

VICENTE SALAS VIÚ

LOS LIEDER Y LA MUSICA PARA PIANO DE SCHUMANN

AL OCUPARSE de Robert Schumann, las influencias musicales y literarias que pesan sobre la formación de su personalidad deben ser objeto de una atención equiparable. Porque ambas especies de influencias se interpenetran en el carácter de su obra musical. Ello no quiere decir que la música de Schumann caiga ni remotamente dentro del área de la mucha que se escribió en su tiempo al servicio de la literatura, como comentario o exposición de argumentos literarios, en menoscabo de sus esencias musicales. La de Schumann es música que sólo es música. Su naturaleza no está contrahecha ni desvirtuada para servir propósitos extramusicales. El sentimiento poético que la impulsa se vierte en puros recursos de expresión musical, lo mismo que ocurre con la de Chopin o que, en el período anterior, sucedía con el contenido dramático de las sinfonías, oberturas y sonatas de Beethoven. La poesía en la música de Schumann es poesía, en la acepción original del término, que *se expresa en música*, no que *se transcribe a música*. En el mismo sentido pudo Schumann ser calificado de músico-poeta.

Nació Robert Schumann en Königstein, Sajonia, en 1810. Muy pronto se trasladó su familia a Zwickau, donde su padre tenía una librería y desarrollaba una cierta labor de publicista. Su curiosidad intelectual y su sensibilidad artística se beneficiaron del ambiente de elevada cultura de su hogar y por una insaciable avidez de lecturas. Aún adolescente, entre los quince y los dieciocho años, le era habitual el comercio con los clásicos griegos y latinos, en las excelentes traducciones de la época de La Ilustración, los clásicos alemanes de este mismo período y los primeros brotes del Romanticismo en Goethe, Byron y Jean Paul. En cuanto a la música, los primeros conocimientos metódicos los recibió del organista Johann

Gottfried Kuntzech. No tarda su interés en centrarse en el piano y en la música para piano. Como puede, con la guía de su intuición, escribe pequeñas obras, que nacen sobre el teclado, y organiza con sus amigos conciertos privados y lecturas de música. Este arte le absorbe al fin y hace pasar a segundo término las poesías y otros trabajos literarios que alternaban con los musicales. En mucho más remoto plano para su interés quedarán poco más tarde los estudios de Derecho que su madre le comprometió a seguir —debía disponer de una profesión útil—, a raíz de la muerte de su padre en 1826.

Federico Wieck, uno de los más ilustres pedagogos del piano en su época, dirige los estudios de Schumann desde 1829. Los sigue con fervor. Sabe lo que anhela por sobre todo: ser un intérprete y un compositor para piano con la formación técnica más sólida de que sea capaz.

Durante tres años, las horas de práctica sobre el teclado se prodigan sin tasa. También perfecciona sus conocimientos en la Composición, con Heinrich Dorn, y va naciendo la serie de sus primeras obras con un valor definitivo. Quiere dominar con absoluta maestría el doble camino elegido en su consagración a la música. En 1832, un artilugio que inventa para inmovilizar el dedo cuarto, de manera que los otros se igualen a él en fuerza, le produce la paralización de ese dedo en la mano derecha. No logra la recuperación necesaria y tiene que renunciar a su carrera de intérprete. A partir de entonces, la creación de música y la defensa como crítico de los ideales y los valores de su generación en este arte ocuparán las energías de su espíritu.

A la altura de estos años están echadas las bases literarias y musicales de la personalidad de Schumann. Los rasgos distintivos de su música se muestran en obras como "Papillons", las "Variaciones Abegg" y la Toccata, anteriores a 1832. En lo literario, su gusto se polariza hacia el mundo de las fantasías o del ensueño romántico. La lírica de Eichendorf, de von Chamisso y de Heine, poetas preferidos en sus futuros lieder, el humor grotesco y la imaginación alucinante de los cuentos de Hoffmann, las no menos poéticas e irreales invenciones de Jean Paul Richter impresionan su propio imaginar y dejan su huella en las primeras composiciones ya citadas y en gran número de las que vendrán después para piano.

En la formación musical recibida, la admiración y el constante estudio de Bach, así como las raíces beethovianas de su estilo, quedan

ocultos hasta sus obras de más vastos alcances en la madurez*. En el lirismo y en la profunda originalidad que distinguen a sus primeras obras apenas puede hallarse alguna vinculación con sus antecesores. Como la que es perceptible con las piezas breves de Schubert para piano. De ellas procede la concisión, la forma sentenciosa de las piezas para piano de la juventud de Schumann. Lo que de más directo recibiese de músicos menores contemporáneos, como Moscheles y Hummel, de tal manera lo modifica y enaltece, de acuerdo con las necesidades de su música; lo hace tan propio que puede decirse que no guarda con ellos más similitudes que las de fondo común en el lenguaje de una época. Hasta cuando deliberadamente alude y adapta al piano el virtuosismo de Paganini es para transmutarlo en el peculiarísimo de Schumann.

