

## “IM LEGENDENTON” DE SCHUMANN Y EL CONCEPTO DE ARABESCO DE FRIEDRICH SCHLEGEL \*

John Daverio

“Überhaupt hängen die verdammten Dinger so zusammen”<sup>1</sup>

Friedrich Schlegel, carta a A. W. Schlegel, marzo de 1798.

### I

Las referencias a Friedrich Schlegel, probablemente el principal filósofo y crítico del Romanticismo temprano, son pocas cuando se habla de música. Sin embargo, Schlegel fue una figura fascinante: artífice de la teoría de la *Universalpoesie*, firme defensor del *Roman*, la novela, escritor de más de mil enigmáticos fragmentos y autor de *Lucinda*, un pequeño libro de mala reputación que en sí también es un fragmento. Tal vez sea el célebre germanista Erich Heller quien mejor lo haya descrito como “un complejo simplón y un loco profundamente profético”.<sup>2</sup> Menos refinado y lúcido que su hermano August Wilhelm y no tan volcado en la música como Novalis, Tieck, Wackenroder o Hoffmann, Friedrich Schlegel ha quedado relegado a no ser mencionado más que de pasada en los capítulos introductorios de las monografías sobre el Romanticismo o a los estudios especializados de los doctores en literatura. Cierto es que Schlegel era reacio a considerar la música como un arte “progresivo” en el mismo sentido en que la poesía aspira a tal ideal; al mismo tiempo que estaba plenamente convencido de que la música tenía la capacidad de encarnar “un tema sentimental”, no lo estaba tanto de que esto llegara a traducirse en una “forma fantástica”, el segundo requisito de la obra de arte románti-

\* *Schumann's "Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's Arabeske*. Publicado en *19th-Century Music* 9/2 (otoño de 1987). University of California Press.

<sup>1</sup> “Y es que, en general, las condenadas cosas están tan estrechamente relacionadas...”

<sup>2</sup> Erich Heller, *Thomas Mann: The Ironic German* (South Bend, Ind., 1958); pág. 158.

ca según él.<sup>3</sup> Con todo, abordó una serie de aspectos musicales que, por lo general, suelen asociarse con la generación de románticos más jóvenes. La exaltación de la música instrumental pura que hace E. T. A. Hoffmann (en *Beethovens Instrumentalmusik*, 1813) o su asociación de la ópera romántica con lo "maravilloso" (en *Der Dichter und der Komponist*, 1813-1819), la preocupación de Weber por la forma que debía adoptar la ópera alemana (como expresa en su crítica de la ópera de Hoffmann *Undine*, en 1817) -todos estos puntos tienen antecedentes en los escritos de Schlegel-.<sup>4</sup>

No obstante, aquí no me interesa tanto tratar las ideas de Schlegel sobre la música como aquellos aspectos de su teoría literaria que podrían resultar útiles para esclarecer los rasgos más perturbadores de la forma musical del siglo XIX. Empezamos a darnos cuenta de que la forma sigue siendo un asunto desconcertante en los estudios de la música romántica dada nuestra tendencia a conceptualizarla en términos arquitectónicos -una línea de pensamiento por analogía más adecuada para la música de finales del XVIII-. Schlegel nos proporciona una analogía pictórica más apropiada para las obras de arte, tanto literarias como musicales, del siglo siguiente. Así pues, este ensayo se centra en un concepto que desempeñó un papel muy importante en las ideas críticas que Schlegel comenzó a formular en torno al cambio de siglo: el arabesco (*die Arabeske*). En un sentido restringido, el concepto de arabesco se refiere a las digresiones humorísticas, ingeniosas o sentimentales que, intencionadamente, interrumpen el flujo cronológico de una narración. Sin embargo, entendido de forma global, el arabesco atenúa una diversidad, caótica en apariencia, a través de un proceso lógico deliberadamente encubierto.

