

---

---

## TEORÍA Y PRÁCTICA EN LA ESTÉTICA DE SCHUMANN \*

Edward A. Lippman

# MONOGRÁFICO

Para aquéllos que estén interesados en comparar la teoría y la práctica en el campo de la estética musical, los compositores del siglo XIX ejercen una atracción especial, pues éstos se mostraban siempre dispuestos a expresar sus opiniones tanto verbal como musicalmente. No obstante, la combinación de teórico y práctico en una sola persona es hasta cierto punto ilusoria, ya que los escritos de los compositores raramente caen la categoría de la estética especulativa, cristalizándose más bien en forma de crítica musical, correspondencia, diarios, obras literarias y fragmentos de teoría técnica, antes que en forma de tratado filosófico. Sus concepciones de la música serán bien implícitas o incidentales; deben ser abordadas como presupuestos críticos, o recopiladas y sistematizadas a partir de reflexiones aisladas. Aunque Schumann llegó a proyectar escribir un estudio de la estética musical, sus escritos se encuadran en el campo de la crítica musical, y por tanto de la estética aplicada, no de la estética especulativa; constituyen una segunda esfera de creación después de la creación puramente musical, y pueden explicarse mediante términos generales. Podremos así examinar las características tanto de su música como de su crítica, con objeto de inducir a partir de ellas las nociones que servirán como fundamento teórico. Pero nos serán de gran ayuda las diversas afirmaciones explícitas que encontramos en sus escritos críticos, así como en sus cartas, pues aunque Schumann era muy poco proclive a una filosofía sistemática, no podía evitar hacer frecuentes reflexiones sobre los principios estéticos que subyacían en su actividad creativa y crítica. La suya era una época que unió de manera espontánea la filosofía con la música; las ideas musicales asumieron una nueva importancia en la literatura y en metafísica; los periódicos se ocupaban de la naturaleza de la música de forma habitual; la filosofía de la música halló su correlato en la música de la filosofía. Cabría esperar que Schumann representara claramente este gran cambio en las corrientes de pensamiento contemporá-

---

\* *Theory and Practice in Schumann's Aesthetics*. Publicado en *Journal of the American Musicological Society* 17 (1964). University of Chicago Press.

neo, pues nadie como él encarna las preocupaciones predominantes del Romanticismo. No fue él tampoco un crítico académico, pues escribía como adalid y difusor de la nueva dirección de la música, un movimiento progresista del que él era el mejor representante como compositor. Dadas las circunstancias, no pudo sino encarnar una actitud estética determinada.

El camino de la práctica a la teoría viene marcado, de forma natural, por el material de que disponemos, porque tanto la música como los escritos de Schumann presentan algunos enigmas y paradojas. Estos problemas tienen que ver con la naturaleza del significado de la música y, más específicamente, con la conexión de la música con los acontecimientos externos –algo de capital importancia para Schumann y su siglo–. Los tipos más diversos de significado vienen sugeridos por la propia música, pero también por sus títulos, emblemas e inscripciones de sus obras instrumentales. Las referencias a objetos específicos eran menos frecuentes que otras alusiones mucho más vagas. Buena parte de los significados de estas referencias eran privados, y nunca podrán ser completamente desvelados. De hecho, la cualidad enigmática consustancial a la música misma constituía un atractivo especial para los románticos. Los acrósticos ABEGG, ASCH, GADE y BACH en las obras pianísticas de Schumann son reminiscencias del *soggetto cavato* del Renacimiento. Estos acrósticos aluden a compositores, a la localidad de la prometida de Schumann, y a una pianista disfrazada de condesa, aunque tenemos también una referencia de estilo musical: las obras basadas en BACH, por ejemplo, toman como modelo la polifonía de Bach. Como en el caso de ASCH, este tipo de procedimientos seriales se adecua a una transformación melódica que persiga la diversidad de forma y carácter.

En algunas obras encontraremos un pasaje escalístico ascendente de séptima que Schumann llamaba *papillon*. Se dan también citas musicales (*La Marsellesa* y la *Grossvatertanz* –o *Thème du XVIIème siècle*–), así como un simbolismo puramente musical en imitación del estilo de Chopin, Gade o Mendelssohn, en parodias de Bach, Beethoven y Schubert, o en la adopción de rasgos estilísticos de géneros tradicionales como la giga o el vals. Con frecuencia encontramos una referencia a un género literario estrechamente vinculado con la música, como la balada o la romanza. La diversidad de las inscripciones programáticas puede verse en los títulos de la obras para piano, desde *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* y *Kind in Einsschlummern* hasta los sugestivos *Phantasiestück* o *Nachtstück*, o *Kreisleriana*. Una clase especial de títulos es la constituida por designaciones propias de la narración literaria: *Fabel*, *Novellette*, *Romanze* y *Ballade*, a los que podemos añadir los epígrafes *Im legenden-Ton* (“En tono de leyenda”) o *Balladenmässig* (“a modo de balada”). Esta invocación de contenidos legendarios o de fábula se complementa con la indefinición todavía más sugerente

de *Der Dichter Spricht, Botschaft, Vision o Traum eines Kindes*, o con el extraño efecto causado por la ausencia de título en tres de las piezas del *Album für die Jugend*; en tanto que el resto de las piezas tienen título o encabezamiento, las piezas sin título tienen un carácter a un tiempo expresivo y enigmático. También en Schumann se da la representación gráfica: no se necesita ninguna ayuda verbal para reconocer el reloj que marca las horas o la música de un baile perdiéndose en la lejanía al final de *Papillons*.

Los versos que aparecen como encabezamiento de partituras adquieren un significado más detallado. En una de las piezas del *Album para la juventud* encontramos la siguiente inscripción: "*Mai, lieber Mai, Bald bist du wieder da!*" (Mayo, querido mayo: pronto regresarás); en otra, "*Weinlesezeit-Fröhliche Zeit!*" (Tiempo de la vendimia, ¡tiempo feliz!). Como prefijo a las *Dauidsbündlertänze* encontramos el "*Alter Spruch*" (antigua máxima):

*In all und jeder Zeit  
Verknüpft sich Lust und Leid:  
Bleibt fromm in Lust und seid  
Dem leid mit Mut bereit.*

[En todos los momentos/ dolor y gozo se entrelazan:/ sed píos en el gozo, y estad/ con ánimo preparados para el dolor]

La Fantasía op. 17 toma como lema los famosos versos de Friedrich Schlegel:

*Durch alle Töne tönent  
Im bunten Erdentraum  
Ein leiser Ton gezogen  
Für den der heimlich lauschet.*

[Suena entre todos los sonidos,/ en el confuso sueño del mundo,/ un suave sonido que se prolonga/ para quien escucha en secreto.]

En las *Waldszenen*, las estrofas de Friedrich Hebbel precedentes a *Verrufene Stelle* pintan en nuestra imaginación una escena concreta:

*Die Blumen, so hoch sie wachsen,  
Sind blass hier, wie der Tod:  
Nur eine in der Mitte  
Steht da im dunklen Roth.*

*Die hat es nicht von der Sonne:  
Nie traf sie deren Gluth;  
Sie hat es von der Erde,  
Und die trank Menschenblut.*

[Las flores, que tan alto crecen,/ son aquí lívidas como la muerte:/ sólo una entre las demás/ se yergue con su rojo oscuro./ No le dio su color el sol:/ nunca recibió su fulgor;/ se lo dio la tierra,/ bebió sangre de los hombres.]

Un rasgo prominente de la obra es la transformación del material melódico de *Einsame Blumen*, la pieza anterior a *Verrufene Stelle*, pero sólo el programa poético revela completamente todo el significado de las relaciones musicales. De lo más interesantes resultan los comentarios escritos que aparecen en el curso de una obra: “*Meine Rub’ ist hin*” (Se fue mi paz), “*Stimme aus der Ferne*” (Voz desde la lejanía), o, en las *Davidsbündlertänze*, “*Hierauf schoss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen*” (En esto se detuvo Florestán, y sus labios se estremecieron de dolor) y “*Ganz zum Überfluss meinte Eusebius Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seiner Augen*” (De forma redundante añadió Eusebius lo siguiente: una gran dicha se reflejaba en sus ojos). Las demás piezas de las *Davidsbündlertänze* están firmadas bien por Eusebius, por Florestán, o por ambos. De forma análoga, la primera edición de la Sonata en fa sostenido menor contenía la siguiente inscripción: “*Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius*” (Dedicado a Clara por Florestan y Eusebius). Todas estas indicaciones van dirigidas al ejecutante antes que al público; casos aún más extremos de esta tendencia pueden encontrarse en la “*Innere Stimme*” de la *Humoreske* o las *Sphinxes del Carnaval*, la “voz interior” que ni siquiera se ejecuta: la música y el significado están dirigidos a una apreciación completamente privada.

Sin embargo, no es tanto la frecuencia y variedad de estas indicaciones verbales lo que nos ocupa, sino la ambigüedad que las rodea. En este sentido, los enigmas de secreto significado ocultan otros enigmas mucho más profundos. El propio Schumann parece en ocasiones no estar seguro del contenido de sus composiciones; resultan característicos de él sus cambios de opinión o las afirmaciones contradictorias sobre el significado programático de sus obras. Así, el lema de la *Phantasie* op. 17 es en sí mismo enigmático, pero el misterio se hace aún más insondable si leemos las opiniones del compositor. La obra está dedicada a Liszt, pero fue concebida como tributo a Beethoven, con sus movimientos titulados primero “*Ruinen*” (Ruinas), “*Trophäen*” (Trofeos) y “*Palmen*” (Palmeras),<sup>1</sup> posteriormente llamados “*Ruine*” (Ruina), “*Stegesbogen und Sternbild*” (Arco triunfal y constelación) y “*Dichtungen*” (Poesmas),<sup>2</sup> y finalmente dejados sin título. Contiene, de hecho, algunas referencias temáticas a Beethoven. Sin embargo, en relación con el primer movimiento, Schumann escribió a Clara: “Es un profundo lamento por ti”.<sup>3</sup> Y un año más tarde le pregunta a Clara, a propósito del pri-

<sup>1</sup> Friedrich Gustav Jansen (editor), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2ª ed. Leipzig, 1904; pág. 420.

<sup>2</sup> Clara Schumann (ed.), *Jugendbriefe von Robert Schumann*. Leipzig, 1885; pág. 281.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 278. Esto es ampliado unos años más tarde (*ibid.*, pág. 302): “*Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer zurückversetzt, wo ich Dir entsagte; jetzt habe ich keine Ursache so unglücklich und melancholisch zu komponieren*” (Sólo podrás comprender la fantasía cuando evokes el malhadado verano en que renuncié a ti; ahora no tengo ningún motivo para componer de forma melancólica y atribulada).

mer movimiento: “¿no trae a tu mente muchas imágenes?”<sup>4</sup> Él cree a medias, tal como afirma, que es realmente ella la que está en el sonido del lema. El único indicio de coherencia en estas afirmaciones puede hallarse en las citas melódicas de la música de Beethoven, pues entre ellas destaca la cita de *An die Ferne Geliebte*. En la eliminación de los títulos de los movimientos tenemos un ejemplo de la característica tendencia de Schumann a abreviar o desechar los encabezamientos originales de sus obras. Algunos de éstos aparecen en sus cartas o sus escritos pero no en sus partituras; otros, en cambio, aparecen en la primera edición impresa, para desaparecer en sucesivas versiones. Las *Nachtstücke*, por ejemplo, fueron originalmente concebidas como *Leichenphantasie*,<sup>5</sup> y sus movimientos se titulaban “*Trauerzug*” (Cortejo fúnebre), “*Kuriose Gesellschaft*” (Singular séquito), “*Nächtliches Gelage*” (Ágape nocturno) y “*Rundgesang mit Solostimmen*” (Ronda con voces solistas).<sup>6</sup> En las sinfonías en si bemol y mi bemol, las indicaciones programáticas que encabezaban los movimientos fueron finalmente descartadas. Y el *Intermezzo* de la tercera *Novelette*, originalmente publicado en 1838 como suplemento de *Neue Zeitschrift für Musik*, contenía como lema la siguiente cita de Macbeth:

*When shall we three meet again,  
In thunder, lightning, or in rain?*<sup>7</sup>

[¿cuándo volveremos a encontrarnos los tres/ con rayos, truenos, o lluvia?]

La eliminación de estos versos, empero, puede tener su explicación en la sensación que tenía Schumann de que “la impresión de un juego salvaje y fantástico de sombras” era más fuerte si el *Intermezzo* se escuchaba en el contexto de la *Novelette* entera; de este modo, toda explicación verbal era redundante. Una vez más, en las *Davidsbündlertänze* las descripciones del comportamiento de Florestán y Eusebius desaparecieron en la segunda edición, junto con sus firmas al final de cada pieza. Incluso el título sufrió algún cambio: las *Davidsbündlertänze* se convirtieron en “*Davidsbündler*”. ¿Llegaría acaso Schumann a la conclusión de que las indicaciones verbales sobre el significado de sus obras eran innecesarias, de que su contenido era suficientemente obvio? ¿o tal vez a la conclusión de que el público ya se había educado en estas indicaciones y que éstas ya se habían hecho innecesarias? ¿pensaría que estos encabezamientos restringían la imaginación, o que podían malinterpretarse? ¿o se arrepintió acaso de haber permitido entrever sus sentimientos o asuntos más personales? Tal vez los encabezamientos no explicaban el significado de la música –o ni siquiera constituí-

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 303.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 301 (carta del 7 de abril de 1839 a Clara).

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 309 (carta del 17 de enero de 1840 a Clara).

<sup>7</sup> Véase la obra de Gustav Jansen *Die Davidsbündler: Aus Robert Schumann's Sturm-und Drangperiode*. Leipzig, 1883; pág. 230.

an una pista o guía para desentrañar tal significado-; pueden haber surgido como una expresión poética añadida a la música, una expresión de la que el compositor fácilmente podía prescindir. ¿Pudo Schumann, mediante la eliminación de los títulos e inscripciones cambiar el significado de la música, en lugar de ocultarla? ¿quedaron sus obras igual que antes, con la supresión de los títulos? Contamos con valiosa información sobre la Sonata en fa sostenido menor, cuando descubrimos que fue concebida como *Fandango*, pero esto puede de hecho demostrar que la eliminación o el cambio de título produce un cambio intrínseco en la obra.

