1797”, p. 29. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 23930 (Goethe-WA III, vol. 2, p. 75)].

⁸³ Citado según Busch-Salmen *et al.* (1998), 55.

No es seguro que Goethe conociera los trabajos musicales de Athanasius Kircher *Musurgia Universalis* y *Phonurgia Nova*, ya que no aparece ninguna referencia en sus cartas o diarios. Pero sí estudió otras obras del jesuita: para la elaboración de su *Farbenlehre* encargó a la biblioteca de la Universidad de Jena *Ars magna lucis et umbral*, tal como se refleja en la carta 20/5717 (WA IV, vol. 20, p. 324), fechada el 3 de mayo de 1809 y dirigida al profesor de la Universidad de Jena Heinrich Carl Abraham Eichstädt (1772-1848). Es posible que Goethe supiera del arpa eólica de Kircher a través de conocidos que supieran de acústica (Reichardt o Zelter), que visitara el museo kirchneriano durante su estancia en Roma (aunque este hecho no está documentado en sus diarios, cartas o textos autobiográficos), o por medio de traducciones: *Musurgia Universalis* y *Phonurgia Nova* fueron traducidas al alemán en 1662 y 1684 por Andreas Hirsch y Agatho Carione respectivamente, pero no está documentado si Goethe tuvo acceso a ellas.

Los parques de Wörlitz sirvieron de modelo a los jardines del palacio Belvedere en Weimar, que se inauguraron hacia 1788. Siguiendo el ejemplo de Inglaterra se instalaron varias arpas eólicas al aire libre, ninguna de las cuales ha sobrevivido debido a las condiciones atmosféricas y a los frágiles materiales de estos instrumentos: las cuerdas estaban hechas de tripa o metal y las cajas de resonancia con madera de arce o caoba. Goethe conocía muy bien los jardines de este palacio, pues a menudo los recorrió a caballo o a pie. Allí realizó además diversos estudios botánicos.

En el parque del palacio Belvedere de Weimar se puede apreciar todavía hoy una montura mellada en la terraza situada sobre la gruta denominada *Grosse Grotte* que mide unos 90 centímetros de longitud. Sobre esta montura estaba colocada un arpa eólica que medía 90 × 15 cm y que a partir de 1803 contó con una encordadura doble de ocho a diez cuerdas. Las arpas eólicas que se fabricaban en Weimar eran muy parecidas a la descrita por Lichtenberg en su artículo “Von der Äolus-Harfe”. En los registros de contabilidad del príncipe Carl Friedrich está documentado que en septiembre de 1817 se adquirieron diecisiete cuerdas para las arpas eólicas (“*Holzharfen*”) de los jardines del palacio Belvedere, y que en mayo de 1818 se encargaron cuarenta y ocho cuerdas de tripa, y veinticuatro clavijas para reparaciones. Se realizaron revisiones en 1819, 1820, 1823 y 1824. A partir de diciembre de 1823 se desmontaron las arpas eólicas cada año, manteniéndolas a cubierto durante el invierno.

El 29 de septiembre de 1827, Goethe escribe desde Weimar una carta a Zelter en la que le pide una composición original para coro y arpas eólicas (43/64, WA IV, vol. 43, pp. 90-91):

*Weimar den 29. September 1827. An Carl Friedrich Zelter. [...] die Ankunft des Herrn Grafen veranlaßte mich, in die Nähe der Societät wieder zurückzukehren; und so muß ich denn schon mit dem Gewinn der kurzen dort verbrachten Zeit zufrieden seyn. Davon wirst du denn auch, wenn du, wie Fräulein Ulrike behauptet, auf der Rückreise zu uns kommst, dein reichliches Theil dahin nehmen. Unter anderm wird zur Begleitung eines Liedes ein Chor von Aeolsharfen verlangt. Ob dergleichen schon ausgeführt worden, ist mir nicht bekannt. Diese Gelegenheit aber, etwas Wundersames hervorzubringen, solltest du dir nicht entgehen lassen.*⁸⁴

La idea original no parece ser del propio Goethe y, a pesar de su entusiasmo por el proyecto, éste nunca llegó a realizarse. Probablemente esto fuera causado por las dificultades técnicas y de composición, pues el arpa eólica es un artefacto mecánico que genera sonidos indeterminados en secuencias imprevisibles. De esta carta se deduce que las arpas eólicas también eran usadas ocasionalmente en los escenarios y que se hacían sonar con máquinas al efecto (“Windmaschinen”).⁸⁵

4.2.4. PRESENCIA DEL ARPA EÓLICA EN LA OBRA LITERARIA DE GOETHE

El motivo literario del arpa eólica se introduce en la literatura en lengua alemana durante el último tercio del siglo XVIII, pero su presencia en la obra de Goethe no es abundante. Este motivo está ausente en su obra de juventud y en sus etapas de *Sturm und Drang* y del Clasicismo de Weimar (“*Weimarer Klassik*”), tal vez porque apenas se corresponda con el espíritu de dichas épocas.

⁸⁴ [Goethe: „1827“, p. 131. Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche, p. 20211 (Goethe-WA IV, vol. 43, pp. 90-91)].

⁸⁵ En el volumen 27 („Wagon to Żywny“) de Sadie (2001) aparece una fotografía en blanco y negro de una *wind machine*, seguramente muy parecida a las máquinas empleadas en el ámbito de expresión alemana. V. *op. cit.*, p. 434.

4.2.4.1. DRAMA

El arpa eólica en la obra de Goethe aparece por primera vez en la *Zueignung* de *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808). Esta dedicatoria fue escrita el 24 de junio de 1797, once días después de enviar la carta 12/3574 (WA IV, vol. 12, p. 156) a Schiller. Hay por tanto once años de diferencia entre la *Zueignung* y la publicación de la primera parte de *Faust*. Esta dedicatoria consta de cuatro estrofas de ocho versos cada una, con rima ABABABCC. La forma estrófica que consta de ocho versos recibe en alemán el nombre de “*Stanze*”. La distribución de los acentos es completamente regular, ya que cada verso consta de cinco yambos: ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - (“*Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt*”). Algunos versos presentan cadencia femenina, es decir, finalizan en sílaba átona:

˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ . (“*Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten*”).

El motivo literario que nos ocupa aparece en el cuarto verso de la última estrofa: el “yo” lírico compara su canción nostálgica con el sonido susurrante de un arpa eólica⁸⁶. Sin duda hace referencia al misterioso, pero agradable sonido que producen las arpas eólicas por influjo de corrientes de aire ligeras, en contraste con los sonidos lúgubres provocados por el viento. Así, el motivo literario cobra aquí el significado de la nostalgia por el mundo de los espíritus (“*längst entwöhntes Sehnen/ nach jenem stillen, ernsten Geisterreich*”).

*Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.*⁸⁷

⁸⁶ Schöne y Wiethölter (1998) señalan la dificultad de interpretación de esta „Zueignung“ porque no está claro a quién está dirigida: „Meint dieses merkwürdige „Widmungs“-Gedicht also etwa (nur oder auch?), daß der Autor selbst (der Äolsharfe gleich dem hingegeben, was da herandrängt) den hier angeredeten dichterischen Gestalten, ihrem Geisterreich sich zueigne? sich selbst der Dichtung „widme“, der noch immer unvollendeten, die er jetzt wieder aufnimmt?“. Schöne, Albrecht; Wiethölter, Waltraud: „Kommentar“. En: Wilhelm Voßkamp *et al.* (eds.), *Goethe Werke. Dritter Band: Faust I und II. Die Wahlverwandtschaften*. Frankfurt am Main, Insel 1998, p. 647.

⁸⁷ [Goethe: „Faust. Eine Tragödie“, p. 3. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 4736 (Goethe-HA vol. 3, p. 9)].

Curiosamente, la última obra de Goethe en la que está presente el motivo del arpa eólica es *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, que publicó póstumamente la editorial Cotta por expresa voluntad del autor. Ésta fue escrita entre 1825 y 1831, aunque los primeros bosquejos datan de alrededores de 1800. La segunda parte de *Faust* se representó por primera vez en Hamburgo el 4 de abril de 1854. Su redacción de esta obra ocupó muchos años de la vida de Goethe y muchos germanistas la consideran su cumbre literaria. Con ella no quiso limitarse a escribir una continuación de *Faust. Der Tragödie erster Teil*, sino que concibió una obra que se desarrollaría en planos más elevados, y que por tanto se diferenciaría claramente de la primera parte. Este proyecto queda reflejado en la carta 42/102 dirigida al enviado suizo en París Philippe Albert Stapfer (1766-1840) y fechada en Weimar el 3 de abril de 1827:

*Dieser zweyte Theil nun ist in Anlage und Ausführung von dem ersten durchaus verschieden, indem er in höheren Regionen spielt und dadurch von jenem sich völlig absondert. Er ist noch nicht vollendet und ich gebe nur vorläufig das in denselben künftig einzuschaltende Zwischenspiel heraus.*⁸⁸

Ha de tenerse en cuenta por tanto que *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* está cargado de gran simbolismo y por tanto ha dado pie a múltiples interpretaciones. Algunos autores han querido incluso ver en él significados ocultos o mensajes en clave: sirva como ejemplo Schlaffer (1981), quien considera *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* como una alegoría de la sociedad del siglo XIX⁸⁹. La interpretación de un texto literario en la que se tiene en cuenta al lector como parte activa de la misma dificulta alcanzar unas conclusiones unánimes. Esto afecta también a la lectura de *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*.

Por tanto, el motivo del arpa eólica puede interpretarse en esta obra de muy diversas maneras. Tras la muerte de Gretchen, Fausto es transportado hacia un paisaje ideal o *locus amoenus* por los espíritus, de la naturaleza que están subordinados a Ariel. Éste es un espíritu del aire tomado de *La Tempestad*, obra de William Shakespeare (1564-1616). Fausto intenta conciliar el sueño mientras

⁸⁸ [Goethe: „1827“, p. 172. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, p. 19846 (Goethe-WA IV, vol. 42, pp. 118-119)].

⁸⁹ „Die beiden wesentlichen Besonderheiten von Faust II, seine allegorische Form und das in ihr enthaltene Bild der modernen Gesellschaft, haben den Gang der Interpretationsversuche auch noch im Verfolg ihres Irrwegs wechselnd geprägt.“ *Op. cit.*, 7.

los espíritus se mueven en corro en torno a él. Ariel acompaña su dulce canto acompañado de arpas eólicas:

Anmutige Gegend

*Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig,
schlafsuchend. Dämmerung. Geisterkreis schwebend bewegt,
anmutige kleine Gestalten.*

*ARIEL. Gesang, von Äolsharfen begleitet.
Wenn der Blüten Frühlingsregen
Über alle schwebend sinkt,
Wenn der Felder grüner Segen
Allen Erdgebornen blinkt,
Kleiner Elfen Geistergröße
Eilet, wo sie helfen kann,
Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksman.*⁹⁰

Por medio de este canto y de la música que lo acompaña, la propia naturaleza cura a Fausto tal como suenan las arpas eólicas: sin intervención humana. De nuevo el arpa eólica se encuentra íntimamente ligada al mundo de los espíritus, al igual que en la *Zueignung* de *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Como artefacto productor de música desempeña un papel importante en el proceso de recuperación física y mental de Fausto tras la muerte de Margarita: “Die Musik befreit den Menschen von sich selbst und versetzt ihn in jene hellere, leidenschaftslosere Welt, von der Goethe in bezug auf Faust II spricht.”⁹¹.

Kyle (1870) ofrece una interpretación muy diferente de esta escena. Ariel sería “the spirit of Christianity: he is the lion of God ordained to rescue Faust from the ulcering profanity and pestilential breath of the fallen empire.”⁹². Si bien es cierto que “*ariel*” significa “león” en hebreo, el autor no expone las razones que le han llevado a interpretar este personaje como representación del espíritu cristiano, lo que hace que su afirmación sea todavía más sorprendente. Para Kyle (1870) el papel de las arpas eólicas está estrechamente relacionado con la naturaleza; esta interpretación está indudablemente influenciada por el Romanticismo: “His song is accompanied by Aeolian harps; that is, the breath of

⁹⁰ [Goethe: „Faust. Eine Tragödie“, p. 227. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, p. 4960 (Goethe-HA vol. 3, p. 146)].

⁹¹ Emrich (1981), 74. Las interpretaciones posteriores sobre la presencia de las arpas eólicas en *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* se basan en este trabajo y por tanto no aportan ninguna novedad. Éste es considerado de obligada referencia para el estudio de *Faust II*.

⁹² *Op. cit.*, 77.

nature plays freely, sweetly but inartistically and unconsciously, making melancholy music of its own with the existing art of time.”⁹³

Kyle (1870), 78 señala además que el acompañamiento del cántico de Ariel por medio de arpas eólicas constituye una autodeclaración del espíritu del cristianismo ante el mundo: “Accompanied thus (*con el sonido de arpas eólicas*), the spirit of Christianity declares itself to the world.”. La Germanística actual se distanciaría de estas conclusiones por su falta de rigor: Goethe no se consideraba cristiano y pertenecía a la logia masónica de Weimar. Es por tanto muy improbable que quisiera hacer de esta escena un canto al espíritu cristiano, que reconciliaría a Fausto con la cultura romana tras el largo sueño germano medieval que supuso *Faust. Der Tragödie erster Teil*. No obstante, es evidente la originalidad interpretativa de Kyle (1870), que hace reflexionar sobre el componente subjetivo que conlleva toda interpretación literaria en la que se tiene en cuenta el papel activo del lector.

