



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

**El espíritu romántico en la obra de Robert
Schumann: Liederkreis op. 39**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN MÚSICA-PIANO

P R E S E N T A:

AMARYLIS CASTILLO BARRERA



ASESORA DE TESIS

MTRA. BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE

CIUDAD DE MÉXICO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

Agradecimientos

A la Mtra. Guadalupe Caro por su paciente ayuda en la realización de este trabajo, y sus invaluable enseñanzas en las clases de investigación documental y seminario de titulación.

A mis maestros de piano, Felipe Gordillo, Victoria Espino, Cristina Castro y Mauricio Ramos; por su infinita paciencia, su constante supervisión de la técnica y su contagioso entusiasmo por hacer verdaderamente música.

A los maestros Iduna Tuch, Roberto Ruiz Guadalajara, David Dominguez, Edith Ruiz, Olga Ruizfernandez, Evguenia Roubina, Samuel Pascoe, Luis Antonio Rojas, Elías Morales y Paolo Mello; por sus asombrosas clases, sabios consejos y apoyo incondicional.

A mis mejores amigos de la facultad, Violeta Vázquez, Pilar Oropeza, Enrique Ferman y Jesús Miramontes. A los amigos que además fueron mis compañeros de ensamble, Gilberto Ramón, Inocente Olivares, Ana Karen Guillén, Montserrat Zamora, Saraí Hernández, y a Sara Itzel Morales por apoyarme en la interpretación de *Liederkreis op. 39*.

A mi mejor amiga de toda la vida Dulce Ordoñez, por su maravillosa amistad y por tanta ayuda indispensable durante toda la licenciatura.

Infinitas gracias a mi madre Isabel Barrera, a mi padre Gilberto Castillo y a mis hermanas Melisa Castillo y Citlali Silis, porque sin su apoyo no habría podido estudiar esta carrera.

A Mabel Torres Aguilar porque su amor y ternura me han dado fuerza para concluir este ciclo.

Indice

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 1 |
| Capítulo I Origen ideológico del Romanticismo..... | 4 |
| 1.1 La idea de ciclo | 5 |
| 1.2 El desarrollo económico de Europa en el siglo XVIII | 8 |
| 1.3 La concepción romántica del artista | 9 |
| 1.4 La misión romántica del arte | 12 |
| Capítulo II Origen y desarrollo del ciclo de Lied..... | 16 |
| 2.1 Antecedentes del ciclo de Lied | 17 |
| 2.2 Ludwig van Beethoven | 21 |
| 2.3 Franz Schubert | 24 |
| Capítulo III Robert Schumann..... | 27 |
| 3.1 Relación entre vida y obra | 28 |
| 3.2 Inclinationes literarias..... | 29 |
| 3.3 El compositor | 32 |
| 3.4 El crítico..... | 34 |
| Capítulo IV Liederkreis op. 39..... | 39 |
| 4.1 El Ciclo..... | 40 |
| 4.2 Joseph von Eichendorff | 41 |
| 4.2.1 La visión romántica de Eichendorff..... | 43 |
| 4.2.2 La poesía de Eichendorff | 44 |
| 4.3 Liederkreis op.39..... | 46 |
| 4.3.1 Estructura..... | 72 |
| Conclusiones | 75 |
| Bibliografía citada..... | 77 |
| Bibliografía consultada..... | 79 |

Introducción

Además de la música, la literatura ha tenido una influencia determinante en mi vida. Un pequeño cuento, *Lejana* de Julio Cortázar, fue el detonante para que decidiera ser pianista; se trata de un relato sobre una pianista argentina que narra en su diario cómo podía sentir lo que le pasaba a su “Doppelgänger” o doble fantasmagórico en algún lugar del frío Budapest; la protagonista, quien además de tener habilidades literarias, era amiga de una cantante con la cual estaba ensamblando *Clair de lune* de Gabriel Fauré. La historia me impactó de tal manera que la literatura fantástica y la música para piano y voz se volvieron dos de mis más grandes pasiones.

Entré a la licenciatura de piano en la FaM con la motivación de tocar además de obras para piano solo, *Clair de lune* y todo lo que fuera descubriendo para piano y voz. La suerte me puso en el camino correcto porque mis primeros amigos en la facultad fueron cantantes que, desde luego, me hablaban de su repertorio. Las primeras obras que acompañé fueron dos arias: “Casta diva” y “Un bel di vedremo”, algunas canciones de la antología italiana, canciones mexicanas, canciones francesas y por supuesto *Clair de lune*. Cuando llegué al último semestre de la licenciatura me di cuenta que me faltaba un género por explorar: el Lied.

Escogí *Liederkreis op. 39* por azar sin haber escuchado ni hablar del ciclo anteriormente, conocía *Die schöne Müllerin* de Schubert; *Dichterliebe* y *Frauenliebe und-Leben* de Schumann; pero quería hacer algo distinto, busqué más ciclos de Schumann y me encontré con *Liederkreis op. 24*, pero en una primera audición no me gustó, en cambio el op. 39 me atrapó de inmediato. Cuando comencé a estudiar la obra lo que más me atrajo e intrigó fue la poesía, me sentía curiosamente identificada, era como la culminación de un descubrimiento interior que experimenté a lo largo de toda la carrera. Así que desde ese momento, y como parte de la clase de seminario de titulación, empecé a investigar sobre todo lo concerniente a la obra; al menos del lado musical pues era a lo que más fácil acceso tenía: historia del Lied, vida de Schumann y el Romanticismo.

El hilo conductor de mis primeras investigaciones comenzó siendo algo subjetivo, pues estaba basado en mis conjeturas sobre el significado de los poemas de Eichendorff;

así, cuando empecé a investigar sobre Romanticismo, me fijaba en el carácter espiritual y revolucionario de éste, pues lo primero que noté en los poemas fueron las constantes alusiones a la divinidad y a la comunión con el todo, y también se me ocurrió que Schumann había creado la obra con la intención de dirigir a su público a dicha comunión. Después fui encontrando información que complementaba mis primeras conjeturas. Me pareció muy importante abordar el Romanticismo desde el punto de vista espiritual, pues se trata de un periodo ineludible en el repertorio pianístico y musical en general, por tanto, es muy importante la comprensión integral de éste para quien quiera abordar obras románticas, las cuales hay con tanta variedad de estilos como artistas hubo en el siglo XIX; desde pequeñas obras para piano hasta grandes sinfonías y óperas, en todas se encuentra el espíritu del Romanticismo.

Otra de las primeras cosas que llamó mi atención, fue el hecho de que *Liederkreis op. 39* no estuviera integrado por un un ciclo de poemas previamente existente, a diferencia de otros ciclos de Lied, como *Frauenliebe und-Leben*, el op. 39 parecía no contar una historia obvia, y no tenía un claro protagonista. Entonces abordé la historia del Lied principalmente a través de sus ciclos, encontré al antecesor directo de éstos: las colecciones, y me enfoqué también en la participación de los poetas como parte importante en la creación y desarrollo del género. El Lied es sin duda un género representativo del Romanticismo, desde el momento en que Schubert compuso *Gretchen am Spinnrade* con texto de Goethe, inauguró una nueva forma de hacer Lied; se trata de la comunión entre poesía y música, una manera de lograr la “obra de arte total”¹ que buscaron Schumann y Wagner, pero mientras que este último encontró en la ópera su objetivo, Schumann logró esa totalidad en el pequeño género de Lied con piano.

Para comprender a Schumann comencé leyendo extractos de su diario y sus cartas, lo que más llamó mi atención fue su gusto por la naturaleza, su admiración por grandes escritores y filósofos, y su faceta como escritor y crítico; fundador de la *Nueva revista de música* y creador de la Liga de David, fue, además de pianista y compositor, un escritor y crítico apasionado. En sus escritos se observa lo embebido que estaba con el movimiento

¹ Geck, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. Clara Corral Martínez (trad.). Madrid: Alianza. 2014. p. 125.

romántico y sus empeños en convertirse en un gran artista con todo lo que ello implica. Para Schumann, ser artista significaba expresar desde el corazón, encontrar sentido y significación en el mundo que nos rodea y transmitirlo en nuestras obras. Sólo admiraba a los artistas en los que encontraba esta característica; así tuvo predilección por Jean Paul, Schubert, E.T.A. Hoffmann, Chopin, y por supuesto Eichendorff.

Con doce poemas de Eichendorff, Schumann creó el que según él mismo sería su ciclo de Lied más romántico: *Liederkreis op. 39*. En la presente tesis se verá de qué manera está expresado el espíritu romántico en esta obra; para ello, se hablará primero de las ideas que dieron origen al Romanticismo, desde los pensamientos de Fichte, Goethe, Schiller y Schlegel, dando un salto a Eichendorff quien retomó las ideas de los primeros. Se verá también cómo se originaron los ciclos de Lied desde las colecciones que fueron su antecesor directo hasta el primer ciclo de Lied realizado por Beethoven; se estudiarán las aportaciones de Schubert al género para finalmente llegar al estilo que creó Schumann.

En el análisis de *Liederkreis op. 39*, se contextualizará sobre la vida de Eichendorff para comprender su poesía, igualmente, se verá de qué manera Schumann se sentía identificado con el poeta; se hablará también de la influencia que tuvo Clara Wieck en la obra, y se analizará cómo es que Schumann constituyó un ciclo a partir de poemas sueltos. Los ejemplos musicales son de la edición de Clara Schumann para Breitkopf und Härtel.

Capítulo I

Origen ideológico del Romanticismo

1.1 La idea de ciclo

La palabra ciclo viene del latín *Cyclus* y ésta del griego *kýklos* que significa círculo o rueda; y se define ya sea como el “período de tiempo que, acabado, se vuelve a contar de nuevo” o también como la “serie de fases por las que pasa un fenómeno periódico”.² A su vez en el ámbito musical, Charles Rosen, pianista y teórico musical, define *ciclo* como “un trabajo en el que tanto el significado como la efectividad de cada número individual depende de su lugar dentro de un orden más grande”;³ y Hugh Macdonald en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* describe la forma cíclica como el trabajo cuya temática relaciona varios movimientos sin que éstos tengan temas estrictamente semejantes entre sí.⁴ Así, a partir de estas definiciones, se puede decir que un fenómeno cíclico se caracteriza por estar compuesto de varios elementos, dichos elementos pueden o no ser semejantes entre sí pero se suceden el uno al otro como parte de una serie o cadena que se renueva formando un círculo, y la figura del círculo se caracteriza por no tener un punto de inicio ni de final.

El periodo romántico podría considerarse un ciclo en sí mismo, pues está integrado por varios elementos, es decir, diferentes personajes que lo construyeron y sus respectivas obras, que además se suceden el uno al otro al ocurrir influencia entre unos y otros, y forman una cadena a la cual no se le puede establecer un punto específico de inicio ni de final.

Con respecto a esto último Leon Plantinga, musicólogo especializado en la música de transición del siglo XVIII al XIX, señala que no hay manera de establecer un punto específico de inicio del Romanticismo puesto que no se puede decir con exactitud en qué fecha termina el Clasicismo y comienza el Romanticismo.⁵ Más aún, Friedrich Blume habla

² RAE. “Ciclo”. *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 17 de julio de 2017. URL: <http://dle.rae.es/?id=99n6fhR>

³ Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Massachusetts: Harvard University Press. 1998. p. 87.

⁴ Hugh Macdonald. “Cyclic form”. Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan press. 2001. pp. 797-798.

⁵ Leon Plantinga. *La música romántica: Una historia del estilo musical de la Europa decimonónica*. Madrid: Akal. 1992. p. 33.

reiteradamente del Clasicismo y Romanticismo en su libro *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey* como dos aspectos de un mismo fenómeno musical:

(...) the terms Classicism and Romanticism refer to two phenomena not essentially independent, but rather complementing each other and covering one and the same period. It extends roughly from the years when Domenico Scarlatti, Carl Philipp Emanuel Bach, and Jean-Philippe Rameau composed their startling keyboard works, up to the first decades of the 20th century when, with the late works of Richard Strauss, Leoš Jànaček, Béla Bartók, Maurice Ravel, and all the rest, the fabric of a time-honored tradition in music gave way to revolutionary currents that had for a long time been washing away the foundations on which that tradition rested.⁶

Esta afirmación de Blume se refiere también a la imposibilidad de establecer el punto exacto en que el periodo clásico-romántico concluye, pues menciona que las obras del Romanticismo tardío influyen en las innovaciones del siglo XX, así como las del barroco influyen también en las del clásico; esto representa otra característica del fenómeno cíclico: el influjo de un elemento a otro, el cual se da a distintos niveles. A nivel micro, ese influjo se da entre las ideas y motivaciones que se aplican y unen al periodo como un todo; Jim Samson, colaborador de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, habla incluso de *organicismo* al referirse a los estilos en su artículo sobre Romanticismo,⁷ el organicismo, como lo expuso el filósofo pre-romántico Johann Gottlieb Fichte, “refiere la conexión mutua entre partes que forman una totalidad y que no pueden existir por separado o con independencia de las relaciones mutuas y de las relaciones en su conjunto”.⁸ A nivel macro, no habría podido surgir el Romanticismo con sus tendencias subjetivas sin antes haber existido la Ilustración y su énfasis en la objetividad y la razón; de la misma manera, el arte no habría podido llegar a la diversidad de estilos que surgió en el siglo XX sin antes haber pasado por la revolución que marcó el siglo XIX. Y en un nivel

⁶ Friedrich Blume. *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*. Herter Norton (trad.). New York: Norton. 1970. p. vii.

⁷ Jim Samson. “Romanticism: Styles.” Stanley Sadie (ed.). Op. cit. p. 601.

⁸ Mariano Gaudio. “Uno y todo: del romanticismo al organicismo de Fichte”. *Revista de estud(i)os sobre Fichte*. 9/2014. Consultado el 23 de marzo de 2017. URL: <http://ref.revues.org/552>

medio se encuentra la influencia entre algunos artistas del periodo clásico-romántico. Cabe señalar otra cualidad organicista del Romanticismo: la correspondencia entre el macro y el microcosmos.⁹

Para empezar con el nivel medio, se hablará del precursor directo del romanticismo musical, Ludwig van Beethoven y su influencia en los compositores posteriores. Martin Geck se pregunta en su biografía de Robert Schumann “¿quién es el digno sucesor del <<clásico>> Beethoven —ese gigante que les mira constantemente por encima del hombro?”.¹⁰ Beethoven era una figura de autoridad para los compositores románticos, les inspiraba respeto y a la vez desafío, y ellos temían estar siempre bajo su sombra. Según Rosen, tras la muerte del “genio de Bonn” en 1827, Schumann, Chopin, Liszt y Mendelssohn, por mencionar algunos, sintieron más libertad en su ejercicio compositivo, pues ya no estaba presente la figura del gigante que parecía insuperable, esto aceleró el desarrollo del estilo romántico en general, aunque el mismo Beethoven, considerado un compositor clásico, ya usaba elementos románticos en su música.¹¹

De la influencia entre los compositores se deriva el nivel micro; tanto Geck como Samson coinciden en que había dos corrientes básicas en el Romanticismo alemán y ambas influenciadas por la música de finales del siglo XVIII en especial por Beethoven. Por un lado está la tendencia a dar mayor importancia a los procesos motivicos y desarrollarlos en la estructura de cuatro movimientos de la sinfonía, siendo Brahms el principal representante de esta tendencia; por otro lado, está la importancia de la idea, de las sensaciones y estados de ánimo, e incluso actitudes éticas que produce la música, y aquí son Liszt y Wagner los partidarios más destacados.¹² Según Samson, hay un punto en el que ambas tendencias coinciden volviendo a la idea de organicismo: tanto Brahms como Wagner le dan más peso a la estructura temática de sus obras que al fundamento tonal, y de esta manera ambos integraban cada parte de su obra en un todo; este estilo compositivo culminaría más tarde en la técnica dodecafónica de Schoenberg donde cada

⁹ Ídem.

¹⁰ Martin Geck. Op. cit. p. 171.

¹¹ Charles Rosen. Op. cit. p. ix.

¹² Martin Geck. Op. cit. pp. 171-172.

nota pertenece a la base temática de la obra;¹³ aunque cabe señalar que esta técnica de composición también la utilizó Beethoven, el propio Wagner da testimonio de ello al decir: “En cada punto de la partitura, él (Beethoven) debía observar hacia ambos lados, antes-después, viendo la totalidad en cada parte, y cada parte contribuyendo a la totalidad.”¹⁴ Así queda pues la manifestación del fenómeno cíclico en sus tres niveles:

1. Clásico – Romántico – Siglo XX
2. Haydn, Mozart, Beethoven – Schumann, Brahms, Wagner, etc. – Ravel, Bartok
Schoenberg
3. Fundamento tonal – Procesos motivicos, desarrollo temático – Fundamento
temático, atonalidad

1.2 El desarrollo económico de Europa en el siglo XVIII

Hasta el siglo XVIII las artes estaban sujetas al sistema de patronazgo, por lo tanto, la creatividad artística se veía limitada puesto que los artistas se dedicaban más a cumplir las órdenes de quien pagara por sus servicios que a expresar sus propias ideas; además de que el acceso a la música en especial estaba restringido para las clases sociales bajas debido a los altos precios de instrumentos y partituras. Pero a partir de dicho siglo comenzó a surgir una nueva clase social, la de los banqueros, comerciantes e industriales; lo que fue permitiendo el acceso de más personas a costumbres que sólo habían estado reservadas a la aristocracia.¹⁵

Fue en especial el crecimiento de la industria y el comercio lo que contribuyó al desarrollo cultural de las ciudades, por ejemplo, en Leipzig se hacían ferias tres veces al año reuniendo hasta 7000 visitantes y comerciantes de diferentes nacionalidades, esta ciudad alemana se convirtió en un interesante centro de poder y cultura, donde además se impulsó el comercio de imprenta.¹⁶ Cabe señalar que Leipzig no es la capital o centro de

¹³ Jim Samson. Op. cit. p.602.