La contradictoria práctica schumanniana con respecto al significado programático se ve con gran claridad en *Papillons*, que Schumann relacionó con la novela de Jean Paul *Flegeljabre* (*La edad del pavo*), a pesar de que buena parte de la música tenía como fuente las aparentemente neutras colecciones de danzas de producción anterior. La novela trata de los hermanos gemelos Walt y Vult, uno de los cuales es sentimental y dado a lo poético, en tanto que el otro es un personaje desencantado y materialista; Vult trata infructuosamente de llevar a Walt de un estado de ingenuidad a un estado de conocimiento del mundo material. En el episodio final, los hermanos asisten a un baile de disfraces: Walt va vestido de cochero, y Vult, con atavío femenino, como personificación de la Esperanza. Walt baila con Wina, de quien los dos están enamorados, mientras habla filosóficamente de arte, en contemplación idealista de su belleza. Entonces Vult propone a su hermano que intercambien sus disfraces, y -haciéndose pasar por Walt- baila con Wina y consigue arrancarle una confesión de amor, mientras Walt mira con impotencia. Pero Vult vuelve a casa enojado y celoso, escribe una carta de despedida a su hermano y se dispone a abandonarle para siempre. En ese momento, vuelve Walt; Vult finge estar dormido, y termina de hacer su equipaje como un sonámbulo. Walt tiene un sueño cósmico, muy largo, en el que finalmente ve el resplandor del amanecer al final de un inmenso y agitado océano. Cuando despierta y le pregunta a su hermano el significado del sueño, Vult le exhorta a quedarse en la cama, y, tocando la flauta, abandona la casa. Walt escucha el sonido de la flauta cada vez más distante, sin darse cuenta de que Vult no volverá. En su ejemplar de *Flegeljabre*, Schumann marcó ciertos pasajes del episodio del baile de máscaras,<sup>8</sup> asignándolos a los números de las diez primeras piezas de *Papillons*, aunque con un orden que difiere ligeramente del de la narración. El primer pasaje describe a Walt, justo después de vestirse el disfraz:

I. Al salir de la pequeña estancia, rogó a Dios volver a encontrarla de nuevo; se sentía como un héroe, ávido de fama, que va en busca de su primera batalla.

<sup>8</sup> Enumerados, de una forma un poco descuidada, por Wolfgang Boetticher en *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk* (Berlín, 1941); págs. 611-613. El capítulo en cuestión es el número 63. Véase *Jean Pauls Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, 1. Abteilung, 10. Band: Flegeljabre* (Weimar, 1934); págs. 462-472.

El pasaje marcado para la segunda pieza de *Papillons* sigue la narración:

II. Por una confusión –una confusión como otras muchas que aquejaban su vida–, entró primero en un salón que él tomo por el salón de baile [...] No había ni rastro de Wina, y tampoco de Vult [...] Finalmente se metió en una antesala, y después el verdadero salón de baile, resonante y caluroso, repleto de figuras en movimiento [...] Una aurora boreal llena de figuras entrelazadas, en zig-zag.

El tercer pasaje contiene una sola y vívida imagen:

III. Entre los disfraces le atrajo y asombró sobre todo una bota gigante que se deslizaba por la sala.

El cuarto pasaje también es breve y específico:

IV. La Esperanza se alejó rápidamente dando vueltas sobre sí misma; se acercó una pastora con una máscara, y una monja con un antifaz y un ramo de aurículas.

La monja resulta ser Wina, y el quinto pasaje trata de su encuentro con Walt:

V. Ahora estaba durante un instante a solas con la serena doncella. Fresco y encantador, su rostro –que parecía de rosa y lirio– miraba desde el antifaz como desde la vaina de un capullo de flor. Como espíritus extraños de dos distantes noches cósmicas, se miraron desde los oscuros antifaces, como las estrellas en un eclipse solar, y las dos almas se vieron desde una gran distancia...

En lugar de sucederse a las anteriores en orden, el pasaje marcado para la sexta pieza proviene de un momento posterior de la historia. Vult justifica a Walt el cambio de disfraz que le ha propuesto, y hace alusión al hecho de que el atuendo de Walt es compuesto: en parte es de cochero, y en parte de minero:

VI. Los valsos que has bailado hasta ahora –y no lo tomes a mal– han cruzado la sala de baile como buenas imitaciones de mímica, en parte horizontales, como un cochero, y en parte verticales, como un minero...

El pasaje que corresponde a la séptima pieza precede ligeramente a esto en la historia, y recoge el momento en que Vult expresa su deseo de intercambiar papeles con su hermano:

VII. Se despojó de su máscara, y sus gestos y sus palabras parecían surgir de una aridez febril, como del desierto: “Si alguna vez has sentido amor por tu hermano” –comenzó a decir, al tiempo que se quitaba el atuendo de mujer– “y si algo te puede alegrar que él consiga o no lo que desea; si, en fin, estás dispuesto a escuchar la más sincera de sus súplicas...”

El pasaje para la octava pieza es anterior a esto, y describe el infructuoso baile de Walt con Wina:

VIII. Del mismo modo en que un joven toca por primera vez la mano de un famoso autor, él tocó -como un ala de mariposa, como el polen de una flor- la espalda de Wina, alejándose de ella para contemplar su rostro que respiraba vida. Si existe una danza de cosecha que sea la propia cosecha, si existe la rueda de fuego que es el frenesí amoroso, el cochero Walt poseía ambas cosas.

La novena pieza tiene relación con un pasaje posterior que contiene la respuesta de Walt a la propuesta de Vult de intercambiar disfraces:

IX. "A eso sólo puedo contestar: '¡Será un placer!'" "Entonces date prisa", contestó Vult, sin darle las gracias.

El pasaje elegido para la décima pieza es el último; tiene lugar algo después de que Vult critique la forma de bailar de Walt, y describe el retorno de los hermanos al baile y la puesta en práctica del plan de Vult:

X. Cuando Walt entró, le pareció que todo el mundo advertía el cambio de máscaras [...] Algunas mujeres se percataron de que la Esperanza tenía pelo rubio detrás de las flores, en lugar del pelo negro que tenía antes [...] Además el paso de Walt era más corto y más femenino, como correspondía a la Esperanza. Pero muy pronto se olvidó de sí mismo, de la sala, y de todo lo demás, porque Vult, sin previo aviso, colocó a Wina al frente de la danza inglesa, y para asombro de ella dibujó diestramente con su compañera unos pasos de baile y, como algunos pintores, parecía pintar con su pie, aunque con trazos decorativos más grandes [...] Casi al final de la danza, en el alzarse de las manos, en los cruces de los bailarines, en los rápidos movimientos de vaivén, Vult dejó escapar de su boca algunos sonidos en lengua polaca, articulaciones apenas inteligibles -sólo mariposas llevadas al mar por el viento desde una lejana isla-. Este lenguaje le llegaba a Wina como el extraño canto de la alondra al final del verano.

Para las dos últimas piezas de *Papillons* no hay ningún pasaje marcado, y esto parece corroborar la creencia de Julius Knorr, uno de los miembros de la cofradía de David, según la cual se escribieron después de las otras, con objeto de que la obra estuviera mejor terminada.<sup>9</sup> Pero Knorr no hace referencia específica a *Flegeljfabre*. Como explicación de la intención del compositor en *Papillons* cita la intención de pintar con vivos colores el movimiento, como si de las alas de una mariposas se tratase, de un baile de carnaval, y añade lo que él dice que es la interpretación del compositor de cada una de las piezas. Después de la introducción, la pieza núm. 1 constituye el primer material melódico; la núm. 2 es la impresionante imagen de un gran salón iluminado con brillantes luces; la núm. 3 son varios trenes de bailarines enmascarados que se entrecruzan (en canon); la núm. 4 es un burlón Arlequín que se suma a los danzantes; la núm. 5 es una polonesa escenificada; la núm. 6 es una escena en la sala de la bebida, desde la que se escucha la música del salón; los núms. 7 y 8 son una continuación de

<sup>9</sup> Para los comentarios de Knorr sobre *Papillons*, aparecidos en su *Führer auf der Felde der Klavierunterrichtsliteratur* (Leipzig, 1861), véase la obra de Martin Kreisig (ed.) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 5ª ed. (Leipzig, 1914), vol. II; pág. 456.



esto, que Knorr considera demasiado larga como para entrar en excesivo detalle; la pieza núm. 9 es el tumulto que surge como resultado de una interrupción de la música; la núm. 10 es, en primer lugar, una representación de los bailarines que se reagrupan para proseguir el baile, y después su colocación para bailar, al proseguir la música que antes se había escuchado en la distancia (en el núm. 6), ahora más cercana y con una sonoridad más áspera. Lo que sigue es descrito por Knorr como una suerte de “invitación a la danza”: el núm. 11 es una polonesa libre con un trío, y el 12 la familiar melodía *Grossvater* utilizada a la manera de una *Kebraus*, y luego unida a la melodía del comienzo de la obra. El bullicio se desvanece y la gente se dispersa. El reloj de pared da las seis, y con esto el ruido de la noche de carnaval cesa por completo. Cuando los asistentes a la fiesta llegan a sus casas, buscan la tranquilidad, pero no pueden eliminar los ecos del baile de sus cabezas. En las diez primeras piezas, la interpretación de Knorr no concuerda en casi nada con lo que sabemos, por otros escritos, de las concepciones de Schumann de sus obras. Sin embargo, las dos últimas piezas bien pudieron ser compuestas para aportar un final convincente, y sería lógico pensar que guardarían relación con el capítulo final de *Flegeljabre*. Schumann hace referencia a este capítulo en las cartas que escribió explicando el significado de *Papillons*, y de hecho la última frase de la novela originalmente figuraba como lema en el encabezado de la partitura: “Walt escuchó en éxtasis aquellos sonidos que se escapaban de la calle, pues no se daba cuenta de que su hermano también estaba escapando”. Esta visión parece, no obstante, contradecirse con los comentarios que el compositor añadió a la última pieza –“*Das Geräusch der Faschingsnacht vertstummt. Die Turmuhr schlägt sechs*” (“Enmudece el ruido de la noche de carnaval. El reloj del campanario da las seis”)– y con la propia música, que claramente delinea las imágenes descritas por Knorr. Pero estas imágenes no son del todo incompatibles con el final de la novela, y existe la posibilidad de que *Papillons* describa las dos cosas. La pieza núm. 11 presenta dificultades análogas. Su carácter predominante podría relacionarla con la airada carta de despedida de Vult. Pero el hecho de que sea una polonesa con una sección insertada que es extremadamente delicada y distante sugiere una relación con los “sonidos polacos” y las “mariposas llevadas por el viento” mencionadas en el décimo pasaje que marcó Schumann, aunque en la novela de Jean Paul la danza descrita es una *Anglaise*. De todas formas, no hay razones demasiado sólidas para disputar el sentido genérico que Schumann describe en sus cartas, que asocian también las dos últimas piezas al *Flegeljabre*. Una carta al editor Ludwig Rellstab<sup>10</sup> tiene que ver con esto, y además aporta valiosa información sobre la génesis de *Papillons*:

<sup>10</sup> *Jugendbriefe*, págs. 167-168 (19 de abril 1832). Schumann escribió dos cartas muy parecidas poco tiempo después, dirigidas a los editores Gottfried Fink e Ignaz Castelli; la primera puede hallarse en la obra citada de Boettcher (pág. 613, 27 de abril 1832) y la segunda en *Neue Folge* (págs. 35-36, 28 de abril 1832).

[...] No tanto por el editor de Iris, como por el poeta y alma afín de Jean Paul, tomaré la libertad de añadir unas palabras a las *Papillons* en relación con su origen, ya que el hilo conductor entre ellas es escasamente visible. Recordará Vd. la última escena de *Flegeljabre*: bailes de máscaras, Walt, Vult, máscaras, Wina, el baile de Vult, el intercambio de máscaras, las confesiones, la ira, la revelación de la verdad, la apresurada marcha, la escena final y el hermano que se va. Con frecuencia pasaba la última página, pues el final parece un nuevo comienzo, y -casi sin darme cuenta- estaba sentado al piano. Así surgía un *papillon*, después otro. Tal vez encuentre en estos orígenes una justificación para la obra en su conjunto, ya que ésta no parece mostrar un origen muy claro en algunos detalles.

En una carta escrita dos días antes, Schumann ofreció una explicación muy similar a su familia.<sup>11</sup> Se dirige a una multitud de mariposas imaginarias, que actúan como sus mensajeras:

[...] decidles que todas ellas deben leer el *Flegeljabre* de Jean Paul lo antes posible, que *Papillons* pretenden traducir todo este baile de máscaras al mundo de los sonidos; preguntadles si en *Papillons* se ha reflejado correctamente algo del amor angelical de Wina, la naturaleza poética de Walt, y el alma afilada de Vult...

En estas cartas, Schumann afirma claramente que *Papillons* surgió de *Flegeljabre*, y que los mismos elementos que produjeron la composición están representados y expresados por el libro. Por otro lado, en otros testimonios comprobamos cómo Schumann afirma haber escrito el título después de haber escrito la música,<sup>12</sup> y sabemos, por ejemplo, que algunas de las piezas de *Papillons*, algo transformadas, existían previamente. *Papillons* tiene una compleja historia, pues hubo muchísimos bocetos y alteraciones.<sup>13</sup> Tres de las piezas, núms. 1, 6 y 7, se derivaban parcialmente de una obra no publicada, los *Sechs Waltzer*; se basaban, respectivamente, en los valsés núms. 6, 4 y 5. La quinta pieza es un arreglo del trío de de la séptima de las *Ocho Polonesas* para piano a cuatro manos, escritas en 1828, y la undécima pieza toma elementos de la tercera y la cuarta polonesa. En general, la atmósfera y el concepto del vals subyacen en *Papillon*; las piezas son valsés transformados de distintas formas, y, en menor grado, polonesas. A pesar de su impresionante originalidad, estas piezas parecen volver la mirada a la obra de Schubert, y a la *Invitación a la danza* de Weber, y estas influencias musicales concretas constituyen -como las escenas del *Flegeljabre*- un contenido musical, además de una fuente de inspiración. Finalmente, para crear todavía más confusión, la obra en su conjunto se llama *Papillons*, un título que introduce nuevas connotaciones de significado. De

<sup>11</sup> *Jugendbriefe*; págs. 166-167 (17 abril de 1832).

<sup>12</sup> En una carta del 15 de marzo de 1839 a su admiradora Simonin de Sire, Schumann escribe: "*Die Ueberschriften zu allen meinen Compositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Composition fertig bin*" (Los títulos de todas mis composiciones no se me ocurren hasta que he terminado de componerlas). *Neue Folge*; pág. 148. Más abajo consideramos otros ejemplos.