4.2.4.2. LÍRICA

El poema *Äolsharfen* es fruto del dolor de J. W. von Goethe tras la separación de la joven Ulrike von Lewetzow (1804-1899) el 24 de julio de 1822. *Äolsharfen*, subtítulo *Gespräch*, es un diálogo entre un “yo” lírico femenino y otro masculino. Fue escrito entre el 14 de julio y el 6 de agosto de 1822 y se publicó en la última edición autorizada de poemas del autor, titulada *Gedichte (Ausgabe letzter Hand)*, de 1827⁹⁴. En una conversación con el músico y compositor bohemio Wenzel Johann Tomaschek (1774-1850) en Eger el 6 de agosto de 1822, el propio Goethe definió este texto como un „Liebeschmerzlicher Zwie-Gesang unmittelbar nach dem Scheiden“⁹⁵

⁹³ *Op. cit.*, 77s.

⁹⁴ „Gedichte“. En: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vol. 1-4. Stuttgart y Tübingen, Cotta 1827.

⁹⁵ „Nicht übergehen darf ich das Gedicht hier, das Goethe auf den zwei Blättchen für mein Stammbuch schrieb. Das Diplomatische daran, wie er sich im Scherz ausdrückte, bestehet darin, daß, wenn man die Überschrift der Rückseite vom Gedicht im Zusammenhange lesen will, man beide Blättchen scharf nebeneinander legen muß. Dasselbe muß geschehen, ehe man zum Lesen der inneren Überschrift vom Gedicht schreitet. Die äußere Überschrift lautet: Für innige Teilnahme / an meinen / Gesängen / dankbar / zu freundlichem Erinnern / genußreicher Stunden / Eger, d. 6. August 1822. Die innere Überschrift lautet: / Liebeschmerzlicher Zwie-Gesang / unmittelbar nach dem Scheiden. [Nun folgen die zwei ersten Strophen des Gedichts »Äolsharfen«].“ [Goethe: „1822“, pp. 46-48. *Digitale Bibliothek Band 10: Goethe: Briefe, Tagebücher, Gespräche*, pp. 29817-29819 (Goethe-Gespr. vol. 4, pp. 184-186)].

Goethe tenía entonces setenta y tres años, Ulrike dieciocho. La familia de la joven no consideró prudente un matrimonio debido a la enorme diferencia de edad entre ambos y la férrea oposición al enlace por parte de August y Otilie von Goethe. Amalie von Lewetzow decidió regresar a Berlín con sus hijas y Goethe abandonó Karlsbad ese mismo día en su coche. Durante el viaje comenzó a escribir y antes de llegar a Weimar finalizó los borradores de lo que más tarde sería su *Trilogie der Leidenschaft (Gedichte. Ausgabe letzter Hand, 1827)*. No se sabe la fecha exacta en la que escribió *Äolsharfen*, pero por el informe de Tomaschek se deduce que al menos las dos primeras estrofas ya estaban terminadas el 6 de agosto de 1822. Ulrike von Lewetzow nunca manifestó interés por casarse y permaneció siempre soltera. Al final de su vida dijo sobre su relación con Goethe: “Keine Liebe war es nicht”.

Aunque la única alusión directa al instrumento reside en el título, el motivo del arpa eólica en *Äolsharfen* está muy desarrollado y se presta a interpretaciones muy variadas. El sonido del arpa eólica, arrastrado desde la lejanía por el viento, envía a cada uno de los “yo” líricos, separados físicamente pero unidos espiritualmente en un diálogo, melancólicos saludos y deseos vehementes de parte del otro “yo” (Busch-Salmen *et. al.*, 54). También se puede interpretar como la nostalgia presente en este diálogo espiritual. Otros dos motivos presentes en este texto son la tristeza y el llanto; al final del texto aparece una de las imágenes favoritas de Goethe: el arco iris (“*Iris*”), que sustituye al motivo del llanto y conduce la música del poema hacia un acorde final lleno de consuelo. El sugerente título del poema también permite otra interpretación, que se acerca más al significado del arpa eólica en *Würde der Frauen*: el poema *Äolsharfen* hace referencia a la sensibilidad de las almas de los “yo” líricos masculino y femenino⁹⁶.

⁹⁶ La Dra. D^a María Rosa Calvo-Manzano, catedrática de arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, me ha remitido a *Le Harpe Éolienne*, obra del compositor y arpista romántico Félix Godefroid (1818-1897). Esta pieza parece estar inspirada en el poema *Äolsharfen*, pues presenta una estructura muy similar a la del texto. En ella diferencian perfectamente dos partes: una „femenina“ en *ppp* y *un poco Allegro*, y otra „masculina“ con valores más largos que llega a alcanzar el *forte*. Ambas se alternan en forma de diálogo según la estructura *ABAB'A + coda*.

De manera similar al tercer movimiento en *Sonate für Harfe* de Paul Hindemith, inspirado en el poema *Auftrag* de Hölty, encontraríamos otro ejemplo de obra literaria que inspira una pieza original para arpa. El ejemplo Goethe/ Godefroid resultaría, en caso de confirmarse la hipótesis de la Dra. Calvo-Manzano, menos claro que en Hölty/ Hindemith, ya que en la partitura original no existe ninguna alusión al poema *Äolsharfen*.

Äolsharfen

Gespräch

Er

*Ich dacht, ich habe keinen Schmerz,
Und doch war mir so bang ums Herz,
Mir war's gebunden vor der Stirn
Und hohl im innersten Gehirn -
Bis endlich Trän auf Träne fließt,
Verhaltnes Lebewohl ergießt. -
Ihr Lebewohl war heitre Ruh,
Sie weint wohl jetzund auch wie du.*

Sie

*Ja, er ist fort, das muß nun sein!
Ihr Lieben, laßt mich nur allein,
Sollt ich euch seltsam scheinen,
Es wird nicht ewig währen!
Jetzt kann ich ihn nicht entbehren.
Und da muß ich weinen.*

Er

*Zur Trauer bin ich nicht gestimmt,
Und Freude kann ich auch nicht haben:
Was sollen mir die reifen Gaben,
Die man von jedem Baume nimmt!
Der Tag ist mir zum Überdruß,
Langweilig ist's, wenn Nächte sich befeuern;
Mir bleibt der einzige Genuß,
Dein holdes Bild mir ewig zu erneuern.
Und fühltest du den Wunsch nach diesem Segen,
Du kämest mir auf halbem Weg entgegen.*

Sie

*Du trauerst, daß ich nicht erscheine,
Vielleicht entfernt so treu nicht meine,
Sonst wär mein Geist im Bilde da.
Schmückt Iris wohl des Himmels Bläue?
Laß regnen, gleich erscheint die neue.
Du weinst! Schon bin ich wieder da.*

Er

*Ja, du bist wohl an Iris zu vergleichen!
Ein liebenswürdig Wunderzeichen.
So schmiegsam herrlich, bunt in Harmonie
Und immer neu und immer gleich wie sie.⁹⁷*

⁹⁷ [Goethe: „Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827)“, pp. 854-855. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, pp. 945-946 (Goethe-BA vol. 1, pp. 503-504)].