A modo de demostración, vamos a aplicar aquí este principio dual al primer movimiento de la Fantasía para piano en do mayor op. 17 de Robert Schumann (versión revisada de

<sup>3</sup> Schlegel definió el arte romántico como aquél que presenta "un contenido sentimental dentro de una forma fantástica" ("*einen sentimentalischen Stoff in einer fantastischen Form*") en su *Gespräch über die Poesie* (Conversación sobre poesía, 1799-1800), *Kritische Schlegel Ausgabe* [abreviada a partir de ahora como KFSa]; vol. II, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, editada por Hans Eichner (Viena/Zúrich, 1967), pág. 333. Donde mejor expresa Schlegel sus dudas acerca de la música es en el Frag. 230 de sus *Fragmente zur Literatur und Poesie* (1797): "¿Puede existir una música progresiva o acaso ésta no es más que un arte puramente sentimental, como la escultura es un arte clásico y la poesía un arte progresivo?", KFSa, vol. XVI, *Fragmente zur Poesie und Literatur I*, edit. Hans Eichner (Múnich, 1981); pág. 104. Las referencias a la música como arte sentimental que apela a esa esfera nuestra donde prevalece "el sentimiento espiritual" son numerosas en las obras de Schlegel. Véase *Gespräch über die Poesie*, KFSa, vol. II, pág. 333; *Fragmente zur Literatur und Poesie*, Frag. 231 y 404, KFSa, vol. XVI, págs. 104, 118; *Zur Poesie I* (1802), Frag. 148, KFSa, vol. XVI, pág. 266.

<sup>4</sup> Para el tema de la visión de la música instrumental de Schlegel, véase el Frag. 1130 de los *Fragmente zur Literatur und Poesie* (KFSa, vol. XVI, pág. 178): "Toda la música pura tiene que ser filosófica e instrumental (música para el pensamiento)." Asocia la ópera con *das Wunderbare* (lo fantástico) en el frag. 48 de la misma colección (KFSa, vol. XVI, pág. 89) y trata el problema de la forma operística en su *Geschichte der Europäischen Literatur* (Historia de la literatura europea, 1803-1804), KFSa, vol. XI, *Wissenschaft der Europäischen Literatur (1795-1804)*, edit. Ernst Behler (Zúrich, 1958); págs. 81-82.

1838), una pieza clave para el Romanticismo musical cuyo desarrollo formal se puede esclarecer ateniéndonos a las ideas de Schlegel. Esta elección, no obstante, dará lugar a la pregunta de hasta qué punto Schumann estaba familiarizado con los escritos de Schlegel. Se sabe con certeza que conocía algunos de los poemas de Schlegel y -algo bastante interesante- también las versiones musicales que Schubert había compuesto sobre ellos. El motivo poético que encabeza el primer movimiento de la Fantasía (*Durch alle Töne tönet/ Im bunten Erdentraum/ Ein leiser Ton gezogen/ Für den der heimlich lauscht*)<sup>5</sup> es la cuarteta final de *Die Gebüsche* (Los matorrales) de Schlegel,<sup>6</sup> un poema al que Schubert puso música en su totalidad (D. 646). La figuración en seisillos ondulantes del acompañamiento de la versión de Schubert está recogida en el último movimiento de la Fantasía de Schumann, el cual, además, comienza con una variante de la sucesión armónica que abre la canción de Schubert. El *finale* de la Fantasía también evoca otra de las canciones de Schubert sobre un texto de Schlegel: *Der Fluss* (El río, D. 693). El comienzo de esta canción, a su vez, hace referencia melódica a la canción *Wo die Berge so blau* (Donde los montes son tan azules), la segunda del ciclo *An die ferne Geliebte* (A la amada lejana) de Beethoven; y no hay que olvidar que el papel de la última de las canciones de este ciclo es esencial en el primer movimiento de la Fantasía de Schumann. Por lo tanto, el poema de Schlegel del principio de la obra no es simplemente una rebuscada cita; es la clave para descubrir una densa red de alusiones musicales.<sup>7</sup>

Del conocimiento que Schumann pudiera tener de la obra crítica de Schlegel no existen tantas pruebas directas. No es nada clara, por ejemplo, la vinculación de su propio Arabesco op. 18 con el arabesco como categoría teórica que establece Schlegel.<sup>8</sup> En cualquier caso, fue Friedrich Schlegel el primero en esbozar las complejas ideas que constituirían los cimientos filosóficos del Romanticismo alemán -ideas que alcanzaron una amplísima difusión a través de las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Conferencias sobre el arte y la literatura dramáticos, 1808-1809) de su hermano August Wilhelm.<sup>9</sup> Y, a pesar de que no se

<sup>5</sup> "Entre todos los sonidos suena / en el multicolor sueño de la tierra / un levísimo sonido, tocado / para quien escucha en secreto."