<sup>13</sup> Véase el valioso estudio de Wolfgang Gertler *Robert Schumann in seiner frühen Klavierwerken* (Wolfenbüttel-Berlín, 1931), "*Einleitung*".

hecho, Castelli interpretaba la obra calificándola de “flirteante, volátil y coqueta”, pero Schumann rechazó este tipo de comentarios por encontrarlos errados.<sup>14</sup>

La mariposa era un símbolo de gran importancia para toda la generación romántica, y para Schumann en particular; está fuera de toda duda que su significado es mucho más profundo que las implicaciones más inmediatas de sus cualidades más llamativas. Schumann estaba fascinado por este símbolo; sus cartas revelan que era una imagen recurrente en sus pensamientos y sus concepciones artísticas. Así, en la carta a su familia que hemos citado, Schumann se dirige a las imaginarias mariposas del siguiente modo: “decid a mis buenas hermanas que las tengo afectuosamente en mis pensamientos, y que sus vidas deben ser tan ligeras como su vuelo y tan profundas como su significado”.<sup>15</sup> Estamos ante un símbolo ubicuo y de intenso poder sugestivo, cuyo complejo significado incluye la noción de la metamorfosis, y por tanto tiene afinidad con el significado de una mascarada. Las ocasiones en las que Schumann hace referencia a las mariposas son tan numerosas que podrían por sí solas constituir el tema de un artículo, pero no nos resistimos a citar al menos un ejemplo, perteneciente a una carta a su madre, en la que poéticamente se combinan distintos tipos de significado:<sup>16</sup>

[...] en muchas noches de insomnio he podido ver una distante imagen, como un objetivo. Durante la composición de *Papillons*, tuve la certeza de que había una independencia que pugnaba por salir -algo que la crítica suele condenar-. Ahora las *papillons* revolotean en el amplio y bello mundo de la primavera; la propia primavera se presenta en la puerta y me mira a mí -un niño de ojos azules como el cielo-. Y ahora es cuando empiezo a comprender mi existencia; el silencio se ha roto; la carta está en tus manos.

La mariposa también es el alma, un concepto particularmente importante para Schumann. En una carta a Henriette Voigt,<sup>17</sup> en la que habla de esto, el compositor menciona el *Flegeljahre* como origen compositivo de *Papillons* y como texto que luego fue añadido a la obra. Schumann también muestra incertidumbre sobre la capacidad de la obra de transmitir estos sentimientos a los oyentes:

[...] cuando Florestán leyó la carta, el azar creó un anagrama realmente ingenioso: tú escribiste “Rochlitz, quien durante muchos años ha estado fielmente al lado de todo artista aspirante, etc.” Pero Florestán leyó “de todo artista expirante”. Esto, en mi opinión, describe con justicia a Rochlitz como un amoroso padre que tantas veces, con lágrimas en los ojos, ha cerrado los ojos de un gran hombre y ha hablado en público junto a su tumba. Florestán añadió que, en este sentido, le venía a la mente el caso de Lafayette, que con frecuencia habló valientemente ante el último suspiro de una nación, como defensor de un cadáver. “¿Qué otras ocurrencias tendrás, Florestán?” dije yo. Quizás esto sirva como puente para *Papillons*, pues nos gusta considerar la psique como algo que revolotea por un cuerpo ajado. Podrías aprender mucho de esto conmigo si Jean

<sup>14</sup> *Neue Folge*, pág. 43 (carta del 5 de abril de 1833 a su amigo Theodor Töpken).

<sup>15</sup> *Jugendbriefe*, pág. 166 (17 de abril de 1832).

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 174 (8 de mayo de 1832).

<sup>17</sup> *Neue Folge*, págs. 53-54 (22 de agosto de 1834).

Paul no lo enseñara mejor que yo. Si tienes un minuto libre, no dejes de leer el último capítulo de *Flegeljahre*, donde todo esto aparece escrito, hasta la aparición de la bota gigante en fa sostenido menor (al final de *Flegeljahre* me parece como si el drama hubiera terminado pero el telón no hubiera caído todavía). Mencionaré también que he puesto texto a la música, y no al revés –de otro modo me parecería un “estúpido comienzo”–. Sólo la última [pieza, de *Papillons*], que el azar en sus juego formó como respuesta a la primera [pieza],<sup>18</sup> se originó con la obra de Jean Paul. Otra pregunta: ¿las *Papillons* te resultan claras por sí mismas? Estoy interesado en saber esto.

Una ambigüedad similar existe en los *Bilder aus Osten*, un interesante paralelo de *Papillons* para el que Schumann escribió un prefacio que explicaba su origen literario:

El compositor de las piezas que aquí siguen cree necesario –en beneficio de una mejor comprensión– no ocultar que éstas deben su origen a un estímulo particular. Las piezas se escribieron durante la lectura de la obra de Rückert *Makamen* (narraciones basadas en el árabe de Hariri). Durante la composición de la obra, el autor no pudo quitar de su mente al maravilloso héroe del libro, Abu Seid –comparable a nuestro Till Eulenspiegel alemán, aunque mucho más poético y noble–, ni tampoco a su honorable amigo Hareth, lo que podría explicar el extraño carácter de algunas de las piezas. Aparte de esto, en las cinco primeras piezas ninguna situación específica del libro estaba en la mente del compositor, y sólo la última puede ser considerada una suerte de eco de la última *Makame*, en la que el protagonista llega al final de su vida sumido en el remordimiento y la pesadumbre. Esperamos que este intento de incorporar en nuestro arte modos orientales de pensamiento y expresión poética sea bien recibido por aquéllos que estén interesados, como ya ha ocurrido en el ámbito de la literatura alemana.

De nuevo Schumann parece no estar del todo seguro de que esta experiencia literaria pueda explicar el significado de la música; y de nuevo es la última pieza la que tiene una conexión más específica con la obra literaria. Como hemos comprobado, no hay una explicación fácil para el significado de *Papillons*. Tal vez la mejor manera de comprender la concepción de la música de Schumann sea recurrir a sus escritos críticos y a sus reflexiones estéticas.

En la primera época de sus escritos críticos, recurría con frecuencia a paralelismos de tipo poético; para explicar la naturaleza de una composición, recurría a un programa imaginado –una narración o una escena–. Así, la Séptima Sinfonía de Beethoven se convierte en una serie de eventos de la celebración de una boda. He aquí una descripción del *Allegretto*, puesto en boca de Florestán:<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Esto parece sugerir, aunque la idea es sólo especulativa, que la última pieza se concibió originalmente como melodía *Grossvater*, y que Schumann descubrió –para su asombro, suponemos– que este tema tradicional se combinaba polifónicamente con la primera melodía *papillon* de la obra. El “azar” puede entonces representar las fuerzas subconscientes que operan en la composición, por las cuales la elección de la *Grossvater* para la pieza final refleja la peculiar naturaleza del final de la novela, sobre la que Schumann acaba de explicar su reacción. Más abajo nos ocuparemos de la concepción que Schumann tenía de la naturaleza del proceso compositivo.

<sup>19</sup> *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 122. Tal como indica Florestán (*ibid.*, vol. I, pág. 121), esta descripción se basa en una interpretación que se encuentra en *Cäcilia*, de 1825 (*ibid.*, vol. II, pág. 386).

“Pero ahora la quietud se apoderó de la aldea” (en este punto, Florestán tomó el *Allegretto* y tocó algunos fragmentos), “tan sólo una mariposa que pasa o una flor de cerezo que cae [...]. El órgano empieza a tocar; el sol está muy alto, y sus rayos penetran oblicuamente en la iglesia; suenan las campanas, los fieles gradualmente van ocupando sus sitios, se escucha el ruido de los bancos; algunos fieles miran su cantoral, otros miran hacia el coro. La procesión se acerca; primero niños portando cirios y agua bendita; luego amigos que miran con frecuencia a la pareja a la que acompaña el cura; después los padres, las damas de honor, y finalmente los jóvenes de la aldea. Todos se colocan, el sacerdote anda hacia el altar y se dirige a la novia y al más feliz de los hombres; les recuerda el significado y los deberes de su unión, para que digan el sí de su unión eterna; ella lo pronuncia firme y lentamente. Permitid que deje de describir esta escena, e imaginad el *Finale* a vuestra manera” [...] Florestán calló de repente y atacó el final del *Allegretto*, que sonó como si el sacristán hubiera cerrado la puerta de golpe, haciendo reverberar toda la iglesia.

Ésta es una característica “narración dentro de una narración”, y cuando Florestán interrumpe su interpretación, Schumann la retoma. El empleo de un marco narrativo puede relacionarse con una práctica schumanniana que podríamos denominar “crítica polifónica”, y que permite la exposición de distintas visiones de la misma obra dentro de un ámbito común. La expresión de diversas concepciones de diversas personalidades y temperamentos produce una característica objetividad multidimensional.

En una de las críticas de Schubert, la interpretación incluye incluso la prolongación óptica de las imágenes, proyectadas en la pared por un pintor sordo:<sup>20</sup>

Por otra parte, todo un carnaval discurre por las *Danzas alemanas*. “Y sería una excelente idea” -exclamó Florestán al oído de Fritz Friedrich- “si cogieras tu linterna mágica y siguieras el baile de máscaras en las sombras de la pared” -salió corriendo y regresó jubiloso-.

El siguiente grupo es uno de los más encantadores. La habitación está en penumbra; Zilia está al piano, con la hiriente rosa en el pelo; Eusebius, con su capa de terciopelo negro, está apoyado en su silla; Florestán (vestido de forma similar), está de pie sobre la mesa explicando las escenas; Serpentin, con los pies alrededor del cuello de Walt, y a veces a caballo sobre él; el pintor, a lo Hamlet, con ojos desorbitados, dirigiendo a sus sombras chinescas, entre las que había ya varias arañas que corrían de la pared al techo. Zilia se sobresaltó, y Florestán habló más o menos como sigue, aunque de forma más elaborada:

Núm. 1. Filas de enmascarados. Timbales. Trompetas. Iluminación tenue. Un peluquero: “Todo parece ir muy bien”. Núm. 2. Figura cómica, rascándose detrás de las orejas, y llamando “pssh, pssh ...”. Desaparece. Núm. 3. Arlequín, con las manos sobre las caderas. Salto mortal saliendo por la puerta. Núm. 4. Dos máscaras altaneras y distinguidas, bailando y hablando poco entre ellas. Núm. 5. Esbelto caballero, persiguiendo a una enmascarada “¡por fin te di alcance, encantadora tañedora de cítara!” “¡Déjeme marchar!”. Ella escapa. Núm. 6. Un húsar muy erguido con sombrero de pluma y vaina de sable. Núm. 7. Dos labriegos, que bailan el vals con embeleso. Él dice suavemente: “¿eres tú?” Se reconocen mutuamente. Núm. 8. Un granjero del país, preparándose para la danza. Núm. 9. Las puertas están abiertas de par en par. Espléndida procesión de caballeros y nobles damas. Núm. 10. Un español a una monja ursulina: “Hable al menos, ya que no puede amar”. Ella: “Prefiero no hablar, y ser entendida”.

<sup>20</sup> *Ibid.*, vol. I, págs. 202-203.

El tema de la mascarada nos llama la atención sobre la similitud entre la crítica poética y la práctica compositiva de Robert Schumann; en ambas se asocian descripciones específicas con obras musicales. Al mismo tiempo, esta crítica nos acerca al problema de *Papillons*, ya que sugiere que Schumann pudo haber relacionado, desde la misma génesis de la obra, ideas de un baile de máscaras con sus colecciones de danzas anteriores, especialmente teniendo en cuenta que estas danzas estaban inspiradas por Schubert. Así, en la composición de *Papillons*, Schumann pudo haber actuado bajo la influencia del *Flegeljabre*, al elegir composiciones más tempranas que eran particularmente adecuadas para mostrar los sucesos de la novela. El proceso compositivo, por tanto, habría sido más literario que musical, pero no habría sido tan verdaderamente creativo como en el caso de piezas anteriores que no estuvieron relacionadas con elemento programático alguno. En cualquier caso, este tipo de obra no sirve para explicar la naturaleza del proceso creativo en la música, sino para añadir aún más complejidad a la cuestión. El procedimiento utilizado por Schumann en *Papillons* puede aplicarse al *Carnaval*, si hemos de juzgar por lo que Schumann escribe en una carta al pianista Ignaz Moscheles:

Descifrar el baile de máscaras será un juego para Vd.; pero debo asegurarle que la compilación y los encabezamientos fueron posteriores a la composición de las piezas.<sup>21</sup>

Al menos de modo general, si no en los detalles, la mascarada aparece como elemento central de la imaginación del compositor en sus obras anteriores. Incluso encuentra su correlato en obras de su producción final, como las *Ball-Scenen* o las *Kinderball*, obras a cuatro manos que parecen retrotraerse al medio de su inspiración original. Y también juega un cierto papel en la atmósfera de *Faschingsschwank aus Wien*. El concepto parece interrelacionar especialmente algunas de las obras de juventud; Schumann concebía los *Intermezzi* como *Papillons* más extensos,<sup>22</sup> y la melodía inicial de *Papillons* es citada en el *Carnaval*, en tanto que la *Grossvatertanz* no sólo aparece en *Papillons*, sino que es citada en las *Davidsbündlertänze* y es utilizada nuevamente en el *Carnaval* para la danza de los *Davidsbündler*. El título original del *Carnaval* fue *Fasching. Schwänke auf Vier Noten* (Carnaval. Escenas sobre cuatro notas),<sup>23</sup> un nombre que curiosamente contiene y prefigura la relación entre "Asch" y "Schumann". El *Carnaval* pudo haber sido un *Faschingsschwank* (escena de carnaval) más que un documento de la conexión de Schumann con Ernestine von Fricken;

<sup>21</sup> *Neue Folge*, pág. 92 (23 de agosto de 1837).

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 40 (carta del 5 de abril de 1833 a Theodor Töpken).

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 537.

en cierto sentido, era ambas cosas. En cualquier caso, la relación anagramática y musical entre Fasching y el nombre de Schumann debió haber reforzado su interés por el tema de la mascarada.