En la producción de Schumann cabe señalar dos etapas bien definidas. La que va desde sus primeras obras hasta 1840, año de su matrimonio con Clara Wieck, en el que compuso la mayor parte de sus *lieder*, y la que se extiende desde esa fecha hasta la enfermedad mental que lo llevó a la muerte. En la primera etapa, compone la casi totalidad de sus piezas breves para piano. Prolongación de ella es el fabuloso número de las canciones escritas en 1840. Ambos aspectos encierran la aportación mejor lograda y más significativa de Schumann a la historia de la música.

*

✻

✻

La década de 1830 a 1840, de la Op. 1 a la Op. 23, la llenan por entero en la producción de Schumann obras para piano. En los comienzos de su labor, el piano se le ofrece como un instrumento tan

*Muchos de los comentaristas de la obra de Schumann señalan la procedencia bachiana del sentido contrapuntístico con que mueve las líneas puras de la melodía principal y las interiores en sus primeras obras. Es muy discutible que proceda de Bach y hasta siquiera que exista un sentido contrapuntístico en esa escritura, tan lejana de lo que se entiende por contrapunto. En todo caso, sería un tipo de contrapunto muy sui generis, libérrimo y con una

remota relación con el contrapunto barroco y con Bach. La veneración por Beethoven fue reiteradamente expresada por Schumann desde sus primeros escritos. En las dos sonatas iniciales se plantea problemas de construcción que agobiarán su edad madura. En ésta, es indudable el esfuerzo de Schumann por continuar la evolución de la Sonata, partiendo de Beethoven y más allá de Beethoven.

universal y único como para Chopin lo fue toda su vida. Vehículo de expresión con capacidad inagotable, que puede transmitir todas las impresiones, todos los sentimientos, todas las elucubraciones de la imaginación y del ensueño.

Como el piano recoge y traduce con extrema fidelidad ese vario y, en ocasiones, contradictorio mundo que dentro de Schumann se agita —sentimental o caprichoso, pleno de humor o de melancolía—, su lenguaje se enriquece con una suma de matices ilimitada. Las aportaciones de Schumann a la técnica pianística y, por tanto, a las posibilidades expresivas de este instrumento, sólo son comparables con las de Chopin y las de Liszt. Quizás las de este último sean más decisivas en cuanto a la técnica estricta y de menor relieve en cuanto a la variedad de matices expresivos.

Schumann, Chopin y Liszt son los grandes creadores del lenguaje pianístico romántico, uno de los grandes hechos en la historia entera del arte de la música. Por ellos se descubre y se desarrolla, en gama infinita, un reino mágico donde los valores básicos de la música, en la melodía, la armonía y el ritmo, adquieren significaciones insospechables.

Un análisis cuidadoso de las obras de Schumann para piano —o las de Chopin—, nos descubre el nuevo valor que alcanza la melodía o, mejor aún, la sustancia melódica, en las composiciones para teclado de ambos músicos. La manera cómo estas melodías se destacan o, por el contrario, se envuelven en las armonías acompañantes; cómo “cantan” con perfiles nítidos, en la parte superior tradicional o como voces interiores; cómo este canto se oculta, se diluye entre arabescos, arpeggios y adornos, emanación de los recursos de escritura pianística a la vez que del discurso armónico; todo ello y más que podría decirse, son aportaciones de Schumann y Chopin a la literatura del piano cuyas consecuencias se prolongan hasta las atmósferas irreales de la música impresionista. Sólo los impresionistas, tras de esas figuras señeras del Romanticismo, pudieron trazar melodías tan propias del piano y tan estrechamente unidas a su sustento armónico como para constituir con él un algo indivisible.

El ritmo, enriquecido en las combinaciones más sutiles, en continuo fluir y en modificación constante —siempre en Chopin y en buena parte de las obras de Schumann*—, asimismo es algo inseparable del todo que con los otros elementos forma. Nunca había sido más indisoluble la fusión de melodía-armonía-ritmo que en estas com-

*Schumann usa de ritmos netos, obsesivos en su repetición inalterada.

posiciones. Los tres planos de la obra musical, desde que se impuso el concepto armónico de la música a fines del siglo xvi, se confunden regidos por la emoción que los canaliza.