<sup>6</sup> *KFS*, vol. V, *Dichtungen*, edit. H. Eichner (Múnich, 1962); págs. 190-191.

<sup>7</sup> En una carta del 9 de junio de 1839, frecuentemente citada, Schumann identificaba a Clara con el "tono" del motivo. Véase *Jugendbriefe von Robert Schumann*, ed. Clara Schumann (3ª ed. Leipzig, 1898), pág. 303. No obstante, ¿Acaso no hay también bastantes *leise Töne* (sonidos levísimos) que recorren de forma subcutánea la Fantasía entera y que igualmente remiten a Beethoven y Schubert?

<sup>8</sup> Confróntese, sin embargo, con la posterior nt. 51.

<sup>9</sup> Para el tema de la difusión de las ideas de Friedrich a través de las obras de August Wilhelm véase el trabajo de Hans Eichner *Germany/Romantisch Romantik Romantiker*, en *Romantic and its Cognates The European History of a Word*, ed. H. Eichner (Toronto, 1972); pág. 136. Para un estudio general acerca del enorme interés del joven Schumann por el Romanticismo literario, véase el trabajo de Leon B. Platina, *Schumann as Critic* (New Haven, 1967); págs. 91-69.

puede demostrar que Schumann experimentase una influencia directa de las teorías críticas de Friedrich Schlegel, podemos estar seguros de que las inclinaciones artísticas e intelectuales de ambos giraban en torno a un mismo centro espiritual.

Charles Rosen, con gran acierto, ha caracterizado la Fantasía como "un monumento que conmemora la muerte del estilo clásico."<sup>10</sup> Como es bastante comprensible, la atención de los estudiosos se ha centrado en el primer movimiento, considerado generalmente como una culminación del tratamiento creativo de la forma sonata por parte del joven Schumann.<sup>11</sup> El punto al que la mayoría de los analistas han dirigido su atención, entendiéndolo como un símbolo del enfoque imaginativo de la forma por parte de Schumann, es la evocadora composición "*Im Legendenton*" ("En tono de leyenda"), un *Characterstück* perfectamente independiente que Schumann emplaza más o menos en el centro del movimiento. Así pues, *Im Legendenton* suele definirse como un interludio o episodio que bien sustituye la sección del desarrollo de la forma más tradicional<sup>12</sup> o bien acontece dentro del proceso de desarrollo que se inicia en la indicación *Im Tempo* del compás 82.<sup>13</sup> Para Rosen, el emplazamiento de *Im Legendenton* confiere al primer movimiento una estructura ternaria general en cierto modo similar a la del aria *da capo* del siglo XVIII.<sup>14</sup>

En mi opinión, estos análisis de la posición de *Im Legendenton* dentro de la estructura del conjunto están equivocadas, aunque parezca mentira. Es erróneo caracterizar el interludio como parte de una sección de desarrollo, puesto que viene precedido por dos claras referencias al material de partida en la tónica (cc. 97-105 y 119-128). En otras palabras, da la sensación de que la reexposición hubiera empezado ya antes de ahí. Del mismo modo, la idea de una estructura ternaria del movimiento resulta problemática, dado que la tercera parte de dicha estructura (cc. 226 y ss.) no se corresponde con el principio del movimiento sino con el pasaje que comienza en el c. 29. Por lo tanto, *Im Legendenton* sólo puede describirse como un interludio dentro de la reexposición -una diferencia ni mucho menos pequeña o insignificante-. A pesar de que el *Im Tempo* del c. 82 comienza con el gesto retórico y la inestabilidad tonal característicos de las secciones de desarrollo, pronto queda claro que todo ha sido una especie de movimiento en falso; con la reaparición de una variante del material de

---

<sup>10</sup> Charles Rosen, *The Classical Style* (Nueva York, 1972); pág. 451.