4.2.4.3. PROSA

Para la catalogación e interpretación del arpa eólica como motivo literario en la obra de Goethe he tenido en cuenta un concepto de prosa literaria más amplio que el tradicional. Éste incluye los ensayos y textos periodísticos entre otros subgéneros. El arpa eólica no aparecerá de nuevo en la obra literaria de Goethe hasta dieciséis años más tarde de la publicación de *Faust. Der Tragödie erster Teil*: Goethe publica en 1824 el ensayo “Über serbische Lieder” en la revista *Über Kunst und Altertum*⁹⁸:

*Hierbei gestehen wir denn gerne, daß jene sogenannten Volkslieder vorzüglich Eingang gewinnen durch schmeichelnde Melodien, die in einfachen, einer geregelten Musik nicht anzupassenden Tönen einherfließen, sich meist in weicher Tonart ergehen und so das Gemüt in eine Lage des Mitgefühls versetzen, in der wir, einem gewissen allgemeinen, unbestimmten Wohlbehagen wie den Klängen einer Äolsharfe hingegeben, mit weichlichem Genusse gern verweilen und uns in der Folge immer wieder sehnsüchtig darnach zurückbestreben.*⁹⁹

Goethe establece aquí un paralelismo muy original, que algunos autores consideran forzado¹⁰⁰, entre el sonido momentáneo e irrepetible de este artefacto y la etérea musicalidad de las canciones serbias. Considera que tanto el sonido del arpa eólica como las melodías populares de Serbia provocan en el lector una sensación indefinida de agradable encandilamiento.

⁹⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: „Über serbische Lieder“. En: *Über Kunst und Altertum* (Stuttgart), vol. 5, tomo 2, 1824.

⁹⁹ [Goethe: „Serbische Lieder“, pp. 2-3. *Digitale Bibliothek Band 4: Goethe*, pp. 8797-8798 (Goethe-BA vol. 18, p. 275)].

¹⁰⁰ “In der Rezension einer Sammlung serbischer Volkslieder von 1826 zog er [J. W. von Goethe] sehr eigenwillige Parallelen zwischen dem stets augenblicklichen, nicht repetierbaren Klang dieses Saiteninstrumentes und dem Wesen dieser Lieder”. Busch-Salmen *et al.*, (1998), 54s.

CONCLUSIONES

La primera hipótesis de este trabajo planteaba la función concreta que desempeñan el arpa y el arpa eólica en la obra literaria de Goethe. La mayoría de las veces aparecen en el drama, lírica y prosa del citado autor como motivos literarios, aunque en algún caso el arpa puede funcionar como una metonimia de la poesía. Goethe utilizó por primera vez el vocablo *Motiv* en su sentido literario y estudió su naturaleza, tipología e influencias sobre la acción de la obra. De esta manera abrió un nuevo campo para la investigación literaria; desgraciadamente, las reflexiones que hizo sobre el mismo están muy dispersas en su obra y no es posible extraer de ella un concepto coherente.

A lo largo de los siglos XIX y XX la Teoría de la Literatura ha investigado en profundidad el motivo literario. Todavía no ha sido posible acordar una definición unánime, pues los teóricos de la literatura de habla alemana, ingleses, americanos y franceses no han conseguido ponerse de acuerdo hasta hoy. Para la elaboración de este trabajo he adoptado la definición de *literarisches Motiv* acuñada por Elisabeth Frenzel (1978). Dos razones me han llevado a ello: en primer lugar, es la más aceptada y utilizada tanto en la Germanística como en la *Literaturwissenschaft* del ámbito de habla alemana. En segundo lugar, los intentos posteriores de alcanzar una definición unánime de “motivo literario” no han alcanzado resultados que se diferencien esencialmente de Frenzel (1978): un motivo literario es un elemento menor de contenido acorde a la obra literaria que constituye una prolongación de la acción. En consecuencia, el arpa y arpa eólica se consideraron motivos literarios en este trabajo cuando fueron elementos que constituyeron una prolongación de la acción y actuaron como elementos vertebradores de la misma.

La segunda hipótesis planteada en este trabajo era el significado concreto que el arpa y arpa eólica como motivos adquieren en la obra de Goethe. El significado del motivo del arpa eólica está directamente heredado de la tradición literaria, si bien es cierto que llegó a conocer el arpa eólica en los jardines de Belvedere en Weimar. Es también probable que conociera los escritos de Athanasius Kircher en donde aparece este artefacto o sus traducciones al alemán. Desgraciadamente no me ha sido posible establecer en este trabajo si Goethe conoció estas obras, pero sí tuvo acceso a las traducciones que hizo Herder en 1795 de *The Castle of Indolence* y *On Aeolus' Harp*, poemas de James Thompson. Es aquí donde por primera vez aparece el arpa eólica como motivo literario. Gracias a ellas se introdujo el motivo del arpa eólica en el ámbito de expresión alemana, en donde llegó a cobrar gran importancia durante el Romanticismo.

El arpa eólica aparece de manera escasa en la obra literaria de Goethe: en la producción dramática está tan sólo presente en la *Zueignung* de *Faust I* (1808) y en el primer acto de *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1832). En cuanto a la lírica, está presente en el título de *Äolsharfen* (1827). La comparación de los “yo” líricos femenino y masculino con dor arpas eólicas está sin duda influenciada por el poema de Friedrich Schiller *Würde der Frauen* (1795), en donde se identifica por primera vez en la historia de la literatura el alma con un arpa eólica. Este motivo aparece una vez en la prosa de Goethe: en el ensayo “Über serbische Lieder” (1824).

El significado del arpa como motivo literario en la obra de Goethe está fuertemente influido por la tradición literaria anterior. En los círculos humanistas del ámbito de expresión alemana, el arpa estaba asociada al rey David y frecuentemente constituía una alegoría de la música. En la literatura barroca del siglo XVII el arpa como motivo literario perdió su connotación religiosa y adquirió el significado de la formación intelectual, armonía espiritual y la cultura greco-latina. La *Aufklärung* hereda esta tradición, pero en la *Empfindsamkeit* el arpa se convierte en el instrumento del sentimiento. Durante el *Sturm und Drang* se asocia el arpa a los cantos bárdicos por influencia de Macpherson, mientras que a partir del Prerromanticismo el arpa como motivo literario adquirió el valor de intermediaria entre el hombre y la naturaleza. En el Romanticismo el arpa hace referencia a los sentimientos, al alma humana y se convierte en intermediaria entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Goethe conoció el arpa a través de diversas clases de arpistas que se pueden dividir en tres grupos: arpistas vagabundos, arpistas profesionales de origen alemán como Dorette Spohr y Therese aus dem Winkel, y arpistas profesionales extranjeros, como Céleste Boucher. Algunas veces el propio Goethe llegó a organizar conciertos con arpa en su casa de Frauenplan en Weimar. Su relación con algunas de estas personas llegó a ser cordial, de modo que, en su obra, se une el significado que este cordófono había heredado de la literatura universal anterior con algunas experiencias personales, lo que se refleja en un significado personal y concreto del arpa que en algunos casos se aleja de las convenciones literarias de la época.

