MONOGRÁFICO

QUIETUD Y TRANCE

EN TORNO A LA ÚLTIMA OBRA PARA PIANO DE FRANZ SCHUBERT

(NOTAS SOBRE LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO MUSICAL) •

Benet Casablancas *

Para mi hija Virginia

> "Durante los instantes de la contemplación, el tiempo y el instante de duración desaparecen para nosotros: no somos nosotros los que estamos sumergidos en el tiempo, sino que es el tiempo, más aún, la pura eternidad absoluta, la que está en nosotros."
>
> Schelling [1]

Las líneas que siguen quieren centrar la atención sobre una de las vertientes más personales del lenguaje musical de Franz Schubert (Viena, 1797-1828), y al mismo tiempo la que mejor parece responder al espíritu de la naciente era romántica, traspasando el umbral formal y expresivo del clasicismo vienés para penetrar en el corazón mismo de la nueva sensibilidad estética. De este modo, y transcendiendo el concepto de estancamiento descrito por Furtwängler [2], el sentido clásico de actividad entra en crisis, dando eventualmente paso a páginas en las que parece producirse una verdadera suspensión del fluir temporal, y en las que el detalle -sometido a un progresivo y radical proceso de individualización-[3]

* Benet Casablancas es profesor de los Cursos de Especializadión Musical de la Universidad de Alcalá.

• Algunas de las cuestiones contempladas en este breve trabajo son tratados con un mayor detenimiento en un capítulo de mi libro *Introducción al Análisis Formal. Principios y Aplicaciones*, actualmente en preparación. Una primera versión del mismo apareció en la revista *Quadern* (Sabadell, abril de 1995).

1. *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo*. Añade Schelling: "Todos poseemos un poder misterioso que permite sustraernos a las huellas del tiempo y despojarnos de todas las relaciones exteriores, para entrar en nosotros mismos y contemplar lo eterno en su forma inmutable" (citado en: *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, edición de Antoni Marí. Tusquets editores, Barcelona, 1979). En general, y para conocer de primera mano el pensamiento de los autores románticos, resulta asimismo muy útil la siguiente recopilación: J. Arnaldo (antología y edición), *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Madrid: Tecnos, 1994). Utilizaremos este sistema de reseña bibliográfica en todos los casos.

2. *Secretos de la Dirección Orquestal. Conversaciones con Wilhelm Furtwängler*. (Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1952, pág. 34). La música de Beethoven -como la de Haydn y en no menor medida la de Mozart- es pródiga en estancamientos. Dos ejemplos, ambos pertenecientes a la espléndida *Sinfonía núm. 4 en Si♭ mayor, op. 60*: (1) 1er. mvto., Allegro vivace, cc. 205-211 y ss. y (2) finale, Allegro ma non troppo, cc. 66-69, cc. 74-77, etc.

3. Sobre este particular, crucial para comprender la evolución de la música a lo largo del pasado siglo, cf. Dalhlhaus: "Issues in Composition", ensayo incluido en el volumen *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the later nineteenth century* (Berkeley: California University Press, 1980).

es abandonado literalmente a sus propias fuerzas, sin que pueda ya encontrar refugio en la idea de totalidad que el marco de las grandes formas clásicas -en primer lugar la forma de **sonata**- le otorgaba, acogiéndolo y dándole consuelo, en el seno de un discurso fuertemente orgánico y que se quiere unitario. Este hecho, tan bien visto por Adorno [4], condicionará la concepción de la forma y el tiempo musicales, en los que el instante se erige en espejo privilegiado de la eternidad, proyectando el sujeto a la introspección y el ensimismamiento. La virtualidad **absoluta** del instante no resta así hipotecada (o si se prefiere: subordinada) a la idea de totalidad, que no constituye ya -estrictamente- una **función** necesaria y mediatizada de aquel. Schubert se enfrenta así, bajo la sombra imponente e inaccesible de Beethoven, al problema de equilibrar la naturaleza esencialmente lírica -y por ello, replegada sobre sí misma- de sus materiales, con el carácter **productivo** -y por lo tanto abierto y teleológico- de las formas de sonata, en las que el trabajo temático y el desarrollo hasta sus últimas consecuencias de los motivos más nimios detentan un papel fundamental. Esta evolución cuestiona seriamente la vigencia de los grandes modelos formales legados por la tradición clásica, y explica la idoneidad y relevancia creciente de los nuevos tipos, como son -muy particularmente y junto a otras piezas breves de carácter- los *Impromptus*, refractarios a toda elaboración que conduzca fuera de sí la más íntima especificidad de la invención única e irrepetible, y los *Moments Musicals*, la denominación misma de los cuales resulta ya suficientemente indicativa de su aspiración a capturar el instante huidizo que se desvanece [5].