<sup>11</sup> Véase, de Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (Laaber, 1982); pág. 144. Véase también el análisis similar en Joan Chissell, *Schumann Piano Music* (Seattle, 1972); pág. 36.

<sup>12</sup> Véanse los siguientes estudios: Edler, *Schumann*, pág. 142; Thomas A. Brown, *The Aesthetics of Robert Schumann* (Nueva York, 1968), pág. 157; Kathleen Dale, *The Piano Music in Schumann: A Symposium*, ed. Gerald Abraham (Londres, 1952), pág. 47; Ronald Taylor, *Robert Schumann: His Life and Work* (Nueva York, 1982), pág. 143.

<sup>13</sup> Chissell, *Schumann Piano Music*; pág. 36.

<sup>14</sup> Rosen, *The Classical Style*; pág. 453.

partida en su tonalidad y altura original (c. 97), ya puede darse por iniciada la reexposición (es verdad que el punto de inicio de la reexposición en cierto modo está encubierto -como, de hecho, debe ser-, puesto que el movimiento empieza *in medias res*, sobre una pedal de V<sup>9</sup>; no obstante, las correspondencias motivicas entre los cc. 97-128 y el comienzo y, lo que es más importante, el establecimiento de do mayor, ponen de manifiesto que el c. 97 marca el inicio de la reexposición). La idea de que *Im Legendenton* interrumpe el proceso de recapitulación se ve reforzada, además, mediante una simple comparación: el punto en el que se reanuda la reexposición después de *Im Legendenton*, el c. 226, enlaza con los cc. 126-28, justo donde se interrumpía para dar paso al interludio, exactamente igual que el c. 29 (con su anacrusa) enlazaba con los cc. 27-28 de la exposición. El ejemplo 1 recoge estas correspondencias una debajo de otra con el fin de compararlas.

Ejemplo 1

Exposición: c. 27

Reexposición: c. 126

"Im Legendenton"

Erstes Tempo. c. 226

etc.

etc.

Ser consciente de esta diferencia de emplazamiento -de un interludio perteneciente al desarrollo a una digresión dentro de la recapitulación- resulta fundamental para entender el proceso formal tan sumamente peculiar del primer movimiento de la Fantasía. Por supuesto, podríamos considerar *Im Legendenton* como un rasgo anómalo más dentro de los primeros experimentos con la forma sonata de Schumann (en cuyo caso, este estudio llegaría a su fin con gran rapidez). Pero también podríamos tratar de juzgar el movimiento en términos más positivos: como una manifestación de la "forma romántica". Si bien intentaré definir y desarrollar la segunda alternativa, hay que decir que no carece de ciertos aspectos problemáticos. Pues, ¿cómo definiríamos esa forma ideal que Schumann esperaba alcanzar cuando proclamaba que la forma sonata era un género pasado de moda: "y esta es, sin duda, la razón por la cual no podemos seguir repitiendo las mismas fórmulas durante otros cien años y al mismo tiempo tratar de crear algo nuevo por nosotros mismos?"<sup>15</sup> Y si el *allegro* de sonata ya no es el único criterio formal vigente en movimientos como el primero de la Fantasía, ¿a qué otro con-

<sup>15</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften* [a partir de ahora GS] (Leipzig, 1914), I; pág. 395.

cepto formal podemos aferrarnos entonces?<sup>16</sup> Es en este punto donde puede ayudarnos el concepto del arabesco de Schlegel –a través del cual proyectó sus ideas sobre la *fantastische Form*–, en particular a la hora de analizar las anomalías formales a las que da lugar el *Im Legendenton* de Schumann y, en general, porque nos ofrece una visión positiva de la forma romántica.

"Arabesco", como término crítico, fue utilizado por primera vez en Alemania a finales del siglo XVIII, donde se aplicaba a la literatura por analogía con las artes plásticas y la arquitectura. De hecho, en ese periodo se dio un renacimiento del interés por los arabescos de la antigua Pompeya –motivos o patrones muy originales pero dispuestos de manera simétrica que reproducían sutiles formas vegetales o criaturas fantásticas y se utilizaban en forma de guirnalda para enmarcar o rematar un muro con una pequeña pintura en el centro (por ejemplo, la pintura mural con guirnalda de arabescos de la casa de Sulpicius Rufus, Pompeya; *Nederlands Instituut*, Roma)–.