Así, el encuentro de J. W. von Goethe en septiembre de 1786 en Walchense con un arpista vagabundo y su hijita al comienzo de su viaje a Italia inspiró al autor los personajes del viejo arpista y Mignon en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. La figura atormentada del arpista vagabundo ha sido interpretada por algunos

como precursora del Romanticismo („*romantisch-inspirierter Dichter*“). Su arpa sería el medio de expresión de los sentimientos y anhelos más profundos de su alma torturada. En todo caso, y sin resultar en ningún momento una crítica social, se aleja considerablemente de la imagen idealizada que se tenía del arpa y los arpistas en la literatura de comienzos del siglo XIX.

La presencia del arpa, al igual que en el caso del arpa eólica, es escasa en la obra de Goethe. El arpa sólo aparece una vez en toda su obra dramática: en el segundo acto de *Iphigenie auf Tauris* (1786). El arpa como motivo literario aparece en esta obra según la tradición heredada del Barroco y *Aufklärung*: como instrumento acompañante de cantos épicos o de alabanza y asociado al mundo heleno, es decir, al equilibrio espiritual y a la cultura. En la lírica, el arpa aparece en el poema 11 de *Weissagungen des Bakis* (1810) si se sustituye *harfenieren* por *Harfe spielen*. El arpa es aquí una metonimia de la poesía en la línea de la tradición literaria que comenzó en el Renacimiento.

A diferencia de los géneros dramático y lírico, el arpa aparece en varias obras en prosa. Está presente en el segundo libro de *Die Leiden des jungen Werthers* (1774/ 1787), en donde forma parte de un poema osiánico y es un atributo bárdico que acompaña un lamento por la muerte de un héroe. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) concluye con *Märchen*, un cuento fantástico que influyó decisivamente en el cuento fantástico en lengua alemana del Romanticismo o *Kunstmärchen*. En este cuento el arpa es un medio por el que se realiza un encantamiento. Por primera vez en la historia de la literatura en lengua alemana el arpa es atributo de criaturas como faunos, ondinas y espíritus acuáticos con el que realizan hechizos.

La siguiente novela en la que aparece este instrumento es el *Bildungsroman* o “novela de formación” *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Solamente una vez aparece el arpa sin ser un atributo del viejo arpista, cuando en el segundo capítulo, Wilhelm compara la poesía con un arpa. De nuevo se repite el motivo literario del arpa como metonimia de la poesía. Por último, este instrumento aparece una vez más en la prosa literaria de Goethe como atributo identificativo de la dama vestida de rojo. Este personaje aparece en el cuento fantástico *Der neue Paris, Knabenmärchen* (1812), incluido en el segundo libro de *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1833).

5.1. OBJETIVOS ALCANZADOS EN EL PRESENTE TRABAJO

A partir de las dos hipótesis planteadas al comienzo de este trabajo fijé como objetivo primario la determinación del significado del arpa y arpa eólica en la obra literaria de Goethe como motivos literarios. Como objetivo secundario se señalé la identificación de los tipos de arpa que el autor conoció a lo largo de su vida. Este aspecto no tiene solamente interés musicológico, sino también desde el punto de vista filológico, pues indudablemente la organología y sonido de los instrumentos que conoció el autor influyeron en su percepción de los mismos. Como ejemplo se pueden nombrar *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y las arpistas fantásticas de *Der neue Paris* o *Märchen*. A lo largo de este trabajo se han alcanzado estos dos objetivos de la manera que se resume a continuación.

El arpa y arpa eólica en la obra literaria de Goethe como motivos literarios se prestan a variadas interpretaciones, sobre todo en el caso de este último instrumento. Goethe conoció el arpa eólica desde diversas perspectivas: como instrumento de recreo en los jardines de Weimar, como objeto de estudio acústico y como motivo literario. En su obra el arpa eólica puede hacer referencia al mundo de los espíritus (*Zueignung* de *Faust. Der Tragödie erster Teil*), a la naturaleza (*Faust. Der Tragödie zweiter Teil*), a la musicalidad de las canciones populares serbias (“Über serbische Lieder”), a la unión espiritual de dos amantes o a la sensibilidad del alma humana (*Äolsharfen*).

El motivo literario del arpa se presta asimismo a diversas interpretaciones. En *Die Leiden des jungen Werthers* es un atributo bárdico y acompaña a un canto de lamento. En *Iphigenie auf Tauris* acompaña también un canto épico. El significado más original del arpa como motivo en la obra de Goethe se encuentra en *Märchen*, donde es portada por una criatura fantástica como un medio de hechizo. Está presente una vez más en la prosa fantástica de Goethe como atributo identificador de la dama de rojo (*Knabemärchen oder der neue Paris*). El arpa es una metonimia de la poesía en dos casos: en el poema 11 de *Weissagungen des Bakis* y en el libro segundo de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

En vista de estos resultados, no se puede determinar un único significado del arpa y arpa eólica en la obra de Goethe, sino más bien significados diferentes que prácticamente varían en cada obra. Algunos están entroncados en la tradición literaria anterior, otros son propios del autor. En esta diversidad de significados e

interpretaciones radica la riqueza del motivo literario y de la presencia de instrumentos musicales en la obra de Goethe. El arpa no es aquí un caso aislado: Busch-Salmen *et al.* (1998) señalan una problemática similar en el piano.

El objetivo secundario del presente trabajo era la identificación del tipo de arpa que el autor conoció a lo largo de su vida: se puede afirmar que Goethe vio en varias ocasiones el arpa de ganchos (*Hakenharfe*), pues era el instrumento que portaban los músicos vagabundos del ámbito de expresión alemana en los siglos XVIII y XIX. Conoció además el arpa de pedal de movimiento sencillo (*Pedalharfe*): era el instrumento preferido por los arpistas profesionales provenientes del extranjero, especialmente de Francia. En la Alemania de finales del siglo XVIII el arpa de pedal ya había desbancado al arpa de ganchos en los escenarios, con lo que los propios arpistas profesionales utilizaban el arpa de pedal de movimiento simple. Es difícil asegurar que Goethe llegara a conocer el arpa de doble acción inventada por Sebastian Erard a pesar de su amistad con el fabricante Johann Andreas Stumpff. Este instrumento fue patentado en 1811, y el último concierto con arpa al que asistió Goethe según sus cartas, diarios y conversaciones fue ofrecido por el matrimonio Boucher el 22 de febrero de 1821. Céleste Boucher estudió arpa en Francia, país en donde la tradición de la *Pedalharfe* pervivió por la influencia de la familia Naderman, fabricantes de arpas y célebres músicos.