¹⁴ Ídem. Apud. Richard Wagner. *Beethoven*. Leipzig. 1872.

¹⁵ Plantinga. Op. cit. p. 23.

¹⁶ Arthur Loesser. *Men, Women and Pianos: A Social History*. New York: Dover. 1990. p. 49.

gobierno de Alemania; así, mientras que Berlín era el centro de poder político, Leipzig era el centro de poder económico, pues gracias al crecimiento económico y cultural de sus habitantes, éstos comenzaron a sentirse más independientes y a cuestionar los privilegios de las clases sociales dominantes; algo similar sucedió en muchas otras ciudades europeas.¹⁷

El desarrollo de la clase media permitió el acceso de más personas a diferentes experiencias culturales: asistir al teatro, comprar libros, instrumentos musicales, partituras y asistir a conciertos públicos; la mayor demanda de dichas experiencias provocó consecuentemente el crecimiento de la industria musical entre otras; además de independizarse de las cortes que en siglos anteriores eran las únicas que organizaban eventos musicales.

El crecimiento cultural de la clase media en el siglo XVIII también incrementó su interés por la ciencia, al difundirse las aportaciones de Kepler, Galileo y Newton, se fue construyendo una nueva visión del universo; y cuestionamientos sobre el orden “natural” de las cosas. Así surgió el movimiento conocido como la Ilustración, el cual privilegiaba el uso de la razón y el conocimiento científico sobre la fe.¹⁸ La Ilustración le permitió a la humanidad desarrollar la capacidad de construir y enfrentar su destino, pues aunque no negaba la existencia de Dios, sí cuestionaba seriamente sus leyes; así estimuló movimientos revolucionarios en el ámbito intelectual que inevitablemente influyeron en las artes.

1.3 La concepción romántica del artista

Al desaparecer el sistema de patronazgo se modificó radicalmente el modo de vida de los artistas; los músicos, por ejemplo, tuvieron mayor libertad para expresar sus ideas y debían su éxito al público; además muchos compositores del siglo XIX no provenían de

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Íbid. p. 50.

familias de músicos como había sido hasta entonces, tal es el caso de Schumann quien era hijo de un vendedor de libros y su familia deseaba que él estudiara Derecho.¹⁹

Esta nueva libertad de los artistas produjo en ellos una nueva visión de sí mismos y de su función en la sociedad; se exaltó el concepto de *Bellas Artes*, el arte cobró una importancia inusitada para intelectuales, filósofos y escritores, lo cual generó la idea de que los músicos y artistas tenían un lugar muy importante en la historia. El periodo de revolución y guerra en Europa de 1780 a 1815 coincidió con la visión racional de la Ilustración, pero debido a que ésta no satisfacía la necesidad que la comunidad intelectual tenía de recuperar la fe y la esperanza de construir un mejor mundo, filósofos y escritores como Friedrich Schlegel y François Chateaubriand recurrieron de nuevo a la religión; y de hecho el arte se convirtió en una especie de religión profana, un medio a través del cual se podían trascender los límites de la existencia humana.²⁰ De esta manera, los artistas se volvieron figuras heroicas, seres con una importante misión para la humanidad; tal es el caso del poeta Percy Bysshe Shelley quien escribió el siguiente poema en el que se ve a sí mismo como la reencarnación del dios Apolo:

Soy el ojo con que el Universo
se contempla y conoce a sí mismo como divino;
Toda Armonía del instrumento o del verso,
Toda profecía, toda medicina, es mía
Todo resplandor de Arte o de Naturaleza; -a mi hijo
la Victoria y Alabanza le pertenecen por derecho propio.²¹

También es el caso de Beethoven, quien en 1801 a punto de perder el oído y en un mal estado de salud, se retiró a descansar en Heiligenstadt, un pueblo a las afueras de Viena. Allí estuvo a punto de quitarse la vida, pero se abstuvo gracias a la noción que tenía de su importante misión como artista, esto es lo que cuenta en el *Testamento de Heiligenstadt*:

¹⁹ Leon Plantinga. Op. cit. p. 24.

²⁰ Íbid. pp. 24-25.

²¹ Leon Plantinga. Op. cit. p. 25. Apud. "Himno de Apolo". *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Thomas Hutchingson (ed.). Londres. 1960. p. 613.

Oh, hombres que pensáis o decís que soy malévolo, testarudo y misántropo, cuán equivocados estáis conmigo. No sabéis cuál es la causa secreta que me hace parecer de ese modo ante vosotros... Debo vivir casi en soledad, como aquel que ha sido confinado, y puedo relacionarme con la sociedad sólo en tanto en cuanto la necesidad de verdad lo demande... Qué humillación para mí cuando aquel que estaba sentado al lado mío escuchó una flauta a lo lejos y yo no oí nada, o cuando alguien escuchó el canto de un pastor y, de nuevo, yo no oí nada. Ese tipo de incidentes me condujeron casi a la desesperación, a poco más y hubiese acabado con mi vida –y fue sólo mi arte lo que me lo impidió-. Ah, me parecía imposible dejar este mundo sin haber antes parido todo aquello que estaba dentro de mí.²²

Beethoven fue uno de los músicos más importantes de su tiempo, uno de los primeros artistas en ser aclamado como “genio”, y sin duda una figura clave en el desarrollo de la música a partir de la etapa final del Clasicismo, debido no sólo a su gran capacidad como músico, sino también a su contexto socio-histórico. La estancia de Beethoven en Viena coincide con el surgimiento de esta ciudad como el centro cultural más importante de Europa, allí se estaba desarrollando ampliamente el concierto público, en el cual se programaba repertorio de Haydn, Mozart, y del mismo Beethoven, las sinfonías de este último eran cada vez más frecuentes en la programación hasta llegar a tener el lugar más importante. Viena era la ciudad en la que un joven compositor podía verse como el heredero de toda una tradición musical que incluía a Haydn y Mozart además de Bach y Haendel.²³ Las características de la ciudad más la creciente visión del artista como figura “heroica”, fueron necesarias para construir la imagen del genio de Beethoven a la vez que dicha imagen contribuía a fijar el concepto romántico de “artista”.

²² Plantinga. Apud. Alexander Thayer. *Thayer's Life of Beethoven*. Elliot Forbes (rev.). Princeton. 1964. pp. 305-305.

²³ Tía DeNora. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California. 1995. pp. 2-4.

1.4 La misión romántica del arte

La Revolución Francesa conmovió profundamente a la comunidad intelectual alemana de finales del siglo XVIII, pues ésta representaba para ellos “la acción fundadora de la sociedad, (...) la fe en la realización de las ideas de libertad e igualdad”,²⁴ también ellos se sentían partícipes de la revolución a través de los pensamientos que, por medio de las artes como la literatura, se transformaban en acción para entonces no sólo interpretar al mundo sino además cambiarlo. Con la revolución crecieron las esperanzas de ver surgir a una humanidad más justa y libre, muchos intelectuales la celebraron con entusiasmo, hasta que el terror y la opresión que desató el régimen posterior los decepcionó profundamente. Escritores como Georg Forster vieron que tras la revolución reinaba la tiranía de la razón, tal vez la más terrible de todas las tiranías, pues estaba dispuesta a construir una historia nueva a costa de destruir la actual al eliminar tradiciones y costumbres, y pretendiendo imponer su visión oprimiendo a cualquier opositor.²⁵ En respuesta a esta situación, surgió una nueva comprensión de la política, que se volvió capaz de convertirse en un asunto del corazón y no sólo de la razón al hacerse cuestionamientos en un sentido que antes sólo la religión hacía, para desembocar en las ideas político-sociales contenidas en el lema: *Libertad, Igualdad y Fraternidad*.²⁶

Muchos escritores de esta época pusieron su arte al servicio de la política, algunos con entusiasmo y otros con escepticismo; tal es el caso de uno de los literatos alemanes más sobresalientes de finales del siglo XVIII, Goethe, para él la revolución ocupó un lugar importante en sus obras de la última década, pero jamás simpatizó con un evento de tales características; aunque estaba consciente de la injusticia y la explotación previas al estallido de la revolución, sentía aversión por las irrupciones súbitas y violentas; además a su parecer, la política favorece la mentira y el engaño de las masas, se pretendía mejorar a la sociedad pero quien tenía esta pretensión no comenzaba por mejorarse a sí mismo.

²⁴ Rüdiger Safranski. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Raúl Gabás (trad.). Barcelona: Tusquets. 2009. p. 32.

²⁵ *Ibid.* p. 35.

²⁶ *Ibid.* p. 36.

Según Goethe, la politización crea una confusión en la percepción de lo próximo y lo lejano, así lo expresa en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*:

El hombre ha nacido para una situación limitada; es capaz de ver fines sencillos, próximos, determinados, y está acostumbrado a utilizar los medios que tiene a mano inmediatamente; pero tan pronto como llega a la lejanía, no sabe ni lo que quiere ni lo que debe hacer, y da lo mismo por completo que se disperse por la multitud de los objetos, o que quede fuera de sí por la altura y dignidad de los mismos. Redunda en su desdicha toda incitación que lo lleva a apetecer algo con lo que no puede unirse por su actividad regular.²⁷

De esta manera, Goethe se opuso a la pasión política y planteó el ideal de la personalidad individual: “Puesto que no podemos abarcar todo, y lo lejano nos dispersa, la consecuencia es que el individuo ha de formarse para construir un todo”.²⁸ A partir de estas ideas, Goethe sentó las bases del ideal romántico y marcó el nuevo curso que habría de seguir la literatura.

A diferencia de Goethe, Schiller, quien también destaca como escritor clásico alemán con una fuerte influencia sobre el romanticismo, celebró la revolución con entusiasmo desde un principio, aunque tras sucesos tan violentos como el asesinato de casi 20 mil personas y la ejecución del rey, el poeta desaprobó el curso que tomó el movimiento, pues aunque las causas eran justas, los medios evidenciaban la enorme falta de sensibilidad humana de los revolucionarios; entonces desarrolló su teoría estética, en la cual apostó por una revolución espiritual como la única manera de hacer a la humanidad realmente libre; en dicha teoría, el arte y la literatura aparecen como las herramientas para llevar a cabo la verdadera acción liberadora de la sociedad. Los primeros románticos se apoyaron en esta teoría estética.

Para Schiller la revolución estuvo bien intencionada, pero las atrocidades que se cometieron en ella fueron a causa la insensibilidad de los hombres, y esa insensibilidad se debe a la falta de libertad interior; es decir, a la falta de capacidad para dominar las

²⁷ Íbid. p. 39.

²⁸ Ídem.

pasiones, para dominarse a sí mismo. Según Schiller, la Ilustración y la ciencia no eran sido capaces de transformar interiormente a las personas. Se debía construir una especie de “campo de prácticas de la libertad”, algo que solamente el arte puede construir educando y refinando la sensibilidad, y convirtiendo al hombre en algo que ya es pero debe desarrollar: un ser lúdico u *Homo Ludens*.²⁹

Schiller fue uno de los primeros teóricos en resaltar que para pasar del estado de naturaleza al estado de cultura es necesario el juego, el cual se expresa a través de rituales y símbolos; esta condición permite que las pasiones tales como la sexualidad, la competitividad y la agresión se transformen en un terreno de posibilidades; por ejemplo “la sexualidad se sublima como juego erótico (...) la sexualidad es apetito y reproducción, mientras que el erotismo abre todo un mundo de significaciones.” Y es entonces que el juego abre espacios de libertad.

Por otro lado, al igual que Goethe, Schiller también pensaba que la política fragmentaba a la humanidad:

Se ha producido una separación entre el disfrute y el trabajo, el medio y el fin, el esfuerzo y la retribución. El hombre eternamente atado a un fragmento particular del todo, se forma sólo como fragmento; eternamente con el ruido monótono de la rueda que él mueve, nunca desarrolla la armonía de su esencia, y, en lugar de expresar la humanidad en su naturaleza, se convierte en una mera copia de su trabajo.³⁰

Este fraccionamiento y mutilación es una de las razones por las que la Ilustración en Francia se volvió una mera ideología teórica, una que además desembocó en el terror de la razón, un terror que no sólo se volcó contra las antiguas tradiciones, sino también contra la fe en el corazón del hombre. El juego del arte que propone Schiller es lo que ha de compensar esta división, pues incita al ser humano a “jugar con todas sus fuerzas, con la razón, el sentimiento, la imaginación, el recuerdo y la esperanza.”³¹ De esta manera, el juego del arte permite al individuo convertirse en un todo, y abre un espacio en el que la

²⁹ íbid. p. 42

³⁰ íbid. pp. 44-45.

³¹ íbid. p. 45.

humanidad pone en práctica la libertad y experimenta la plenitud que aún le falta alcanzar en el mundo histórico. Con esta teoría, Schiller elevó al arte a un nivel inusitado; e inevitablemente impulsó al Romanticismo y a su primera generación de artistas; de modo que el Romanticismo surgió primero en la literatura e influyó posteriormente en la música de compositores como Beethoven y Schubert, ambos compositores cultivaron el género del Lied en el que ambas artes convergen.

Capitulo II

Origen y desarrollo del ciclo de Lied

2.1 Antecedentes del ciclo de Lied

Hoy en día el Lied es un género dentro de la música de cámara aunque desde su origen es también un género literario, pues comenzó a ser cultivado por poetas alemanes a partir del siglo XVII,³² desde entonces la poesía es determinante en la creación de un Lied. Poetas como Martin Opitz o Johann Rist formaban colecciones de Lied e invitaban a compositores a musicalizar sus poemas; estos Lieder (plural de Lied) consistían en canciones estróficas para una o más voces con acompañamiento de bajo continuo; el estilo musical podía ir de la simple canción silábica y homófona, a una más ornamentada, melismática y contrapuntística; pero en todo caso con una cuidadosa sincronización entre música y poesía.³³

El Lied con acompañamiento de bajo continuo era dominado hasta 1660 por el poeta Martin Opitz quien escribió el *Buch von der deutschen Poeterey* (libro de la poética alemana), donde estableció las reglas de la poesía alemana. Dichas reglas pueden apreciarse en la primera colección de Lied continuo, *Teutsche Villanellen*, compilación realizada en 1627 por el compositor Johann Nauwach.³⁴ Otro compositor destacado que musicalizó colecciones de Lied fue Heinrich Albert, sus ocho colecciones compuestas entre 1638-50 incluyen textos de Opitz y de otros poetas que seguían las reformas de éste.³⁵ A partir de 1640 proliferaron las colecciones de Lied: *Oden* de Andreas Hammerschmidt, *Des edlen Daphnis aus Cimbrien Galathee* de Johann Rist, quien destacaba más como poeta que como músico; *Opitianischer Orpheus* de J. E. Kindermann, colección compuesta sólo con poemas de Opitz; por mencionar algunas, todas influenciadas por el estilo musical de Heinrich Albert y el estilo literario de Martin Opitz, influencia que se extendería hasta después de 1650 en donde destaca el compositor Adam Krieger quien posee dos colecciones tituladas *Arien*, una publicada en 1657 y otra de forma póstuma en 1667 con poemas de David Schirmer, la mayoría de las canciones eran solos con bajo continuo y

³² Berta Joncus. "The dialectics of song: Germany and the promise of the enlightenment". Simon P. Keefe (ed.). *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press. 2009 p. 531.

³³ John H. Baron. "The Generalbass Lied, c1620-c1750". Stanley Sadie (ed.). Op. cit. p. 666.

³⁴ Ídem.

³⁵ Ídem.

ritornello que variaban de la canción pastoral de amor o trágica a danzas y canciones de taberna para el entretenimiento de los amigos de Krieger.³⁶

Como se puede apreciar en los párrafos anteriores, la poesía es muy importante en el origen del Lied, tan es así que John Baron, autor del artículo “The Generalbass Lied”, nos habla del poeta Philipp Von Zesen como la figura más importante del Lied continuo;³⁷ en él encontramos un desarrollo de la técnica de Opitz, y una poética con alto contenido estético e introspectivo, reunió algunas colecciones de Lied durante varias décadas, entre las que destacan *Dichterische Jugendflammen* en 1651, y *Dichterisches Rosen und Lilientahl* en 1670. Zesen estuvo tan influenciado por la música de los Países Bajos que incluso tomó melodías de canciones holandesas para sus propios Lieder, también estuvo influenciado por Rist en su estilo compositivo, aunque igualmente logró crear un estilo propio.³⁸

Además de la poesía, otro elemento importante en el desarrollo de Lied es el contexto socio-político; durante el siglo XVIII coexistían en Alemania distintas ideologías políticas que mantenían al país dividido: corte vs. círculos burgueses, ciudades soberanas vs. centros absolutistas, o católicos vs. protestantes; así por ejemplo, mientras que la corte invertía en músicos italianos, las instituciones tales como: iglesias, escuelas y sociedades se dedicaron a cultivar la música vernácula; es así que durante ese siglo florecieron los siguientes géneros dentro de la música de cámara: la cantata italiana, la cantata alemana, la cantata luterana y el Lied.³⁹

El contexto ideológico de cada periodo histórico se ve reflejado en el desarrollo del Lied, por ejemplo durante el siglo XVIII, el llamado siglo de las luces, las ideas racionalistas influyeron en los Lieder de Telemann, quien además de músico era un hábil empresario y mercadólogo, y como una estrategia para vender sus obras, fundó un periódico musical llamado *Der getreue Musicmeister*, en donde publicaba textos didácticos con su respectiva melodía.⁴⁰ Telemann también musicalizó poemas de Friedrich von Hagedorn, poeta

³⁶ Ibid. p. 667.