La crítica poética forma parte importante de la idiosincrasia romántica. Su tradición nace con Heinse, continúa con Wackenroder, Tieck y Hoffmann, para encontrar a su último y mayor representante en Schumann. Tiene un evidente valor práctico y pedagógico, especialmente si la única alternativa, como pensaba Schumann, es el análisis técnico; pues el crítico debe introducir al lector en las obras musicales y proporcionar una comprensión de su naturaleza. Pero, ¿cuál es la verdadera importancia de esta variedad de crítica? Si aceptamos la idea de Schumann por la que la buena crítica debe recrear en el lector la impresión producida por la propia obra de arte,<sup>24</sup> debemos de alguna manera equiparar la descripción poética con la música. Debe bien reafirmar el contenido de la música, o bien –si dicho contenido es inefable– sugerir el contenido o dirigir al lector hacia él produciendo una impresión análoga. Por tanto, esta descripción poética será una parte legítima de la crítica, y aún su cimiento; pues la crítica es un intento de evaluar, y la evaluación ha de fundamentarse en la determinación de la cualidad esencial de su objeto. Al propio tiempo, la crítica poética será pedagógica en el más alto sentido, pues educará al público para apreciar las cualidades más importantes de la música. En el método de Schumann subyace una escala de valores en la cual el “*Geist*” (espíritu) y el significado específicamente poético tienen preeminencia, seguidos por cualidades como la forma, el oficio (la buena factura de la obra), y la adecuación funcional. Pero por bien acabada que esté una composición, y por bien que se ajuste a las demandas de su género, debe cumplir los requisitos que la crítica poética sondea o, en caso contrario, carecerá de valor. La tarea esencial del crítico es llegar al contenido de la obra.

Sin embargo, la crítica poética es algo más que un medio para este fin: para Schumann es una actividad espontánea, una parte inevitable de su vivencia musical y de su concepción del arte musical. Critica el programa de Berlioz para la *Sinfonía Fantástica*, pero lo que quiere es crear su propio programa:

<sup>24</sup> *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 44. Schumann amplía este comentario en una nota a pie de página: “*In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Sinfonie zu reden) als die Dutzend-Kunstrichter, die Leitern an den Koloss legen und ihn gut nach Ellen messen.*” (En este sentido, Jean Paul podría quizá aportar más a la comprensión de una sinfonía o una fantasía de Beethoven por medio de un equivalente poético [aunque no hable exclusivamente de la fantasía o la sinfonía]).

Al principio el programa estropeó todo mi deleite, toda mi libertad de visión. Pero fue retrocediendo cada vez más a un segundo plano, y mi propia fantasía empezó a crear, y no sólo encontré todo lo que estaba en el programa, sino muchas otras cosas ...<sup>25</sup>

La asociación mental de eventos externos con la música era, de hecho, un hábito de la época. La crítica poética tenía su correspondencia en la escucha de las lecturas de poesía, pues el oyente de la era romántica imaginaba historias y escenas como parte reconocida de su experiencia musical. Pero más allá del problema planteado por las diferentes interpretaciones de una misma obra musical, nos encontramos de nuevo con la misma ambigüedad que observábamos con la práctica compositiva de Schumann, pues las circunstancias imaginadas tienden a ser imputadas al compositor como factores causales de su obra, como si no hubiera diferencia alguna entre los efectos de la música y su estímulo.

Como hemos comentado, la teoría estética de Schumann nunca se materializó en un estudio o un tratado sistemático. Su proyecto de una obra filosófica nunca se llevó a cabo, y la antología de opiniones y visiones sobre la música en la literatura y la poesía que recogió –y que quedó incompleta– constituyó más una iniciativa histórica que analítica. No obstante, las observaciones diseminadas en sus críticas, cartas, y cuadernos de notas, constituyen una sólida base para su práctica tanto como compositiva como crítica. De hecho la mayor virtud de su teoría reside en la estrecha conexión con la práctica. Lo que es inmediatamente evidente es la preocupación de Schumann por el contenido musical y su significado, y su creencia de que cualquier evento de la vida afecta a la música. La influencia literaria que hemos encontrado no es sino un ejemplo de un principio más general. Así, si se reemplaza la literatura por el entorno físico, por ejemplo, encontraremos un paralelo entre *Papillons* y la Sinfonía en si bemol. Sobre esta última, Schumann escribe:

Describir o pintar no ha sido mi intención, pero sé que los días que vieron nacer la obra afectaron su creación, hasta convertirla en lo que es ahora.<sup>26</sup>

Sin embargo, unas semanas más tarde da bastantes detalles de tipo descriptivo, en una carta al director de orquesta Wilhelm Taubert:

Si Vd. pudiera infundir algo del ansia por la llegada de la primavera a su orquesta [...]; fue principalmente esto lo que me influyó cuando escribí la obra en febrero de 1841. Desde la primera entrada de la trompeta,

<sup>25</sup> *Ibid.*, vol. I, pág. 84. La misma idea es expresada por Eusebius (*ibid.*, vol. I; pág. 28. “*Deinen Ausspruch, Florestan, dass du die Pastoral- und heroische Sinfonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnete and daher der Phantasie Schranken gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen*” (La afirmación, Florestán, según la cual dices amar menos la Sinfonía *Pastoral* y la *Heroica* por el hecho de que el propio Beethoven las calificase así, poniendo límites a la imaginación, me parece basada en una impresión correcta).

<sup>26</sup> *Neue Folge*, pág. 223 (carta de 23 de noviembre de 1842 a Spohr).



me gustaría que sonara como desde lo alto, como una llamada al despertar, y lo que sigue de la introducción podría entonces expresar cómo el verdor se apodera del paisaje, incluso el vuelo de una mariposa; y el *Allegro* expresaría la manera en que las cosas van cambiando para pertenecer a la primavera. Pero estas fantasías acudieron a mi mente después de terminada la obra. Permítame indicarle que considero el último movimiento como una suerte de despedida de la primavera, y por tanto no quisiera que fuese tomado demasiado frívolamente.<sup>27</sup>

No podemos saber si los títulos atribuidos originalmente a los movimientos de esta sinfonía describían circunstancias causales o escenas imaginarias; en cualquier caso, Schumann los suprimió, de modo característico. Pero la carta a Tauberg claramente distingue entre causa y efecto, describiendo la causa como algo general y el efecto como algo específico. Ésta es una distinción importante, que Schumann no parece suscribir más en el caso del entorno físico que en el caso de la literatura. Así, su crítica de la Sinfonía en do mayor de Schubert, aun considerando por separado la causa y el efecto de la música, tiende a equiparar el contenido de ambos y a destacar en ambos una considerable riqueza de detalles:

En cualquier caso, disfrutemos la frescura de la plenitud espiritual que emana de esta obra inestimable. Esta Viena, con el campanario de San Esteban, sus bellas mujeres, el esplendor de las calles; esta ciudad adornada por el Danubio, que se extiende por esa floreciente llanura que lleva a las montañas; esta Viena, con todos esos recuerdos de los grandes maestros, debe en buena lógica ser terreno fértil para la fantasía de un músico. Muchas veces, al contemplarla desde lo alto de las montañas, se me ocurrió imaginar cómo el ojo de Beethoven vagaría hacia los distantes Alpes una y otra vez, cómo Mozart seguiría embelesado el curso del río, que parece fundirse con la maleza y con los bosques, y cómo el padre Haydn contemplaría el campanario de San Esteban, asombrado por la vertiginosa altura. Si se unen las imágenes del Danubio, de San Esteban, y de los lejanos Alpes, y se añade el santo incienso católico, obtenemos un auténtico retrato de Viena. Y si tenemos este encantador paisaje ante nosotros, empezarán a vibrar en nuestro interior cuerdas que de otro modo nunca hubiesen sonado. Escuchando la Sinfonía de Schubert, con la vida brillante, floreciente, y romántica que contiene, la ciudad aparece ante mí con más nitidez que nunca, y una vez más comprendo por qué surgen obras como ésta precisamente en este entorno.<sup>28</sup>

Habiendo descrito su respuesta ante la obra que, en esencia duplica las fuerzas del entorno físico que supuestamente influyeron en la obra, Schumann continúa curiosamente recalcando que las imágenes y los títulos son de naturaleza relativa e, incluso, extrínseca:

No trataré de ocultar el origen de la Sinfonía; las diferentes edades de la vida eligen de forma diferente los textos e imágenes que atribuyen a la música; a los dieciocho años uno cree ver un acontecimiento internacional en una composición donde un adulto ve tan sólo un incidente provinciano, cuando el músico no ha pensado en nada de eso, y se ha limitado a producir la mejor música que ha hallado en su corazón.

<sup>27</sup> *Ibidem*, págs. 224-225 (10 de enero de 1843).

<sup>28</sup> *Gesammelte Schriften*, vol. I, pág. 462.

Pero el efecto del entorno del compositor es incuestionable; Schumann lo formula como principio general, que parece determinar el contenido de la composición, dando a entender que entre las diversas interpretaciones que puedan darse, hay una que es la verdaderamente importante:

Pero que el mundo externo, radiante hoy u oscuro mañana, muchas veces se apodera de la vida interior del poeta y del músico, es algo que nos inclinamos a creer, y en esta Sinfonía se oculta algo más que bello canto, algo más que la simple alegría o pesar que la música ha solido expresar cientos de veces, algo que nos traslada a una región en la que nadie recuerda haber estado antes: para reconocer esto sólo tenemos que escuchar una sinfonía como ésta. Aquí, aparte de la maestría en la técnica de la composición musical, también encontramos vida en cada fibra, colorido en sus más finas gradaciones, significado por doquier, la más viva expresión en los detalles, y, finalmente, un romanticismo difundido por toda la composición que ya conocemos de otras obras de Franz Schubert.<sup>29</sup>

En una carta a Clara encontramos la que probablemente es la explicación más detallada de cómo actúan las influencias externas en Schumann y, a través de él, en su música:

Pero ahora, en ocasiones, estoy muy serio, a veces durante todo el día, y -espero que esto no te moleste- es sobre todo por los aconteceres de mi alma, mis pensamientos sobre la música y la composición. Todo lo que ocurre en el mundo me afecta: la política, la literatura, la gente... reflexiono sobre todo a mi manera, y estos pensamientos luego tratan de salir, de encontrar un canal en la música. Así, algunas de mis obras son difíciles de comprender porque están vinculadas a mis más alejados intereses, a menudo fuertemente, ya que todo lo destacado de mi tiempo se apodera de mí, y yo he de plasmarlo musicalmente. Por eso hay tan pocas obras que me satisfagan, pues, aparte de todas las deficiencias en su factura, también adolecen del empleo de sensaciones musicales poco elevadas, proclamaciones líricas comunes. Lo más alto a lo que se puede llegar aquí no llega ni al comienzo de mi tipo de música. Es como comparar una flor con un poema, mucho más espiritual -la primera un impulso de cruda naturaleza, y el segundo una obra de conciencia poética-.<sup>30</sup>

Y añade un importante comentario: "de todo esto no soy consciente cuando compongo; es algo que me viene después." Sin embargo, esta posibilidad poética está clara: la música viene dada por el clima, los sucesos de actualidad, el entorno físico, el ambiente cultural, la experiencia literaria; la propia música puede añadirse a la influencias, aunque es externa, en el caso de Schumann, en un sentido diferente, y forma parte del contenido de dichas influencias de un modo diferente.

Pero la experiencia y el entorno afectan al alma de forma directa, y a la música sólo de forma mediada por el alma. Por tanto, parece coherente centrar la atención en la propia alma, al margen de fuerzas externas, y considerar la música como un medio autobiográfico que expresa el estado interno, mental, y físico del compositor. Hasta cierto punto, la composición podía tener el valor de un diario personal: Schumann podría hacer sus confidencias en el len-

<sup>29</sup> *Ibid.*, vol. I; págs. 461-463.

<sup>30</sup> *Jugendbriefe*, vol. I; págs. 282-283 (13 de abril de 1838).

guaje de la música, clarificar sus creencias, y rescatarlas de la mortalidad. De hecho, él con frecuencia anotaba –al margen de sus bocetos musicales– sus pensamientos y estados mentales en el momento en el que se le ocurría una idea musical en particular; esto no deja ninguna duda sobre la íntima conexión que veía entre una cosa y la otra. La música contenía o expresaba su estado interior en el mismo momento de la concepción, aunque posteriormente pudiera tener otros significados. Pero si merecía la pena dejar constancia de este estado, no era sólo en favor de la función de “diario personal” de la composición, pues la notación verbal también podía servir para restaurar en toda su magnitud la concepción musical en un momento posterior; las mismas notas musicales pueden resultar infructuosas o faltas de carácter para un tratamiento nuevo si su significado emocional ha sido olvidado. Los comentarios verbales, así pues, tendrían un papel análogo al de los títulos o encabezamientos, pues éstos tienen por función canalizar correctamente la respuesta del oyente, y constituyen guías de la naturaleza interna de la obra. No obstante, estos pequeños comentarios escritos sobre las verdaderas fuerzas causales de la música eran esencialmente privados; Schumann tenía la firme convicción de que los secretos del oficio de compositor no debían darse a conocer públicamente, y ésta puede ser la razón por la cual con frecuencia eliminaba títulos, pensando que había cruzado la línea que divide la pedagogía de la autobiografía. Versiones más elaboradas de los comentarios en forma de pequeños apuntes pueden ocasionalmente encontrarse en las cartas en las que explicaba composiciones ya terminadas. En una carta a George Otten, por ejemplo, describe la Sinfonía en do mayor del siguiente modo:

Escribí la Sinfonía en diciembre de 1845, todavía medio enfermo; me da la sensación de que esto tiene que percibirse en la música. Me empecé a encontrar mejor cuando componía el último movimiento, y, de hecho, me sentí recuperado sólo después de haber concluido toda la obra. Pero, como digo, me trae recuerdo de un oscuro período. Que a pesar incluso de estos sonidos de dolor la obra despierte interés, muestra su comprensión. Todo lo que Vd. me dice sobre ella muestra la exactitud con que conoce la obra, y me alegra que no se le escapen siquiera detalles como el melancólico solo de fagot del *Adagio*, que por supuesto escribí con interés especial en ese punto de la obra.<sup>31</sup>

El sentido autobiográfico parece extenderse hasta los detalles. Unos meses más tarde, una carta a su alumno Louis Ehlert trata sobre los efectos musicales de su recuperación:

Felizmente, ya ha pasado para mí esta época de sombríos sentimientos; a esta época pertenecen la Segunda Sinfonía, los Estudios para piano con pedal, y una parte del Trío en re menor. Desde entonces me he visto impulsado hacia otras esferas: el *Álbum de Navidad*, el *Spanische Liederspiel*, y un álbum de canciones

<sup>31</sup> *Neue Folge*, pág. 300 (2 de abril de 1849). De modo análogo, Schumann dijo lo siguiente sobre la obertura, el *scherzo* y el último movimiento: “*Das ganze hat einen leichten, freundlichen Charakter; ich schrieb es in recht fröhlicher Stimmung*” (“todo ello tiene un carácter ligero y amable; lo escribí en un estado de ánimo muy alegre”). *Ibid.*, pág. 434; carta del 5 de noviembre de 1842 al editor Friedrich Hofmeister.

que acaba de aparecer, le darán buena cuenta de ello; y mucho más de este feliz periodo está todavía en mi cartera.<sup>32</sup>

Finalmente, podemos encontrar una afirmación más genérica sobre la relación entre la música y la vida del compositor en una carta anterior al compositor Karl Kossmaly:

Con cierta timidez, le adjunto un paquete que contiene obras mías más antiguas. Fácilmente detectará Vd. aquéllo que es inmaduro e imperfecto en ellas. En su mayor parte son reflejos de mi frenética y agitada vida anterior; el hombre y el músico que hay en mí siempre trataron de expresarse simultáneamente; esto es así todavía, probablemente, aun cuando ya he adquirido un mayor dominio sobre mí mismo y sobre mi música. Su comprensivo corazón discernirá sin duda cuántas alegrías y cuántos sufrimientos hay encerrados en este montón de notas que le envío.<sup>33</sup>

La música es, ante todo, el lenguaje del alma; “durante toda la semana” -escribe a Clara- “estuve sentado al piano, componiendo, escribiendo, riendo y llorando, todo al mismo tiempo; todo esto lo encontrarás bellamente representado en mi op. 20, la ‘gran *Humoreske*’...”.<sup>34</sup> De hecho, por lo que dice a Simonin de Sire, podemos sentir que vio su misión como compositor en el desarrollo de un lenguaje expresivo.