Aunque Goethe conoció al menos dos tipos diferentes de arpa, no disponía de conocimientos organológicos suficientes para apreciar este hecho, ni tampoco demostró interés por la fabricación de instrumentos musicales. Sus experiencias personales en forma de conciertos, veladas musicales y encuentros con músicos vagabundos le hicieron conocer este instrumento de vista y oído, y ocasionalmente llevarlo a su obra en forma de motivo literario. La única contribución que hace al enriquecimiento de este motivo literario se encuentra en *Märchen* y *Der neue Paris*, que significaron la entrada del arpa como medio de hechizo en el *Kunstmärchen*. Exceptuando estos dos casos, el motivo del arpa en la obra de Goethe no se aparta de la tradición literaria.

5.2. POSIBLES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN RELACIONADAS CON EL TEMA

La elaboración de este trabajo ha supuesto un gran rastreo en la obra de Goethe y en la literatura secundaria relacionada con el tema del mismo. Durante

este proceso he podido constatar una gran cantidad de errores e imprecisiones que he intentado subsanar remitiéndome siempre a las fuentes originales y a la literatura primaria. Diversos motivos me han obligado a obviar algunos aspectos que enumero a continuación:

- Por razones de espacio tuve que suprimir el estudio y análisis de instrumentos emparentados organológicamente con el arpa presentes en la obra literaria de Goethe: salterio, cítara y lira. Queda también por aclarar el papel del *Saiteninstrument* y *Saitenspiel* como motivos literarios en el poema *Wandrer's Nachtlied* y *Die Wahlverwandtschaften*, y averiguar si es posible de qué instrumento cordófono se trata.
- Un trabajo sobre el arpa en la obra literaria de Goethe no quedaría completo sin un estudio de la figura del viejo arpista en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, uno de los personajes más famosos de la obra de Goethe que ha sido objeto de numerosas interpretaciones. El viejo arpista ha ejercido cierta influencia en posteriores novelas románticas en lengua alemana. Sería interesante una recopilación y análisis de las diversas interpretaciones literarias de las que este personaje ha sido objeto para lograr una perspectiva más completa sobre el arpa en la obra de Goethe, así como de un estudio de la influencia que esta figura ha tenido en obras literarias posteriores.
- Goethe conoció a más arpistas profesionales de las que aparecen en este trabajo: Demoiselle Longhi, Demoiselle Müller y Demoiselle Frank. Apenas he podido encontrar información sobre estas tres personas hasta el momento, pero sería interesante completar este punto.
- El tema de este trabajo no sólo puede tratarse desde el punto de vista filológico, sino también desde el musicológico. He encontrado algunos poemas de Goethe que han sido musicados en forma de *lieder* (“*Vertonungen*”) para voz y arpa. Incluso algunas obras originales para arpa solistas se han inspirado también en la obra literaria de Goethe. Este repertorio, aunque escaso, es totalmente desconocido en nuestro país y ha sido olvidado en Alemania. Una lista bibliográfica completa de obras para arpa solista y *lieder* inspirados en la obra de Goethe sería de gran utilidad

para ampliar el escasísimo repertorio arpístico de comienzos del siglo XIX y para rescatar piezas injustamente relegadas al olvido.

Espero poder tratar en profundidad todas estas cuestiones en próximos trabajos, pues el tema el arpa en la obra de J. W. von Goethe ha resultado ser mucho más amplio de lo que pensé en un principio, abriendo posibilidades insospechadas el campo de la Germanística, de la musicología y de la práctica musical del arpa.

BIBLIOGRAFÍA

6.1. LITERATURA PRIMARIA

Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe – Tagebücher – Gespräche*. Berlín, Digitale Bibilothek 2000, vol. 10 (2ª ed.).

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. Berlín, Digitale Bibliothek 2003, vol. 4.

Voßkamp, Wilhelm *et al.* (eds.): *Goethe Werke. Jubiläumsausgabe*. Frankfurt am Main, Insel 1998.

6.2. LITERATURA SECUNDARIA

Abert, Hermann: *Goethe und die Musik*. Stuttgart, Engelhorn 1922.

Ammerlahn, Hellmut: „Produktive und destruktive Einbildungskraft : Goethes 'Tasso', Harfner und 'Wilhelm Meister'“. En: *Orbis litterarum* 53 (2) 1998, pp. 83-104.

Anderson, Erland: *Harmonious Madness: A Study of Musical Metaphors in the Poetry of Coleridge, Shelley and Keats*. Ann Arbor/ Michigan, University Microfilms 1974.

Anglade, René: „Mignons emanzipierte Schwester : Heines kleine Harfenistin und ihre Bedeutung“. En: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 41 (3) 1991, pp. 301-321.

Aptommas: *History of the Harp*. Nueva Cork, Conservatoire de la Harpe 1859.

Aspnes, Lynne: „Dorette Scheidler Spohr (1787-1834)“. En: *The American Harp Journal* 9 (3) 1984, pp. 18-35.

Backofen, Johann Georg: *Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1801.

Baumgart, Hermann: *Goethes Weissagungen des Bakis und die Novelle, zwei symbolische Bekenntnisse des Dichters*. Halle (Saale), Verlag der

Buchhandlung des Waisenhauses 1886.

Bidney, Martin: "The Aeolian Harp reconsidered. Music of Unfulfilled Longing in Tjutchev, Mörike, Thoreau, and Others". En: *Comparative Literature Studies* 22 (1985), pp. 329-343.

Blume, Friedrich: *Goethe und die Musik*. Kassel, Bärenreiter 1948.

von Bock, Woldemar: *Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik*. Berlín, Schneider & Co. 1871.

Bode, Wilhelm; Lobe, Johann Christian: *Goethes Schauspieler und Musiker*. Berlín, Mittler 1912.

Bonner, Stephen: *The history and organology of the Aeolian harp*. Duxford/ Cambridge, Bois de Boulogne 1970.

Borchmeyer, Dieter: *Goethe, Mozart und die „Zauberflöte“*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1994.

Borchmeyer, Dieter (ed.): *Goethe im Gegenlicht. Kunst, Musik, Religion, Philosophie, Natur, Politik*. Heidelberg, Palatina 2000.

Brandt, Helmut: „Angriff auf den schwächsten Punkt: Friedrich Schlegels Kritik an Schillers *Würde der Frauen*“. En: *Aurora* 53 (1993), pp. 108-125.

Braungart, Georg: „Poetische "Heiligenpflege": Jenseitskontakte und Trauerarbeit in 'An eine Äolsharfe'". En: Mayer, Mathias (ed.): *Gedichte von Eduard Mörike*. Stuttgart, Reclam 1999, pp. 103-129.

Brown, Andrew: *The Aeolian harp in European literature, 1591-1892*. Duxford/ Cambridge, Bois de Boulogne 1970.

Busch-Salmen, Gabriele *et al.*: *Der Weimarer Musenhof. Musik und Tanz. Gartenkunst. Geselligkeit. Malerei*. Stuttgart, Metzler 1998.

Calvo-Manzano, María Rosa: *Tratado analítico de la técnica y estética del arpa*. Madrid, Alpuerto 1987.

Canisius, Claus: *Goethe und die Musik*. Múnich, Piper 1998.