Rafael aplicó un recurso decorativo similar, en torno a 1515, en la pintura de las columnas de las logias papales. A principios del XIX fue Philipp Otto Runge quien intentó que el arabesco dejara de ser un arte puramente ornamental y adquiriese implicaciones alegóricas serias. En *Der kleine Morgen* (El pequeño amanecer), una de sus varias representaciones de las etapas del día, el marco de arabescos es parte integrante del propio cuadro. De modo similar, la compleja simetría de la disposición de figuras fantásticas en torno a un punto central indica un intento de transformar la ornamentación mediante patrones encadenados en la sustancia misma de la pintura.<sup>17</sup>

Goethe, en su ensayo *Von Arabesken* (Sobre los arabescos, 1789), hablaba de una "caprichosa y exquisita combinación de los más diversos objetos".<sup>18</sup> Todas las características que menciona, arbitrariedad o capricho, yuxtaposición de buen gusto, variedad infinita, están tomadas de las teorías críticas de Friedrich Schlegel. Schlegel fue un paso más allá para aso-

---

<sup>16</sup> Véase, de Charles Rosen, *Sonata Forms* (Nueva York, 1980); pág. 315. En su análisis de la Sonata para piano en fa sostenido menor op. 11, de Schumann, Rosen afirma que los aspectos anómalos de los movimientos con forma sonata de Schumann deberían estudiarse en relación con los "efectos similares" que se dan en la *Kreisleriana*, el *Carnaval*, *Dichterliebe*, etc. –una idea muy sugerente que, sin embargo, no llega a elaborar–.

Anthony Newcomb alude al mismo problema en su análisis del último movimiento de la Segunda Sinfonía op. 61 de Schumann: *Once More "Between Absolute and Program Music": Schumann's Second Symphony, 19th-Century Music* 7 (1984), pág. 240: "En lo que concierne a la forma, el error radica en la afirmación de que en todas las formas hay un finale."

<sup>17</sup> Sobre el tema del arabesco en las artes plásticas véase el trabajo de Wolfgang Kayser *The Grotesque in Art and Literature* (trad. inglesa de Ulrich Weisstein; Nueva York, 1981), pág. 21 (original: *Das Groteske*, Oldenburg, 1957). También, de Marshall Brown, *The Shape of German Romanticism* (Ithaca, 1979); págs. 90-91.

<sup>18</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, vol. 13, *Schriften zur Kunst* (Zúrich, 1954); págs. 62-66.

ciar el arabesco y lo pintoresco,<sup>19</sup> si bien comenzó a aplicar el término, analógicamente, a ciertos aspectos caprichosos de la forma literaria. Las novelas de Laurence Sterne, por ejemplo, que Schlegel encontraba muy sugerentes porque partían de la narración en estricto orden cronológico para luego ir introduciendo elementos digresivos,<sup>20</sup> le recordaban a “esas pinturas murales tan ingeniosas [...] que se llaman arabescos”.<sup>21</sup>