Los rasgos citados de la música de Schumann; las superposiciones de "color" que prodiga en ambas manos; el uso de dobles notas, saltos desusados, "staccatti" y "legatti" que incorpora al piano como transposición del virtuosismo violinístico de Paganini; la calidad de su expresión poética, hace de este músico desde sus primeras obras un verdadero innovador, un originalísimo y revolucionario creador de música para el entonces nuevo instrumento. Desde Scarlatti no se había verificado una renovación tan profunda de las posibilidades técnicas y expresivas de la música para teclado.

En contraste con lo indicado, desde un punto de vista formal, las primeras obras pianísticas de Schumann recurren a los modelos más sencillos. Para lo sustancial del contenido de cada pieza, en las series donde habitualmente las agrupa, le basta con la más simple forma de Lied —A.B.A.— o la de Variación. En cuanto "formas cerradas", con algunas excepciones, siempre recurre a éstas. El Capriccio o la Fantasía son las que predominan casi con exclusividad entre las formas libres. A la de Sonata sólo recurre en parte mínima, tres composiciones, en este período y no con buena fortuna.

La primera de las composiciones de Schumann para piano, o la primera que decidió conservar, asume la forma de breves piezas contrastantes en serie, como las imágenes de un caleidoscopio, tan característica de la mayoría de sus obras en este período. Son las "Papillons" Op. 2, de 1829. El Op. 1 lo reservó para las "Variaciones Abegg", escritas al año siguiente.

En las "Papillons" es evidente, como una declaración de fe, el impulso inspiratriz que reciben del "Flegeljahre" de Jean Paul Richter, ese libro que igualmente nutre a las "Davidsbündler Tänze" Op. 6 y al "Carnaval" Op. 9, entre otras de sus obras significativas de estos años. El sentimentalismo, limpio y puro o acidulado de ironía, de Jean Paul recibe una transferencia musical que lo sublima. Jean Paul señala la ruta y Schumann la prosigue hasta alcanzar alturas a que no llegó el poeta. Asimismo, lo simbólico o lo, en precisos trazos, distintivo de los menudos personajes de Jean Paul logra en la música perfiles de mayor realce.

Las Variaciones Abegg (esto es, sobre un motivo formado por las notas La, Si bemol, Mi, Sol), encierran en ese nombre el secreto sentimental que mueve la fina alternativa de estados de ánimo que se suceden de una variación a la otra. En el "Carnaval", "Scenes mig-

nones sur quatre notes" Op. 9, (1834), el procedimiento se repite en cuanto a ser cuatro notas, —La (A), Mi bemol (E), Do (C), Si natural (H), la clave del nombre Asch, lugar de residencia de su amor juvenil Ernestina von Fricken. Pero el motivo ya no es simplemente variado, sino núcleo, médula de cada uno de los pequeños cuadros. Otra manera de servir como denominador común a la obra. Que es tal vez la más rica en ingenio y más poética del grupo que consideramos. En reducido número de compases, cada una de las veinte piezas del "Carnaval" sugiere lo ilimitado de sus esencias líricas, infinitud que se subraya por las cadencias eludidas a que recurre con frecuencia el compositor, por cómo rehuye las cadencias conclusivas para no poner término a la evocación que los sonidos conjuran y ha de seguir latiendo cuando la música se extinga.

Junto a las obras surgidas de la admiración por Jean Paul, nacieron Florestán, Eusebius y el Doctor Raro, los personajes que alimentaron los escritos literarios de Schumann para fijar sus posiciones estéticas. Por supuesto, esos personajes ocupan también un lugar destacado entre aquellos cuya imagen espiritual se traza en esta galería de composiciones juveniles, como la entrañable Chiarina (Clara Wieck), Chopin, Paganini o el grotesco y fantástico Kapellmeister Kreisler, creado por Hoffmann. Florestán, Eusebius y el Doctor Raro son personificaciones de los seres contrapuestos que formaban el de Schumann. Florestán es el temperamento contemplativo y soñador; Eusebius, el vehemente; el Doctor Raro, la serenidad intelectual que concilia ambos extremos.

El parentesco de Eusebius y Florestán con los hermanos Walt y Vult del "Flegeljahre" es indudable. El uno, fuerte, afirmativo, realista; el otro, tierno, soñador, quiso Jean Paul que representasen al hombre con los pies en la tierra y al poeta, versión lírico-burguesa de Don Quijote y Sancho o de los bíblicos Abel y Caín.

La raíz en Hoffmann de la música de Schumann no se diversifica en tantas manifestaciones como la de Jean Paul. Cuando alude a lo recibido de las creaciones de Hoffmann lo hace en forma más directa. La "Phantasie Stücke" Op. 12 es una versión musical de la literaria del mismo título y el Kapellmeister Kreisler es quien presta su aliento, misterioso, o sarcástico, a la "Kreisleriana" Op. 16. Los "Nachstücke" Op. 23 se corresponden igualmente con una colección de cuentos hoffmanianos. Schumann, en cada caso, lleva a la música las impresiones recibidas, lo profundo de las impresiones recibidas, tal y como en su espíritu se reelaboran, olvidada la anécdota. Nada

más ajeno a esta música que el propósito de describir episodios o cualquier clase de peripecias en la narración.