Carione, Agatho (trad.): *Athanasii Kircheri è Soc. Jesu Neue Hall- und Thonkunst*. Nördlingen, Arnold Heylen 1686.

Conrady, Karl Otto: *Goethe. Leben und Werk. Erster Band. Hälfte des Lebens*. Königstein im Taurus, Athenäum 1982.

Conrady, Karl Otto: *Goethe. Leben und Werk. Zweiter Band. Summe des Lebens*. Königstein/Ts., Athenäum 1985.

- Crichton, Mary: A Goethean Echo in Mörike's "An eine Äolsharfe". En: *Seminar* 16 (1) 1980, pp. 170-180.
- Croce, Benedetto: "Del'ex-monaco pugliese Domenico Giovinazzi che insegnò l'italiano al Goethe fanciullo". En: *La Critica* 35 (1937), p. 468ss.
- Dalberg, Johann Friedrich Hugo von: *Die Äolsharfe. Ein allegorischer Traum*, Erfurt 1801.
- Dill, Christa: *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*. Tübingen, Niemeyer 1987.
- Donner, Joakim Otto Evert: *Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker*. Helsingfors, Frenckell 1803.
- Ehrmann, Eugen: *Die bardische Lyrik im Achzehnten Jahrhundert*. Halle (Saale), Niemeyer 1892.
- Eitschberger, Astrid: *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*. Wiesbaden, Reichert 1999.
- Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*. Wiesbaden, 1978 (4^a ed.).
- Erard, Pierre: *The harp in its present improved state compared with the original pedal harpe*. Goodfellows, Clive Morley Harps, aprox. 1990 (repr. Londres 1821).
- Essen, Gerhardt von: „Aus einer vergessenen Zeit – ein vergessenes Instrument: Die Äolsharfe“. En: *Das mechanische Musikinstrument* 7 (1982), pp. 18-22.
- Fermín-Caballero, Domingo: *Vicissitudini dell'arpa quale simbolo proiettivo dell'attività onirica*. Mestre/ Venecia, Pergamon Opera 2004.
- Fick, Monika: „Destruktive Imagination. Die Tragödie der Dichterexistenz in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“. En: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), pp. 207-247.
- Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/ Stuttgart, Bärenreiter/ Metzler 2005 (2^a ed.).
- Friedenthal, Richard: *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*. München, Piper 1963.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 4., durchgesehene und ergänzte Auflage*. Stuttgart, Metzler 1978.
- Friedlaender, Max: *Goethe und die Musik*. Weimar/ Leipzig, Verlag der

Goethe-Gesellschaft/ Insel 1916.

Giesel, H.: *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche* Rebensburg: Bosse 1978 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 94).

Goldhan, Wolfgang: *Kircher, Musurgia universalis*. Kassel, Bärenreiter 1988.

Herman, Jost: *Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den Reisebildern*. München, 1976.

Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. München, Francke 1985.

Herder, Johann Gottfried von: "Freimäurer". En: id., (ed.): *Adrastea*. Leipzig, Hartknoch 1802, pp. 271-312.

Herder, Johann Gottfried von: "Freimäurer". En: von Müller, Johann (ed.): *J. G. von Herder. Sämtliche Werke. Zehnter Teil: zur Philosophie und Geschichte*. Thübingen, Cotta 1809, pp. 171-205.

Hindemith, Paul: *Sonate für Harfe*. Maguncia, Schott 1968, p. 14.

Hirsch, Andreas; Wald, Melanie (ed.): *Musurgia Universalis*. Kassel, Bärenreiter 2006 (rep. Schwäbisch Hall 1662).

Jones, Clydwyn Ap Aeron: *Historia del Arpa a través de imágenes*. Trelew, Biblioteca Popular "Agustín Alvarez" 2001.

John, Hans: "Goethe und die Musik". En: *Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke*, vol. 73. Bad Langensalza, Beyer 1928.

Kalusche, Bernd: *Harfenbedeutungen: ideale, ästhetische und reale Funktionen eines Musikinstrumentes in der abendländischen Kunst; eine Bedeutungsgeschichte*. Frankfurt am Main, Lang 1986.

Kastner, Georges: *La Harpe d'Éole et la musique Cosmique. Études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art*. París, 1856.

Kästner, Hannes: *Harfe und Schwert : der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*. Tübingen, Niemeyer 1981.

Keppel-Kriems, Karin: *Mignon und Harfner in Goethes 'Wilhelm Meister': eine geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Untersuchung zu Begriff und Gestaltung des Naiven*. Frankfurt am Main, Lang 1986.

Kindermann, Heinz (ed.): *Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Eduard Mörike*. Stuttgart, Strecker und Schröder 1919, p. 167.

- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Hildesheim 1964 (rep. Offenbach am Main 1802).
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Heidelberg, Mohr 1865.
- Kolago, Lech: "Jenseits des Wassers aber stand ein schönes, hellerleuchtetes Schloß, woraus eine lustige Musik erschallte von Pauken und Trompeten": zur Rolle und Funktion der Musikinstrumente in den "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm. En: *Analecta homini universali dicata* 2004, pp. 720-734.
- Kyle, William: *An exposition of the symbolic terms of the second part of Faust*. Nürnberg, J. A. Stein u. Truebner & Co. 1870.
- Langen, August: „Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung. Zum 70. Geburtstag von J. Müller-Blattau.“ En: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Mahling, Christoph-Hellmut (ed.): Bärenreiter, Kassel 1966, vol. 1, pp. 160-191.
- Lee, Meredith: *Displacing Authority: Goethe's Poetic Reception of Klopstock*. Heidelberg, Winter 1999 (Neue Bremer Beiträge, vol. 10).
- Lichtenberg, Georg Christoph: „Von der Äolsharfe“. En: Mautner, Franz H. (ed.): *Georg Christoph Lichtenberg. Schriften und Briefe. Zweiter Band. Aufsätze. Satirische Schriften*. Frankfurt am Main, Insel 1983, pp. 261-264.
- Lützel, Michael; McLeold, James E.: *Goethes Erzählwerk*. Stuttgart, Reclam 1985.
- Macías García, Anna Teresa: "El arpa: de la antigüedad hasta nuestros días". En: *La Gaceta de Salamanca*, 26 de diciembre de 2005.
- Menzel, Elisabeth: *Wolfgang und Cornelia Goethes Lehrer*. Leipzig 1909.
- Merkner, Erna *et al.*: *Wörterbuch zu Goethes Werther*. Berlín, Akademie-Verlag 1966.
- Metzsch-Schilbach, Wolf von (ed.): *Briefwechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen Künstlerin*. Berlín, Siegismund 1893.
- Michel, Catherine ; Lesure, François: *Répertoire de la musique pour harpe publiée du XVIIe au début du XIXe siècle: bibliographie*. París, Amateurs de Livres International, 1990.
- Minssen, Mins; Krieger, Georg; Bäuerle, Erich; Pilipczuk, Alexander; Hagen, Jürgen: *Äolsharfen – Der Wind als Musikant*. Bochinsky,

Frankfurt am Main 1997.