Entre 1797 y 1801, Schlegel elaboró el concepto de arabesco hasta el rango de categoría literaria crítica universal en sus diversas colecciones de fragmentos y en el *Gespräch über die Poesie* (Conversación sobre la poesía) de 1799, tal vez la obra más célebre a este respecto. Por una parte, Schlegel concibe el arabesco como un género específico de la literatura “moderna”, prácticamente en el mismo nivel de *Novelle*, *Märchen*, *Legende*, *Idyll*, *Romanze* y *Elegie*. El ejemplo en el que se centra su “Conversación”<sup>22</sup> es la novela satírica de Diderot *Jacques le fataliste*, caracterizada por el tono irónico del narrador, frecuentes digresiones y una estructura narrativa muy compleja. Más importante para nuestros propósitos es, sin embargo, el concepto dual de “arabesco” como categoría de la forma literaria. En su acepción más restringida, el arabesco puede referirse específicamente a aquellas interpolaciones digresivas o variaciones ornamentales que interrumpen el flujo cronológico de una narración convencional. Así pues, en el núm. 421 de los *Athenäum-Fragmente* (1797-98), Schlegel comenta con cierta desaprobación las frecuentes digresiones de la novela de Jean Paul Siebenkäs, tachándolas de “plúmbeos arabescos al estilo de Nürnberg”.<sup>23</sup> Consideraba más acertado el modo en que Ludwig Tieck recurría al elemento arabesco, en este caso una serie de cuentos intercalados, en su novela *Franz Sternbarl's Wanderungen*.<sup>24</sup> Al mismo tiempo, Schlegel entendía el arabesco como el principio formal que gobernaba la totalidad del arte romántico. Como categoría formal global, el arabesco explota el equilibrio de la más diversa variedad de elementos mediante una lógica constructiva ingeniosamente diseñada y, por lo tanto, media entre el desorden caótico y el orden simétrico.<sup>25</sup> En su *Rede über Mythologie* (Discurso sobre

<sup>19</sup> Véase *KFSA*, vol. XVI, pág. 319, Frag. 787: “La forma originaria de la pintura es el arabesco...”; pág. 167, Frag. 986: “Los arabescos son la pintura fantástica absoluta.”

<sup>20</sup> Cfr. Eric Blackall, *The Novels of the German Romantics* (Ithaca, 1983), págs. 54-55, para un comentario más amplio de estas cualidades en el *Tristram Shandy* de Sterne, y su influencia en las teorías de Schlegel.

<sup>21</sup> *KFSA*, vol. II; págs. 330-331.

<sup>22</sup> *Ibid.*; pág. 331.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 247. En otras palabras, el arabesco digresivo no era necesariamente un rasgo positivo. Como apunta Marshall Brown (*Shape of German Romanticism*, pág. 93), más bien supuso un primer paso hacia una poesía romántica más perfeccionada.

<sup>24</sup> *KFSA*, vol. II; pág. 245. (*Athenäum*, Frag. 418).

<sup>25</sup> Véase también, de Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske* (Múnich, 1966); págs. 12-14. En *The Novels of the German Romantics* (pág. 272), Blackall pone en tela de juicio la tesis de Polheim acerca del arabesco schlegeliano como forma total; no obstante, la mayoría de las referencias que Schlegel hace a este término sólo se pueden entender cuando considera el arabesco en su sentido más amplio.

mitología), que forma parte de la "Conversación" (*Gespräch*), Schlegel lanza una metáfora especialmente ilustrativa del arabesco como forma que lo engloba todo: la totalidad de la mitología clásica junto con su "variopinta tropa de antiguos dioses"<sup>26</sup> constituye un arabesco en su más amplio sentido.

Desde que comenzase a emplearse como término crítico, "arabesco" se aplicó metafóricamente. Y si un término de la pintura se aplicaba a la literatura, ¿por qué no aplicarlo también a la música? El propio Schlegel lo sugiere en la pregunta que plantea el núm. 15 de sus *Fragmente zur Poesie und Literatur II* (1800-1801): "¿Acaso el arabesco no está relacionado con las artes plásticas como la fantasía lo está con la música?"<sup>27</sup> De hecho, hemos visto cómo el concepto de arabesco resulta especialmente adecuado para el análisis de la "forma fantástica" del primer movimiento de la Fantasía de Schumann. En su acepción más restringida, el arabesco en sí se manifiesta como evento puntual en el onírico interludio *Im Legendenton*; por otra parte, en su sentido más amplio, el arabesco como forma global se hace patente en el efecto que este interludio de carácter lírico y evocador tiene sobre la estructura de conjunto del movimiento. Aunque el centro de atención de este trabajo es la sección *Im Legendenton*, debemos comenzar con una breve consideración de sus alrededores.