Los "Intermezzi" Op. 4, los "Impromptus" Op. 5, sobre un tema de Clara Wieck, y las "Davidsbündler Tänze" Op. 6, trazan un camino ascendente desde las obras primerizas al "Carnaval". El contenido de las series de piezas breves se enriquece con un mundo cercano en calidad espiritual, pero tal vez de una mayor ternura, en las "Escenas de Niños" Op. 15 (1838). Es la primera aproximación de Schumann a la que hasta entonces había sido una región cerrada para la música.

Las trece piezas de las "Escenas de Niños" dan vida a un nuevo género. Schumann penetra en el mundo de la infancia para, fiel a su estilo, no expresar lo externo de sus atributos —ritmos de rondas y juegos, marchas de soldados de plomo o "berceuses" de muñecas, como en mucha musical trivialidad de más tarde—, sino las emociones del niño, en sus juegos, al escuchar una leyenda, cuando reza, cuando duerme... Descubre así un manantial de inédita poesía para el intimismo romántico, al que se retornará, sin sobrepasar sus calidades, lo que es imposible, en la música de nuestra época.

En la "Kreisleriana", en la "Humoresca" y en las "Novelletas" Op. 21, (1838), la sucesión de piezas cortas deriva hacia composiciones de mayor amplitud y de una trabazón más estrecha. Los "Estudios Sinfónicos" Op. 13, en su primera versión (1834), debieron participar del mismo carácter. Schumann los revisó en varias ocasiones a lo largo de su vida. La última vez, en 1852. Debemos, por tanto, considerarlos entre las obras pianísticas de su plenitud. Baste por ahora citarlos tan sólo por el significado que tuvieron en esa tendencia que, ya en este período, se insinúa hacia las organizaciones formales de más vastos alcances que le preocuparon a partir de 1840.

Las dos Sonatas, en Fa sostenido menor Op. 11 y en Sol menor Op. 22, escritas entre 1833 y 1838, pertenecen en cambio al período que nos ocupa. Lo que Schumann llama sonata, como ocurre con la mayoría de los románticos, apenas se vincula por algo más que por el nombre con la forma tradicional. La de estas dos es más bien la de una Fantasía, sin temas que ejerzan la función específica de tales. El desarrollo y el plan armónico están tratados con absoluta libertad, sin ceñirse a las reglas, al servicio del lirismo que las impregna y que en ellas domina como en las demás obras pianísticas de su autor por estos años. La excelente calidad de su textura instrumental no puede compensar lo divagatorio de la construcción. Lo que en ellas tiende a un sentido constructivo más estricto, incluso las perjudica, coarta la

espontaneidad, la fluencia que se muestra en las piezas breves y en las de mayor extensión, como la "Kreisleriana", en que no existe ningún pie forzado. Se está muy lejos en estas dos Sonatas de la admirable unidad, de la concentrada expresión, que no excluye el arrebatado ni la tensión dramática, en las de Beethoven. Inmensos vacíos e incongruencias en la transición de una sección a otra se rellenan con cataratas de notas que tan sólo son eso, artificioso relleno.

El Allegro de la Sonata en Fa sostenido menor, que originalmente fue titulado "Fandango" y concebido, por tanto, como una danza "característica", tiene hasta un contenido argumental. Florestán y Chiara —los desesperados amantes Roberto y Clara—, bailan sumergidos en el ritmo alucinante de la danza española, cercanos y distantes, como Paolo y Francesca, arrastrados por el torbellino de su pasión. En la Sonata en Sol menor, el más logrado de los movimientos es la Romanza que, como en los Cuartetos y Sinfonías, sustituye al Lento de rigor.

La Sonata en Sol menor Op 22 es la tercera sonata de Schumann. La segunda, en Fa menor Op. 14, fue totalmente rehecha casi veinte años más tarde para alcanzar la fisonomía que conserva. Es la obra que su autor tituló "Concierto sin orquesta", sobre la que volveremos al hablar de las composiciones de la madurez, como con los "Estudios Sinfónicos".

Sobre las obras de juventud para piano, sólo nos resta dedicar unas líneas a las que escribió con el propósito exclusivo de enriquecer la técnica de este instrumento. Obras que podrían calificarse de "alto virtuosismo" si lo que ante todo implican estas palabras no estuviese en enérgica oposición con el carácter de la música de Schumann, incluso en estas piezas.