- Mölk, Ulrich: *Goethe und das literarische Motiv. Mit dem Faksimile eines Notizblattes Goethes*. Göttingen, Göttinger Tageblatt GmbH & Co. 1992.
- Mölk, Ulrich: „Zur europäischen Bedeutungsgeschichte von „Motiv“ vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert“. En: Wolpers, Theodor (ed.): *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
- Möller, Dietlind: *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente im Narrenschiff*. Ratisbona, Bosse 1982.
- Morris, Max: *Goethe-Studien. Band I*. Berlín, Skopnik 1897.
- Morris, Max: *Goethe-Studien. Band II*. Berlín, Skopnik 1898.
- Nebel, Inger: *Harfe, Speer und Krone. Saul und David in deutschsprachigen Dramen 1880-1920*. Gotemburgo, Acta Universitatis Gothoburgensis 2001.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: "Die Bedeutung der Musik für Grimmelshausens „Simplicissimus“. En: *Daphnis* 5 (1976), p. 567ss.
- Reuchlein, Georg: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur : zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Múnich, Fink 1986.
- Ricca, Cristina: "Der „Harfner“ Domenico Antonio Giovinazzi“. En: *Goethe-Jahrbuch* 117 (5) 2000, pp. 282-285.
- Riedel, Herbert: „Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung“. En: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literarische Wissenschaften* 12 (1959).
- Rosenzweig, Heidrun: „Johann Georg Heinrich Backofen: Die deutsche Harfe um 1800“. En: id.: *Historische Harfen: Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*. Basilea, Musik-Akademie 1991, pp. 80-97.
- Sachs, Curt.: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim, Georg Olm 1964 (rep. Berlín, Max Hesse 1913).
- Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres/ Nueva York: Macmillan Publishers Ltd/ Grove's Dictionaries Inc., 2001 (2ª ed.).

- Salmen, Walter: „Lieder zur Harfe im Zeitalter Goethes – Lieder à la harpe au temps de Goethe – Songs to the harp in the time of Goethe“. En: *HARPA*. 5 (1) 1992, pp. 44-49.
- Salmen, Walter: “Harfenmädchen (Harpeuses errantes – harp girls, travelling female harp players)”. En: *HARPA* 19 (1995), pp. 19-25.
- Salmen, Walter: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*. Olms, Hildesheim 2006.
- Schaaffs, Georg: *Goethes Schatzgräber und die Weissagungen des Bakis*. Leipzig, Weigel 1912.
- Schadewaldt, Wolfgang (ed): *Goethe-Wörterbuch. Vierter Band/ Geschäft – inhaftieren*. Stuttgart, Kohlhammer 2004.
- Schaefer, Hans Joachim: *Goethe und die Musik. Variationen über ein unterschätztes Thema*. Kassel, Jenior & Preßler 1993.
- Schaik, Martin van: “Appendix Musik. Musik, Ausführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg“. En: Okken, Lambertus: *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg* 2. Amsterdam, Rodopi 1985, pp. 164-224 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 58).
- Schaik, Martin van: „Die gesellschaftliche Funktion der Harfe in der deutschen Literatur des Mittelalters“. En: Rosenzweig, Heidrun: *Historische Harfen: Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*. Basilea, Musik-Akademie 1991, pp. 9-23.
- Schaik, Marinus van: *The harp in the Middle Ages : the symbolism of a musical instrument*. Amsterdam, Rodopi 1992.
- Scharlau, Ulf (ed.): *Athanasius Kircher. Musurgia Universalis. Zwei Teile in einem Band. Mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von Ulf Scharlau*. Hildesheim, Olms 1970.
- Schilling, Gustav (ed.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart, Köhler 1836.
- Schlaffer, Heinz: *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Metzler 1981.
- Schmidlin, Bruno: *Das Motiv des Wanderns bei Goethe. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde*. Winterthur, Keller 1963.

- Schoolfield, George C.: *The figure of Musician in German Literature*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1956.
- Sorgatz, Heimfried: *Musiker u. Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Würzburg-Aumühle, Tritsch 1939.
- Spohr, Louis: *Selbstbiographie. Erster Band*. Kassel y Göttingen, Wigand 1860.
- Spohr, Louis: *Selbstbiographie. Zweiter Band*. Kassel, Wigand 1861.
- Spohr, Louis: *Selbstbiographie. Erster Band*. Kassel, Bärenreiter 1954.
- Spohr, Louis: *Lebenserinnerungen*. Tutzing, Schneider 1968.
- Stolberg, Christian; Stolberg, Friedrich Leopold: *Gedichte. Zweiter Teil*. Viena, Wallishäuser 1821.
- Strouhal, Vincent: *Über eine besondere Art der Tonerregung*. Würzburg, Stahel 1878.
- Thomas, John: *History of the harp from the earliest period to the present day*. Londres, Hutchings & Romer 1905 aprox.
- Thym-Hochrein, Nancy: „Wanderharfner und Harfenjule. Die Hakenharfe im deutschsprachigen Raum“. En: *Folk-MICHEL* 3 1992, pp. 18-22.
- Tombo, Rudolf: *Ossian in Germany*. Nueva York, Columbia University Press 1901.
- Walwei-Wiegelmann, Hedwig: *Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern*. Frankfurt am Main, Insel 1985.
- von Wasiliewski, W. J., von: *Goethe's Verhältnis zur Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1880.
- Werner, Michael: „Heines „Reise von München nach Genua“ im Lichte ihrer Quellen“. In: *Heine-Jahrbuch* 14 (1975), pp. 24-46.
- Windisch-Laube, Walter: *Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel: zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert*. Maguncia, Are-Musik 2004.
- Witte, Bernd *et al.*: *Goethe-Handbuch in vier Bänden*. Stuttgart, Metzler 1996.
- Zingel, Hans Joachim: *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*. Wilhelmshaven,

Heinrichshofen 1976.

Zucchi, John E.: *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London, and New York*. Montreal, McGill-Queen's University Press 1955.

Zumbroich, Eberhard Maria: „Die Musik des Unberührten. Eine Einführung mit Klangdemonstration in *Der Äolsharfe Laut*“. En: *Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte und Mitteilungen des Justinus-Kerner-Vereins* 1 (1981), pp. 107-112.

6.3. INTERNET

Arpas Horngacher: <http://www.horngacher.de> (01-04-07)

Deutsches Wörterbuch: <http://www.dwb.uni-trier.de> (01-04-07)

Digitale Bibliothek: <http://www.digitale-bibliothek.de> (01-04-07)

Goethe-Wörterbuch: <http://www.gwb.uni-trier.de> (01-04-07)

Goethezeitportal: <http://www.goethezeitportal.de> (01-04-07)

Harmonicwindharps: <http://www.harmonicwindharps.com/> (01-04-07)

Harpmaker: <http://www.harpmaker.net/windharp.htm> (01-04-07)

Wikipedia: <http://de.wikipedia.org> (01-04-07)