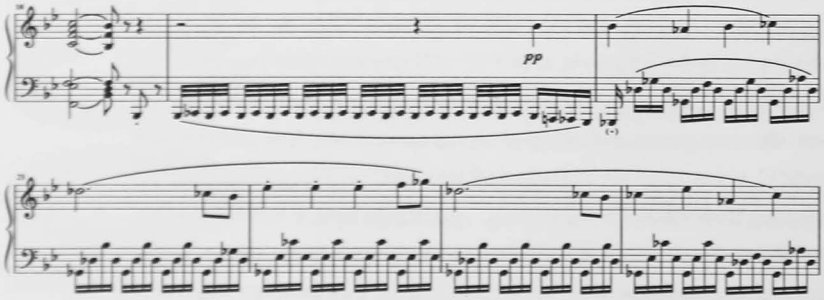
La *Sonata para piano en Si♭ Mayor D.960*, escrita en el último año de la vida de Schubert (1828; Schubert había nacido cuando Beethoven tenía 27 años y moriría tan solo un año después que él) y la última y más grande de las aportaciones del autor a este género, es una de las obras que por la amplitud de sus proporciones y tratamiento de los materiales refleja mejor aquellas "divinas longitudes" a las que se refería Schumann, descripción que se aplica en especial a los dos primeros movimientos de la obra [6]. Centrándonos en el **Molto moderato** inicial, dos puntos serán objeto de nuestra consideración. El primero tiene lugar pocos instantes después del comienzo y corresponde a la sección central del primer complejo temático (adscrito a una disposición tripartita), cálido y recogido, y muy próximo al carác-

4. "Fragments pour le Beethoven" (incluido en *Revue d´Esthétique*, núm. 8, págs. 9-13 (Toulouse: Privat, 1985).

5. O, como afirma X.Y. Landet: "La música no es nunca tan profunda como cuando parece simple. Schubert no desarrolla: no es más que un fugaz momento de tiempo recobrado, tomado de las escurriduras de la existencia." (*Viena*, Barcelona: Eds. de la Magrana, 1992, pág. 115). Que no otra cosa constituiría el poder y horizonte últimos de la música: "Girar el tiempo sobre sí mismo para huir de la hora incierta" (M. Schneider, *Glenn Gould Piano Solo (Aria y treinta variaciones)*).

6. En la tersa y bien articulada lectura de Arthur Schnabel este movimiento dura 13'50"; por su parte, en la versión extraordinariamente retenida de Willhem Kempff, se extiende -con la repetición de la exposición- hasta los 21'09", sin que en momento alguno decaiga la tensión.

ter de un himno, al producirse una interpolación que abre como un paréntesis en la sucesión **natural** -y por eso mismo **previsible**- del discurso que, como es habitual en la producción del autor, exhala una aureola de amable y distante elegancia, lo que sin duda explicaría las dificultades de recepción de realizaciones como la presente, alejada en este sentido de la fogosidad y brillantez características de otras manifestaciones del genio romántico [7]. Pasaje que es literalmente "puesto al margen" de la línea central de evolución del discurso, debilitando así el sentido de direccionalidad y consiguientemente la consciencia por parte del oyente de conocer -y poder prever- el punto de destino, lo que suscitará una trémula emoción, todo ello realzado por los intensos silencios que puntúan la disposición de todo el grupo (particularmente sobrecogedor resulta, más adelante, el que antecede a la reexposición, que nos obliga a contener nuestro aliento, y mantiene en vilo nuestras expectativas de resolución inminente, en un clima de gran incertidumbre) [8]. La *reprise* -bajo una nueva luz armónica, y en una sutil derivación melódica- de la frase principal en el tono alejado de Sol♭ Mayor, haciéndose eco de una compartida inclinación hacia todo lo que es insólito, fabuloso y sobrenatural, evoca las palabras de Walter Pater, según las cuales la esencia del romanticismo reside en "la combinación de extrañamiento y belleza". La frase entera -perfecto exponente de aquellos temas que, exentos de impulso de continuación, "encuentran su felicidad en ellos mismos"-[9] es sostenida por un pedal de tónica, lo que contribuye a su carácter quieto y sereno, en un clima de penetrante misterio:



Ejemplo 1

(Schnabel: minuto 0'50" aprox.) [10]
(Kempff: minuto 0'52" aprox.)

7. Esto último se aplica basicamente a sus obras "grandes" y formalmente más ambiciosas. Caso bien diferente al de las piezas de carácter, y todavía menos a las canciones, universalmente apreciadas y estimadas. Es muy significativo al respecto que la versión mencionada de Schnabel, de 1939, pasa por ser la primera grabación de esta obra de la historia del disco.

8. No menos remarcable es el silencio que Schubert introduce en el corazón mismo del movimiento lento -Andante sostenuto- de la presente sonata (c. 89), y que difiere durante un tenso lapso de tiempo el inevitable retorno de la sección principal.