En sus escritos literarios, Schumann fue uno de los más persistentes e implacables detractores de la oleada de virtuosos y de virtuosismo que se desata en su época. El lucimiento técnico, si es esto solo, si la abundancia, riqueza y complejidad de medios no está al servicio de cosas que expresar de equiparable importancia, lo estimó nefasto. La música horra de contenido y pletórica de acrobacias era para él, más que condenable, repulsiva. Admiró a Paganini en la medida que abrió con su prodigiosa técnica nuevos caminos, nuevos giros y modos de lenguaje para la música. De la misma forma, admiró el virtuosismo implícito en las obras de Chopin, al servicio de nuevas necesidades de expresión. Al transcribir, mucho antes que Liszt lo hiciera, los Caprichos de Paganini para piano en sus "Estudios para piano, arreglos de Caprichos de Paganini" Op. 3 (1832), y al componer los "Seis Es-

tudios de Concierto sobre Caprichos de Paganini" Op. 10 (1833), buscó ni más ni menos que enriquecer el lenguaje pianístico con la transusión a él del soberbio, dúctil y ultrarromántico que el maestro italiano había creado para el violín. Enriquecer el lenguaje pianístico en la forma, para enriquecerlo e impulsar nuevas posibilidades en el fondo.

Alfred Einstein apunta sagazmente un propósito más en Schumann: herir al virtuosismo con sus propias armas. Es decir, demostrar a los compositores virtuosos, penetrando en su propio terreno, la enormidad del error en que estaban y del daño que producían a la música al usar de tan ricos medios para las banalidades que servían.

Que le interesaba, además de lo apuntado y por sobre ello, lo que podía expresarse con tan ágiles procedimientos de escritura, lo especificó Schumann con sus propias palabras. Se refiere a sus "Estudios sobre Caprichos de Paganini" y anota, como para que nadie se equivoque respecto de sus reales intenciones, "que ha querido escribir estas obras porque en ningún otro género de composición musical se alcanzan las libertades *poéticas* (lo destacado es mío), que se pueden lograr en los Caprichos. Pero si, además de la ligereza y el humor que suele caracterizarlos, pueden también mostrarse *musicalidad y profundo estudio*, entonces en ellos se encierra genuina maestría". Y agrega que la meta que debe alcanzarse al escribirlos y al interpretarlos, *después de eliminar todas las dificultades externas*, es dejar a la imaginación en la plenitud de sus recursos, proveerla de los matices y los medios que precise para que resplandezca "en vida y luz, la obra de arte".

El mismo espíritu domina en ambas obras y en las otras de su entera creación donde el virtuosismo cumple funciones como las comentadas en las dos series de "Estudios-Caprichos". Así en la Toccata Op. 7 y en el "Arabesco" Op. 18.



Alrededor de 1830, cuando la producción de Schumann da comienzo, el ambiente musical en Alemania y Austria presentaba obscuras perspectivas para quienes querían insuflar un nuevo espíritu, el del Romanticismo que alboreaba, a las grandes tradiciones del pasado. Apenas desaparecidos Beethoven, Weber y Schubert, semejaba que con ellos iba a extinguirse cuanto había constituido su arte. La moda del rossinismo en el teatro, la música de que proveían los virtuosos, como avalancha de vulgaridad y de retórica hueca, hacían temer

que, con el ocaso de los grandes ideales que llenaron la centuria anterior, se cerrase el camino a cualesquiera otros. La agitación fervorosa de los compositores jóvenes iba a estrellarse contra barreras de indiferencia. El poco exigente y muy acomodaticio gusto de la burguesía, tan conservadora y cargada de "buen sentido" como antes fue revolucionaria; el servilismo de la crítica; la falta, en fin, de inquietudes y apetencias, después de los tumultuosos años recién pasados, podían suponer para las artes una etapa tan yerta como se procuraba en lo social y en lo político.

Los músicos que sentían dentro de sí latir con fuerza las ideas de una nueva época, pronto supieron que no podrían imponerlas sin dura lucha. Frente al filisteísmo creciente que anegaba el mundo de la música, Schumann imaginó la asociación de los partidarios de David —los Davidsbündler—, que acaudilló él mismo con singulares arres-tos. Su labor de escritor sobre música, de orientador de toda una generación, fue en primer término combativa. Implacable contra los vicios apuntados. En extremo alentadora para los nuevos valores, de dentro y de fuera. Nadie se esforzó como él por divulgarlos, por hacer comprensible su más honda significación.

Las publicaciones periódicas sobre música languidecían por entonces. *Caecilia*, editada por Schott desde 1824, cada vez aparecía con mayor irregularidad. La *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Berlín dejó de imprimirse en 1830 y la del mismo título publicada por Breitkopf en Leipzig, donde salió a luz el primer artículo de Schumann en 1831, había caído en lo convencional; como otras, ya sin prestigio.