El corazón humano es muchas veces extraño en su apariencia, y el dolor y la alegría se entremezclan en un agitado desorden. Pero debe Vd. esperar lo mejor. Pienso que todavía hay mucho dentro de mí; incluso a veces pienso que la música, como lenguaje del alma, todavía está en sus comienzos. ¡Que un gran genio pre-

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 319; carta del 26 de noviembre de 1849.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 227 (5 de mayo de 1843).

<sup>34</sup> *Jugendbriefe*, pág. 299 (11 de marzo de 1839). Podemos encontrar formulaciones genéricas entre los aforismos de Eusebius: “*Die Antichromatiker sollten bedenken, dass es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel wie jetzt etwa eine verminderte Oktave, und dass durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben*” (Los anticromáticos deberían tener en cuenta que hubo un tiempo en el que la séptima era percibida -del mismo modo que hoy- como una especie de octava disminuida: que gracias al desarrollo de la armonía, la pasión adquirió matices más sutiles mediante los cuales la música pasó a formar parte de los más altos exponentes del arte, que cuentan con escritura y símbolos para todos los estados del alma). *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 22); y, nuevamente, “*Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst: ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, dass es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt*” (La música es el arte que más tarde se desarrolló: sus inicios consistieron en los simples estados de alegría y dolor [mayor y menor]; la persona poco formada difícilmente puede concebir la existencia de pasiones más específicas: y por ello le resulta tan difícil comprender a cada uno de los maestros [Beethoven, Schubert]. Gracias a una penetración más profunda en los secretos de la armonía se ha logrado la expresión de los matices más sutiles del sentimiento). *Ibid.*, vol. I; pág. 27. Florestán está básicamente de acuerdo, y su afirmación tiene un cierto tono moral: “*Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte!*” (¡Sería un arte insignificante aquél que para la expresión de los estados anímicos sólo contase con sonidos, y no con el lenguaje o los símbolos!). *Ibid.*, vol. I; pág. 22.

sida pensamientos como éstos, y que eleve aquello que todavía está en su cuna a una vida floreciente y llena de fuerza!<sup>35</sup>

Y sus comentarios con frecuencia dejan pocas dudas sobre la existencia real del contenido de la música; esto escribe al compositor Hermann Hirschbach:

Estoy ahora viviendo, en el mejor sentido, uno de los últimos cuartetos de Beethoven; incluso el amor y el odio que hay en ellos.<sup>36</sup>

Schubert fue un gran pionero en el desarrollo de la música como medio autobiográfico de la vida interior; no sólo por su sutil empleo de la armonía, sino por su personal forma de pasar de una idea a otra, con una delicada expresividad que se resiste a una formulación verbal. En una carta a Wieck de 1829, Schumann apenas puede contener su entusiasmo por este arte, del que encuentra un paralelismo en la obra de Jean Paul:

Schubert sigue siendo único para mí; por encima de todo, tiene mucho en común con el único Jean Paul; cuando toco Schubert es como si estuviera leyendo una novela de Jean Paul [...] En general, no existe música, aparte de la de Schubert, tan notable psicológicamente en el curso de sus ideas y su conexión con saltos aparentemente ilógicos; pocos han sido capaces de imprimir individualidad en un sólo complejo de imágenes sonoras, tan diferentes entre sí; y menos aún son quienes han sido capaces de escribir tanto por sí mismos y desde su propio corazón. Lo que para otros es un diario en el que registran sus sentimientos momentáneos, para Schubert lo era el papel pautado, en que plasmaba todos los estados de ánimo, y su alma profundamente musical escribía notas allí donde otros escribían palabras.<sup>37</sup>

Schumann llega a dar a la conexión entre vida y música una formulación normativa, al poner lo siguiente en boca de Florestán: "No son de mi agrado aquéllos cuya vida no está en consonancia con sus obras".<sup>38</sup> Esta sentencia, que proviene de Platón (*Laches* 188 c-e, 193 d-e), tiene una fuerza más moral que emotiva, como en el aforismo "las leyes de la moralidad son las leyes del arte",<sup>39</sup> pero por esta misma razón puede abarcar toda relación de temperamento y sentimiento.

Pero la influencia externa en la música no determina de por sí la naturaleza de los títulos, encabezamientos, o la crítica poética. En opinión de Schumann, la invención de los títulos no ha de ser tomada con ligereza; de hecho, al elegirlos, el compositor revela su sensibilidad poética.<sup>40</sup> Pero esto implica que estas denominaciones admiten una cierta flexibilidad;

<sup>35</sup> *Neue Folge*, pág. 110 (carta de 8 de febrero de 1838).

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 158 (carta de 30 de junio de 1839).

<sup>37</sup> *Jugendbriefe*, págs. 82-83 (6 de noviembre de 1829).

<sup>38</sup> *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 18.

<sup>39</sup> *Ibid.*, vol. II; pág. 170.

<sup>40</sup> "Nur geschebe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein" (Sólo ocurre tal sugerencia por medio de palabras sutiles y adecuadas; precisamente esto permite reconocer la formación de un músico). *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 361.

ciertamente no son arbitrarios, pero tampoco tienen una especificidad total para una composición en concreto. El mismo argumento puede aplicarse a la crítica poética, como podemos observar en la interesante práctica de las “críticas polifónicas”, o en el curso del comentario de la Sinfonía en do mayor de Schubert, donde reconoce la variedad de imágenes que una misma obra puede evocar. Cada respuesta individual tiene su propia validez, siempre que esta respuesta sea de naturaleza poética. ¿Cómo es esto posible? ¿y qué interpretación puede corresponderse a las circunstancias causales de una composición? Ciertamente sólo existe un complejo de circunstancias externas que dan lugar las características de una obra determinada. ¿Cómo es posible, entonces, que la descripción de su contenido varíe entre una designación del compositor y una crítica poética, o que varíe –según Schumann– con la personalidad del oyente? ¿será entonces la tesis de Schumann que el contenido de una obra es relativo (de un tipo para el compositor, pero de distintos tipos para distintos oyentes)? ¿o es la variedad de interpretaciones una variedad dentro de los límites de un “campo” de cualidades, de forma que el verdadero significado de la música posee una cierta generalidad con respecto al sentimiento y a las circunstancias externas? ¿y cómo podría una generalidad de significado surgir de una especificidad de causas? Tal vez una misma composición puede surgir de una de varias causas posibles, del mismo modo en que puede generar uno de varios efectos posibles.

De hecho, podemos completar nuestro panorama de influencias formativas de la música con una teoría de causalidad múltiple, pues las fuerzas externas no sólo actúan necesariamente a través de la subjetividad del compositor, sino que algunas de ellas pueden actuar simultáneamente, algunas como factores relativamente novedosos, y otras como fuerzas más generales y persistentes, en tanto que el estado físico y mental del compositor posee condiciones más duraderas e inherentes que se combinan con todas las tendencias inducidas desde el exterior. Así, la experiencia literaria, el entorno físico, la salud, el temperamento, y todas las condiciones de la vida operan conjuntamente, aunque evidentemente la totalidad pueda contener una o más fuerzas dominantes. Esta concepción, de hecho, se ve reflejada en los comentarios de Schumann sobre determinadas obras, y sus afirmaciones son muchas veces más complementarias que contradictorias. Hemos visto un interesante ejemplo en el complejo causal de la *Phantasie* op. 17, y muchos otros ejemplos podrían citarse, particularmente en el terreno de la música vocal, donde al menos hay una influencia clara, que viene dada por el texto. De este modo, las cualidades de una obra podrán atribuirse al entorno natural o a una estación del año, y también al estado emocional o las circunstancias generales de la vida de Schumann. La causalidad múltiple es un claro correlato de la “crítica polifónica”, y podría establecer una total congruencia entre causa y efecto, aunque siguen existiendo algunas diferencias. Una imagen producida por la música puede obedecer a un factor causal, e incluso ser

identificado con él; pero toda la “constelación” de causas es única, en tanto que toda la gama de descripciones y efectos viene determinada únicamente por lo que es apropiado, y parece tener un alcance indefinido. Nuestra equivalencia formal tampoco aclara si existe de hecho una correspondencia –genérica o de detalle– entre fuerzas causales y subsiguientes descripciones. ¿Debe cada imagen poética tener su justificación en su semejanza con alguna influencia original?

La respuesta de Schumann a preguntas como éstas reside, paradójicamente, en un significado de la música que trasciende la vida –incluso al expresarla–, un significado que, en parte, está por encima de conceptualizaciones verbales e imágenes concretas. El empleo de textos e imágenes asignados a la música es posible, pero no necesario, y la creación musical puede igualmente ser independiente de la consciencia de imágenes o influencias. De hecho, con frecuencia encontramos que Schumann subraya las cualidades puramente musicales de una composición, e incluso las cualidades autónomas de la música en general. En su recensión de *Schöne Melusine*, de Mendelssohn, admite que incluso a efectos descriptivos la capacidad de la música no puede ser reemplazada por la palabra:

Y aquí cobran vida aquellas gozosas imágenes que la juvenil imaginación se resiste a abandonar; esas leyendas de la vida más abajo de las profundidades acuáticas, llenas de ágiles peces de escamas doradas, de perlas en las conchas abiertas, de tesoros enterrados que fueron arrebatados a los hombres por el mar, de castillos esmeralda contruidos unos sobre otros, etc. Pero esto, en nuestra opinión, distingue esta obertura de otras anteriores: muy al estilo de los cuentos de hadas, parece hablar de estas cosas sin experimentarlas realmente. Por tanto, su superficie llega a parecer algo fría, o incluso muda; pero la vida y el movimiento de las profundidades puede expresarse más claramente con la música que con la palabra, por lo cual debemos admitir que la obertura en sí es mucho mejor que su descripción.<sup>41</sup>

Además, Schumann presta una considerable parte de su atención a la estructura y a la técnica compositiva: “pero los músicos nos ceñimos ante todo a las notas”, escribió en una ocasión, “y antes de calificar las notas –unidas en la composición– de obra maestra, exigimos una justificación de cada una de ellas”.<sup>42</sup> A su entender no caber dudar de la lógica intrínseca y autónoma de la música, ya que “en la música, en general, una enunciación sin sentido no es posible; ni siquiera un loco suprimiría las leyes armónicas”.<sup>43</sup>

Sin embargo, no podemos afirmar que la música no esté afectada por la experiencia exterior, o que no represente la vida interior o la personalidad. En opinión de Schumann, la música, aislada de este modo, no tendría más que una validez rutinaria; sería vacua y mecánica, completamente desprovista de valor; la simetría formal y la adecuación a un género bien

<sup>41</sup> *Ibid.*, vol. I; pág. 143.

<sup>42</sup> *Ibid.*, vol. II; pág. 297.

<sup>43</sup> *Ibid.*, vol. I; pág. 22.

concebido son por sí mismos insuficientes. Lo fundamental de su concepción es la noción de carácter, que definió en una entrada de diccionario de la siguiente manera:

Una composición posee carácter [musical] cuando en ella se manifiesta una disposición anímica de forma predominante, haciéndose tan obvia que no cupiera otra interpretación, como ocurre el la Sinfonía *Heroica* de Beethoven o en la Sinfonía *Militar* de Haydn. En un sentido más elevado, constituye el sustrato moral de la obra de arte; porque aunque una música, sin palabras, no puede representar nada pernicioso, el hombre moral se relaciona intrínsecamente con lo estético -y la naturaleza ética con la artística-; de este modo, aquello que es creado con una pasión no ética no podrá ocultar su origen en la obra de arte. La música característica se distingue de la música pictórica (pintoresca) en que representa los estados del alma, en tanto que la otra representa las circunstancias de la vida; la mayor parte de las veces, ambas están mezcladas.<sup>44</sup>

Para Schumann, el carácter es índice del valor artístico; es la propiedad en la que se manifiesta el contenido o el *geist*, y será evidente e inequívoco sólo si la música ha venido fuertemente determinada por circunstancias vitales o ideas. Dado que es expresión del alma, su valor es en parte ético, de modo que la música pictórica se verá ennoblecida si también es característica. El carácter es, por tanto, el lugar de encuentro de constituyentes de la música externos y autónomos; y si Schumann menosprecia las descripciones, no es para abogar por una vacía autonomía musical, sino por un tipo específico de expresividad: "Añadí los encabezamientos más tarde. Pues la música no siempre es suficiente y precisa en sí misma".<sup>45</sup> El oyente no necesita títulos ni causas; incluso en la caso de la Sinfonía *Pastoral* lamenta que "Beethoven haya confiado en él para adivinar el carácter de la obra sin ayuda de un título".<sup>46</sup> El carácter siempre eludirá en alguna medida la hermeneútica de imágenes concretas; éstas serán, como mucho, ilustrativas, analógicas o sugestivas.<sup>47</sup>

Pero si la trascendencia específicamente musical de una obra no puede ser captada como tal por descripción concreta alguna, dicha obra no es creada ajena por completo a las experiencias externas del compositor. No obstante, no podemos determinar cómo estas influencias penetran en el significado musical, pues el proceso de la composición es consciente sólo en parte; bajo la superficie late un proceso que no se puede conocer, conectado, además, con la inspiración divina. En su concepción de la composición musical, Schumann

<sup>44</sup> *Ibid.*, vol. II; pág. 207.