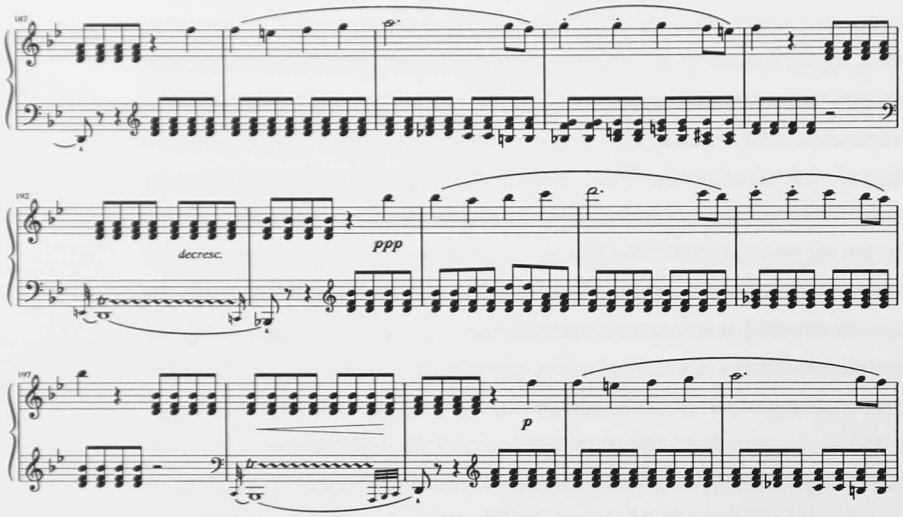
9. Para perderse así "en las misteriosas y sumamente lejanas regiones del bosque y el hechizo." (Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*; Londres: Dent, 1965, pág. 95). Autores como Swarowsky o Rosen han visto muy bien esta cuestión, refiriéndose éste último a la "destrucción de la energía motívica" operada por Schubert al definir el contorno básico de la frase principal de la presente sonata. Véase, a este respecto: *The frontiers of meaning. Three informal lectures on music*. (Nueva York: Hill & Wang, 1994, págs. 120 ss.).

10. Los minutajes y capítulos -cuando se indican- se remiten a las referencias discográficas incluidas en el apéndice.

El punto álgido del movimiento llega en el enclave mágico de la **retransición** que prepara el retorno de la frase principal después de la habitual sección central de desarrollo. La tensión expectante se alimenta aquí de la ambigüedad tonal del acorde de quinta aumentada, que una vez más sitúa todo el pasaje al margen del flujo discursivo, en uno de los ejemplos más profundos y emocionantes que concebirse puedan de suspensión del sentido de la direccionalidad. Toda la riqueza caleidoscópica y matizadísima del idioma armónico schubertiano alcanza aquí su cenit, haciendo honor a las que han sido calificadas como "gradaciones infinitesimales" de su progresión, y en cuya consecución juegan un papel muy importante los tornasolados enlaces enarmónicos. Todo su encanto reside en los cambios casi imperceptibles de dirección y exquisitas fluctuaciones generadas por la ambivalencia de las notas do♯ y re♭ (re *versus* su relativo Fa, delineando la figura del **lamento** en el bajo) y la yuxtaposición de las terrazas tonales de re menor y Si♭ Mayor, sin que esta última consiga establecerse en primera instancia: de hecho, estamos en presencia de sucesivas *falsas reprises*, se diría que suspendidos -ingrávidos- sobre el punto cero del movimiento del péndulo, incapaces de escapar a la fatídica gravitación de re menor (la *reprise* del cp.194, en *ppp*, a pesar de estar situada en el tono principal de Si♭ no llegará a consolidarse como la meta esperada). Es preciso subrayar, a estos mismos efectos, la naturaleza débil de los mencionados enlaces -definiendo una sucesión de niveles estancos- y la poética contraposición de los modos mayor y menor, introduciendo en el seno de una expresión predominantemente clara y bien dibujada, sendos claroscuros, similares a aquellos que habían ya penetrado el lenguaje del Mozart tardío y que tiñen con una agridulce melancolía el perfil de una sonrisa apenas esbozada [11]. Instante de nostalgia y ternura se diría que infinitas, que interiorizan la ilusión de un lapso de tiempo detenido [12]:

11. El contraste directo de modos deviene una categoría central del lenguaje compositivo de Schubert, en la que su primigenio valor dramático y tensional cede el paso a la afirmación de un efecto poético (L.B. Meyer, *Style and Music*, cap. "Syntax, Form, and Unity", Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1989, págs. 291 ss.). De ese modo el **extrañamiento** y lejanía de las relaciones tonales se erige en símbolo de lo insólito y pasajero, de lo onírico e irreal, para constituirse en poética alusión a la felicidad perdida. Un bello ejemplo de luz cambiante mayor/menor puede observarse en el movimiento que abre el *Cuarteto de cuerda en La menor "Rosamunda", D. 804*, cc. 23-31 (efecto anticipado ya por Haydn en el Trio de su *Cuarteto en Do Mayor op. 76 núm. 3*, y una de cuyas incidencias más hermosas se produce en la transición del minueto al trio del *Quinteto en sol menor KV. 516* de Mozart). Paralelamente, y acorde con ello, dicha contraposición podrá revestirse de una leve -aunque no por ello menos efectiva- pátina de ironía. Es este el caso de la canción que abre el ciclo *Winterreise*, "Gute Nacht", en la que la inopinada y postrera introducción del modo mayor (cc. 71-97) determina -en un clima de contenida emoción- un marcado cambio de registro expresivo, con la alusión al sueño de la amada y a la elegíaca despedida del protagonista, que no quiere turbar el reposo de aquella, generando con ello un atisbo de esperanza pronto malograda por el insoslayable retorno al desolado y prevaleciente tono de Re menor (fluctuación modal cuyo regusto amargo y doloroso volvemos a encontrar más adelante en Mahler: *Canciones de un camarada errante*, IV, cc. 14 ss.)

12. Experiencia estética de lo efímero y perecedero que permite a Adorno efectuar el siguiente paralelismo: "La belleza natural, indeterminada, antitética a cualquier determinación, se convierte en indeterminable y se parece así a la música que, en Schubert, consiguió los efectos más profundos de esa semejanza inobjetiva con la naturaleza. Como en la música, también en la naturaleza aparece la belleza como un relámpago, para desaparecer inmediatamente cuando se intenta convertirla en algo firme, en una cosa." (*Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980, pág. 100).



Ejemplo 2

(Schnabel:
minutos 6'52"-7'30" aprox.)
(Kempff:
minutos 13'12"-14" aprox.)

La renuencia a **actuar**, la incapacidad de empujar, hacer evolucionar el discurso hacia adelante es especialmente patente en realizaciones como la tercera de las tardías *Piezas para piano*, D.946, en Do Mayor (1828), con la obsesiva fijación de su sección central en un único patrón rítmico, solemne y reminiscente de la sarabanda. Dicha sección establece, sin apenas preparación (reducida ésta a un parco enlace armónico), el tono de Re♭ Mayor y suscita, con su monotonía tan sólo alterada por pasajeros claroscuros tonales, una expresión de morosidad y aflicción que llevan indefectiblemente a nuestra mente los sentimientos de aquella "hermosa alma muriendo de hastío" a los que se refirió Hegel, adentrándose con ello en el núcleo mismo del concepto romántico de ironía:

> "El yo puede no sentirse satisfecho de este goce de sí mismo, considerarse incompleto y sentir la necesidad de algo sólido y substancial, que posea intereses precisos y esenciales. De esto se desprende una situación incómoda y contradictoria, pues el sujeto aspira a la verdad y a la objetividad, pero es incapaz de salir de su aislamiento, de su retiro, de esta interioridad abstracta e insatisfecha. El sujeto cae entonces en una especie de tristeza lánguida, de la que se encuentran síntomas en la filosofía de Fichte. La insatisfacción que se desprende de este descanso y de esta incapacidad que impiden al sujeto actuar y ocuparse de cualquier cosa, mientras su nostalgia de lo real y absoluto le hace sentir su vacío e irrealidad, que son un rescate de su pureza, engendra un estado mórbido que es el de una hermosa alma muriendo de hastío."[13]

Algo similar cabe decir de los dos principales complejos temáticos del movimiento inicial de la *Sonata en La menor*, D.784 (op.143; 1823) y de su resistencia a ser abandonados para someterse ulteriormente a la manipulación y al proceso de elaboración que prescribe la

13. *Introducción a la Estética*. Barcelona: Península, 1973 (págs. 112-13).

forma sonata. Todas sus potencialidades aparecen ya como perfectamente cumplidas en su manifestación primigenia. De hecho, dicho proceso de desarrollo parece casi **forzar** -nos atreveríamos a decir, y como sucedía igualmente en la *Sonata en Si♭*- la naturaleza más íntima de dichos materiales, con su carácter cercano al de una fatalista marcha fúnebre -el primero de ellos-, y con su insistencia en un monótono modelo rítmico -el segundo-, ubicado, éste último, en la efusiva tonalidad de Mi Mayor, no tardando en aflorar las habituales irisaciones armónicas.

Uno de los mejores ejemplos del sentido de abandono arriba mencionado, y como tal alejado del confortable sentimentalismo *biedermeier* que una lectura superficial asocia con demasiada frecuencia a buena parte de la ingente producción de Schubert -la cual puede verse localmente convulsionada por explosiones de un terminante y acentuado dramatismo-, lo constituye sin ningún género de duda el siguiente pasaje, correspondiente al clímax del **Andante con moto** de la *Sinfonía núm. 9 en Do Mayor D. 944 "La Grande"* (1825?-28), de una intensidad emocional rayana en el expresionismo "tout court". Después de un dolorosísimo y disonante acorde de séptima disminuida y del repentino y acuciante silencio que le sucede, quedan solos los violonchelos -en un plano como irreal y alienado respecto del resto del cuerpo orquestal- para entonar una triste y desamparada tonada, que gira una y otra vez en torno de sí misma, sin poder escapar a su triste fatalidad, apenas puntuada por los tenues *pizzicati* en *pp* de la cuerda: ¡Qué sentimiento de alivio y consuelo cuando la enorme y casi insoportable tensión acumulada hasta entonces resuelve finalmente en la luminosa serenidad del modo mayor al dar paso al grupo contrastante! (minutos 8'38"-9'32" aprox.).[14]