Una revista que recogiese el espíritu de la nueva música y lo difundiera con la pasión que había que poner en esto, se presentó a Schumann y al grupo de los que compartían su criterio como necesidad imperiosa. Así nació en 1834 la *Neue Zeitschrift für Musik* (la *Nueva Revista Musical*), "bajo la dirección de Roberto Schumann, en asociación con un número de artistas y amigos del arte", como rezaba bajo su encabezamiento. En el número de esos artistas y amigos del arte que la patrocinaron figuraban como redactores Knorr y Schunke. Wieck, el maestro de Schumann, participó con vivo interés en estas lides, al menos por un tiempo. Fueron estas páginas las que recogieron la exaltada salutación a Chopin en 1835, las que difundieron los comentarios de Florestán y Eusebius sobre la música contemporánea y las nutridas con la infatigable colaboración de Schumann, bajo distintos pseudónimos, sobre las actividades de toda clase que se producían en este arte.

A lo largo de diez años y casi con su solo esfuerzo, porque los demás asociados en la empresa no tardaron en apartarse de ella por unas u otras razones*, Schumann realizó una de las labores más inteligentes y fecundas que se hayan cumplido en cualquier época dentro del campo de la música. Desde luego, fue ejemplar para su tiempo. La *Neue Zeitschrift für Musik* rindió homenaje a Berlioz cuando era menospreciado hasta en su propia patria, señaló lo que representaban Liszt y Mendelssohn, no se le ocultó la poderosa personalidad de Wagner y, avanzado el siglo, saludó la corriente renovadora que constituyeron los maestros del nacionalismo eslavo y los "nuevos caminos" que se abrían con el arte de Brahms. El artículo sobre el joven Brahms que lleva ese título profético de "Nuevas rutas" (*Neue Bahnen*), fue el último escrito por Schumann. Apareció en 1853. Hacía diez años —¡extraña la persistencia de las décadas en las etapas de la vida de Schumann!—, que había guardado silencio como escritor. El artículo comienza por rememorar esto. "Han pasado diez años, casi tantos como los que consagré a la dirección inicial de esta revista; es decir, diez años desde que dejó de alzarse mi voz en estas páginas, tan ricas en recuerdos...". El artículo no podía decir que era necesario que él rompiera ese largo silencio porque sólo él era capaz de descubrir, con la amplitud de miras que le era propia, la importancia de las rutas hacia las cuales se orientaba el arte de Brahms.

Además de con su música, Schumann contribuyó al desarrollo del Romanticismo con una de las visiones más nítidas que un artista haya tenido sobre los problemas del arte de su época.



1840, el año del matrimonio de Robert Schumann con Clara Wieck, clausura el ciclo de las primeras obras para piano y, en un raudal de lirismo, abre el de las canciones. Compuso ciento treinta y ocho lieder, entre los que figuran los "Liederkreis" sobre poesías de Heine, la serie de "Mirtos", los ciclos "Amor y vida de una mujer" y "Amores de poeta".

Las primeras canciones son las que integran el "Liederkreis Op. 24", grupo de ellas que forma realmente el inicial de los tres grandes ciclos

*Schunke murió el mismo año de aparición de la revista. Los demás colaboradores se fueron desenten-

diendo de ella en el curso del mismo primer año.

escritos aquel año. "Mirthen Op. 25", es también un ciclo, aunque sobre obras de distintos poetas y con una relación menos estrecha entre los diversos lieder. El propósito de que estas canciones se unan en un ciclo, sean más que obras accidentalmente agrupadas en un álbum, lo manifiesta Schumann al encuadrarlas entre la canción de dedicatoria y la de término ("Zum Schluss"), llave de oro de los veintidós lieder. Goethe, Rückert, Byron, Moore, Heine, Burns y Mosen son los poetas. Entre las canciones de "Mirtos" figuran las tan representativas de su autor como "El nogal" y "La flor de loto". Bien es cierto que no todas son muestra de la plenitud y maestría que en éstas resaltan.

El hermoso friso de "Frauenliebe und Leben. Op. 42", sobre versos de Adalbert von Chamisso, y el "Dichterliebe 48", sobre versos del "Buch der Lieder de Heine, son intensos y extensos poemas en íntima relación, en un gradual desarrollo e intensificación de los sentimientos expuestos, obras perfectas de Schumann y aportaciones capitales al Lied del Romanticismo, llevado a su mayor altura. A la misma que alcanzaron los ciclos de los últimos años de Schubert y que no podría ser sobrepasada ni siquiera por Brahms, el tercer extraordinario representante del arte de la canción en su gran época.

Las demás canciones, en esta pléyade arrebatadora del año 1840, ofrecen en su concentrada expresión y en lo sucinto de su forma las mismas muestras de un admirable estilo.