<sup>45</sup> *Neue Folge*, págs. 101-102 (carta de 22 de septiembre de 1837 a Moscheles).

<sup>46</sup> *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 83.

<sup>47</sup> Podrían describirse como de ficción, si no arbitrarias. El marco narrativo empleado en algunos de los escritos críticos de Schumann refuerza esta cualidad de ficción, y la enfatiza todavía más al admitir que se propongan distintas interpretaciones. El uso de las interpretaciones múltiples es un método ciertamente capaz de transmitir un sentido más adecuado de carácter musical. En su ensayo sobre la Novena Sinfonía de Beethoven, por otro lado, Schumann critica duramente las reacciones arbitrarias y absurdas, reflejando sin duda un pasatiempos de la época (*Ibid.*, vol. I; págs. 39-42).



refleja la visión neoplatónica de su tiempo. El funcionamiento del genio, la fantasía, y la imaginación no puede ser conocido. Pero estas son las fuerzas primigenias de la creación –diferenciadas de la razón y el oficio–, de forma que el contenido esencial de la música resulta inexplicable, y desde luego no es expresable mediante un simple mecanismo o analogía. La imaginación no traduce a música el contenido de la vida de ninguna forma demostrable, ni produce cada circunstancia una expresión musical correspondiente. En ocasiones el compositor es consciente de los factores que inciden en sus ideas musicales; su estado de ánimo, la estación, una escena o un evento determinado, pueden dar forma o guiar la composición. Sin embargo, en ocasiones no es capaz de identificar el origen de sus ideas; la fantasía musical parece generar sus patrones espontánea y autónomamente. Las imágenes particulares que pretenden explicar las circunstancias causales no son esenciales, ya que el proceso compositivo transmuta las fuerzas exteriores en un carácter musical que es, en parte, autónomo; dichas imágenes pueden servir como ilustraciones, guías, analogías, pero con respecto al conocimiento de las influencias verdaderamente formativas de la música tienen un papel más bien tentativo, pues la creación es en buena medida inconsciente, y se sustrae del análisis y de la comprensión racional; funde componentes internos y externos de una forma que no puede ser definida, y ahí reside la razón principal de la paradoja de la práctica schumanniana. Es un problema que nunca deja de ocuparle. En una de sus críticas de la primera época, escribe: “y, con un suspiro, persisto en mi empeño –en ningún otro campo de la crítica es tan difícil la demostración como en el caso de la música–”.<sup>48</sup> Y, después de examinar la base epistemológica de la ciencia, la poesía, y las demás artes, concluye: “la música es una huérfana de cuyo padre y madre no se sabe el nombre”. La metáfora está bien escogida, pues los huérfanos tienen padres, pero un misterio de identidad acompaña a la certeza de su existencia. Su crítica de la obra programática *Sketches* (Bocetos), de Sterndale Bennett, es más explícita sobre las cuestiones parentales, generalmente variables y desconocidas:

Nadie puede saber la forma en que los *Sketches* surgieron –desde fuera o desde dentro–, y además esto no afecta a lo que nos ocupa. Los compositores no suelen conocerse a sí mismos; uno dice una cosa, y otro dice otra; a veces el impulso es una imagen externa, otras veces una frase melódica. Si sólo tenemos la música y una melodía independiente, no nos devanemos más los sesos, y disfrutemos.<sup>49</sup>

En un escrito sobre las sinfonías programáticas de Spohr, se subraya aún más la importancia de los valores específicamente musicales, como corolario de la desaprobación de Schumann de la práctica de componer música sobre un programa dado de antemano.<sup>50</sup> Había califi-

<sup>48</sup> *Ibid.*, vol. I; pág. 44.

<sup>49</sup> *Ibid.*, vol. I; pág. 368.

<sup>50</sup> *Ibid.*, vol. II; págs. 129-130.

cado este procedimiento de “principio bastante tonto” en su carta a Henriette Voigt sobre *Papillons*, e, influido ahora por la teoría de las fuerzas inconscientes de la creación, su actitud se transformó en desprecio. Schumann desea preservar el misterio de la composición musical, en parte quizás por una creencia en su naturaleza divina. Pero su convicción se acentuó por la legítima creencia de que la música debe contener su propia justificación. El peligro de trabajar con un programa es producir música meramente pintoresca, de descripción más que de carácter. Se debe dejar al proceso creativo que siga su propio camino; un control consciente lo privaría de su peculiar fuerza y su sabiduría inconsciente. Más allá de las contribuciones alternadas de música y de imagen, Schumann las contempla en una milagrosa síntesis. Lo que él busca es música “antes que cualquier otra cosa”, pero claramente no es sólo música, ni es totalmente autónoma:

Debemos admitir nuestro prejuicio contra este tipo de creación, y compartirlo con la de un centenar espíritus cultivados que tienen extrañas ideas sobre la composición, y que siempre tienen como referencia a Mozart, de quien se dice que no imaginaba nada en especial en relación con su música. Como hemos dicho, son muchos los que tienen este prejuicio -incluso personas no instruidas-; si un compositor nos enseña un programa antes que su música, le diré: “primero déjeme juzgar si la música es bella; después veremos si el programa es agradable” [...] Ya existe una batalla clara entre “aquello que no se puede pensar” en la composición, y lo contrario. Los filósofos piensan que la situación es peor de lo que realmente es; ciertamente están equivocados cuando piensan que un compositor que trabaja sobre una idea se aplica a ella como un predicador el sábado por la tarde y esquematiza su tema en las habituales tres partes, adaptándolo de manera apropiada; ciertamente se equivocan. La creación del músico es de naturaleza bien distinta, y, si tiene ante sí una idea, estará satisfecho cuando esta idea avanza y encuentra bellas melodías, traídas por las mismas manos invisibles que Goethe en sus escritos llama “vasijas de oro”.<sup>51</sup>

El texto donde más ampliamente trata los complejos de ideas en relación con la naturaleza consciente de la creación es la importante crítica de la Sinfonía *Fantástica* de Berlioz. Lo que Schumann censura no es la práctica de escribir música para un programa, sino que este programa se haga público, y que se haga referencia explícita a las circunstancias que acompañaron la génesis de la obra:

El ser humano posee una cierta modestia ante una obra de arte: no quiere saber nada de las causas, instrumentos, y misterios de la creación, de igual manera que la naturaleza manifiesta una cierta delicadeza al cubrir sus raíces con tierra.<sup>52</sup>

Más allá de todo esto, como hemos visto, el programa restringe la evocación poética del oyente, y parece implicar que el carácter de una obra no es evidente sin ayuda. En el pasaje que sigue, Schumann explica el carácter de la música como resultado del proceso de composición, estableciendo así una conexión entre dos ideas principales de la teoría estética:

<sup>51</sup> Loc. cit.

<sup>52</sup> *Ibid.*, vol. I; pág. 83.

En lo que respecta a la espinosa cuestión general de hasta dónde puede llegar la representación de pensamientos y eventos, muchos son demasiado radicales en su actitud. Ciertamente nos equivocamos si pensamos que los compositores toman papel y pluma con la mísera intención de expresar, describir, o pintar esto o aquello. Sin embargo, no despreciemos tanto las fortuitas influencias externas e impresiones. Inconscientemente, con frecuencia hay una idea continuamente activa junto a la fantasía musical, y junto al oído está el ojo, y éste –siempre activo– une a los sonidos y las notas ciertos contornos que pueden condensarse y desarrollarse de distintos modos según la música avanza. Y cuanto más elementos relacionados con la música tengan esas imágenes o pensamientos inspirados por el sonido, más plástica y poética será la composición en su expresión, más fantástica y aguda será la concepción del músico, y mayor será la capacidad de la obra para exaltarnos o conmovernos [...] De hecho, obras más pequeñas y más particulares dan a la música un carácter tan definido y encantador, que uno se admira de cómo se pueden expresar esos rasgos. Así, un compositor me contó una vez que, mientras escribía, acudió a su mente la imagen de una mariposa que seguía el curso de un arroyo apoyada en una hoja; esto dio a la pieza la delicadeza y la ingenuidad que sólo esta imagen podía poseer en la realidad.<sup>53</sup>

Schumann prosigue con una anécdota que concierne al problema de la interpretación:

En el género de la más fina pintura de imágenes, Franz Schubert en particular fue un maestro, y no puedo evitar aquí citar mi experiencia personal: cierta vez, con una marcha de Schubert, el amigo con el que tocaba contestó cuando le pregunté si no veía imágenes muy concretas en esta música: “¡Desde luego! Me he visto en Sevilla, hace unos cien años, rodeado de caballeros y damas que paseaban por la ciudad, vistiendo vestidos con cola, zapatos puntiagudos y afiladas espadas...” Curiosamente, él y yo tuvimos la misma visión, incluso en la misma ciudad.

Pero la precisión en la representación musical destruiría, de hecho, la base del encanto, que para Schumann es la misteriosa ambigüedad de carácter y su intrigante vaguedad, como guía misma de la creación artística. Es el gran enigma que destaca y da origen a todos los acertijos a los que es tan aficionado en sus obras. Del mismo modo en que se asombra de que su compañero en el dúo tenga las mismas imágenes de España que él, en ocasiones se pregunta si su imaginación ha captado la imagen que el compositor trataba de encarnar en su música. En una carta a Mendelssohn decía, sobre una de las piezas de éste, lo siguiente: “parecía provenir de una antigua crónica, cuando los músicos llamaban con sus trompetas a los torneos, los caballeros tardaban en aparecer, y los músicos se impacientaban. Dígame, ¿me alejo de su idea, o había algo de esto en su mente?”<sup>54</sup> Incluso sus propias obras constituyen un misterio para Schumann, y las imágenes que encuentra en ellas surgen como descubrimientos que revelan detalles hasta entonces desconocidos del proceso creativo. “En las *Davidstänze* –escribe a Clara– “el reloj da las doce al final, según he podido descubrir”.<sup>55</sup> Análogamente, los pasajes marcados en su ejemplar de *Flegeljahre* bien pudieron ser descubrimientos de

<sup>53</sup> *Ibid.*, vol. I; pág. 84-85.

<sup>54</sup> *Neue Folge*, pág. 255 (carta de 18 de noviembre de 1845).

<sup>55</sup> *Jugendbriefe*, pág. 275 (11 de febrero de 1838).

influencias originalmente no advertidas en la composición de *Papillons*, especialmente dado que la música no sigue el orden de la historia.

Schumann especula incluso con la base autobiográfica de sus obras; en referencia a su estado de ánimo durante la composición del Andante y Variaciones para dos pianos, escribe al director de orquesta Johannes Verhulst: “el tono es muy elegíaco; cuando las compuse mi ánimo era algo melancólico”.<sup>56</sup> El elemento de duda es característico, pero cuando se trata de obras del propio Schumann, pasa a segundo plano. Así, a pesar de los detalles que encuentra en las imágenes de una de las *Fantasiestücke* op. 12, parece seguir buscando la confirmación de Clara, pero aquí no está cuestionando tanto la adecuación de su programa como buscando pruebas de una afinidad entre Clara y él:

Luego, cuando la terminé, encontré en ella, para mi regocijo, la historia de Hero y Leandro. La conoces bien. Leandro llega nadando por el mar cada noche para reunirse con su amada, que le espera en el faro y le guía con una antorcha. Es una vieja y bella historia romántica. Cuando toco “*die Nacht*” no puedo olvidar estas imágenes: primero él se zambulle en el mar, ella le llama, él responde, él sale de las olas y llega a la orilla; luego la cantilena; después están entrelazados en un abrazo; él debe partir y no puede separarse de ella, hasta que la noche vuelve a sumirlo todo en la oscuridad. Pero dime si para ti también estas imágenes encajan con la música.<sup>57</sup>

Schumann habla también de la mariposa que revolotea en la introducción de la Sinfonía en si bemol, pero aquí la imagen no parece ser otra cosa que una ayuda a la interpretación.<sup>58</sup>

Si las imágenes nos aportan información sobre el proceso creativo o son evocaciones poéticas en parte dadas, es una cuestión que suscita nuestro interés y curiosidad, si bien es de poca relevancia para la propia sustancia musical. Como entidades concretas de naturaleza visual o conceptual, la causa y el efecto son de igual importancia; para el carácter intrínseco de la música, con su extraña generalidad, uno y otro son igualmente poco importantes. De este modo, la experiencia vital puede ser un constituyente esencial de la vida, pero paradójicamente, el conocimiento de la experiencia particular que ha influido en una obra no es, por lo general, un factor esencial en la comprensión de la música. En este punto la estética de Schumann ha dado lugar a las más diversas interpretaciones. Si podemos comprender una obra musical dentro de los términos que ella misma ha establecido, entonces el significado de la música es en cierto modo independiente de sus influencias causales; éstas no están presentes en el contenido musical de manera literal, sino transformadas en materia tonal; constitu-

<sup>56</sup> *Neue Folge*, pág. 229 (19 de junio de 1843).

<sup>57</sup> *Jugendbriefe*, págs. 286-287 (21 de abril de 1838). Al día siguiente, Schumann escribe sobre *Die Nacht* en una carta a Karl Krägen (*Neue Folge*, pág. 120): “*Später habe ich die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden. Sehen Sie doch nach. Es passt alles zum Erstaunen*” (Más tarde encontré allí la historia de Hero y Leandro. Pero léala usted. Encaja asombrosamente).

<sup>58</sup> Véase la carta a Taubert citada más arriba.

yen un significado específico en la composición, pero en su forma específica son inesenciales. Por tanto, la música las trasciende, pero muestra su impronta en el carácter; y la apreciación de este carácter, en su particular dualidad, perteneciendo simultáneamente a la vida y al terreno "absoluto" del sonido musical, constituye la comprensión de la obra. Las causas específicas y el programa se convierten en algo pedagógico e indispensable, aunque las descripciones tendrán un valor independiente como penetraciones poéticas del carácter artístico cuando no se conozcan las influencias originales de una obra. Este tipo de programa parece decir: estas son las condiciones que podrían haber formado la obra en cuestión. Al ser generalmente inconsciente de las fuerzas que han dado forma a su obra, el compositor elegirá títulos y encabezamientos que revelan su propia sensibilidad a los valores de su música. Esta era una tarea importante en una época que no parecía poder abstenerse de interpretaciones, pues el compositor tenía que proteger sus obras de la torpeza, los excesos, y otros elementos inadecuados.<sup>59</sup> Pero Schumann pensaba que muchas veces era aconsejable omitir por completo las indicaciones verbales. Si el carácter musical tiene una naturaleza emotiva generalizada -y, sin embargo, definida-, poco perderemos en ausencia de cualquier título o encabezamiento. Por otro lado, en obras como *Vogel als Prophet* o *Verrufene Stelle* el contenido es tan específico que no podemos apreciar el carácter sin un conocimiento del programa; la descripción verbal es parte esencial del todo poético.