De forma semejante y alcanzando cotas de un lirismo extremo y tristemente nostálgico, Brahms encomendará más adelante a las violas solas en *p* -y con sordina- una de las páginas más extraordinarias del **Finale-Allegro** de su *Sinfonía núm. 3 op. 90 en Fa Mayor* (1883) cuando, poco antes de la conclusión del movimiento, aquellas parecen -literalmente- perdidas momentáneamente en medio de la fogosidad y vehemencia orquestal dominantes hasta entonces, encarnando a la perfección aquella "alegría melancólica" típicamente vienesa glosada en tantas ocasiones (cap. 4º, minuto (total) 30'04")[15]. Por otra parte, ¿no alude justamente a

14. La mencionada culminación dinámica y el pasaje que le sigue tienen el correspondiente paralelismo en el triste, ineluctable movimiento lento -Andantino- de la Sonata para piano en La Mayor , D. 959 (1828), cc. 122 ss., con su desgarradora, abismal yuxtaposición de amplios acordes en *ffz* en ambas manos (que oímos como un auténtico grito de desesperación) y la dubitativa, temerosa melodía a solo y *p* en el registro central e inmediatamente truncada, proceso que será repetido, antes de que sea alcanzada una mayor continuidad melódica y con ella preparar el retorno de la frase principal. Al hilo de lo anterior no podemos dejar de mencionar el *Moment musical en La bemol Mayor, D. 780 núm. 2*, en cuya sección central la expresión de la angustia alcanzará límites difícilmente soportables.

15. ¿No constituye acaso el *Intermezzo para piano en Si bemol Mayor, op. 76 núm. 4* -por su parte- un perfecto ejemplo de música suspendida, de flotante estagnación, que hasta el final de la pieza no resolverá en el acorde de tónica, no sin antes dar curso a la notable expansión tonal de la sección central?

esta misma condición el título de una de las canciones más visionarias de Hugo Wolf: *"Das verlassene Mägdlein"* (*"La doncella abandonada"*, incluida en los *Mörike Lieder*, 1888), con su cansina repetición del ritmo dáctilo, pie métrico que atraviesa como un auténtico y desesperanzado *motto* la producción entera de Schubert? Sensación de desarraigo vital experimentado como propio, la del viajero errante sin norte, muy bien descrita por el poeta G. Ph. Schmidt von Lübeck, con palabras a las que Schubert pondrá música en su no menos emblemática canción *Der Wanderer D. 493* (1816): "Die Sonne dünkt mich hier so kalt (...) Ich bin ein Fremdling überall" ("Aquí el sol me parece frío (...) Soy un extraño en todas partes"), sostenidas por el mencionado diseño rítmico, presente igualmente en la no menos maravillosa *Wandrers Nachtlied (Ein gleiches) D. 768* sobre un texto de Goethe (ca. 1823), con su expresión recogida y silente, no exenta -aun con ello- de inquietud, y abocada a la visión abismal de lo sublime, tan bien plasmada por el pintor Caspar David Friedrich en sus admirables telas [16].

"Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche. Lejos yace el mundo — sumido en una profunda gruta — desierta y solitaria es su estancia. Por las cuerdas del pecho sopla profunda tristeza [...] Los días de la Luz están contados; pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche."

Novalis [17]

Música inmóvil -para emplear la expresión acuñada por John Field, quien otorgó al nocturno su importancia histórica- y eminentemente contemplativa, a menudo vinculada con la noche, que será concebida como refugio y crisol transcendente de las confidencias