³⁷ ídem.

³⁸ ídem.

³⁹ Berta Joncus. Op. cit.

⁴⁰ Ibid. p. 533.

considerado el pionero del orden y lo natural, pues en sus Lieder encontramos “simpleza y unidad alrededor de una idea”⁴¹

Ein Schäfer pflegt in reinen Quellen
ihm seine Bildung vorzustellen;
dem Toren, der dem Wucher hold,
zeigt sein Gesicht das blanke Gold;
ein schmeichelnd Glas muß Doris lehren,
sich selbst, als Engel, zu verehren.
Auf Freunde! laßt uns klüger sein:
bespiegelt auch in klarem Wein!

El pastor observa su reflejo en fuente pura
en esa construcción de su imagen;
abre las puertas del engaño,
su rostro se muestra de oro;
en un cristal lisonjero se muestra a Doris,
a sí mismo como a un ángel al cual adorar.
Amigos, sean más inteligentes:
¡refléjense en vino claro!⁴²

En el siglo XVIII el Lied comenzó a cobrar una importancia muy especial para los compositores alemanes, en 1739 Mattheson escribió que “toda ejecución es simplemente una imitación y acompañamiento del canto”;⁴³ esta idea fue secundada por Carl Philipp Emanuel Bach quien deseaba componer “tan cantáble como sea posible” y encontró en el Lied el medio adecuado para desarrollar sus ideales: balance de frase, refinamiento del gesto, sensibilidad y melodías más emocionales; esto se puede apreciar especialmente en los Lieder que musicalizó del poeta Christian Fürchtegott Gellert.⁴⁴ Además C. P. E. Bach llegó a Berlín durante una creciente producción de Lieder en la ciudad a partir de 1750, se formaron los *bürgerlich* que eran salones donde se interpretaba el Lied tanto profesional como amateur, incluso participaban mujeres las cuales no tenían acceso a una educación musical formal, allí interpretaban, componían y formaban un repertorio; de esta manera el Lied representa también el desarrollo artístico de las mujeres.⁴⁵ Tal es el caso de Corona Schröter, quien desde niña aprendió a tocar guitarra y piano entre otros instrumentos, aunque destacó más como cantante y actriz. A partir de 1774 se volvió una figura importante en los círculos musicales de Leipzig además de ser una aclamada actriz en teatros amateur, fue admirada por Goethe en cuyas obras tenía frecuentemente el papel

⁴¹ idem.

⁴² Emily Ezust. “Der Spiegel”. *The Lieder Net Archive*.

http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=713. Fecha de última consulta: 6 de noviembre 2016. La traducción es mía.

⁴³ James Parsons. “Lieder c1740-c1800”. Stanley Sadie (ed.). Op. cit. p. 668. Apud. Johann Mattheson. *Der vollkommene Capellmeister*.

⁴⁴ Berta Joncus. Op. cit. p.535.

⁴⁵ Ibid. p. 534.

principal, participó por ejemplo en el singspiel *Die Fischerin* para el cual compuso música incluyendo una versión de *Der Erlkönig*. Schröter publicó dos colecciones de Lieder, la primera en 1786 con música sencilla y estrófica, y la segunda en 1794 con un trabajo musicalmente más elaborado en el que incluye canciones francesas e italianas.⁴⁶

Después de 1770 la poesía en el Lied adoptó un estilo más popular con Johann Gottfried Herder, quien exploró la parte folklórica de la cultura alemana a través del *Ursprachen* o lenguas originales; en la poesía se seguía buscando simpleza y naturalidad, y al contrario de ésta, la música comenzó a ser más sofisticada, como en los Lieder de Haydn basados en la forma sonata o la estrófica modificada y las modulaciones no ortodoxas de Johann Friedrich Reichardt, esto representa los antecedentes del estilo que desarrollará Schubert.⁴⁷

Poetas y músicos seguían construyendo colecciones de Lied, las cuales son el antecedente directo de los ciclos, ellos se reunían en círculos sociales llamados *Liederkreis* en donde cantaban y actuaban canciones, también hacían juegos como reorganizar melodías y versos en colecciones ya existentes; ejemplos de estos círculos son el *Mittwochskränzchen* durante los primeros años del siglo XIX en casa de Goethe, el *Dichterthee* de 1804 a 1824 en donde se conocieron Carl María Von Weber y su libretista Friedrich Kind, o el *Schubertianer* durante la década de 1820 en casa de Schubert.⁴⁸

Una colección puede estar formada hasta por más de 100 Lieder de distintos poetas y compositores, los intérpretes ya sean profesionales o amateur, pueden seleccionar y cambiar libremente la disposición de las canciones de una misma colección, pues ésta no presenta un orden ni unidad específica sino más bien una especie de juego o forma creativa para organizar las canciones, por ejemplo *Lieder geselliger Freude* es una colección reunida y publicada por Johann Friedrich Reichardt, compositor cercano al *Sturm und Drang* que colaboró con Goethe en la creación de dos *Singspiel*,⁴⁹ su colección contiene 100 canciones en cuatro entregas y cada una representa a las cuatro estaciones;

⁴⁶ Ronald R. Kidd. "Schröter, Corona Elisabeth Wilhelmine". Julie Anne Sadie y Rhian Samuel (ed.). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London Macmillan press. 1996. pp. 409-410.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Luise Eitel Peake. "Liederkreis (ii)". Stanley Sadie (ed.). Op. cit. p. 682.

⁴⁹ Eugene Helm y Günter Hartung. "Reichardt, Johann Friedrich". Stanley Sadie (ed.). Op. cit. p. 138.

otro ejemplo de colección es *Liederkrantz* de Johann Heinrich Carl Bornhardt, tiene 12 canciones que presentan un juego de relación simétrica: la 1 se relaciona con la 12, la 2 con la 11 y así sucesivamente; o *Alexis und Ida*, colección realizada en conjunto por Tiedge y Himmel, la cual nos cuenta una historia de amor a través de 46 canciones en las que participan diferentes personajes y hasta un coro, esta colección podría parecerse un ciclo pero se excede del número de canciones y la duración de la última que es casi una cantata.⁵⁰ El primer ciclo de canciones considerado como tal es *An die ferne Geliebte* de Beethoven.

2.2 Ludwig van Beethoven

El poeta Tiedge conoció a Beethoven en 1811 y se dio entre ellos una importante amistad, el poeta invitó a Beethoven a ser parte de su *Liederkreis*, convenciéndolo junto con Elisa von der Recke y Amalie Sebald, de que éste era algo más que simples juegos en los que se podían enviar mensajes secretos en las canciones; se trataba también de un lugar para estudiar seriamente y lograr la íntima convivencia y estructura ideal entre música y poesía. todo esto llamó la atención de Beethoven, pero él pensó en la posibilidad de lograr esos objetivos con menos de 46 canciones y formar un ciclo de 5 o 6 que pudieran interpretarse de forma continua.⁵¹

Componer un ciclo en el que las canciones formen una unidad aunque tengan diferencias en su estructura musical y poética, y que cada una contribuya al afecto general, no es tarea fácil; se corre el riesgo de que la música se vuelva estática si ésta se repite en cada estrofa, cada siguiente canción debe tener una idea renovada pero al mismo tiempo debe tener elementos que la incluyan dentro del ciclo. Beethoven experimentó la forma estrófica en sus *Gellert Lieder*, y aunque son sólo seis canciones éstas siguen teniendo las características de una colección. La forma composicional contraria a la estrófica es conocida como *through-composed*, la cual consiste en variar la

⁵⁰ Luise Eitel Peake. "The Antecedents of Beethoven's *Liederkreis*". *Music and Letters*. Jul-oct 1982. Vol 63. No. 3/4. pp. 243-247

⁵¹ *Ibid.* p. 250.

música de cada estrofa; esta forma llevó a Christian Gottlob Neefe, maestro de Beethoven, a acercarse a las características del ciclo de canciones en su obra *Bilder und Traüme*, en donde logró construir una unidad ideológica en la totalidad de la obra combinando la forma estrófica con la *through-composed* y seleccionando poemas que evocan imágenes relacionadas con la naturaleza como “The rainbow”, “The Pearl” o “The Dragonfly”; sin embargo, este grupo de 19 canciones sigue siendo una colección, pues las primeras 18 canciones son tan pequeñas que parecen meros preludios de la canción final, la cual es increíblemente larga y rompe con el sentido alegórico de las anteriores.⁵²

Beethoven quería componer un ciclo de canciones que se interpretara íntegro, en el orden establecido y por un sólo cantante que fuera capaz de resistir 5 o 6 canciones continuas, al igual que el pianista, pues las transiciones de canción a canción y los interludios debían ser muy importantes. Buscó en primer lugar el texto, consideró los 5 poemas que le había regalado Elisa von der Recke, pero sólo tomó el título del último de ellos para su ciclo *Dem Entfernten*, escribió a sus amigos poeta Johann Baptiste Rupprecht e Ignaz Castelli, y este último lo contactó con Alois Jeitteles, miembro activo de diversos Liederkreis; para ese momento, Jeitteles era un poeta joven y aún inexperto pero igualmente entusiasta, esto fue altamente conveniente para trabajar con Beethoven, quien invirtió días y horas para indicarle al poeta exactamente lo que él quería, y cambió palabras y versos durante la creación del texto e incluso cuando los poemas ya estaban terminados. Posteriormente Beethoven se ocupó en crear la música y al finalizar la música de los seis poemas lo tituló *An die entfernte Geliebte*, en la primera publicación se agregó el título *Ein Liederkreis*.⁵³

La más notable característica que nos sugiere la idea de un ciclo en *An die ferne Geliebte* es el retorno del tema principal de la primera canción en la última; en segundo lugar la similitud de la tercera y cuarta canciones, justo en el centro del ciclo, en cuanto a carácter, tempo y tonalidad; además no hay pausa entre una y otra canción, siempre hay un enlace entre cada una, como justo al final de la tercera canción donde se encuentra el clímax del ciclo: Beethoven intensifica las palabras “Meine Tränen ohne Zahl” repite “ohne

⁵² *Íbid.* pp. 251-252.

⁵³ *Íbid.* pp. 255-257.

Zahl" y sostiene la última nota, un Mi bemol (que por cierto es la tonalidad en que comienza y termina el ciclo) hasta el inicio de la cuarta canción.⁵⁴ (ver ejemplo 1)

Wo - gen se - - hen mei - ne Tränen oh - ne Zahl, — oh - ne Zahl! —

ritard. *a tempo*

p *cresc.* *f* *f*

* (in the piano part)

IV. Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung

Die - se Wol - ken in den Hö - hen, die - ser

p *w* *w* *w* *tr*

Ejemplo 1: *An die ferne geliebte*, enlace entre las canciones III y IV.⁵⁵

Es importante señalar que Beethoven no habría llegado a construir lo que hoy se considera el primer ciclo de Lied sin el trabajo previo de los personajes que integran su contexto socio-cultural: los poetas, compositores, cantantes, hombres y por supuesto mujeres que participaban en los círculos poético-literarios. Beethoven, como primer compositor que logró crear un ciclo de Lied, personifica en esta ocasión el enlace entre los juegos de Liederkrantz o colecciones y los formales Liederkreis o ciclos de Lied que desarrollarán Franz Schubert y Robert Schumann.

⁵⁴ idem.

⁵⁵ Ludwig van Beethoven. *An die ferne Geliebte*. Max Unger (ed.). *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. Leipzig: Peters. 1949. pp. 89-90.

2.3 Franz Schubert

El siglo XIX trajo una nueva etapa del Lied, una en la que voz y piano logran expresar fielmente las ideas esenciales del texto, formando una asombrosa unidad expresiva; la emblemática canción de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la Rueda), creada el 19 de octubre de 1814, es considerada el primer Lied romántico; el poema fue tomado de la obra *Fausto* de Goethe. En la historia aparece Gretchen, una sencilla chica alemana obsesionada con Fausto, un profesor de edad avanzada quien, rejuvenecido por Mefistófeles, es ayudado por éste a seducir y enamorar a Gretchen; en la escena que representa el poema, Gretchen habla de su obsesión por Fausto mientras gira la rueda de su rueca;⁵⁶ la imagen de la rueda que gira es evocada por la figura de semicorcheas en la parte de piano (ver ejemplo 2), el clímax de la canción comienza justo el momento en el que Gretchen describe a Fausto y es expresado por un *accelerando* que se detiene súbitamente en la palabra “Kuß (beso)” justo en la séptima (Sol) de la dominante (La) seguida de un breve silencio y el retorno de la figura melódica hasta el final de la canción.

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'Gretchen am Spinnrade', measures 60-69. It consists of two systems of music. The first system covers measures 60-62, and the second system covers measures 63-69. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'Re - de Zau - - ber - fluß, sein Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!'. The piano part features a rhythmic figure of eighth notes, which becomes more intense and faster in the second system, marked with 'cresc.' and 'acceler.'. The score includes dynamic markings such as 'f', 'pp', and 'ppp', and articulation marks like 'acc.'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

Ejemplo 2: *Gretchen am Spinnrade*, compases 60-69.⁵⁷

⁵⁶ Keneth S. Whintton. *Goethe and Schubert: The Unseen Bond*. Oregón: Amadeus press. 1999. pp. 98-99.

⁵⁷ Franz Schubert. "Gretchen am Spinnrade". Max Friedlaender (ed.). *Schubert-Album*. Leipzig: Peters. p. 179.

Este aporte de Schubert renovó la popularidad de la lírica alemana, provocó el consenso entre compositores y público de que la música puede derivarse de las palabras, y además generó el desarrollo de técnicas y recursos musicales que expresan esa interrelación.⁵⁸

Al igual que en los periodos anteriores, la poesía tuvo un papel esencial en la creación de Lieder durante el romanticismo, surgió una nueva etapa en el desarrollo del género con poetas como Wolfgang von Goethe, Wilhelm Müller, Ludwig Höltz y Friedrich Schiller quienes retomaron la tradición de la lírica popular alemana previamente rescatada por Herder pero aportando un estilo más dramático en sus versos, creando personajes que interactúan intensamente con su entorno; se trata de poesía que exalta al individuo al mismo tiempo que se le confronta con poderosas fuerzas externas como la naturaleza, el destino o la sociedad; es la expresión del romanticismo que también encontramos en la obra pictórica de Caspar David. En la parte musical, el Lied se desarrolló combinando estilos de temas de ópera, cantata y oratorio con canciones folklóricas, y reduciendo el resultado a canciones con voz y piano.⁵⁹ En esto contribuyó también el hecho de que el piano como instrumento estaba en una etapa clave de su desarrollo, pues los constructores de aquella época como John Broadwood, Robert Wornum y Sébastien Érard, fueron los que agregaron el sistema de pedales, la ampliación de la caja de resonancia y el recubrimiento de fieltro en los martinetes;⁶⁰ así el piano se fue convirtiendo en un instrumento que podía evocar timbres orquestales o sonidos de la naturaleza como truenos, o representar simbólicamente otros elementos.

Schubert fue el primer compositor en lograr relacionar los nuevos elementos poéticos y musicales del Lied, aunque la unidad narrativa en sus ciclos *Die schöne Müllerin* y *Winterreise* se debe a su autor, Wilhelm Müller, es notable el cuidado con el que Schubert compuso la parte musical con el claro objetivo de recrear el texto poético.⁶¹

⁵⁸ Eric Sams y Graham Johnson. "The Romantic Lied". Stanley Sadie (ed.). Op. cit. p. 671.

⁵⁹ Ídem.

⁶⁰ Ramón Andrés. "Forte-Piano". *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: Ediciones península. 2009. p. 225.

⁶¹ Ibid. p.672.

El primero de estos dos ciclos, *Die schöne Müllerin*, narra indirectamente la historia de un poeta aprendiz de molinero que vaga siguiendo la corriente de un arroyo, conoce a la hija del molinero de quien se enamora, pero ella ama a un cazador. Al ver que no es correspondido, el poeta se lanza al arroyo y muere ahogado. Los sucesos dramáticos no aparecen en las canciones, Schubert los elimina y conserva solamente los incidentes cotidianos que le dan significado al contexto lírico; sin embargo éste es un ciclo más largo que el que Beethoven había concebido.⁶² 20 canciones en un esquema tonal uniforme, en donde el piano muchas veces simula el movimiento del molino o del arroyo; el ciclo completo crea imágenes de paisajes, y aunque no es una sucesión narrativa, es una sucesión de imágenes que revelan eventos del pasado y el futuro dentro del presente.⁶³

En *Winterreise* aparece también el tema de la muerte, los eventos ocurren antes de que comience el ciclo, y éste sólo hace alusiones a una chica que había prometido amor, y a una madre con proyectos de matrimonio. Es un ciclo de 24 canciones con texto de Müller que Schubert musicalizó poco antes de morir; y en donde, curiosamente, el protagonista va aceptando su propia muerte, y aunque nuevamente el evento dramático no aparece como narración, es evocado como imagen en la última canción *Der Leiermann*, en la cual la armonía congelada en la tónica recrea el frío paisaje invernal, y en la melodía constantemente aparece el movimiento de la manivela del organillo.⁶⁴

Así pues, Franz Schubert inició un nuevo estilo compositivo que permite a la música ser parte activa en las imágenes creadas por el Lied, dicho estilo influirá de manera determinante en compositores posteriores a él; tal es el caso de Robert Schumann, quien admiraba profundamente a Schubert, y que encontró en el Lied el medio adecuado para expresarse a sí mismo como hombre romántico, dadas sus inclinaciones literarias y su identificación con los poetas.