Si volvemos por un momento al problema de *Papillons*, un sorprendente número de principios que hemos enumerado podrán tenerse en cuenta para una solución. Schumann reconoce una amplia gama de factores causales. Su carta a Henriette Voigt describe la última pieza como proveniente del *Flegeljabre*, pero parece también reconocer el proceso compositivo más explícitamente como una nueva reagrupación de piezas más antiguas bajo la influencia específica de la novela, según se desprende de lo que Schumann le escribe a Gottfried Weber, el editor de *Cäcilia*:

[...] sobre *Papillons* [debo añadir que] surgieron en parte del último capítulo del *Flegeljabre*, y que las agrupé de tal modo que uno pudiera advertir en ellas algo del baile de máscaras o tal vez del ojo de Wina tras la máscara [...]<sup>60</sup>

<sup>59</sup> "Man hat diese Überschriften über Musikstücke, die sich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt und gesagt, eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiss nicht: aber sie büsst dadurch ebensowenig etwas von ihrem Wert ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Verrufen des Charakters am sichersten vor" (Se ha criticado la atribución de títulos a las piezas musicales, la cual vuelve a darse con frecuencia en tiempos recientes: se afirma que una buena música no necesita de tales indicaciones. Desde luego que no las necesita, pero no pierde con ellas nada de su valor, y son la forma más segura que tiene el compositor de prevenir confusiones graves sobre el carácter de la obra). *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 361. El peligro similar de crítica poética mal dirigida es inmejorablemente ilustrada por la discusión satírica de la Novena Sinfonía (véase la nt. 47).

<sup>60</sup>*Neue Folge*, pág. 46 (11 de enero de 1834).

Incluso llega a mencionar los efectos del entorno físico y el contexto de su vida en aquella época en una carta Theodor Töpken:

Que Vd. conozca mi obra *Papillons*, buena parte de la cual nació en Heidelberg y sus bellos alrededores, me hace muy feliz, porque le dará al menos una indicación de mi vida.<sup>61</sup>

Así pues, concepciones de la mascarada, de la mariposa (tanto en el aspecto del efímero vuelo como en el de la metamorfosis), del alma, de la consecución del propio Schumann de independencia e individualidad, de Heidelberg y sus placeres, de las colecciones de danzas y sus relaciones ocultas como expresión del baile de máscaras, e incluso del estilo de Schubert tanto en sus rasgos externos como en su sugestión psicológica, y, finalmente, del *Flegel-jahre* de Jean Paul, todas ellas formaron una unidad natural de asociaciones que entran de distintas maneras en el proceso creativo, de maneras todavía más distintas dado lo extendido en el tiempo de este proceso. Schumann nunca fue capaz de analizar este complejo completamente, especialmente cuando fue absorbido por su mente de forma inconsciente y combinado de nuevo con componentes más misteriosos y específicamente musicales. Tan sólo podía inferir algunas cosas y formularlas, y crear de nuevo, ahora en palabras e imágenes, sobre la base de un producto musical terminado y tangible. Podía preguntar a su familia si las imágenes eran apropiadas (y, por tanto, causas probables), o contar a Henriette Voigt lo importante que era para él saber si el carácter musical era de hecho autosuficiente. No obstante, no podemos dudar de que parte de la curiosidad de Schumann sobre lo apropiado y pertinente de circunstancias específicas era en realidad asombro ante la manera en la que la música parece contener automáticamente la naturaleza y la estructura de acontecimientos particulares —un asunto metafísico que nunca examinó directamente—.

La creencia de que la vida y el arte son una sola cosa se ha convertido en tópico de la investigación schumanniana. Innumerables estudiosos y biógrafos han repetido hasta la saciedad la idea de que no podemos entender la música sin entender al hombre, y de que la vida de Schumann tuvo la más directa conexión con la naturaleza de su arte. Hemos retomado esta idea en relación con conexiones en detalle de ciertas obras, pero las podríamos aplicar a la elección de género y de medio. Así, la pieza para piano solo, con sus cambios y contrastes expresivos, se convierte en un reflejo de la individualidad de un joven dado al examen de sus reacciones y sentimientos. Con la dualidad del amor, el ámbito expresivo es ampliado casi por necesidad —una necesidad sobre la que Schumann hace algún comentario, sin alusión alguna a esta causa particular— al diálogo maravillosamente sensible entre el piano y la voz, con el amor, con toda su belleza y sus matices, como contenido explícito. En parte a causa de su éxito económico, el *paterfamilias* mira más hacia la sociedad, la fama, y los grandes

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 40 (5 de abril de 1833).

logros, y estos nuevos intereses y ambiciones se reflejan en obras sinfónicas, dramáticas o corales. El número de ejecutantes, por sí mismo, parece no ser un aspecto puramente técnico de la música, sino también una representación casi literal de las relaciones de la vida; y aunque la regular sucesión de medios instrumentales en la carrera de nuestro compositor tiene más de una causa, parecería erróneo no considerar la interrelación entre arte y vida como importante base explicativa. Y, en la perspectiva más amplia, su carrera musical reflejará su visión de la vida:

Y así es a lo largo de la vida: el objetivo que antaño perseguíamos ya no es un objetivo; y buscamos, luchamos, y anhelamos, siempre apuntando más alto, hasta que el ojo deja de funcionar, y el pecho y el alma anquilada yacen dormidos en la tumba.<sup>62</sup>

Desde el amplio marco de este cuadro poético y trágico, en una escala descendente, sigue una sucesión de otras relaciones, más particulares, entre la experiencia externa y la práctica musical: el contenido de las obras pianísticas, que manifiestan los grandes intereses literarios de Schumann y giran en torno a la atmósfera y el oscuro significado de la mascarada; los variados sentimientos de las canciones de amor, que incluyen la idealización sentimental que hace una joven muchacha de un hombre mayor que ella -Schumann era ocho años mayor que Clara, y Chamisso tenía más de cuarenta años cuando se casó con una mujer de dieciocho-. A estas interrelaciones podrían seguir otro tipo de motivo, como el retrato cósmico del hombre (encarnado por Fausto y Manfredo), las impresiones gráficas de las escenas del Rin, el sentimiento religioso. En cada caso, el efecto no se debe simplemente a una circunstancia externa, dada por la ocasión para adoptar un género concreto; la relación no es el vínculo -algo más débil- entre la función de la obra de arte del s. XVIII, o el encargo, y el producto musical. Es una transformación mucho más profunda y exhaustiva de la experiencia del compositor en la sustancia de la música. Para este fin las demandas de los encargos y las ocasiones especiales pueden ser secundarias si la obra ha de tener verdadero valor artístico. Además, la vida de Schumann estaba repleta de música de otros compositores y las sonoridades y posibilidades de otros medios sonoros, y estas experiencias formaron, de forma análoga, parte del contenido de sus obras. No hay que decir que la expresión detallada de la expresión del

<sup>62</sup> *Jugendbriefe*, pág. 20 (carta del 28 de abril de 1828 a su madre). El propio Schumann transfiere esta visión a la progresión de géneros musicales; una carta escrita casi veintitrés años más tarde al oficial del ejército August Strackerjan nos ofrece un ejemplo (*Neue Folge*, pág. 335; 13 de enero de 1851): "*Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem böheren Alter streben wohl auch die Zweige böher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein*" (Dedicar las fuerzas propias a la música espiritual sigue siendo posiblemente la meta más alta del artista. En nuestra juventud aún estamos firmemente radicados en la tierra, con sus penas y alegrías; en edad más avanzada, las ramas parecen querer elevarse más. Así que espero que esta edad no esté demasiado alejada de mi aspiración).

contenido musical decae en su última época, aunque sin afectar fundamentalmente a la validez de nuestra tesis; las tendencias crecientemente neoclásicas supusieron una mayor objetividad y una mayor opacidad en el material musical, y paralelamente con esta nueva práctica compositiva surgieron concepciones teóricas que subrayaban la importancia del buen oficio artístico más que del genio. Juzgado por sus teorías de juventud, Schumann hubiera por supuesto condenado sus propias actitudes de madurez, como lo han condenado los historiadores tantas veces. Apoyarse en el arduo aprendizaje de una técnica revelaba talento más que genio, y si el compositor maduro nunca ensalza lo bastante el aprendizaje de la cosas bien hechas, el compositor más joven no repara en desdeñar la disciplina de la teoría musical y en expresar su admiración por la excelsa facilidad del genio.<sup>63</sup>

Sin embargo, los cimientos del Neoclasicismo están presentes en el mismo centro del Romanticismo; el joven Schumann describió el entendimiento como guía de la fantasía,<sup>64</sup> y su subsiguiente práctica como crítico en absoluto descuida la cuestión de la coherencia formal, de igual modo que el significado de su música nunca destruye su integridad estética y estructural.

Tanto el realismo como el colorismo dramático están esencialmente ausentes de sus obras. Aunque hay algunas excepciones notables, el contenido musical es típicamente un sentimiento y un estado de ánimo generalizados, más sugestivos que concretos; la plasmación concreta y la narración detallada son secundarios ante la experiencia concreta, con sus cualidades indefinibles, su vaguedad, su evasión de la fijación verbal. De hecho es la propia personalidad de Schumann, dividida entre Florestán y Eusebius, la que da forma a gran parte de la substancia de su música; el entusiasmo y el ensueño permanecen como contenido emocional esencial cuando las personificaciones desaparecen. Así, las detalladas digresiones poéticas de la crítica de Schumann difícilmente pueden ser manifestaciones literales de un significado específico. Y esta actitud ambivalente hacia la música programática se debe precisamente a sus tendencias literales; insiste en que un programa detallado no es el criterio por el que se mide el éxito de una obra musical: la música debe satisfacernos en sus propios términos. Pero, aunque la música sigue inexorablemente sus leyes inherentes, tomarla en sus propios términos no es seguirla en su aspecto puramente musical, sino en su presentación del tipo de contenido al que es apropiado. Schumann quiere dejar de lado el realismo cuando habla de valores puramente musicales, pero lo que él pone en lugar de la imitación externa es un tipo distinto de contenido: la experiencia interior captada en el carácter musical. Por tanto es lógico que lo que predomine en su obra sea la vagamente sugestiva pieza de carácter: las ricas

<sup>63</sup> El contraste, expresado también en las preocupaciones de la vida de Schumann, puede examinarse comparando el "Denk- und Dichtbüchlein" (*Gesammelte Schriften*, vol. I; págs. 17 y ss.) y el más tardío "Musikalische Haus- und Lebensregeln" (*ibidem*, vol. II; págs. 163 y ss.).

<sup>64</sup> *Neue Folge*, págs. 7-8 (carta del 5 agosto de 1828 al compositor de canciones Gottlob Wiedebein).



cualidades asociativas de los motivos de danza, la invitación implícita de una balada o romanza a seguir una historia; pero, ¿qué historia? Lo que el compositor romántico buscaba era justamente esa atmósfera legendaria, que debía ser elaborada *ad libitum* pero de acuerdo con el tono predominante. La imaginativa construcción de tipos de carácter siempre nuevos aumentaba el acervo de cualidades heredadas. A veces una frase era tomada de la vida, de la canción de un marinero, o de una tarantela; otras veces toda la atmósfera era creada artificialmente, como en la sugestión del carácter oriental. Pero lo importante era siempre la naturaleza indefinida del resultado, y esta falta de definición era lo que Schumann entendía por Romanticismo. Según él, es difícil concebir un movimiento romántico en música, pues la música siempre es romántica;<sup>65</sup> detrás de las melodías explícitas hay una luz misteriosa y sugerente, como el brillo del amanecer.<sup>66</sup> Su propia música difícilmente podría encontrar una caracterización más adecuada; y si añadimos a una cualidad tan vaga y distante la naturaleza tan extremadamente personal de la experiencia requerida por esta estética, y en particular la personalidad introspectiva de Schumann, lo inapropiado de la representación dramática se hace tan patente como la del realismo. El retrato de Manfredo sólo es convincente porque esta figura es afín a la del propio Schumann.

Abordemos ahora, siquiera brevemente, el terreno de la música vocal, con la esperanza de que pueda ser provechosamente examinado como parte de la cuestión general del significado de la música, y de que el *lied* pueda ser objeto de los mismo principios explicativos que la pieza para piano.<sup>67</sup> El propio piano no tiene el mismo valor para Schumann que para Chopin; es un instrumento universal de expresión, y no un mundo específico separado del resto de la música. De hecho, en el caso de Schumann, parece haber absorbido y concentrado una experiencia musical anterior de una gama amplísima, y continúa sugiriendo la variada paleta de color de los instrumentos de la orquesta y evocando la expresividad de la voz humana, aunque no el sentimiento de su definición conceptual. Por otro lado, el *lied* de Schumann disuelve sus imágenes particulares en cualidades tonales y sentimientos más generales, en un

<sup>65</sup> *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 26.

<sup>66</sup> *Ibid.*, vol. I, págs. 249-250. Schumann aplica la caracterización a la música de Stephan Heller.