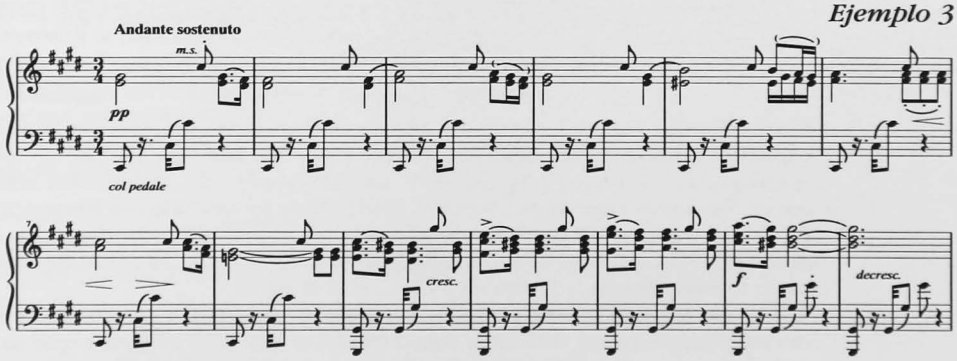
16. R. Di Benedetto se refiere a la inclinación de Schubert por los procesos lentos y elusivos, destacando el papel de la inmovilidad y la renuncia "como condición para la salvaguarda del 'estatismo grandioso' sobre el que se regía la sociedad haugburguesa y su esencial 'mensaje de soledad y extrañamiento'" (*Storia della Musica*,Vol.7, *L´Ottocento* I, Turín: Edizioni di Torino, 1982, págs. 70-1; existe traducción castellana en Turner). La mirada crepuscular de Friedrich y la vivencia interiorizada de lo sublime tienen un directo y explícito correlato en el cuarteto vocal *"Hymne an den Unendlichen" D.232* (1815), basado en un texto de Schiller (sobre la figura de Friedrich y la significación de su obra, con atención a su simbolismo religioso y la experiencia de lo sublime, véase: J.Ch. Jensen, *Caspar David Friedrich. Vida y Obra*. Barcelona: Blume, 1980 y Rafael Argullol, *Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1991).

17. *Himnos a la noche* (citamos a partir de la traducción castellana de Eustaquio Barjau, Madrid: Editora Nacional, 1981, I, pág. 46, y II, pág. 47).

más íntimas del ser humano (quien proyectará a menudo los interrogantes primordiales de su condición en la faz insondable de la luna [18]), y presidirá algunas de las manifestaciones más profundas del romanticismo musical. Esta sensible aproximación a la noche, en la que todo movimiento exterior cesa, cuna del ensueño y el éxtasis, y que tiene en los *Himnos a la Noche* de Novalis su mejor correspondencia literaria, encuentra una de sus mejores traducciones musicales en la emblemática canción *Nacht und Träume D. 827*, sobre un texto de von Collin (1825?), joya de la producción liederística del autor, con su extraordinaria fusión de música y poesía. Otras manifestaciones no menos elocuentes en esta misma dirección son la serena y apacible canción *Die Sterne* ("*Las Estrellas*") *D. 939* (1828), y también la que lleva por título *Nachthymne D. 687* (1820), esta última sobre un texto del mencionado Novalis.

Inacción absoluta y expresión estática que en el terreno instrumental alcanzan su manifestación máxima en el monumental **Adagio** del *Quinteto de cuerda en Do Mayor, D.956* (1828), con su delectación en la sonoridad aterciopelada y sensual de los instrumentos de arco, y abierto a una experiencia nueva del tiempo, con la radical mutación de los diferentes vectores discursivos, y en el que la percepción misma del pulso temporal entra en crisis [19]. Estadio psicológico análogo al que preside el segundo movimiento de la sonata objeto de las presentes líneas -Andante sostenuto-, apenas un poco más animado en su sección central:

Ejemplo 3 [20]



18. Invocación a la luna explícita en la canción de Schubert *Der Wanderer an den Mond D.870 (op. 80, Nr. 1)* (1826), estableciendo un paralelismo entre sus respectivos viajes ("Tú estás siempre en tu casa, yo no estoy allí en ninguna parte"), en un clima -se diría- elegante y distante. Evocación presente asimismo, en el lied de Schumann, *Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes, op. 35 núm. 6*, sobre un poema de J. Kerner: "Still geht der Mond das Tal entlang. Ernsttönt die mitternächt´ge Stunde" ("Callada va la luna a lo largo del valle. Graves suenan las campanas de medianoche").

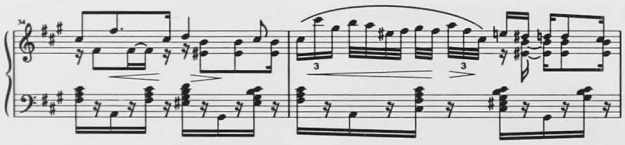
19. Todo ello ha sido expuesto con gran claridad por Clemens Kühn: "Ninguna dimensión compositiva funciona del modo habitual. No hay ningún compás que marque límites o que se agrupe con otros, no hay referencias sintácticas, ni una melodía tangible, ni curso rítmico, ni una fuerza armónica que configure la forma. En el oído no persiste nada. Queda todo como atmósfera: una paz olvidada de sí misma, recogimiento, calor, tristeza. (...) La parte central del movimiento constituye un despertar general, aunque también ella se dedique entonces a dar vueltas siempre en torno a lo mismo. Por eso, su entrada (c. 29) es como un shock: si la música quedaba anteriormente al margen del tiempo -por decirlo de alguna manera-, ahora lo hace perceptible de modo abrupto..."(*Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Labor, 1992; págs. 254-55).