⁶² Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Massachusetts: Harvard University Press. 1998. p.176.

⁶³ Ibid. p.183.

⁶⁴ Ibid. p.194.

Capítulo III

Robert Schumann

3.1 Relación entre vida y obra

Para comprender la obra de Robert Schumann es indispensable conocer sus circunstancias de vida, situarlo en el lugar y momento de la historia que le corresponde, su vida familiar y cómo comenzó a interesarse por la música y la literatura: fue el menor de los 5 hijos de August y Johanna Christiana Schumann, nacido en Zwickau Sajonia el 8 de junio de 1810, había surgido ya el primer romanticismo en la filosofía y la literatura con Schlegel, Schelling, Goethe, y Jean Paul, entre otros; en la música, Beethoven estaba en la cúspide de su carrera, y Schubert publicaba sus primeras obras. Los padres de Robert le procuraron una buena educación desde pequeño: a los 7 años comenzó sus primeras lecciones de piano con el organista de la iglesia de su pueblo natal, y al mismo tiempo empezó a estudiar latín, griego y francés.⁶⁵

En un principio Robert no era muy entusiasta del estudio del piano, pero como sucedería a lo largo de su vida, una experiencia muy particular lo marcó y llevó al camino que inevitablemente siguió: en este primer caso, un viaje a Carlsbad con su madre en 1818 le dio la oportunidad de escuchar al pianista y compositor inglés Ignaz Moscheles; quedó tan impresionado y animado que a partir de entonces se dedicó con mayor entusiasmo a la música e hizo sus primeras composiciones, las cuales consistían en danzas para teclado. Al notar su interés, August Schumann contactó a Carl María von Weber para solicitarle lecciones de composición para su hijo, dichas lecciones nunca se realizaron debido a la muerte del compositor y también del padre de Robert; a pesar de esto el joven Schumann, quien ya contaba con 17 años, comenzó a componer un concierto para piano en Mi menor y compuso 13 canciones con textos de Kerner, Byron y el mismo Schumann, entre otros; estas canciones muestran un impresionante nivel técnico, Schumann las envió a Gottlob Wiedebein, el maestro de capilla de Brunswick, quien lo animó a seguir componiendo pero advirtiéndole que su fantasía era desmedida, pues sus canciones contenían frecuentes cambios de tempo, modulaciones descaradas, y longitudes de frase irregulares; detalles normales en un compositor joven, pero que guardaron ideas que

⁶⁵ John Daverio. "Robert Schumann". Stanley Sadie (ed.). op cit. p. 760.

Schumann desarrolló en obras posteriores, además de presentar un ideal que conservó en sus Lieder: la aparición del poeta y del compositor como una sola persona.⁶⁶

3.2 Inclinaciones literarias

Schumann tuvo fácil acceso a la literatura desde muy pequeño, su padre era escritor de novelas caballerescas, tradujo al alemán las obras de Walter Scott y Byron, y además poseía una librería en la que Robert pasaba horas leyendo. A los 13 años comenzó a reunir sus primeros escritos bajo el pseudónimo de Sküländer en un libro que tituló *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue* (hojas y flores de la pradera dorada), en dicho libro, Schumann cuenta sus primeras experiencias artísticas:

El 7 de diciembre: (1823) se ha celebrado la primera velada musical bajo la dirección de: Robert Schumann y Carl Praetorius. Para empezar, una sinfonía para cuerda, trompas y flauta de Ernst Eichner; esta pieza, pese a ser un poco anticuada, fue muy bien y no hubo fallos. (...) Se ofreció como número 7 del programa las *Variaciones para piano y flauta* de Wilms, una composición soberbia; continuamente coqueteando, sin rigidez; Hoffmann la toca fenomenal con la flauta; su sonido es claro, luminoso, fino y limpio; su ritmo realmente bueno; las cadencias, intachables. Casi me atrevo a decir que es una pena que este hombre no tenga otro profesor.⁶⁷

Este texto parece ser la primera crítica que, con sólo 13 años de edad, escribió Schumann, años después seguiría escribiendo bajo los pseudónimos de Florestán y Eusebius; en diciembre de 1831 publicó una crítica sobre Chopin, a quien admiraba profundamente, en la *Allgemeine musikalische Zeitung* (Revista general de música); el ejercicio de la crítica es otro elemento que distingue a Schumann como un hombre romántico, pues desde el primer romanticismo literario (Schlegel), la crítica comenzaba a considerarse también un ejercicio artístico, así lo dice Safranski en su libro sobre el Romanticismo: “El artista tiene que poetizar y hablar sobre cualquier tema. Ha de representar algo y hablar sobre lo representado. Eso es lo que Schlegel llama *poesía de la poesía*”.⁶⁸

⁶⁶ Íbid. pp. 760-761.

⁶⁷ Martin Geck. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. Clara Corral Martínez (trad.). Madrid: Alianza. 2014. p. 27. Apud. Robert Schumann. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Brigitte Kohnz y Matthias Wendt (ed.). Mainz. 2000. p. 133.

⁶⁸ Rudiger Safranski. Op. cit. p. 64.

Pero la crítica y los apuntes musicales no eran lo único que escribía Schumann en su primer diario, *Hojas y flores* contiene poemas, un intento de obra dramática titulada *El espíritu*, descripciones de la naturaleza, la narración de un viaje en forma de cartas ficticias, sentencias de los clásicos grecolatinos, extractos de artículos periodísticos, y hasta una nota sobre Félix Mendelssohn copiada al pie de la letra. De esta manera, *Hojas y flores* es el primer autorretrato de Robert Schumann, un joven que quiere convertirse en un artista completo, y que pone todo su empeño en ello, aunque esto significaba también admirar y tomar como modelo la locura de los genios a los que admiraba, como Lord Byron, escritor extravagante y con una vida salvaje y desenfrenada; o Sonnenberg, poeta que se suicidó; o al mismo Beethoven cuyo rostro sombrío y melena despeinada representaban para Schumann la verdadera cara de un artista.⁶⁹ Aun así, Schumann siempre tuvo una humildad que se caracterizaba no sólo por reconocer la grandeza de artistas contemporáneos y anteriores a él, también sabía que convertirse en artista implicaba esfuerzo y dedicación, se volvió sistemático y planificaba sus actividades, escribía por ejemplo una lista de sus poemas, o con ayuda de su padre, una “galería de imágenes de los hombres más famosos de todos los pueblos y épocas”;⁷⁰ esta actitud ordenada fue el primer contrapeso a la locura que había plantado ya su semilla en el interior del artista.

Sus ambiciones literarias fueron al principio más fuertes que las ambiciones musicales, a los 15 años fundó una asociación literaria con otros estudiantes del liceo al que asistía, en dicha asociación se leían los dramas de Schiller, los ensayos de Herder, Schlegel y Fichte, y las novelas de Jean Paul Frederich Richter, autor con quien Schumann se sintió profundamente identificado.⁷¹

Jean Paul ocupa el primer lugar en mis preferencias: lo pongo sobre todos sin exceptuar al mismo Schiller (a Goethe no lo entiendo todavía). (...) Si todo el mundo leyera a Jean Paul, entonces todo el mundo sería seguramente mejor, aunque más desdichado: muy a menudo él me acercó a la locura, pero el arco iris de la paz y del espíritu humano flota suavemente sobre todas las lágrimas y el corazón se siente maravillosa y suavemente transportado y

⁶⁹ Martin Geck. Op. cit. p. 29. Apud. Emil Flechsig. *Erinnerungen und Schumann, nach der Abschrift im Robert-Schumann-Haus Zwickau*. sin año.

⁷⁰ Martin Geck. Op. cit. pp. 28-29.

⁷¹ John Daverio. Op. cit. p. 761.

transfigurado. En todas mis obras se refleja Jean Paul, cada vez en dos personalidades. (...) Jean Paul me ha sosegado en raras oportunidades, en cambio me ha encantado ininterrumpidamente: el desasosiego yace como eterna melancolía en cada uno de sus encantamientos, pero después de cada encantamiento uno se siente tan sereno como si en el cielo apareciese el arco iris.⁷²

La novela *Flegeljahre* de Jean Paul era considerada una Biblia para Schumann, los protagonistas Vult y Walt inspiraron las figuras de Florestán y Eusebius; “Vult es el músico, Walt el poeta, y ambos forman, pese a cualquier diferencia, una unidad”;⁷³ esto fue lo que más fascinó e inspiró a Schumann durante sus años de formación; Florestán es el músico virtuoso y Eusebius el clérigo pensador. En *Flegeljahre*, Schumann encuentra que Jean Paul es también un experto en música, hay un fragmento de la novela en donde se invita a escuchar la música estructuralmente: después de un concierto que ha conmovido a Walt hasta las lágrimas, Vult le pregunta:

Pero, ¿cómo has escuchado? ¿Hacia delante y hacia atrás, o sólo así de frente? El pueblo oye, como el ganado, sólo el presente, y no los dos tiempos opuestos, sólo sílabas musicales, nada de sintaxis. Un buen espectador de la palabra se fija bien en el inicio de la frase de un período musical, para así comprender el final de la misma.⁷⁴

Esta pasión por la literatura, en especial por Jean Paul, también fue determinante en el destino de Schumann; su madre quiso que estudiara Derecho, y él, obediéndola, se matriculó en la Universidad de Leipzig, pero le parecían frías y aburridas las leyes y sus definiciones,⁷⁵ él prefería estudiar las metáforas, digresiones y la polimetría de Jean Paul, e incluso comenzó a poner en práctica estos recursos en su propia obra literaria y también musical como en la *Humoresca* op. 20.⁷⁶

⁷² Robert Schumann. *Roberto Schumann: su arte y su vida*. Willi Reich (rec.). Ángel Batistessa (trad.). Buenos Aires: Ricordi. 1945. pp. 21-22.

⁷³ Martin Geck. Op. cit. p. 34.

⁷⁴ Íbid. p. 35. Apud. Jean Paul. 1934. p. 181.

⁷⁵ John Daverio. Op. cit. p. 761.

⁷⁶ Martin Geck. Op. cit. p. 37.

3.3 El compositor

Estando en Leipzig, Schumann comenzó a tomar clases de piano con Friedrich Wieck, otra persona determinante en su destino, gracias a él tuvo un primer contacto con la élite musical de Leipzig y también con la hija del maestro, Clara Wieck, quien entonces tenía 9 años y estaba siendo preparada por su padre para convertirse en concertista. Por ese tiempo Schumann desarrolló gusto por la música de Schubert, en la cual encontraba similitudes con la prosa de Jean Paul:

Schubert es todavía mi “Schubert el único”, en primer término porque tiene todo en común con mi “Jean Paul el único”; cuando toco a Schubert me parece que leo una novela del mismo Jean Paul escrita en notación musical. Hace poco interpreté su Rondó para cuatro manos, op. 107, que cuento entre sus composiciones más perfectas. No hay nada comparable, por ejemplo, con esta pesada y sofocante atmósfera de tormenta, y con esta *oprimente locura lírica*, y con esta tan profunda y suave melancolía etérea que flota sobre todo el *Verdadero-Todo...* Por lo pronto, no existe música alguna fuera de la de Schubert que sea tan extrañamente *psicológica* en el *desarrollo* y la *asociación de las ideas* y en los saltos *aparentemente* lógicos, y muy pocos han podido *imprimir* como él una individualidad *única* a una *masa de imágenes sonoras* tan diferentes entre sí, y muy pocos han podido conseguir como él escribir tanto *para ellos mismos* y su propio corazón.⁷⁷

En este período de influencia schubertiana, Schumann compuso 7 polonesas, las variaciones sobre un tema del príncipe Louis Ferdinand, y el cuarteto para piano en Do menor en el cual se refleja su fascinación por el trío para piano en Mi bemol de Schubert, el minueto de dicho trío representa para Schumann la revelación de una “nueva vida poética en su música”.⁷⁸

Después de un viaje por Frankfurt y una pequeña estancia en Heidelberg, Schumann viajó por Suiza e Italia donde escuchó las óperas de Rossini en 1829; posteriormente se restableció en Heidelberg y emprendió nuevamente su actividad pianística. Fue en ese tiempo cuando se lesionó el dedo medio de la mano derecha al emplear un mecanismo que supuestamente iba a fortalecerlo; a pesar de esto y aunque Schumann no se consideraba un genio, sí se consideraba un excelente músico y poeta, decidió dedicarse a la música y seguir estudiando piano con el maestro Wieck desde el

⁷⁷ Íbid. p. 22.

⁷⁸ John Daverio. Op. cit. p. 761.

verano de 1830; comenzó entonces a practicar piano más que antes y a tener una actividad musical y social muy intensa; tuvo la oportunidad de escuchar a Paganini, y este evento también lo impresionó al grado de influenciarlo en sus composiciones: los intermezzos op. 4, el allegro op. 8 y la toccata en Do mayor, tienen una influencia del virtuosismo de Paganini mezclado con la música antigua que también fascinaba a Schumann; otro ejemplo son las variaciones Abegg, la primera obra que publicó en 1831.⁷⁹

Schumann estaba totalmente decidido a ser pianista, así se lo notificó a su madre en una carta del 30 de julio de 1830, también el maestro Wieck le escribió asegurándole que en tres años, gracias a su “talento y fantasía”, Robert sería uno de los más grandes pianistas vivos. Sin embargo, justo en este punto se desarrolla un periodo de crisis para Schumann: la lesión en su dedo se agrava y empieza a volverse irreversible:

El invierno anterior no he podido pensar ya más en escalas y ejercicios para los dedos, había llegado hasta el punto de que mi cuerpo se retorció convulsivamente al querer saltar el cuarto dedo, y después de seis minutos de practicar los ejercicios de dedos sentía unos dolores infinitos en el brazo, y estaba como destrozado.⁸⁰

Además de esto, ya no estaba tan seguro de seguir siendo alumno de Wieck, también estaba pensando en estudiar con Hummel, un ex alumno de Mozart que vivía en Weimar; por otro lado, tenía ganas de hacer una ópera: *Hamlet*. Pero tuvo que quedarse en Leipzig pues tenía problemas económicos, mismos que pudo resolver hasta el 8 de junio de 1831 al cumplir la mayoría de edad y reclamar la herencia de su padre, con la que pudo pagar deudas y comprarse un piano de cola.⁸¹

En noviembre de ese mismo año, después de tratar inútilmente la lesión en su mano, se publica *Papillons* como op. 2, estas 12 piezas conforman su primer ciclo poético para piano, la primera obra en la que Schumann expone “la relación entre creatividad musical e inspiración literaria”; *Schmetterlinge* (mariposas) era primeramente el borrador de un ciclo de poemas que Schumann escribió interesado en la noción de la metamorfosis

⁷⁹ Íbid. p. 762.

⁸⁰ Martin Geck. Op. cit. p. 47. Apud. Siegfried Kross (ed.). *Briefe und Notizen Robert und Clara Schumanns*, 2a edición. Bonn 1982.

⁸¹ Íbid. pp. 47-48.

durante un período crítico en su vida, tras el cual deja de verse a sí mismo como pianista y escritor, y comienza a ser compositor, poeta y crítico.⁸²

3.4 El crítico

La influencia de la novela *Flegeljahre* de Jean Paul tuvo aún más alcance en la vida de Robert Schumann, los personajes principales Vult y Walt inspiraron la creación de sus dos alter ego: Florestan y Eusebius. Aunque ambos son manejados como personajes ficticios amigos de Robert, los dos representan su propia personalidad: Florestan es un flautista extrovertido, virtuoso y extravagante; Eusebius es un poeta introvertido y reflexivo; Ambos pertenecen a la Liga de David junto con el Maestro Raro, que en realidad es el maestro Friedrich Wieck; y Zilia, quien representa a Clara Wieck.

La Liga de David es un juego poético que Schumann emplea para mezclar la realidad con la fantasía, un juego como el que Schiller describe en su teoría estética del juego, en donde el arte nos permite ampliar las posibilidades de nuestra realidad y nos puede llevar a convertirnos en seres verdaderamente libres, dicho juego tendrá una influencia directa en la obra musical y literaria de Schumann, pues sus obras van encaminadas a contribuir con el principal objetivo de la liga de David: combatir a los filisteos, es decir, a quienes practicaban un arte sin sentido ni esencia. Seguramente Schumann no fue la primera persona en imaginar algo semejante a la Liga de David, puesto que el juego y la fantasía es algo inherente en el ser humano; pero Schumann tenía las claras intenciones de emplear a la Liga de David como un impulsor de cambio social, y para esto necesitaba hacerlo público. Es así que a finales de 1833, Schumann escribe un artículo en forma de fragmento de novela titulado “La Liga de David. Referido por S*. Vida musical en Leipzig. Primer artículo” y lo publica en *Der Komet. Ein Unterhaltungsblatt für die gebildete Lesewelt* (El cometa. Página de entretenimiento para lectores cultivados), una revista muy popular en Leipzig; aquí un pequeño fragmento del artículo:

¡Descubridor! ¡Estás destinado a algo bueno y grande! ¡Has de convertirte en miembro de la Liga de David, traducir al mundo los misterios de la Liga, o sea de la Liga que va a aniquilar a

⁸² John Daverio. Op. cit. p. 763.

los filisteos, ya sean filisteos musicales u otros! Ya sabes todo lo que necesitas saber - ¡actúa, ahora! Pero no te limites ni mucho menos a lo local, sé salvaje, loco. Maestro Raro, Florestan, Eusebius, Friedrich, Bg., St., Hf., knif, ayudante para suministrar el aire del órgano de San Jorge.⁸³

Éste es el inicio del juego poético, y el antecedente de la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva revista de música), publicada por primera vez el 3 de abril de 1834, en ella Schumann logra reunir la utopía y la realidad combinando poesía y crítica de forma increíblemente profesional, y le da a los ideales del romanticismo musical una excelente herramienta de difusión.