<sup>67</sup> Ciertamente, la inspiración literaria que se encuentra en las obras instrumentales se hace más evidente y concreta en la música vocal. Schumann escribe a Moritz Horn sobre *Der Rose Pilgerfahrt*: "*Gewiss eignet sich die Dichtung zur Musik, und es sind mir auch schon eine Menge Melodien dazu durch den Sinn gegangen.*" (La poesía, desde luego, se presta a la música, y ya me han venido a la cabeza gran cantidad de melodías). *Neue Folge*, pág. 339. El valor de los *lieder* de Schumann, más que en el caso de otros compositores, depende del valor de los textos poéticos que utiliza y su propia sensibilidad hacia ellos. Incluso las formas experimentales de su música vocal de madurez deben su origen a la inspiración de los poemas. Esto escribe sobre *Schön Hedwig*: "*Es ist eine Art der Composition, wie wohl noch nicht existiert, und so sind wir immer vor Allem den Dichtern zu Dank verbunden, die, neue Wege der Kunst zu versuchen, uns so oft anregen*" (Es un tipo de composición que quizá no haya existido nunca, así que siempre debemos estar agradecidos a los poetas, que tantas veces nos invitan a buscar nuevos caminos en el arte). *Ibid.* pág. 372; carta de 8 de mayo de 1853 a Carl van Bruyck.

cautivador aroma de sentimiento; vemos las palabras a través de un velo que atenúa y transfigura su mensaje explícito, y este efecto es favorecido por la propia poesía, pues posee las mismas tendencias. Pero el lírico piano no está ya tan lejos del tono vocal, casi incorpóreo. El impresionantemente bello *Berg und Burgen* del *liederkreis* de Heine, por ejemplo, puede convertirse en algo muy parecido a una intensificación de la Romanza en fa sostenido mayor del op. 28, mientras que -si tenemos en mente la canción- todo cambio o pequeña desviación del flujo melódico de la pieza para piano parece adquirir un significado más intenso y una expresividad más específica. El piano y la voz demuestran su identidad subyacente en el *lieder* de Schumann por su íntimo intercambio discursivo, su participación de la sustancia musical como iguales. Esta intercambiabilidad esencial puede observarse no sólo en la alternancia melódica de ambos, sino también en la notable fuerza del postludio pianístico. En los cautivadores e introspectivos postludios de *Am luctenden Sommermorgen* y *Die alten, bösen lieder*, es como si discerniéramos la verdadera naturaleza de la pieza de carácter. Pero, ¿por qué está el piano dotado de tal elocuencia en este contexto? La expresión melódica se revela como un peculiar compuesto de ocasiones específicas y del significado sonoro más profundo -un compuesto en el que la experiencia está universalizada y el elemento tonal elevado a la máxima expresión sentimental-. Evidentemente, el significado concreto del poema ilumina este carácter y hace de la afirmación final del piano un momento de clímax que destila y concentra la esencia del *lied*. El postludio se convierte en una perfecta encarnación de la estética romántica, y contiene la clave -si somos capaces de descifrarla y verbalizarla- de la naturaleza de la música tal como ésta se manifestó en aquella era: el refuerzo mutuo de la experiencia concreta y el misterio sonoro, la primera transfigurada y el segundo conectado profundamente con la vida humana.

Por último, si investigamos sobre las fuentes de la visión de Schumann, podemos -como es lógico- tomar como guía la influencia de la experiencia extramusical. Será entonces la literatura la que aparezca como la fuerza formativa básica, la fuerza que afectó a su música, su crítica, y su teoría estética. Rodeado desde su infancia de un ambiente literario, Schumann se ocupó de este arte antes de dedicarse a la música, y toda su concepción posterior vino determinada por este temprano contacto. El hecho de que una de sus empresas de juventud (sobre la que volvería al final de su vida) fuera la compilación de las visiones de la música de los grandes poetas de distintas épocas revela claramente que debió haber recibido sus principales concepciones sobre la naturaleza y los poderes de la música de las obras literarias. Lo que él veía en la música era inevitablemente una versión personal de lo que veían sus autores favoritos; lo que admiraba de Schubert, Beethoven y Bach lo veía influido por Jean Paul, Hoffmann y Wackenroder. Por encima de todo, las obras de la literatura alemana ensalzan el extraño poder afectivo del arte de los sonidos; los efectos musicales de los vasos con agua o del

arpa eólica hacían las delicias de estos autores. Pero la música es afectiva, en un modo muy especial en el que simultáneamente se intensifican y se resuelven los sentimientos, y por tanto en buena lógica puede calificarse de catártica. La variedad de emociones que se encuentra en la música poco tiene que ver con la *Affektenlehre*, y paradójicamente posee una cierta semejanza: es siempre profunda e imprecisa, triste y consoladora, caracterizada por el misterio y por el anhelo infinito. Y sin embargo, abarca todos los sentimientos de la vida, absorbiéndolos, transformándolos, y expresándolos al mismo tiempo, y dotándolos de una cierta trascendencia de la realidad, pero no de las cualidades accesorias o de ficción de las imágenes.

La universalidad de la música responde a cada necesidad del corazón humano, aunque de modo especial al deseo romántico de expresar el sentimiento de lo inefable y el anhelo inalcanzable. En este anhelo insatisfecho todas las artes convergen, pero el espíritu que se extendió a todo fue el de la música, y el deseo -secreto o declarado- de muchos escritores era convertirse en compositores, de forma que pudieran alcanzar mejor un objetivo expresivo para el que las palabras eran inherentemente demasiado concretas y mundanas. Este deseo se consumó en la figura de Schumann; abandonando la literatura para consagrarse a la música, conservó la atmósfera nocturna, el motivo del baile de máscaras, la morbidez, lo etéreo, la imaginación y el ensueño de la poesía. No es ilógico que los extraños poderes de la música tuvieran conexión con fuerzas cósmicas; dado que la cualidad emotiva de la música disolvía los sentimientos reales de la vida, muchas veces era puesta por encima de éstos. Todavía de forma más patente, la música era superior a los eventos: era una manifestación de lo sobrenatural, y nos ponía en contacto con el mundo sobrenatural. De lo antedicho se desprende fácilmente la naturaleza divina del genio y la inspiración.<sup>68</sup> Y en la dicotomía de la época entre inmediatez y distancia, entre lo clásico y lo romántico, el arte estático se alineaba con lo primero, y la música con lo segundo. Los escritos filosóficos reforzaban estas concepciones; el motivo de lo cósmico aparece en Dalberg y Herder y es desarrollado por Schelling y Schopenhauer; la proximidad entre música y sentimiento es puesta de relieve por Hegel, y en los escritos de Amadeus Wendt, que llegaron a manos de Schumann. El motivo de lo cósmico no es

<sup>68</sup> La creación no sólo era inconsciente, sino que tenía relación con el destino. Y en su sondeo del proceso creativo Schumann descubre fuerzas sobrenaturales junto con otras naturales. En el siguiente pasaje relata a Clara cómo durante la composición de las *Nachtstücke*, las imágenes que veía, el título que había pensado, y las emociones que le afectaron se unieron en una misteriosa revelación (*Jugendbriefe*, págs. 300-301; carta del 7 de abril de 1839): "Von einer Ahnung schrieb ich Dir; ich hatte sie in den Tagen von 24. bis zum 27. März bei meiner neuen Komposition; es kommt darin eine Stelle vor auf die ich immer zurückkam; die ist als seufzte Jemand recht aus schwerem Herzen: 'ach Gott'. -Ich sah bei der Komposition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche, verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lange nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: 'Leichenphantasie' -ist das nicht merkwürdig- Beim Komponiren war ich auch oft so angegriffen dass mir die Thränen herankamen und wusste doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu -da kam Therese's Brief und nun stand es klar vor mir" (Te escribí sobre un presentimiento que tuve entre los días 24 y 27 de marzo al escribir mi nueva composición; en ésta hay un pasaje al que volvía de manera recurrente: es como si alguien suspirase desde su corazón

LA VISIÓN SCHUMANNIANA DE  
"LO ROMÁNTICO"

un rasgo dominante en el pensamiento de Schumann, aunque está presente. Sus principales ideas provienen de la peculiar cualidad de la experiencia sonora y su ambigua relación con la vida. Como los protagonistas de las obras de la literatura romántica, Schumann recurría a la música tanto para evadirse de la vida y dar salida a sus sentimientos como para escapar a un mundo más elevado y simultáneamente dar expresión a su experiencia. Su sensible e introspectiva personalidad era un instrumento de especiales habilidades que transmutaban el material más básico de la vida a expresión musical. En la onírica sugestión de distancia que hay en los textos de sus canciones, vemos esta transmutación como pensamiento en pleno proceso de existencia; el resultado es la encarnación ideal de la dualidad de la música Romántica. La imagen de Schumann del genio bien puede representar su imagen de la música: un árbol cuyas raíces están cubiertas por la tierra, y cuya copa está orientada al cielo.<sup>69</sup>

Sin embargo, no habremos comprendido del todo su música si la concebimos sólo como portadora de eventos extrínsecos. La teoría metafísica, la filosofía de la creación literaria, y la práctica de la crítica poética dirigen nuestra atención al proceso inverso, aquél en que la música no asimila la experiencia, sino que la produce.<sup>70</sup> Como substancia creativa primaria, la música da lugar a todos los fenómenos del mundo, y por todas partes la naturaleza está animada por *stimmung*. Los sonidos más imperceptibles de un arpa de boca o de la ocarina revelan un fondo de importancia cósmica, y con la acción del aire en el arpa eólica la música etérea parece cobrar sentido. No resulta extraño, entonces, que Schiller describa la fase inicial de la creación literaria como la presencia de un estado de ánimo musical. Toda poesía –como

afligido: "¡ay, Dios!". Al componer veía continuamente cortejos fúnebres, ataúdes, gentes desgraciadas, desesperadas, y cuando después de terminar busqué con insistencia un título, siempre se me ocurría el de "Fantasía mortuoria" (curioso, ¿verdad?). También me veía muchas veces tan afectado al componer que las lágrimas me asaltaban sin saber por qué y sin que hubiera motivo: entonces llegó la carta de Therese y lo vi con claridad). La carta traía noticias de la inminente muerte de su hermano Eduard. Schumann atribuye a Mendelssohn un similar poder inconsciente para las profecías, expresado en el carácter del Trío con piano en do menor: "*Wundervolle Stellen sind darin. Jetzt, nachdem er so früh scheiden musste, kann ihr Sinn Niemandem mehr verbüllt sein*" (Allí encontramos pasajes prodigiosos. Ahora que él nos ha abandonado tan prematuramente, a nadie se le puede ocultar el significado). *Neue Folge*, pág. 451; carta del 3 diciembre de 1847 al editor Hermann Härtel.

<sup>69</sup> *Gesammelte Schriften*, vol. I; pág. 121.

<sup>70</sup> La mutua fuerza de inspiración de la poesía y la música puede tomarse como norma general de la estética de Schumann (de hecho, se remonta a su creencia de juventud en la interrelación de todas las artes); no era en absoluto inconsciente de esto, que expresa ingeniosamente en la crítica de *Die Weiße der Töne de Spohr* (*Ibid.*, vol. I; págs 65-66), que está a su vez basada en un poema que alaba la música: "*Man müsste zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche diese Sinfonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdank die Worte seiner Begeisterung für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat*" (Sería necesario traducir por tercera vez para ofrecer una visión de esta sinfonía a aquéllos que no la hayan oído, pues el poeta debe sus palabras al entusiasmo por el arte musical que Spohr ha traducido en música). Para ser precisos, la serie que termina en la crítica poética comienza con la música del cosmos, tal como aclara la crítica más adelante. Es el sentimiento lo que unifica las sucesivas etapas, y la elaboración sobre *Mebr Ausdruck der Empfindung als Malerei* y su ejemplificación son típicas de la estética schumanniana; pero Schumann se dio cuenta de que el propio Beethoven no tenía

creación de ideas y ficciones particulares- emana de una fuente metafísica en la música, y vuelve sobre ella, pues la música es poesía en un sentido más fundamentalmente creativo.<sup>71</sup> Por tanto, en la composición de *lieder* sería bastante lógico escribir el poema después de la música, un procedimiento que, de hecho, no era infrecuente en el periodo romántico. Y la importancia del postludio será igualada por la del preludio, en casos en los que la voz parece surgir como concreción del espíritu o el estado de ánimo expresado por el instrumento, como ocurre en *Mein Hertz ist schwer*. La misma consideración puede aplicarse a la crítica poética, o a los lemas y encabezamientos de las obras, que se dirigen adelante, como causas que han de transformarse en carácter musical, y también hacia atrás -hacia la fuerza musical que los ha producido-, ahora con un gran valor hermenéutico. Todavía más, al proceder la poesía del sonido musical, la música se erigirá en su intérprete lógico,<sup>72</sup> del mismo modo en que la poesía interpreta la música que surge de la literatura. En cualquier caso, la música habla del interior de las cosas y los eventos, del sustrato ontológico de las imágenes. En la escena final de *Flegeljahre*, el sueño de Walt contiene la misteriosa y tenue luz del amanecer, la vaguedad y la distancia con la que la vida dibuja la música; y así como la literatura se esforzó por convertirse en música, el significado del sueño de Walt es de hecho revelado por la música, por sonidos que proceden de una fuente indefinida y cada vez más distante, y que por tanto no pertenecen al mundo objetivo de la percepción. ■

Traducción: Ramón Silles

necesidad de las fases alternadas de realización objetiva, fueran éstas imágenes, palabras o naturaleza: "*Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastorsinfonie fasste und ausführte, so war es nicht der einzelne kleine Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganze unendlichstimmige Schöpfung regte sich in ihn*" (Cuando Beethoven concibió y llevó a efecto su idea de la Sinfonía Pastoral, no fue un único e insignificante día de primavera lo que le inspiró a emitir su grito de alegría, sino la oscura y tumultuosa mezcla de cánticos sobre nosotros [como creo que dice Heine en algún lugar]: la Creación entera, con sus infinitas voces, se agitaba hacia él). *Loc. cit.*

<sup>71</sup> ¿Será esta la razón de la idoneidad de los términos poeta y poema en la música romántica? ¿o se debe esto a la relativa especificidad del carácter musical? Sobre la palabra "*Dichtungen*" (poemas o creaciones poéticas) Schumann escriba a Clara (*Jugendbriefe*, pág.281; 13 de abril de 1838): "*Nach dem letzten Wort suchte ich schon lange, obne es finden zu können. Es ist sehr edel und bezeichnend für musikalische Kompositionen denke ich*" ("Durante mucho tiempo busqué esta última palabra, sin poder hallarla. Me parece que es muy noble y define bien las composiciones musicales").

<sup>72</sup> A la edad de dieciocho años, Schumann escribe a Gottlob Wiedebein (*Neue Folge*, pág. 6; 15 de julio de 1828): "*Ihre Lieder schufen mir manche glückliche Minute, und ich lernte durch diese Jean Pauls verhüllte Worte verstehen und enträthseln. Jean Pauls dunkle Geistertöne wurden mir durch jenes magische Verhüllen Ihrer Tonschöpfungen erst licht und klar, wie ungefähr zwei Negationen affirmiren, und der ganze Himmel der Töne, dieser Freudethränen der Seele, sank wie verklärt über alle meine Gefühle*" ("Sus *lieder* me proporcionaron más de un momento de felicidad, y con ellos aprendí a entender y descifrar las veladas palabras de Jean Paul. Las oscuras y misteriosas notas de Jean Paul se me tornaron por vez primera claras y luminosas, más o menos del mismo modo en que dos negaciones constituyen una afirmación: todo un cielo de notas -estas lágrimas de alegría del alma- se precipitó sobre mis sentimientos en una especie de transfiguración").