20. El presente movimiento, con su expresión contenida y estática, y pletórico de aquellas delicadas inflexiones

Si la noche -y con ella el sueño [21]- deviene el marco dilecto de la experiencia estética y cognoscitiva romántica, la música -"arte de la noche y de la penumbra" según Nietzsche, y la única capaz de revelar sus secretos y conjurar todos sus temores [22]- se erigirá en su interlocutor privilegiado. Aunque encontraremos en el futuro nuevas invocaciones a la noche y a los estados anímicos por ella suscitados, como es el caso de la memorable canción de Richard Strauss, *Traum durch die Dämmerung*, op. 29 núm.1 ("*Sueño en el crepúsculo*"; 1895), le será reservada a Wagner la tarea de proseguir en esta misma dirección hasta el logro absoluto que representa el prodigioso dúo de amor que vertebra el segundo acto de su ópera *Tristán e Isolda* (1857-9) [23]. ■

armónicas antes aludidas, tiene un perfecto precedente en el grandioso Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento de la *Sonata para piano op. 106 "Hammerklavier"* (1817-8) de Beethoven, escrita en la intensa tonalidad de Fa♯ menor y su realización más vasta en este terreno; página que podrá anticipar de forma ciertamente premonitoria el universo emocional de Chopin, véase, por ejemplo, el c. 35 (en la interpretación de Claudio Arrau, a partir del minuto 3'30"):

Ejemplo 4



Por otro lado, la expresión abstraída y marcadamente introspectiva marcará también algunas de las mejores páginas de Schumann, alcanzando en ellas niveles de una rara emoción. Recordemos aquí únicamente el interludio y el epílogo -ambos a cargo del piano solo- del ciclo *Dichterliebe, op. 48*, sobre textos de Heine, y que darán origen a dos de los puntos culminantes del ciclo entero. Carácter asociado con frecuencia a la indicación *quasi parlando*, explícitamente invocado en el título de la pieza que cierra las *Kinderscenen, op. 15* -"Habla el poeta"- y cuya tendencia al ensimismamiento es igualmente manifiesta en la pieza "Eusebius" de *Carnaval, op. 9*, o en secciones enteras de *Kreisleriana, op. 16* (núm .4) o *Humoresque, op. 20*.

21. El sueño aparece entonces como una vía de escape a las constricciones impuestas por la vida cotidiana elevando el sujeto a una dimensión cognoscitiva superior. Aquí adquieren todo su sentido las palabras de Friedrich: "Haz que aparezca en el día *lo que has visto en tu noche*". Y añade -anticipándose sorprendentemente al ideario de uno de los grandes genios artísticos del siglo XX, Kandinsky: "El pintor no debe pintar solamente lo que ve ante él, sino lo que ve en sí mismo" (Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993; pág. 165). Sobre este mismo particular, cfr. también los diversos ensayos agrupados bajo el epígrafe "Musik und Traum" (*Musik-Konzepte*, 74, octubre de 1991).

22. "*La noche y la música*", incluido en: *Aforismos* (traducción de Andrés Sánchez Pascual), núm. 158. Barcelona: Edhasa, 1994, pág. 51.

23. La sensación de calma y recogimiento infinitos que presiden el inicio de dicha escena, ¿acaso no son muy similares a los suscitados por la bellísima canción de Schubert "*Du bist die Ruh*", D.776? Afinidad espiritual que se extiende al propio *incipit* de la pieza, anticipado ya por el propio Wagner en su canción "Träume" (*Canciones de Matilde Wesendonck* -estudio para el *Tristán*-: "Tú eres el reposo/ la dulce paz/ tú eres el anhelo y aquello que lo calma"). Instantes como los referidos en los que el devenir temporal parece replegarse sobre sí mismo no son privativos de la música de Schubert, pudiendo ser detectados en una gran diversidad de obras y autores muy alejados entre sí, tanto en el tiempo, como desde el punto de vista del lenguaje y el estilo. A estos efectos, y junto a los casos considerados a lo largo del presente trabajo, podrían mencionarse los nombres de Chopin (en la *Berceuse, op. 57*, pero también en la *Barcarolle, op. 60* o en el sublime *Nocturno en Si Mayor, op. 62 núm. 1*, con su perlada proliferación de

APÉNDICE: Discografía recomendada

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata para piano en Si♭ Mayor D.960

Arthur Schnabel. EMI Références CHS 7 64259 2 (2 CDs), 1992 (grabación histórica de 1939).

Wilhelm Kempff. DGG 423 496-2 (7 CDs), 1988 (grabación de 1967).