August Schumann decía “lo que mantiene unido como nación al pueblo alemán es su literatura. Mientras la tengan no han de temer las tormentas que amenazan la fortuna de las naciones”,⁸⁴ en esta frase se resumen las ideas políticas que Robert Schumann heredó de su padre y desarrolló a lo largo de su formación artística; para empezar, durante sus años en el Liceo, institucionalmente se estudiaba a los clásicos grecolatinos, muy esporádicamente se abordaba a algún autor romántico; debido a esto Schumann creó su propio círculo literario, pues sus autores favoritos eran E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck y Jean Paul. Más tarde, cuando Schumann ya no pertenecía al círculo literario estudiantil, fue interrogado por el rector de la escuela acerca del mismo, Schumann negó tener conocimiento de éste y escribió a su compañero Eduard Moritz Rascher, quien era el nuevo presidente de la asociación literaria que había fundado Schumann, en la carta le dijo que tuviera la mayor cautela posible pues le podrían seguir fácilmente, y al hallarse bajo vigilancia, se terminaría el entusiasmo de los jóvenes; después escribió la siguiente frase:

La libertad política quizá sea la verdadera madre de la poesía: es la más necesaria para deshojar la flor de la lírica: en un país en el que haya servidumbre y explotación no puede

⁸³ Martin Geck. Op. cit. p. 59.

⁸⁴ *Íbid.* p. 25. Apud. Georg Eismann (ed.). *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen.* Bd. 1. Leipzig. 1956. p. 23.

prosperar la verdadera poesía: me refiero a la que hace su aparición en la vida pública incendiando y cautivando.⁸⁵

Schumann se había salido de la asociación porque, según él, para lograr los objetivos de ésta, no bastaba estar sentado conversando sobre conceptos “extravagantes y poco claros”:

Así no se reforma el mundo, ni Europa, ni Alemania, ni Sajonia, ni Leipzig, ni un hombre, ni un estudiante. 1500 estudiantes o muchachos no son suficientes para cambiar millones de personas, indudablemente. Puesto que conviene saber que el mundo no se puede cortar a la medida que uno quiera, sino a la medida que da el tiempo, que se va formando gradualmente. En el momento actual no se puede engendrar ninguna nación, porque los que así lo quieren no son elegidos por el pueblo.⁸⁶

En estas palabras hay una similitud con las ideas de Goethe: su preferencia por los cambios progresivos por sobre los violentos, y el rechazo a la demagogia y a la política como manipuladora de masas, apostando primero por la transformación de cada individuo. Schumann apostaba por el arte, pero no el de los filisteos, sino por el arte verdaderamente libre para transformar a los individuos, y llevó este objetivo en todo lo que hizo: en su obra para piano, en su obra sinfónica, en su obra literaria, pero sobre todo en sus *Lieder*, los cuales representan la honda de David contra Goliat; y más aún, llevó un registro de su arte y del arte que él consideraba libre en su revista de música.

La Nueva Revista de Música es la materialización del seguimiento que Schumann hace a la discusión sobre el quehacer artístico contemporáneo, las ideas de “arte universal” y “obra de arte total” se implantaron en la conciencia colectiva del romanticismo tras las obras de Schlegel y Trahandorff, este último, autor de la obra *Estética o escuela de la visión del mundo y el arte*, publicada en 1827.⁸⁷ Aunque Schumann se mantuvo alejado de Liszt y Wagner, coincidía con ellos en la búsqueda de herramientas que facilitarían la plasmación de la gran idea de arte universal, con la intención de aportar algo al todo e iniciar una renovación social, no desde el lado político pero sí en el mundo

⁸⁵ *Ibid.* p. 32. Apud. Robert Schumann. *Tagebücher, Basel und Frankfurt*. Georg Eismann (ed.). 1982. p. 77.

⁸⁶ *Ibid.* pp. 32-33. Apud. Siegfried Kross (ed.). *Briefe und Notizen Robert und Clara Schumanns*. Bonn 1982. pp. 18-21.

⁸⁷ *Ibid.* p.40.

de las ideas, las cuales, tal como vieron los primeros románticos, pueden ser detonadores de cambio.

Tales cambios se reflejaban inevitablemente en la música, pues ésta, como un espejo de la sociedad, tenía también las categorías de liberales, moderados y conservadores; en las publicaciones musicales por ejemplo, en el lado conservador estaba la revista *Caecilia*, partidaria del contrapunto y el clasicismo, colocando a Mozart en el punto culminante de la historia de la música y calificando como aberración a la música del Beethoven tardío; la revista *Iris en la región del arte sonoro*, también de corte conservador, rechazaba las disonancias y rubatos de las mazurcas op. 7 de Chopin. *La Nueva Revista de Música*, por el lado liberal, publicó una oposición a la crítica de la obra de Chopin. En la parte moderada estaba la *Revista general de música*, la más antigua y la principal competencia para cualquier nueva publicación, Schumann escribió en ocasiones para esta revista, pero no simpatizaba con la indiferencia y falta de pasión de ésta.⁸⁸

En la Liga de David eran admitidos solamente aquellos a los que Schumann consideraba artistas libres: Lyser, por ejemplo, un dibujante que llegó a retratar a Beethoven, era de la simpatía de Schumann por la agitada vida que llevaba, Lyser, quien también era amigo de Heinrich Heine, se desempeñaba en diversas profesiones y en alguna ocasión Mendelssohn tuvo que ir a sacarlo de la cárcel; similar es el caso de Anton W. F. Zuccalmaglio, quien firmó 130 artículos en la revista, a Schumann le encantaba el entusiasmo de este poeta y la pasión con la que describía los “variados milagros de la música”;⁸⁹ tanto así que abrió la publicación de su revista del 27 de enero de 1837 con el siguiente poema de Zuccalmaglio:

Lo que ahora fermenta en las burbujas de las canciones,
premio y gloria de la libertad,
y lo que el día nos declara, festivo,
el rayo de un nuevo sol,
puede arder en los actos de los hombres,

⁸⁸ *Ibid.* pp. 62-63.

⁸⁹ *Ibid.* p. 64.

sólo con la amenaza del enemigo.

La canción crepitará con la espada entonces.

El canto lanzará a la guerra.⁹⁰

A Schumann le gustó correr el riesgo de ser censurado por este poema en su revista, y generar alguna reacción política; ésta era una de sus maneras de provocar a los filisteos. Para este propósito, se mantenía en la revista un espíritu poético, y para indicar esto de manera visual, todas las publicaciones abren con un lema; la número 1 inaugura la revista con una cita de Shakespeare:

Aquellos que únicamente,
vienen a escuchar un juego divertido,
un ruido de escudos o a ver un hombre
vestido de colores, adornado de amarillo,
se desengañarán.⁹¹

Esta cita aclara el concepto que Schumann tenía de la obra de arte, despreciaba los espectáculos de virtuosismo vacío de los pianistas Herz y Hünten, dos afamados pianistas de salón quienes, según Schumann, tocaban música carente de esencia; la consigna de la *Nueva Revista de Música* y la Liga de David era oponerse a los filisteos, aquellos que seguían ciegamente la moda y buscaban sólo el aplauso del público; para Schumann, un artista es aquel con conocimiento, talento natural, que se dedica a reproducir lo que ha sentido y visto en su propio interior aunado a la obra y disolviendo los límites entre ésta y el público. Schumann era todavía muy joven (24 años) cuando se formó esta convicción, aún está por componer el *Carnaval op. 9*, las *Piezas de fantasía op. 12*, el *Carnaval de Viena*, los ciclos de Lied, y muchas otras obras que sin duda contienen esa esencia de la que Schumann habla, y la intención de aportar algo al todo; como un pequeño pero claro ejemplo de ello, se encuentra uno de sus más singulares ciclos de Lied: *Liederkreis op. 39*, del cual se hablará a continuación.

⁹⁰ Ídem. Apud. Anton W. F. von Zuccalmaglio. *Neue Zeitschrift für Musik*. No. 6. 1837. p. 29.

⁹¹ Íbid. pp. 66-67. Apud. Robert Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik*. No. 1. 1834. p. 1.

Capítulo IV

Liederkreis op. 39

4.1 El Ciclo

Como se vio en el capítulo II, los ciclos de Lied se creaban a partir de ciclos de poemas previamente contruidos por un poeta, tal fue el caso de *An die ferne Geliebte* de Alois Jeiteles y Ludwig van Beethoven, o *Die schöne Müllerin* de Wilhelm Müller y Franz Schubert. *Liederkreis op. 39* es la primera excepción a esta regla, pues está integrado a partir de poemas publicados en distintas obras de un mismo poeta, es decir, los poemas no tenían un orden preestablecido puesto que no eran parte de una misma obra desde su origen y por lo tanto no había una relación directa entre ellos; esto le dio a Schumann la libertad de ordenarlos conforme a sus propias ideas, aunque al mismo tiempo representó una dificultad extra formar un orden que funcionara como un ciclo con todas sus características, de acuerdo a los artículos “Song Order in the Song Cycle: Schumann’s ‘Liederkreis’ op. 39” de Peter McCreless⁹² y “Eichendorff’s Auf einer Burg and Schumann’s Liederkreis, op. 39” de Karen Hindenlang,⁹³ la obra en cuestión no sólo cumple con las características estructurales de un ciclo de Lied (esquema tonal, motivos similares entre una canción y otra, similitud en la temática de las canciones), sino que además las canciones, como se verán más adelante, en el orden que Schumann estableció, están conectadas en una misma imagen simbólica y espiritual pues existe una interrelación alegórica entre una canción y otra, y a la vez entre cada canción con el ciclo completo, además de la magistral unión entre la música y el texto;⁹⁴ *Liederkreis op.39* es un ciclo que encarna el ideal romántico, pues recrea en sí mismo las características esenciales del Romanticismo: la individualidad dentro del todo, la búsqueda espiritual en contraste a la razón, la exaltación de las emociones, y el fuerte lazo entre literatura y música.

También se vio en el capítulo II que la poesía juega un papel fundamental en la creación del Lied, desde que las ideas del Romanticismo se manifestaron primero en la literatura, es necesario comprender primero el poema para comprender el Lied. Los doce

⁹² Patrick McCreless. “Song Order in the Song Cycle: Schumann’s ‘Liederkreis’ op. 39”. *Music Analysis*. 1986. No. 1. p. 5-28.

⁹³ Karen Hindenlang. “Eichendorff’s Auf einer Burg and Schumann’s Liederkreis, Opus 39”. *The Journal of Musicology*. University of California. 1990. No. 4. pp. 569-587.

⁹⁴ Patrick McCreless. Op. cit. pp. 5-7.

poemas que integran *Liederkreis op. 39* están tomados de distintas publicaciones del poeta Joseph von Eichendorff, así mismo, para comprender su poesía es necesario conocer y comprender la vida y las ideas de este poeta.

4.2 Joseph von Eichendorff

Representante del Romanticismo tardío, es reconocido como uno de los poetas románticos más populares de Alemania desde la segunda mitad del siglo XIX cuando grupos estudiantiles y corales difundían su poesía,⁹⁵ la cual era considerada un bien común útil para unir a las distintas clases sociales de la nación. Actualmente la obra de Eichendorff se ha vuelto representativa del pueblo alemán gracias a su vocabulario sencillo y accesible y a su lírica aparentemente simple en la evocación de paisajes naturales y leyendas tradicionales alemanas. Sin embargo, algunos estudiosos de su poesía como Alfonsina Janés, Peter Branscombe o Theodor W. Adorno, consideran que la obra de Eichendorff es todo menos simple, y que su obra se ha tratado de manera superficial.⁹⁶ Adorno menciona que algunos versos de Eichendorff se aprenden de memoria en las escuelas alemanas desde la primaria, por ejemplo: “A quien Dios quiere demostrar justo favor, lo manda por el ancho mundo”;⁹⁷ en esta frase Eichendorff expresa la brecha entre la determinación humana y la disposición del mundo, pero esto no es comprendido por el estudiante de primaria que aún no conoce el nivel de expresión de las palabras; sin embargo no es despreciable la inmortalidad que se le ha dado al poeta con este fenómeno.⁹⁸

Según Alfonsina Janés, profesora de letras alemanas en la Universidad de Barcelona, en la introducción a su traducción de las poesías de Eichendorff, el poeta era un hombre sencillo, retraído y reservado con tendencia al misterio, pero también era temperamental y de emociones exaltadas, abierto tanto a la cólera como a la alegría desbordante o a la más oscura melancolía, pero que a lo largo de su vida experimentó una

⁹⁵ Alfonsina Janés (ed. y trad.). *Eichendorff: Poesías*. Barcelona: BOSCH casa editorial. 1981. p.29.

⁹⁶ Peter Branscombe. “Joseph Eichendorff”. Stanley Sadie (ed.) Op. cit. p. 21.

⁹⁷ Theodor W. Adorno. *Notas sobre literatura*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Apud. Joseph Eichendorff. Madrid: Akal. 2003. p. 70.

⁹⁸ *Ibíd.* pp. 70-71.

profunda transformación interior, puesto que en su edad madura se volvió un hombre increíblemente amable, modesto y moderado.⁹⁹ Esta transformación es proyectada en sus novelas y narraciones donde aparecen personajes que caen en un abismo interior del cual algunos no logran salir, pero otros tantos, como el mismo Eichendorff, superan tal abismo. El propio Eichendorff da un breve testimonio de su batalla interior en el poema *An Luise*, poema dedicado a su esposa en donde expresa cómo el amor y la bondad de ella fueron la sanación de él.

A Luisa

A menudo pensé alabar con canciones
Tu bondad silenciosa,
Tu ansioso cuidado con un alma salvaje
Al curar de mil dulces maneras
La inquietud y desconcierto del hombre
Sonriendo entre lágrimas y del todo entregada.

Mas cuando al escribir levanto la mirada,
Ante mí estás sentada tan hermosa
Y con muda aflicción, el niño entre los brazos,
En tus ojos azules paz y fidelidad infinitas,
Y al verte de este modo lo dejo todo
¡Tal esposa dio Dios a aquél a quien ama!¹⁰⁰

Según Janés, hay tres elementos importantes que definen la vida y obra de Eichendorff, estos son: la naturaleza, la religión y el arte. Nacido en un entorno rural,

⁹⁹ Alfonsina Janés. Op. cit. p. 291.

¹⁰⁰ Joseph Eichendorff. *Poesías*. Alfonsina Janés (trad.). Barcelona: BOSCH casa editorial. 1981. p. 291.

siempre se impresionó con la diversidad de los fenómenos naturales: tormentas, inundaciones, nevadas y también el canto de las aves, los cambios de estación y hasta las cacerías; se maravillaba con los distintos paisajes: llanuras, montañas, el bosque y el mar; todo está reflejado en su poesía, al igual que la nostalgia por su patria la cual abandonó desde joven para estudiar en las ciudades. Era católico, cuando leyó la pasión de Cristo quedó tan conmovido que “no podía seguir viviendo como antes”,¹⁰¹ pues vio que en Cristo se realiza la unión de espíritu y sentimiento, según Eichendorff, todo puede expresarse y explicarse a partir de la religión cuya base es la fe viva. Con respecto al arte, en su juventud llevó una excelente educación musical y asistía con frecuencia al teatro, después se sumergió en el fenómeno romántico, durante su estancia en Heidelberg tuvo contacto con Joseph Görres, gran impulsor del primer movimiento romántico y del catolicismo como centro espiritual en Alemania;¹⁰² y en Viena con Frederick Schlegel, miembro fundador del romanticismo en Jena, ambos influyeron profundamente en él.¹⁰³

4.2.1 La visión romántica de Eichendorff

Para Eichendorff el romanticismo surge de la necesidad religiosa de los pueblos, su poesía está estrechamente ligada al catolicismo, pues según el poeta, esta religión tiene la misión de unir lo terrenal con lo eterno, quiso entonces ofrecer su poesía para esta misión, convirtiéndola en la poesía del futuro y del anhelo.¹⁰⁴ Los sucesos históricos del siglo XVIII llevaron inevitablemente al surgimiento del romanticismo, la mente humana estaba limitada al dominio de la razón impuesto por la Ilustración, así pues el romanticismo fue una reacción a este dominio, surgió para oponer el sentimiento y la fantasía frente a la razón, y buscar la parte oculta y olvidada del ser: el alma.¹⁰⁵ Por lo tanto, para Eichendorff el romanticismo es absolutamente espiritual desde su esencia, él interpretaba la vida con sus grandes sucesos históricos como una revelación divina; al igual que la naturaleza, la

¹⁰¹ Alfonsina Janés (ed. y trad.). Op. cit. p. 35. Apud. Joseph Eichendorff. *Werke*. Berlín. 1841. Libro I, capítulo 5.

¹⁰² David Martinsek. "Joseph Görres." *Guide to Literary Masters & Their Works*. Salem Press. 2013.

¹⁰³ Alfonsina Janés. Op. cit. pp. 29-35.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 39.