Escrito este semillero de canciones como de un solo impulso y dentro de tan estrechos límites de tiempo, sería pedante querer trazar líneas de evolución, señalar diferencias de realización o de concepto. No hay otras diferencias entre ellas que las del infinito número de solicitudes que las informan, diversidad de sentimientos que traducen con vida y frescura inmarcesibles. Unas son más ligeras y alegres; otras, más profundas y meditativas. Ricas en matices de melancolía algunas; de entusiasmo, de recatado o dolorido sentir, buena parte de ellas. Sólo los dos ciclos del "Frauenliebe" y el "Dichterliebe" pudiera decirse que están por encima de los ciclos iniciales o de las otras canciones sueltas porque, en su más ambicioso propósito, clarifican todo lo que ofrece el conjunto de los lieder de aquel año.

¿Qué representan las canciones de Schumann junto a las de Schubert, en qué medida continúan la aportación de su inmediato antecesor? Es cuestión que obligadamente se plantea, como espinosísima, a cuantos estudian la música de este período. La comparación es en verdad imposible; absurdo querer establecer ni aún los más sutiles grados de estimación entre ambas contribuciones, igualmente excelsas.

En su contenido, en la incontable gama que su expresión poética y musical despliega, en el tratamiento de la voz y en el del piano; en todos y cada uno de sus ingredientes expresivos y técnicos, los *lieder* de Schubert y los de Schumann rayan a la misma altura incomparable. Las diferencias que existen entre ellos no son de calidad, sino producto de las distintas personalidades de ambos músicos y, en algunos casos, de su también distinta formación. La que recibió Schubert fuera de la música, sabemos hasta qué punto fue precaria. Schumann, en cambio, dispuso de una esmerada educación humanística. El nivel de su cultura se advierte ya en la selección de los poetas a que recurre para sus canciones. Byron, Moore, Burns, Goethe, Heine, Eichendorff, von Chamisso y Körner, son los que figuran con mayor reiteración desde los primeros *lieder*. Las poesías de María Stuardo y las extraídas del "*Wilhelm Meister*" nutren las series de canciones más significativas de la última época y señalan, en cierto modo, que su curiosidad intelectual y su sensibilidad poética han seguido una trayectoria de mayor exigencia.

Es raro hallar entre los poetas de Schumann los de corto vuelo que suelen alternar con las grandes figuras de la lírica alemana en las composiciones de Schubert. Es cierto que el genio musical de Schubert transfigura a aquellos, pero siempre queda una sensación de derroche de ese genio al servicio de tan mediocre poesía.

El más calificado, no sólo más amplio, bagaje intelectual de Schumann da a su música para piano y a sus canciones una más rica irisación de matices. La música de las obras menores de Schumann es más compleja, más sensitiva. Incluso es perceptible en la sucesión de las piezas breves y en su natural continuación por los *lieder* un paulatino ensanchamiento —ganancia sobre todo en profundidad—, de ese sutilísimo mundo suyo.

En el tratamiento del piano, Schubert y Schumann asimismo adoptan posiciones similares en su raíz, pero que se distancian en sus frutos. Los dos hacen del piano mucho más que un acompañamiento de la melodía. Son factores de igual importancia en cuanto a la expresión y no menos equiparables en su función musical estricta. La melodía nace y se mantiene indudablemente unida a los ritmos y armonías en el piano. Provee éste el clima que da la plenitud de su sentido a la línea del canto. Muchas veces, ella es una emanación de la armonía.

Voz y piano se interpenetran o dialogan en Schubert al servicio de la expresión musical. Un equilibrio perfecto se mantiene entre ellos. Sobre estas bases, de las que no se aparta, Schumann elabora

la sonoridad del piano en gradaciones aún más exquisitas; a veces, como un subrayado inasible, en una técnica casi impresionista. En los ciclos de canciones, el piano aporta las transiciones de una a otra, las enlaza, les presta un sentido orgánico. Los preludios y postludios en las canciones de Schumann son una fuente inextinguible de enseñanzas.

El proceso que experimenta el Lied del Romanticismo al pasar de Schubert a Schumann —como de adelgazamiento, de elaboración más cernida de sus elementos musicales y de su substancia poética—, se hace más evidente en la actitud que asumen los dos músicos respecto del folklore. Schubert se mantiene más cerca de la fuente original del Lied. No recurre, sino por excepción, a las canciones del pueblo porque él mismo las crea de un solo trazo, con la misma espontaneidad, con idénticos caracteres. En tal forma se identifica con su pueblo que algunas melodías de sus lieder se han creído de auténticos volkslied y no creación personal. Schumann, hasta en las canciones más sencillas, si alude al folklore es para estilizarlo, para subrayar la distancia entre éste o aquél rasgo neto de volkslied y su reelaboración artística. En las Baladas Op. 31 sobre poesías de Chamisso, la naturalidad perseguida se traduce en arte de tal forma que Schumann crea un tipo nuevo de lied, de un realismo insólito. Con anticipación de muchos años, anuncia el incisivo y crudo de Mussorgsky en sus canciones.