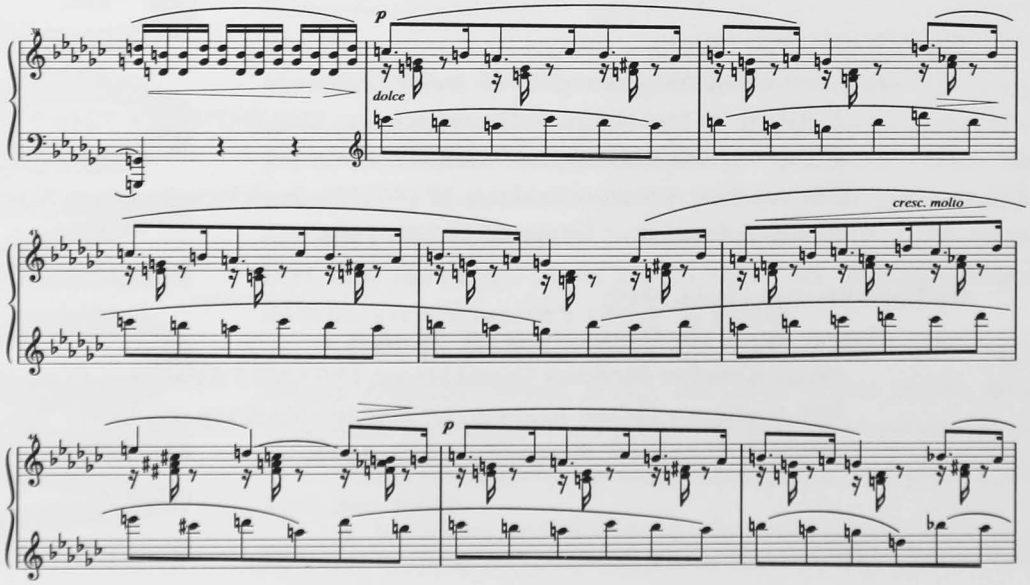
Sinfonía núm. 9 en Do Mayor D.944 "La Grande"

London Symphony Orchestra; dir.: Josep Krips. DECCA Historic CD 425 957-2, 1990 (grabación de 1958).

Der Wanderer D. 493

---

trinos, de cristalina pureza), Dvořák (en la atmósfera cálida y recogida del movimiento lento del *Cuarteto "Americano", op. 96*, sin duda una de las piezas maestras inapelables del maestro checo), Schreker (*Der Schatzgräber*), Zemlinsky (*Der Traumgörge*), el propio Strauss (quien alcanza en el dueto "Sie wolln mich heiraten" del Acto II de *Arabella*, y en el epílogo orquestral que sigue una de sus cimas más conmovedoras), Janáček (la miniatura pianística "Bonne Nuit"; Kundera se ha referido ampliamente en *Los testamentos traicionados* a la expresión que quiere ser siempre y únicamente esencial, en su afán de atrapar el momento único e irrepetible, en una formulación todavía no mediatizada y sometida al control desde instancias externas a ella misma y a su propia especificidad y exigencias), Bartók, Messiaen, etc., en una larga sucesión que llega hasta nuestro tiempo. Permítasenos, para concluir, citar tan sólo unos pocos compases provenientes del primero de los *Nocturnos* de Fauré, op. 33 núm. 1 (cc. 39 ss.), con su duplicación de la melodía principal en el registro agudo y dando lugar a sendas octavas desfasadas, lo que contribuye poderosamente al maravilloso efecto de dicha página, con su candor casi infantil, de una delicadeza infinita:



Ejemplo 5

Wandrers Nachtlied (Ein gleiches) D. 768
Nacht und Träume D. 827
Die Sterne D. 939
Nachthymne D. 687
Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore. DGG 437 214-2 (21 CDs), 1969 y 1970.

Robert Schumann (1810-1856)
Dichterliebe op. 48
Eberhard Wächter y Alfred Brendel. DECCA CD 425 949-2, 1962.
Dietrich Fischer-Dieskau y Christoph Eschenbach. DGG CD 415 190-2, 1979.
Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes, op. 35 núm. 6
Dietrich Fischer-Dieskau y Christoph Eschenbach DGG 27 40 185 (3 LPs), 1979.

Richard Wagner (1813-1883)
Tristan und Isolde
Staatskapelle Dresden; dir.: Carlos Kleiber. DGG 413 315-2 (4 CDs), 1982.

Johannes Brahms (1833-1897)
Sinfonía núm. 3 en Fa Mayor op. 90
Orquesta Filarmónica de Berlin; dir.: Herbert von Karajan. LASER DISC DGG 072 171-1 GH, 1973.

Hugo Wolf (1860-1903)
*Das verlassene Mägdlein (*de los *"Mörike Lieder")*
Elisabeth Schwarzkopf y Gerald Moore. EMI EMINENCE 7243 5 654632 5 ("Three Living Legends"), 1967/1987.
Elly Ameling y Dalton Baldwin. LP PHILIPS-Enciclopedia Salvat "Los grandes temas de la música" Stereo 68 51 225, 1983.

Richard Strauss (1864-1949)
Traum durch die Dämmerung op. 29 núm. 1
Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore. EMI CMS 7 63995 2 (6 CDs), 1991.
Elly Ameling y Dalton Baldwin. LP PHILIPS-Enciclopedia Salvat "Los grandes temas de la música" Stereo 68 51 225, 1983.