¹⁰⁵ *Ídem.*

belleza humana y el amor, todo para Eichendorff era representación de la divinidad; así quiso restaurar el arte por medio de la religión y revalorizó a la iglesia a través de su elemento misterioso uniendo la mitología pagana con la mitología cristiana.¹⁰⁶

Aunque Eichendorff pertenece a la última etapa del Romanticismo, sus ideas se parecen más a las de los primeros románticos como Schlegel, Novalis y Wackenroder; pues Schlegel, quien se convirtió al catolicismo, estaba convencido de que el Romanticismo debía partir de la iglesia para cumplir su misión. Novalis, al igual que Eichendorff, tenía la necesidad de vincularse a la iglesia a través de la poesía; así mismo Wackenroder decía que la naturaleza y el arte son el único camino para comprender la divinidad. Alfonsina Janés llama a esta primera etapa del Romanticismo *catolicismo estético*, el cual después se convirtió en una *interpretación filosófica* y posteriormente en un *panteísmo*, es decir, el romanticismo se fue distorsionando y olvidó su objetivo principal dándole más peso a la forma que al fondo y cediendo a la moda, la revolución inicial se transformó en odio, desconfianza y oposición vacía. Eichendorff, al retomar las ideas originales del Romanticismo con una concepción religiosa de la vida, se volvió el poeta de la nostalgia y la esperanza,¹⁰⁷ pues, como se verá un poco más adelante, en su obra aparece el ser humano irremediablemente a merced de la naturaleza y el tiempo, contemplando, esperando y buscando ser parte del todo.

4.2.2 La poesía de Eichendorff

Debido a su concepción religiosa de la vida y el arte, en la poesía de Eichendorff podemos encontrar la expresión del espíritu; el objetivo principal del poeta es exponer y recordarnos que lo bello y trascendente se trasluce en todas las cosas de este mundo. Eichendorff es conocido actualmente como el poeta del bosque, los pájaros y la juventud; pero detrás de cada elemento expresado en sus poemas se esconde un mar de profundos significados.

Aunque la temática en la poesía de Eichendorff pueda parecer limitada, no hay que pasar por alto su carácter simbólico y su creación de atmósferas capaces de producir

¹⁰⁶ Íbid. pp. 39-40.

¹⁰⁷ Íbid. pp. 41-44.

variadas, profundas e intensas emociones. Siempre aparece la naturaleza en sus poemas, pero ésta no es un simple escenario, sino que es parte activa e importante dentro del discurso; además la forma en que se presenta siempre es particular: Eichendorff traza valles, colinas, bosques, ríos y montañas, paisajes llenos de vida evocados desde diferentes perspectivas que para él tienen un significado moral, social o religioso, todas las imágenes de Eichendorff son alegorías que representan sus ideas religiosas.¹⁰⁸ Además de elementos paisajísticos, también aparecen ideas de movimiento: copas de árboles mecidas por el viento, jinetes cabalgando o el río fluyendo, que ocurren no por casualidad sino por la esencia misma de la historia, y generalmente aparecen como fenómenos acústicos: el agua, el crujir de las copas de los árboles, el trotar de los caballos, los músicos que pasan sobre el río.¹⁰⁹

En esta poesía se observa al ser humano integrado en la naturaleza, para Eichendorff, el hombre es el ojo de la naturaleza y puede captar el origen divino de ésta y de él mismo; el susurro de los árboles y el río son cantos de alabanza a Dios, el hombre que sabe escuchar es transportado a regiones sobrenaturales, al más allá señalado incesantemente por la naturaleza. El tiempo también juega un papel importante en la obra de Eichendorff la cual está plagada de un sentimiento de nostalgia, el paso fugaz de las cosas, el recuerdo y la añoranza de un pasado feliz, o la añoranza de la patria, la cual tiene dos dimensiones: Lubowitz la tierra natal del poeta, y Dios o la mansión eterna que le da cobijo al alma al morir. Finalmente la obra de Eichendorff se transforma en alegría viva y profunda, pues en ella se presenta una manera vivencial de enfrentarse a las cosas con cierta ingenuidad y desde luego con musicalidad y sencillez; una sencillez debida no a la falta de horizontes y profundidad, sino a la sinceridad, la claridad y el entusiasmo con que el poeta refleja sus sentimientos y pensamientos, los cuales cobran su significado más profundo cuando el lector o el escucha se entrega a la poesía sin reparos.¹¹⁰

Robert Schumann simpatizaba completamente con la actitud sencilla y entusiasta de Eichendorff; se sintió tan identificado con su poesía que incluyó en su *Nueva revista de*

¹⁰⁸ Íbid. p. 82.

¹⁰⁹ Alfonsina Janés. Op. cit. p.50.

¹¹⁰ Íbid. pp. 50-53.

música una colección de lemas con 13 textos de Eichendorff a partir de 1840, y seleccionó junto con Clara Wieck 15 poemas para incluirlos en un ciclo de Lied,¹¹¹ 13 de esos poemas fueron musicalizados y 12 los que integran el ciclo tal como lo conocemos ahora y del que se hablará en detalle a continuación.

4.3 *Liederkreis op.39*

Robert Schumann se encontraba en su periodo conocido como “el año de los *Lieder*”¹¹² durante 1840, el Lied representaba para él la unión entre poesía y música, y aunque se trataba de un género pequeño, era capaz de convertirse en la obra de arte total, y así la realización del ideal romántico. Años antes Schumann no había tenido tanto entusiasmo por el Lied, tan solo se había limitado a escribir críticas a los *Lieder* de otros compositores; además de estar pasando por un periodo psicológicamente tormentoso, hasta que en la noche del 25 de junio de 1838 asistió al concierto de la cantante Pauline García, desde el primer minuto de interpretación Schumann se conmovió hasta las lágrimas, pues sintió una liberación que más tarde volvió a experimentar al inaugurar el “año de los *Lieder*” componiendo *Myrthen op. 25* como regalo de bodas para Clara Wieck.¹¹³

Myrthen op. 25 fue realizado entre febrero y marzo de 1840, *Liederkreis op. 39* fue creado en mayo, *Dichterliebe* a finales de mayo también, y 8 de las 10 canciones de *Frauenliebe und Leben* entre el 11 y 12 de julio de 1840. Clara había compilado 169 textos que más tarde fueron musicalizados por ella y en mayor parte por Robert, entre los textos se encontraban 15 poemas de Eichendorff. Desde luego, Schumann no trató a Eichendorff a la ligera, su empeño literario lo llevó a estudiar al poeta, y lo fascinó tanto que comenzó a incluir sus textos en la *Nueva revista de música*.¹¹⁴

Como se ha dicho anteriormente, los poemas que integran *Liederkreis op.39* de Schumann, provienen de distintas publicaciones de Eichendorff, es decir, no tenían un orden preestablecido; Schumann experimentó con al menos dos órdenes distintos antes

¹¹¹ Martin Geck. Op. cit. p. 128.

¹¹² idem.

¹¹³ Íbid. pp. 126-127.

¹¹⁴ Íbid. pp. 127-128.

de llegar al que conocemos hoy.¹¹⁵ A continuación se presentarán los poemas en el orden actual con algunos comentarios al final de cada uno, esto con la intención de que el lector se sumerja primeramente en la experiencia estética de los poemas de Eichendorff. Las traducciones son de Alfonsina Janés excepto donde se especifica. Los ejemplos musicales son de la edición de Clara Schumann para Breitkopf und Härtel.¹¹⁶

In der Fremde

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit,
Und keiner mehr kennt mich auch hier.

En tierras extrañas

De la patria, detrás del rojo rayo,
Llegan hacia acá las nubes,
Mas mis padres murieron hace tiempo,
Allí ya nadie me conoce.
Qué pronto, qué pronto llegará la hora,
tranquila
En que yo también descansaré, y encima
mío
Susurrará la hermosa soledad del bosque
Y tampoco aquí me conocerá ya nadie.

El primer poema titulado *In der Fremde* trata de una mujer que se encuentra en el extranjero, recuerda a sus padres que murieron y a su patria en donde ya nadie sabe de ella, se lamenta, pero al mismo tiempo expresa la esperanza del descanso eterno, al cual concibe como algo bello y tranquilo. Hay muerte, melancolía y esperanza en esta canción, pero principalmente hay nostalgia; una nostalgia en dos niveles: primero en el nivel

¹¹⁵ Patrick MacCreless. Op. cit. p. 5.

¹¹⁶ Robert Schumann. *Liederkreis: Zwölf Gesänge von J. von Eichendorff*, op. 39. Clara Schumann (ed.). Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1883.

terrenal en el cual la patria representa el país de origen, o el país de origen de los padres; y segundo, el nivel trascendental, en donde la patria se entiende como el lugar de origen de todas las cosas. La nostalgia es el anhelo por volver al origen, la mujer del poema no volverá a su país de origen, pero tiene la esperanza de volver a la patria celestial.

Schumann expresó esa vuelta al origen también en dos niveles, a nivel micro con la figura incesante de un arpeggio en semicorcheas. (ver ejemplo 3)



Ejemplo 3: La figura en semicorcheas está presente en toda la pieza, aquí se muestran los compases 4-6

Y a nivel macro estructurando de forma ternaria un poema que tiene una clara división binaria: ocho versos que podrían dividirse en dos estrofas. Schumann utilizó un periodo con dos frases similares en fa sostenido menor (ver ejemplo 4) para expresar la tristeza por la lejanía de la patria y la muerte de los padres en la primera estrofa:



Ejemplo 4: Primera estrofa, compases 1-8

En la segunda estrofa Schumann empleó una melodía distinta en la homónima mayor, pues se muestra la esperanza de la tranquilidad que pronto vendrá; después a manera de *Abgesang*, es decir, un periodo similar a los dos anteriores pero con una extensión central, para concluir igual que las primeras dos frases regresando al modo menor, para esto fue necesario ampliar la segunda estrofa repitiendo partes de algunos versos. (ver ejemplo 5).

Wie bald, ach wie bald kommt die stil - le Zeit, da ru - he ich auch,
 da ru - he ich auch
 und ü - ber mir rauscht die schü - ne Wald - ein - sam - keit,
 die schü - ne Wald - ein - sam - keit,
 und Kei - ner kennt mich mehr hier, und Kei - ner kennt mich mehr hier.

Ejemplo 5: Segunda estrofa, compases 9 a 24

La frase final “Und keiner kennt mich mehr hier” se repite con una melodía muy similar a la del final de las frases iniciales “da kommen die Wolken her” y “es kennt mich dort keiner mehr”; esto da una sensación de ritornello que cierra con un pequeño postludio de cuatro compases en el piano creando una forma cíclica para expresar esa vuelta al origen a nivel macro dentro de la canción y a nivel micro dentro de la obra completa.

Intermezzo

Dein Bildnis wunderselig
 Hab ich im Herzensgrund,
 Das sieht so frisch und fröhlich
 Mich an zu jeder Stund'.

Mein Herz still in sich singet
 Ein altes schönes Lied,
 Das in die Luft sich schwinget
 Und zu dir eilig zieht.

Intermezzo

Llevo dentro del alma
 Tu bellísima imagen
 Que, animada y alegre,
 Me mira a todas horas.

Mi corazón entona
 Un viejo hermoso canto
 Que se eleva en el aire
 Y va corriendo hacia ti.

El segundo poema es el canto de un ser enamorado que recibe incesantemente la imagen de la amada, la cual a su vez recibe el canto del corazón de él; encontramos nuevamente un movimiento cíclico en el contenido del texto, y la música lo expresa en forma tripartita repitiendo la primera estrofa al final de la canción y utilizando el tema principal en el postludio. (ver ejemplos 6 y 7).



Langsam.
 Dein Bild - niss wun - der - se - lig hab' ich im Her - zens -
 grund. das sieht so frisch und fröh - lich mich an zu je - der
 Stund.

Ejemplo 6: Tema principal, compases 1-9



ritard.
 je - der, je - der tuund!
 ritard.

Ejemplo 7: Postludio, compases 24-29, el tema principal aparece en la segunda voz del piano

Waldesgespräch

Es ist schon spät, es ist schon kalt,
 Was reitst du einsam durch den Wald?
 Der Wald ist lang, du bist allein,
 Du schöne Braut! Ich führ dich heim!

Diálogo en el bosque

Es tarde ya y hace frío,
 ¿Cómo cabalgas sola por el bosque?
 El bosque es grande, tú estás sola,
 ¡Hermosa novia, te llevo a casa!

«Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin.»

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn ich dich - Gott steh mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei. -

«Du kennst mich wohl - von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!»

«Muy embusteros y astutos son los
hombres,
De dolor se desgarró mi corazón,
Corre aquí y allá el cuerno de caza,
¡Huye! no sabes quién soy.»

Tan adornados están corcel y dama,
Tan hermosísimo es su cuerpo juvenil,
Ya te conozco ¡que Dios me ampare!
Eres la bruja Lorelei.

«Bien me conoces, desde la escarpada roca
Contempla mi castillo la profundidad del
Rhin.
Es tarde ya y hace frío.
¡Jamás saldrás de este bosque!»

En un diálogo de carácter narrativo, *Waldesgespräch* muestra a dos personajes que se encuentran en el bosque, uno de ellos es Lorelei, una sirena o bruja quien, según la leyenda difundida por poetas como Clemens Brentano, atrae con su canto a los marinos que pasan cerca del acantilado del mismo nombre a 132 metros de altura a la orilla del río Rin.¹¹⁷ En el diálogo, un cazador se acerca a hablar con Lorelei y ésta le advierte que se vaya, dándole la oportunidad de huir, el cazador insiste hasta que se da cuenta demasiado tarde del peligro al que estaba expuesto, Lorelei enfurecida lo asesina.

¹¹⁷ Theodor W. Adorno. Op. cit. p. 89.

Schumann utilizó un Leitmotiv para cada personaje, el cazador (ver ejemplo 8) aparece con un carácter decidido y un tanto arrogante sugerido por la figura rítmica de punto tanto en la voz como en el piano y por la melodía en terceras en la mano derecha con la insistente anticipación de cada anacrusa:

The musical score for Example 8 is in 3/4 time, marked 'Ziemlich rasch.' and 'mf'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with a dotted quarter note followed by an eighth note, and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with the lyrics 'spät, es ist schon kalt. was reitest du ein - sam durch den'.

Ejemplo 8: Leitmotiv del cazador, compases 1-10

Lorelai (ver ejemplo 9) aparece con un carácter apacible en la voz y con cierto encanto en una melodía con arpeggios en el piano:

The musical score for Example 9 is in 3/4 time, marked 'p'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with a dotted quarter note followed by an eighth note, and the piano accompaniment with a consistent arpeggiated pattern. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Schmerz mein Herz ge - bro - chen ist, wohl irrt das Wald - horn'.

Ejemplo 9: Leitmotiv de Lorelei, compases 15-26

Waldesgespräch es la canción más larga del ciclo, la única que se extiende en más de dos páginas; en forma tripartita también, mientras que el texto retoma en el final la frase del inicio “Es tarde ya y hace frío”, el postludio utiliza el mismo tema de la introducción con una marcada diferencia de ritmo en el bajo. (ver ejemplos 10 y 11).

Nº 3. **Waldesgespräch.**
Ziemlich rasch. *mf*

Es ist schon

Ejemplo 10: Introducción, compases 1-5, la quinta en el bajo entra en el segundo tiempo de cada compás

ritard.

Ejemplo 11: Postludio, compases 65-72, el intervalo de quinta entra en la anacrusa del compás

Ese cambio de ritmo precisamente en el Leitmotiv del cazador, indica también el cambio en la suerte del personaje, mientras que el ritmo del inicio crea un carácter altivo, el motivo anacrúsico del final refuerza la idea del lento deceso del personaje hacia el ritardando.

La interpretación de este poema tiene dos perspectivas: desde el punto de vista del cazador, es una metáfora de las muchas situaciones posibles en las que nos dejamos atraer por algo que puede hacernos daño, hay un instante en que se nos lanza una advertencia, pero la mayoría de las veces la ignoramos y cuando nos damos cuenta del peligro que corremos ya es demasiado tarde; esas situaciones pueden ir desde algo pequeño como un pensamiento que nos arrastra, hasta algo más grande como una adicción. Desde el punto de vista de Lorelei, ella es la guardiana del bosque, desconfía de

la ambición del hombre y conoce ya al cazador a quien ha escuchado sonar su cuerno en varias ocasiones, la advertencia de Lorelei es “¡Huye! no sabes quién soy”, pero además ella espera que él no vuelva, es decir que no continúe haciendo daño al bosque porque eso desgarraría de dolor el corazón de ella, pues no sólo es la guardiana sino el bosque o la naturaleza mismos.

Die stille

Es weiß und rät es doch Keiner,
Wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüßt es nur Einer, nur Einer,
Kein Mensch es sonst wissen sollt

So still ist's nicht draußen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höhe,
Als meine Gedanken sind.

Ich wünscht, es wäre schon Morgen,
Da fliegen zwei Lerchen auf,
Die überfliegen einander,
Mein Herze folgt ihrem Lauf.

Ich wünscht', ich wäre ein Vöglein
Und zöge über das Meer,

La calma

¡Nadie sabe ni adivina
Lo bien, lo bien que me siento!
¡Ay, si uno lo supiera!
¡Uno sólo y nadie más!

No hay tanta calma en la nieve,
Tan discretos y callados
Como son mis pensamientos
No son los astros del cielo.

Ojalá fuera de día,
Dos alondras se alzarían
Volando una sobre otra,
Y mi corazón tras ellas.

¡Pajarito ojalá fuera!
Y fuera allende los mares

Wohl über das Meer und weiter,

Y todavía más lejos

Bis daß ich im Himmel wär!

Hasta que llegara al cielo.

Die Stille tiene originalmente cuatro estrofas pero Schumann omitió la tercera y repitió la primera en el final de la canción para darle también una forma ternaria. Tal como lo sugiere el título, la música comienza en carácter tranquilo en las dos primeras estrofas en las cuales el sujeto expresa una calma superior a la de los eventos externos a él en un recitativo. (ver ejemplo 12).

Die Stille.

Nº 4.
Nicht schnell, immer sehr leise.