Con posterioridad a las canciones de 1840 escribió Schumann otras noventa. En el "Album de la Juventud" (1849), las "Cinco Canciones de María Stuardo" (1852), y las del "Wilhelm Meister", de Goethe, se prolonga lo más hermoso de su producción en este género de música, al tiempo que se ofrecen muestras —abundantes en el "Album de la Juventud"—, de ese estilo más directo y más simple que cae en lo popularizable en algunas de las baladas postreras, como "Los dos granaderos". En los "Husarenlieder", los "Waldlieder" y otras canciones de la última época, se percibe la decadencia que afecta a los demás aspectos de la obra de este músico. Un cierto amaneramiento ha sucedido a la simplicidad de recursos técnicos y a la expresión concentrada que renovó las esencias de su lírica en el tiempo de plenitud.



La preocupación de Schumann por hallar nuevos caminos para la organización de vastas formas musicales le domina apenas traspuesto

el "año de las canciones" y señorea el período en que se entrega a sus obras sinfónicas. Precede a éstas la Sonata en Fa menor Op. 14, la llamada "Concierto sin orquesta" a que ya aludí, vuelta a componer de punta a cabo en su madurez. Es una obra frustrada, a mitad de camino entre lo que representan las dos sonatas anteriores, contemporáneas a su primera versión, y la última. Los "Estudios sinfónicos en forma de variaciones" Op. 13, presentan el caso opuesto. Pueden situarse entre lo mejor logrado de su entera producción. Los reelabora en 1852. La versión original era de 1834.

Lo que pudo haber sido una sucesión de piezas de diverso y contrastante carácter, se enlaza por la base de su único material temático; desarrollado en serie de variaciones donde alienta, con ímpetu y grandeza, el sentido de la gran variación impuesto por Beethoven. Nada de la incoherencia perceptible en las sonatas, para piano o para orquesta, hay en estos Estudios. Su interés jamás decae. La riqueza de matices, la movediza expresividad de Schumann se dan unidos a una firmeza en el discurso, una elocuencia y vuelo igual de admirables. El vigor de las ideas se corresponde con un lenguaje tan desbordante de imaginación como ceñido a la solidez de su armadura. Lo "sinfónico" de estos Estudios, alusión directa a lo sinfónico de las sonatas para piano de Beethoven desde su segunda época, está logrado y es tan fiel como pretende a la tradición que renueva.

La Sonata-Fantasia en Do mayor Op. 17, dedicada a Liszt, al igual que las grandes construcciones para orquesta, partió de una especie de "programa", oculto en definitiva. Sus movimientos fueron titulados "Ruinas", "Arco triunfal" y "Constelación". Unos versos de Federico Schlegel la sirvieron de acicate.

En esta obra, Schumann rehuyó toda clase de cortapisas formales, de marcos impuestos y ello va en su beneficio. En su espontaneidad, en el despliegue de la fecunda inventiva armónica, el pulso rítmico y el excelente tratamiento del piano que caracterizan a este músico deja muy atrás a las sonatas en que se impuso un compromiso entre el romanticismo febril y el clasicismo ordenador. La Sonata dedicada a Liszt, como la de Liszt dedicada a Schumann, son cumbres de la literatura para piano del siglo XIX.

La producción para este instrumento de los años de madurez se completa con varias series de piezas breves que, en espíritu, continúan a las de su primera época —tal vez con matices más pronunciados de melancolía—, y en la técnica enriquecen lo aportado por aquéllas. La segunda parte del "Album de la Juventud", los "Recuerdos de los días invernales" ("Winterszeit Erinnerung"), las "Es-

cenar del bosque" ("Waldscenen"), figuran entre las más significativas. Los "Cantos de amanecer" ("Gesänge der Frühe") y las "Hojas de álbum", de 1853 y 1854, desmerecen en la medida en que se acentúa en ellas la parte de sombra que se cierne sobre el tiempo postrero de este músico. En las obras para piano se traduce en rebuscas técnicas, en una vuelta a viejos procedimientos de escritura a los que no consigue dar vitalidad. Los "Estudios Canónicos", para piano de pedales, Op. 56, las Fugas Op. 72 y las Fuguetas Op. 126, son muestras patéticas de la nueva senda que intenta cubrir cuando su capacidad artística se halla exhausta o destruida por la enfermedad que terminó por abatirle.