Es weiss und rüth es doch Kei-ner, wie mir so wohl ist, so wohl! Ach!

Ejemplo 12: Inicio en recitativo, compases 1-4

En la parte central de la canción hay un súbito cambio de carácter interrumpiendo el recitativo justo en la estrofa en la que el texto expresa el deseo de poder volar. Y finalmente el ritornello nos regresa a la tranquilidad de la primera parte. (ver ejemplo 13).

Vög - lein und zö - ge ü - ber das Meer, wohl ü - ber das Meer und weiter, bis

Erstes Tempo.

dass ich im Him - mel wär! Es weiss und rät'h' es doch Kei - ner. wie mir so wohl ist, so

Ejemplo 13: Parte central y ritornello, compases 18-27

Die Stille está relacionada con la segunda canción del ciclo, *Intermezzo*, pues expresa la felicidad provocada por un enamoramiento correspondido como el que Robert experimentó al recibir el “Sí” de Clara Wieck. Al igual que Eichendorff, Schumann creía que el amor de una mujer le ayudaría a sanar sus problemas psicológicos, así lo dice en una carta a Clara en donde le explica por qué se había comprometido con Ernestine von Fricken:

Entonces, presa del pánico, incluso fui a ver a un médico –le conté todo, que a menudo perdía el sentido, que no sabía a dónde ir del miedo que tenía, que no sería responsable ni de mi propia vida en un estado tal de desesperación. No te asustes, ángel del cielo, sólo escucha. El médico me tranquilizó muy amable y al final me dijo, riéndose, “que la medicina poco podría hacer por mí; búsquese una mujer, ella le curará al instante”. Me quedé más tranquilo; pensé que sería bueno; por aquel entonces tú no te preocupabas mucho por mí, estabas dejando de ser niña y convirtiéndote en muchacha. Llegó Ernestine –una chica tan buena como no se ha

visto en el mundo– y pensé, ésta es, te va a salvar. Quería aferrarme con todas mis fuerzas a una mujer¹¹⁸

Ese compromiso con Ernestine duró muy poco, Robert lo rompió a finales de 1835;¹¹⁹ por ese mismo tiempo, en noviembre, tuvo su primer beso con Clara Wieck, ella le dio el “sí” y se comprometieron el 14 de agosto de 1837 para finalmente casarse el 12 de septiembre de 1840;¹²⁰ es decir, *Liederkreis op. 39* fue compuesto en el lapso del compromiso y el matrimonio. Es importante destacar que en todo este proceso Schumann experimentó intensos altibajos: la locura lo acosaba cada vez con más intensidad, Friedrich Wieck lo rechazaba como yerno, y sin embargo existía la felicidad por la fuerte convicción que Clara tenía de estar con él.¹²¹

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Noche de luna

Era como si el cielo
Besara en silencio la tierra,
Y ella con fulgor de flores
Sólo con él soñara.

Corría el aire por los campos,
Las espigas ondeaban poco a poco,
Susurraban los bosques suavemente,
Tan clara era la noche.

¹¹⁸ Martin Geck. Op. cit. p. 108. Apud. Robert Schumann. *Briefwechsel-Clara und Robert Schumann*. Eva Weissweiler (ed.). Frankfurt. 2001.

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ *ibid.* p. 110.

¹²¹ *ibid.* p. 114.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Y mi alma extendió
Sus alas por completo,
Voló por las tranquilas tierras
Como si fuera a casa.

Casi al final de la primera parte del ciclo se encuentra *Mondnacht*, en la escena que describe el poema, el sujeto se conecta con lo divino a través de la contemplación de la naturaleza, el paisaje es una visión panorámica de un campo de trigo cerca de un bosque en una noche iluminada por la luna, contiene como idea de movimiento y fenómeno acústico, el aire meciendo las espigas y las copas de los árboles; tiene la misma temática que la primera canción del ciclo pues en la última estrofa se evoca nuevamente la patria, pero esta vez sólo en el nivel trascendental cuando habla del alma volviendo a casa. También es una canción en tres partes pero en forma AAB, aunque la melodía de las frases que hace la voz siempre es la misma, el piano escapa de la monotonía con diferentes intervalos pero manteniendo siempre una tercera que se prolonga auditivamente para evocar claridad e infinito (ver ejemplo 14), creando así una perfecta relación entre música y texto.

Nº 5.
Zart, heimlich.

ritard.

p
Es

war, als hätte der Him - mel die Er - de still ge - küsst,

Ejemplo 14: Inicio, compases 1-13

La tercera parte (B) es un *Abgesang*, nuevamente una parte similar a sus dos anteriores pero con una extensión central, los dos últimos versos regresan a la melodía del inicio y cierran dándole a la canción una forma circular. (ver ejemplo 15).

The image shows a musical score for two parts of a song. The top part is the vocal line, and the bottom part is the piano accompaniment. The lyrics are in German and Spanish. The German lyrics are: 'spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die stil - len Lau - de als flö - ge sie nach Haus.' The Spanish lyrics are: 'Bella lejanía Susurra el follaje y se estremece Como si en esta misma hora Por los muros semihundidos Hicieran la ronda los dioses. Aquí, detrás de los mirtos, Con el secreto esplendor crepuscular, ¿Qué me dices, noche fantástica Confusa, como ensoñada?' The score is in G major and 3/4 time.

Ejemplo 15: Compases 47-60

Schöne Fremde

Es rauschen die Wipfel und schauern,
 Als machten zu dieser Stund
 Um die halbversunkenen Mauern
 Die alten Götter die Rund.

Hier hinter den Myrtenbäumen
 In heimlich dämmernder Pracht,
 Was sprichst du wirr wie in Träumen
 Zu mir, phantastische Nacht?

Bella lejanía

Susurra el follaje y se estremece
 Como si en esta misma hora
 Por los muros semihundidos
 Hicieran la ronda los dioses.

Aquí, detrás de los mirtos,
 Con el secreto esplendor crepuscular,
 ¿Qué me dices, noche fantástica
 Confusa, como ensoñada?

| | |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| Es funkeln auf mich alle Sterne | Hacia mí centellean las estrellas |
| Mit glühendem Liebesblick, | Con mirada ardiente y amorosa, |
| Es redet trunken die Ferne | Parece que, embriagada, habla |
| Wie vom künftigem, großem Glück. | La lejanía de una gran vida futura. |

Las canciones *Mondnacht* y *Schöne Fremde* cierran la primera mitad del ciclo y están íntimamente relacionadas entre sí, ambos poemas se desarrollan en un paisaje nocturno y evocan la contemplación de las estrellas que anuncian una vida eterna y feliz; esto las relaciona también con *In der Fremde*, la primera canción del ciclo. En *Schöne Fremde*, Eichendorff utiliza símbolos que señalan la divinidad, y también lo dice de manera explícita en la primera estrofa: “Como si en esta misma hora, por los muros semihundidos, hicieran la ronda los dioses”, el paisaje vuelve a ubicarse en la noche pero desde su crepúsculo, el sujeto que contempla la noche se encuentra detrás de unos mirtos los cuales simbolizan la vida eterna pues sus hojas son verdes todo el año,¹²² la noche aparece llena de estrellas y su contemplación dirige a una felicidad trascendental; Schumann supo perfectamente cómo dotar de misterio y júbilo a la música que acompaña este poema.

Auf einer Burg

Eingeschlafen auf der Lauer
 Oben ist der alte Ritter;
 Drüber gehen Regenschauer,
 Und der Wald rauscht durch das Gitter.

Eingewachsen Bart und Haare
 Und versteinert Brust und Krause,

En un castillo

Dormido acecha en lo alto
 El antiguo caballero;
 Caen sobre él chubascos,
 Ruge el bosque por la reja.

Crecida barba y cabello,
 De piedra pecho y pechera,

¹²² Valentín Anders, et. al. “Mirto”. URL: <http://etimologias.dechile.net/?mirto>. Última visita: 13 de abril de 2018.

| | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| Sitzt er viele hundert Jahre | Sigue desde hace años |
| Oben in der stillen Klause. | Sentado en la muda celda. |
| Draußen ist es still' und friedlich, | Fuera hay paz, se está tranquilo, |
| Alle sind ins Tal gezogen, | Todos se han marchado al valle, |
| Waldesvögel einsam singen | Cantan los pájaros solos |
| In den leeren Fensterbogen. | En las desiertas ventanas. |
| Eine Hochzeit fährt da unten | Allí abajo va una boda |
| Auf dem Rhein im Sonnenscheine, | Por el Rin, en pleno día, |
| Musikanten spielen munter, | Tocan alegres los músicos, |
| Und die schöne Braut, die weinet. | Y la hermosa novia llora. |

La segunda mitad del ciclo abre con el que quizá sea el Lied más complejo y misterioso del op. 39, *Auf einer Burg*; en un principio este Lied parece estar desconectado de los demás, pues tiene un estilo inusual no sólo en el ciclo sino además en la obra de Schumann en general, aunque contiene las mismas imágenes y recursos que emplea Eichendorff en los demás poemas: nubarrones, el murmullo del bosque, el valle; recursos acústicos: pájaros que cantan, los músicos, y un manejo panorámico del paisaje. El poema consta de cuatro estrofas con versos octosílabos, es notable el uso de rimas perfectas y aliteraciones como: *Eingeschlafen auf der Lauer, alte Ritter, gehen Regenschauer*, lo cual le da un efecto hipnótico.¹²³

El paisaje trazado comienza en lo alto de un castillo con un cielo pesadamente nublado, hacia abajo se alza un bosque que rodea el castillo, más adelante un valle, y debajo de éste, el río Rin. Dicho paisaje está unido por una línea imaginaria trazada por la mirada que el caballero de piedra dirige a la novia que llora sobre el río. Eichendorff, como

¹²³ Karen Hindenlang. Op. cit. p.573.

en el poema de la tercera canción del ciclo, *Waldesgespräch*, recurre nuevamente a la mitología alemana, en este caso a la leyenda de Barbarroja.¹²⁴ La leyenda se basa en un personaje histórico real: Federico I apodado Barbarroja, quien fuera emperador del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1155 hasta su muerte en 1190. La figura mítica de Barbarroja tuvo desde sus inicios implicaciones políticas, el imperio estaba en decadencia desde el conflicto de la investiduras, el cual enfrentó a papas romanos con reyes germánicos durante casi 50 años, el conflicto terminó pero la relación entre Alemania y Roma se deterioró bastante; el obispo Otón de Freising, tío de Federico I, construyó la figura providencial de su sobrino, en sus obras historiográficas lo presentaba como el llamado a frenar la decadencia del imperio. Federico I partió hacia tierras musulmanas para combatir en la tercera cruzada y participó exitosamente en dos batallas, estando en Anatolia murió ahogado en el río Saleph. Durante la baja edad media (siglos XI-XV) se difundió la leyenda del “emperador durmiente”, la cual contaba que el emperador no estaba muerto sino oculto en una cueva dentro de la montaña Kyffhäuser, sentado y dormido esperando el momento para regresar a cumplir su misión.¹²⁵

Cabe destacar que durante el medievo los mitos y leyendas tenían el papel más importante en la construcción del imaginario colectivo de la población;¹²⁶ aunque durante el Renacimiento y la Ilustración la mitología fue perdiendo valor debido a la exaltación de la racionalidad, el Romanticismo renovó la importancia de la fantasía y tomó de la mitología medieval a sus héroes.¹²⁷ El Romanticismo también se caracterizó por un alto sentido nacionalista, sobre todo a partir de la lucha por la liberación de la ocupación napoleónica, la figura de Federico I se usó exhaustivamente como estandarte pues se consideraba que el emperador medieval encarnaba todas las virtudes del pueblo alemán y había llegado el momento de su retorno para liberar a su nación.¹²⁸ La imagen idealizada y mítica de Barbarroja quedó impresa en la mentalidad colectiva de los alemanes de la

¹²⁴ *ibid.* p. 575.

¹²⁵ Máximo Diago Hernando. “La pervivencia y utilización histórica del mito: Los casos de Carlomagno y Federico I Barbarroja”. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. España. 2003. pp. 252-256.

¹²⁶ *ibid.* p. 233.

¹²⁷ *ibid.* p. 258.

¹²⁸ *ibid.* p. 257.

segunda mitad del siglo XIX, a esto contribuyó también una balada de Friedrich Rückert titulada *Barbarossa*.¹²⁹

Schumann empleó para este poema un contrapunto imitativo a manera de coral en la parte de piano, aunque la música está en la menor, ésta comienza en su dominante menor, justamente en la quinta de esa dominante para unir las dos canciones centrales del ciclo. (ver ejemplo 16).



Ejemplo 16: Enlace entre *Schöne fremde* y *Auf einer burg*

De hecho, la tónica es constantemente evadida y esto nos da la sensación de estar flotando y recorriendo el paisaje que describe el poema, únicamente hay una cadencia en la menor en el interludio del piano que une a las dos estrofas:



Ejemplo 17: compases 17-24, la cadencia-interludio está en los compases 18-21

¹²⁹ Íbid. pp. 256-257.

Finalmente, la canción termina en un acorde de dominante, un mi mayor con la sensible suspendida en la voz (ver ejemplo 18), dicho acorde resolverá hasta el segundo compás de la siguiente canción:

Mu - si - kan - ten spie - len mun - ter, und die schö - ne Braut, die wei - ß - net.

Nº 8. In der Fremde.

Zart, heimlich.

Ich hör' die Bächlein rauschen im Wal - de her und

Ejemplo 18: Enlace entre *Auf einer Burg* e *In der fremde II*

In der Fremde

Ich hör die Bächlein rauschen
 Im Walde her und hin,
 Im Walde in dem Rauschen
 Ich weiß nicht, wo ich bin.

Die Nachtigallen schlagen
 Hier in der Einsamkeit,
 Als wollten sie was sagen
 Von der alten, schönen Zeit.

En tierras extrañas

Oigo el susurro del río
 En el bosque, aquí y allá,
 En el bosque, en el susurro,
 Y no sé dónde me encuentro.

En la soledad sus cantos
 Entonan los ruiseñores,
 Parecen querer decir algo
 De aquel hermoso pasado.

Die Mondeschimmer fliegen,

Als sah ich unter mir

Das Schloß im Thale liegen,

Und ist doch so weit von hier!

Vuela el brillo de la luna

Y me parece que abajo

Veo el palacio en el valle,

Pero no, ¡si está tan lejos!

Als müßte in dem Garten

Voll Rosen weiß und roth,

Meine Liebste auf mich warten,

Und ist doch lange todt.

Es como si en el jardín

Con sus rosas rojas, blancas,

Fuera a esperarme mi amada,

Que murió hace tantos años.

La música de este Lied está en la misma tonalidad de la canción anterior, *Auf einer Burg*, (ver ejemplo 16), el poema también parece surgir de su predecesor, como si ambas escenas, aunque distintas, sucedieran en la misma realidad. Es la segunda canción titulada *In der Fremde*, y al igual que la primera, expresa principalmente nostalgia; el personaje situado en el bosque se pierde mentalmente en el susurro del río y relaciona el canto de los ruiseñores con un pasado bello, además se imagina o tal vez alucina a lo lejos con la luz de la luna a su amada esperándolo en un jardín de rosas, pero recuerda que ella está muerta. El acompañamiento del piano es rítmica y melódicamente obstinado:

Ro - sen weiss und roth meine Lieb - ste auf mich war - ten, und ist doch so lan - ge
 todt, und ist doch lan - ge todt, und ist doch lan - ge todt.

R.S.127.

Ejemplo 19: compases 28-39

La alternancia entre el bajo de la mano izquierda y el acorde de la mano derecha es de sólo una semicorchea (ver ejemplo 19) lo cual es difícil de ejecutar por el rápido e intermitente cambio de registro para ambas manos; esto expresa cierta ansiedad y desesperación, pues el personaje del poema se pierde entre las alucinaciones y el bosque. No fue difícil para Schumann identificarse con el personaje de este poema, pues como ya se dijo en el análisis de *Die Stille*, Robert ya tenía episodios de locura que esperaba sanar uniéndose a Clara.

Wehmut

Ich kann wohl manchmal singen,
 Als ob ich fröhlich sei,
 Doch heimlich Tränen dringen,
 Da wird das Herz mir frei.

Melancolía

Yo bien puedo a veces cantar,
 Como si fuera feliz;
 Pero en secreto las lágrimas salen,
 Y entonces el corazón se me libera.

Es lassen Nachtigallen,
Spielt draußen Frühlingsluft,
Der Sehnsucht Lied erschallen
Aus ihres Kerkers Gruft.

Se van los ruiseñores,
Juegan afuera con el aire de primavera,
Su canción de añoranza emiten
Desde la tumba de su prisión.

Da lauschen alle Herzen,
Und alles ist erfreut,
Doch keiner fühlt die Schmerzen,
Im Lied das tiefe Leid.

Entonces escuchan todos los corazones,
Y todo se alegra,
Pero nadie oye la pena,
En su canto el profundo dolor.¹³⁰

Como un segundo intermezzo del ciclo aparece *Wehmut*, una canción profundamente nostálgica en la que el protagonista se compara a los ruiseñores quienes parecieran ser felices pero que añoran algo; ese algo parece ser nuevamente la patria, el lugar de origen de todas las cosas pues la “tumba de su prisión” es la vida terrena, sin embargo los que escuchan el canto de añoranza, se alegran. Aparecen nuevamente las aves convirtiéndose en un símbolo omnipresente en el ciclo. La música surge en un acorde arpegiado en Mi mayor como si se encendiera una luz, pues se trata de la dominante de La, tonalidad de la canción anterior, *Schöne Fremde II*.

¹³⁰ La traducción es mía.

Nº 9.

Wehmuth.

Sehr langsam.

Ich kann wohl manch-mal sin-gen, als ob ich früh-lich sei; doch
sehr gebunden
 heimlich Thrä-nen drin-gen, da wird das Herz mir frei. Es las-sen Nachti-gal-len,

Ejemplo 20: Compases 1-11

En un coral a cuatro voces en la parte de piano (ver ejemplo 20), la música acompaña con tristeza y solemnidad el poema, como una especie de aceptación y resignación a la locura por parte de Schumann.

Zwielicht

Dämmrung will die Flügel spreiten,
 Schaurig rühren sich die Bäume,
 Wolken ziehn wie schwere Träume -
 Was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
 Laß es nicht alleine grasen,
 Jäger ziehn im Wald und blasen,
 Stimmen hin und wieder wandern.

Luz crepuscular

El crepúsculo quiere extender sus alas,
 Lúgubres los árboles se agitan,
 Pasan las nubes como una pesadilla—
 ¿Qué significará esta angustia?

Si quieres a un corzo más que a otros,
 No lo dejes pacer solo,
 Por el bosque los ruidosos cazadores
 Pasan, y aquí y allá se oyen voces.

| | |
|--------------------------------------|-------------------------------|
| Hast du einen Freund hienieden, | Si tienes aquí un amigo, |
| Trau ihm nicht zu dieser Stunde, | No te fíes de él a esta hora, |
| Freundlich wohl mit Aug und Munde, | Mira y habla amablemente, |
| Sinnt er Krieg im tückschen Frieden. | Trama guerra en paz traidora. |

| | |
|------------------------------------|---|
| Was heut müde gehet unter, | Lo que hoy se acuesta cansado |
| Hebt sich Morgen neu geboren. | Se alzará con nueva vida. |
| Manches bleibt in Nacht verloren - | Algo se pierde en la noche — |
| Hüte dich, Sei wach und munter! | ¡Estate alerta y vigila! ¹³¹ |

En la recta final del ciclo aparece el crepúsculo, un momento lleno de terror, angustia y la misma locura de la que se hablaba en la octava canción, *In der Fremde II*, pero esta vez más intensamente; el miedo que se manifiesta en el poema es el miedo a perder al ser amado, el cual está representado en el “corzo”. La música es un contrapunto a tres voces en Mi menor que recuerda al tema de la fuga en Si menor del libro I del *Clave bien temperado* de Bach. (ver ejemplo 21).

Ejemplo 21: Arriba *Zwielicht* compases 28 a 31, abajo fuga en si menor compases 1-4¹³²

¹³¹ Traducción de Rolf Tiedemann.

Bach emplea intervalos de segunda descendentes desde diferentes grados de la escala en una sola voz, mientras que Schumann reparte en dos voces intervalos de segunda descendentes creando además intervalos de sexta con la nota tenida, este recurso predomina en toda la canción, lo cual le da una sensación de tensión, suspenso y oscuridad.

Im walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,

Ich hörte die Vögel schlagen,

Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn
klang,

Das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,

Die Nacht bedeckt die Runde,

Nur von den Bergen noch rauschet der
Wald

Und mich schauert im Herzensgrunde.

En el bosque

Pasó una boda por el monte,

Oí cantar a los pájaros,

Pasaron muchos jinetes como un
relámpago, sonó el cuerno de caza,

¡Aquella era una alegre cacería!

Y antes de que me diera cuenta, todo se
disipó

La noche oculta el grupo,

Sólo desde los montes murmura aún el
bosque

Y me estremezco en el fondo de mi
corazón.¹³³

El crepúsculo se prolonga a la penúltima canción, se presenta una vez más un cortejo nupcial y otras imágenes y recursos acústicos que ya han aparecido en el ciclo: el canto de los pájaros, jinetes, cuernos de caza y finalmente el susurro del bosque; la segunda estrofa sugiere que tales imágenes también fueron alucinadas hasta la llegada de

¹³² Johann Sebastian Bach. "Fuga XXIV". Franz Kroll (ed.). *Das wohltemperierte Klavier, band I*. Leipzig: Peters. 1937. p 114.

¹³³ Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

la noche como símbolo de locura produciendo miedo y ansiedad. Schumann reprodujo las imágenes en la partitura:

Ejemplo 22: Compases 31-42

El ritmo del piano sugiere el cabalgar de los jinetes, en la voz superior de la mano derecha encontramos una incesante quinta que representa al cuerno de caza que se mantiene hasta el final de la canción el cual está escrito a manera de *Abgesang*, cerrando de manera triunfal para dar paso a la que será la última canción del ciclo.

Frühlingsnacht

Übern Garten durch die Lüfte
 Hört ich Wandervögel ziehn,
 Das bedeutet Frühlingsdüfte,
 Unten fängts schon an zu blühn.

 Jauchzen möcht ich, möchte weinen,
 Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!

Noche de primavera

En el jardín, por los aires
 Oí volar a las aves migratorias,
 Anuncio de primaveral fragancia,
 La tierra ya empieza a florecer.

 ¡Quisiera exultar, llorar!
 ¡Qué imposible me parece!

Alte Wunder wieder scheinen

Antiguas maravillas resplandecen de nuevo

Mit dem Mondesglan herein.

Y penetran con el fulgor lunar.

Und der Mond, die Sterne sagens,

Y la luna lo dice, y las estrellas,

Und im Träumen rauschts der Hain,

Y en sueños lo susurra el bosquecillo,

Und die Nachtigallen schlagens:

Y los ruiseñores lo pregonan con sus cantos:

Sie ist deine! Sie ist dein!

«¡Ella es tuya, tuya es ella!»

En contraste a la emoción de las canciones anteriores, el ciclo cierra con un canto de triunfo y alegría, pues el personaje se vuelve a encontrar maravillado con los elementos naturales que lo rodean; al igual que en las canciones 2 y 4, aparece el enamoramiento y la correspondencia de la amada. La tensión acumulada desde el carácter de las canciones anteriores es expresada por Schumann con un intervalo de séptima que aparece a lo largo de la canción.

4.3.1 Estructura

El orden expuesto de las canciones posee un cuidadoso esquema tonal:

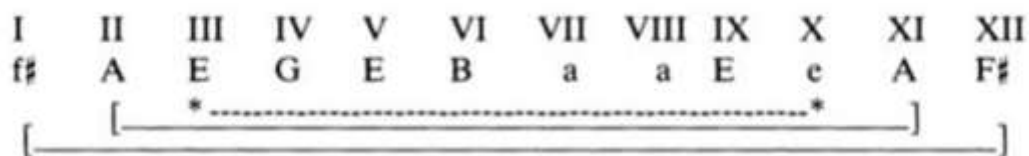


Fig. 1: Esquema tonal¹³⁴

¹³⁴ Karen Hindenlang. Op. cit. p. 571.

A simple vista se observa un eje de simetría entre las canciones VI y VII, las tonalidades de las primeras tres canciones corresponden simétricamente a las tonalidades de las últimas tres; además casi todas las canciones adyacentes están en tonalidades cercanas, la única excepción se encuentra justamente entre las canciones VI y VII lo cual divide el ciclo a la mitad.

El ciclo comienza en fa sostenido menor con una canción nostálgica, *In der Fremde* I, y concluye en la homónima mayor con la jubilosa *Frühlingsnacht*; es una representación de cómo Eichendorff siempre se resolvía por la alegría, y cómo Schumann, quien estaba cerca de casarse con Clara, manifestaba la esperanza de un futuro tranquilo y feliz. Sin embargo la primera mitad del ciclo se caracteriza por mantener un sentimiento de alegría a excepción de esa primera canción; y al contrario, en la segunda mitad del ciclo predomina un sentimiento de nostalgia exceptuando la última canción.

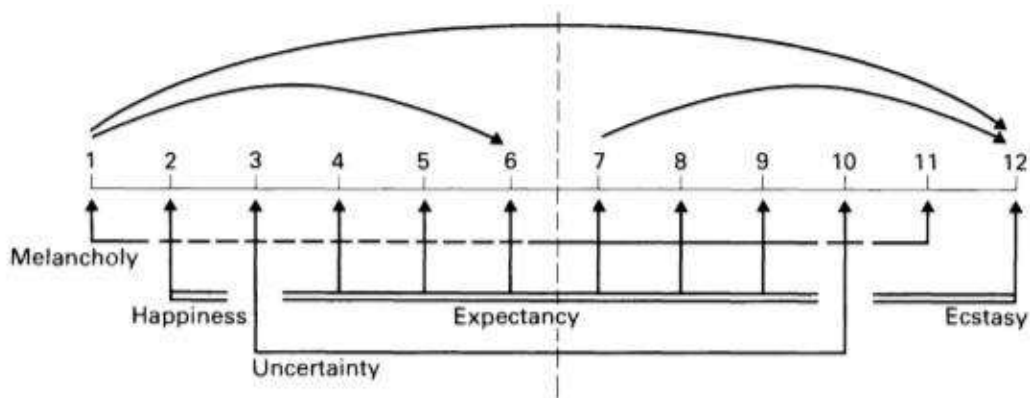


Fig. 2: El diseño emocional¹³⁵

En el esquema, podemos notar que en la primera mitad del ciclo predomina un *Stimmung* de felicidad, mientras que en la segunda mitad predomina la nostalgia; la primera canción, *In der Fremde*, es la única canción melancólica de la primera mitad y corresponde simétricamente con la número 12, *Frühlingsnacht*, que es la única canción alegre de la segunda mitad. Las canciones 3, *Waldesgespräch* y 10,

¹³⁵ Patrick MacCreless. Op. cit. p. 13.

Zwielicht, expresan incertidumbre e incluso cierto temor, y también se corresponden simétricamente.

Se puede decir entonces que *Liederkreis op. 39* cumple con las características de un ciclo de Lied:

- Esquema tonal coherente
- Motivos melódicos, armónicos, rítmicos y literarios similares en las canciones
- Misma temática en el texto de cada canción
- Cada canción presenta un ciclo en sí misma
- Continuidad local en pares de canciones
- Plan general que integra todo el ciclo

También se puede afirmar que Schumann se sintió profundamente identificado con Eichendorff, y que la poesía de éste evoca a las primeras ideas del Romanticismo; el regreso al origen es una idea que permanece a lo largo de *Liederkreis op. 39*, lo cual lo vuelve el ciclo de la nostalgia.

Conclusiones

Después de estudiar y analizar parte del contexto que envuelve a *Liederkreis op. 39*, se ha llegado a las siguientes conclusiones, las cuales no representan una verdad absoluta sino una manera de interpretar la obra que, por lo tanto, está sujeta a discusión. En resumen: *Liederkreis op. 39* constituye un ciclo tanto musical como literario en más de una forma, se trata pues de un ciclo que reiteradamente presenta pequeños ciclos en sí mismo:

1. Las imágenes que crea la poesía conviven dentro de un mismo espacio simbólico; imágenes creadas por Eichendorff, quien al estar situado al final del Romanticismo literario, pudo observar el proceso de desarrollo de gran parte del periodo y decidió retomar el origen de éste. En ese primer nivel su poesía representa un movimiento cíclico, pero también en el contenido de ésta al hablar constantemente del deseo de volver al origen ya sea terrenal o divino.
2. Schumann estructuró la obra de manera que cada canción estuviera enlazada con las otras, no sólo de manera lineal sino también a manera de red; además de crear pequeños ciclos dentro del ciclo a través de la forma ternaria o el *Abgesang*. Esto corresponde a las ideas de *organicismo* del filósofo pre-romántico Johann Gottlieb Fichte: cada individuo o pieza contiene sus particularidades pero participa activamente dentro del todo.
3. *Liederkreis op. 39* es una obra representativa del Romanticismo, el cual es también un ciclo en sí mismo pues surgió reivindicando la individualidad pero como parte de un todo; también hizo del arte un medio para la realización espiritual convirtiendo a los artistas en figuras heroicas con la misión de transformar el mundo a través de su arte. Desde luego que Schumann estaba interesado en tal transformación del mundo, pues desde joven tenía la firme intención de convertirse en un artista completo, incursionando en la música, la literatura y la crítica; esta última lo llevó a crear la *Nueva revista de música* y *La liga de David* en la cual pone en práctica la teoría estética de Schiller para impulsar un cambio social desde el arte.
4. En *Liederkreis op. 39* se proyectan dos aspectos importantes de la vida de Robert Schumann: los inicios de su locura y su búsqueda espiritual, la cual tiene

principalmente dos vertientes: La contemplación de la naturaleza y el amor de Clara Wieck, desde su enamoramiento, el miedo a no poder estar con ella y la felicidad de saber que finalmente sería su esposa; Schumann consideraba que en ese amor estaba la realización espiritual y el fin de su locura.

5. Por último, es importante destacar que estudiar esta obra contribuye significativamente a la formación técnica y musical del pianista. La parte de piano contiene recursos técnicos complejos y variados como son: arpeggios, modulaciones, contratiempos y síncopas, cambios súbitos de tempo y carácter, cambios súbitos de registro, diferencias de balance entre ambas manos y entre voz y piano, saltos de intervalos grandes, contrapunto, etc. Además la música de cámara favorece el desarrollo de la atención, perfecciona la práctica del fraseo y abre los oídos del pianista a otras posibilidades sonoras. Al ser una obra representativa del Romanticismo, enriquece ampliamente la comprensión de éste, no sólo desde la música, sino también desde la literatura e incluso desde la filosofía; lo cual sin duda influirá también en la comprensión de otras obras románticas ineludibles en el repertorio de todo pianista.

Bibliografía citada

Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Akal. 2003.

Andrés, Ramón. "Forte-Piano". *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: ediciones península. 2009. p. 225.

Baron, John H. "The Generalbass Lied, c1620-c1750". Stanley Sadie (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Mcmillan press. 2001. pp. 666-667.

Blume, Friedrich. *Classic and romantic music: a comprehensive survey*. Herter Norton (trad.). New York: Norton. 1970.

Branscombe, Peter. "Joseph Eichendorff". Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan press. 2001. pp. 21-22.

Daverio, John. "Robert Schumann". Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan press. 2001. pp. 760-792.

DeNora, Tía. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Viena, 1792-1803*. Berkeley: University of California. 1995.

Eichendorff, Joseph. *Poesías*. Alfonsina Janés (ed. y trad.). Barcelona: BOSCH casa editorial. 1981.

Ezust, Emily. "Der Spiegel". *The lieder net archive*.

http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=713. Fecha de última consulta: 6 de noviembre 2016.

Gaudio, Mariano. "Uno y todo: del romanticismo al organicismo de Fichte". *Revista de estud(i)os sobre Fichte*. [en línea] 9/2014. Consultado el 23 de marzo de 2017. URL: <http://ref.revues.org/552>.

Geck, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. Clara Corral Martínez (trad.). Madrid: Alianza. 2014.

Joncus, Berta. "The dialectics of song: Germany and the promise of the enlightenment". Simon P. Keefe (ed.). *The Cambridge history of eighteenth century music*. New York: Cambridge university press. 2009 pp. 531-536.

Kidd, Ronald R. "Shröter, Corona Elisabeth Wilhelmine". Julie Anne Sadie y Rhian Samuel (ed.). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan press. 1996. pp. 409-410.

Loesser, Arthur. *Men, women and pianos: a social history*. New York: Dover. 1990.

Macdonald, Hugh. "Cyclic form". Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan press. 2001. pp. 797-798.

McCreless, Patrick. "Song Order in the Song Cycle: Schumann's 'Liederkreis', Op. 39". *Music Analysis*. 1986. No. 1. pp. 5-28.

Martinsek, David. "Joseph Görres." *Guide to Literary Masters & Their Works*. Salem Press. 2013. consultado en línea el 5 de junio de 2018.

<http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89874515&lang=es&site=eds-live>

Peake, Luise Eitel. "The antecedents of Beethoven's Liederkreis". *Music and Letters*. Jul-oct 1982. Vol 63. No. 3/4. pp. 242-260.

Plantinga, Leon. *La Música Romántica: Una historia del estilo musical de la Europa decimonónica*. Madrid: Akal. 1992.

Ritter, Marieluise. *Das Frauenzimmer verstimmt sich immer*.

<https://www.ohrsicht.de/frauenzimmerlt.php>. Fecha de última consulta: 6 de noviembre 2016.

Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Massachusetts: Harvard University Press. 1998.

Safranski, Rüdiger. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Raúl Gabás (trad.). Barcelona: Tusquets. 2009.

Sams, Eric y Graham Johnson. "The Romantic Lied". Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan press. 2001. pp. 671-676.

Samson, Jim. "Romanticism: Styles." Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan press. 2001. pp. 596-602.

Schumann, Robert. *Liederkreis: Zwölf Gesänge von J. von Eichendorff, op. 39*. Clara Schumann (ed.). Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1883.

Schumann, Robert. *Roberto Schumann: su arte y su vida*. Willi Reich (rec.). Ángel Batistessa (trad.). Buenos Aires: Ricordi. 1945.

Bibliografía consultada

Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Mario Monteforte Toledo (trad.). México: Fondo de Cultura Económica. 1992.

Fischer-Dieskau, Dietrich. *Los Lieder de Schubert*. Adriana Hochleitner de Vigil (trad.). Madrid: Alianza. 1996.

Fragoso Guerreño, Cynthia. *Notas al programa sobre las obras de Robert Schumann: Der Arme Peter op. 53, Frauenliebe und leben op. 42 y Liederkreis op. 39*. Licenciatura en canto. ENM UNAM.

Henry, Margaret Elaine. *Motivic cross references in Schumann's liederkreis op. 39*. Doctorado en filosofía, Universidad de Rochester, New York. 2000. pp. 1-45.