## II

El material temático del primer movimiento se presenta en tres "oleadas" (denominadas A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> y A<sup>3</sup> en el ejemplo 2) que, a través de un proceso de compresión de la longitud de las frases (17 + 9 + 4 compases) y disminución (compárense A<sup>2</sup> y A<sup>1</sup>) sugieren una especie de *crescendo* métrico. El trasfondo armónico-melódico del grupo del primer tema le proporciona una construcción periódica subyacente. A<sup>1</sup> (cc. 2-10 y, por extensión, cc. 10-19) está configurada a modo de doble antecedente; su primera frase cadencia en V y su segunda (aunque sólo brevemente) en V. A<sup>2</sup> (cc. 19-28) más o menos reinterpreta los dieciocho compases iniciales en versión disminuida (evento que se prepara en la disminución rítmica hacia el final de A<sup>1</sup>; compárense los cc. 14-17 y 17-19), pero tampoco logra conducir a un final armónico conclusivo. Así pues, lo que se va acumulando en forma de "pregunta" gigante (cc. 1-12) encuentra respuesta en A<sup>3</sup>, aunque una tercera menor más arriba, en *mi b*. De entrada, podríamos interpretar este desplazamiento armónico como un signo de que ha comenzado la transición, pero la yuxtaposición de tonalidades a distancia de tercera menor (aquí *do/mi b*), de hecho, resulta

<sup>26</sup> *KFS*A, vol. II; pág. 319.

<sup>27</sup> *KFS*A, vol. XVI; pág. 342.

ser un rasgo fundamental de la presentación temática del movimiento en su conjunto (véase el cuadro 1).<sup>28</sup>

Fantasia de Schumann, relaciones motívicas, primer movimiento.

Ejemplo 2

A<sup>1</sup> (c. 2) *ff*

A<sup>2</sup> (c. 19) *p*

A<sup>1</sup> (c. 28) *sf*

A<sup>4</sup> (c. 119) *ff sf sf sf*

"Im Legendenton" (c. 129) *p*

A<sup>2</sup>

A<sup>1</sup> cont. (c. 14)

C<sup>1</sup> (c. 41) etc.

(c. 49)

C<sup>2</sup> (c. 61)

(c. 157)

(c. 206) ("Beethoven")

A<sup>2</sup> (c. 287)

A<sup>2</sup> (c. 291)

(c. 296) ("Beethoven")

Cuadro 1 Fantasia de Schumann, esquema formal del primer movimiento.

| Expos.                         |                | Falso desarrollo              |    | Reexp.                         | Digresión               |        |                               |   | Coda           |                |     |     |     |     |     |     |
|--------------------------------|----------------|-------------------------------|----|--------------------------------|-------------------------|--------|-------------------------------|---|----------------|----------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 1 <sup>er</sup> grupo temático | trans.         | 2 <sup>o</sup> grupo temático |    | 1 <sup>er</sup> grupo temático | "Im Legendenton" (Do m) | trans. | 2 <sup>o</sup> grupo temático | sobre falso desarrollo + A <sup>2</sup> + cita de Beethoven |                |                |     |     |     |     |     |     |
| A <sup>1</sup>                 | A <sup>2</sup> | A <sup>3</sup>                | B  | C <sup>1</sup>                 | C <sup>2</sup>          |        | A <sup>3</sup>                | B   | C <sup>1</sup> | C <sup>2</sup> |     |     |     |     |     |     |
| Do /                           | Mi b           | Re m/Fa                       |    | Do                             | /                       |        | Mi b                          | Do m/Mi b   | Do             | Do             |     |     |     |     |     |     |
| 2                              | 19             | 29                            | 33 | 41                             | 61                      | 82     | 97                            | 119   | 129            | 226            | 230 | 234 | 254 | 275 | 287 | 296 |

<sup>28</sup> En el sentido más amplio, la aparición de *mb* aquí y los demás puntos a lo largo del movimiento anticipa la tonalidad de mi bemol del segundo movimiento.

Con la aparición de B (c. 33) la transición está en marcha. Consta de dos unidades secuenciales, cada una de las cuales asciende una quinta: la primera (cc. 34-37) va de do menor a sol menor, la segunda (cc. 37-41), de sol menor a re menor. El esquema tonal del grupo del segundo tema (C1 y C2 en el ejemplo 2) está subordinado a la yuxtaposición de re menor y fa; el material presentado en los cc. 41-52 se retoma (después de una breve transición en la figuración) en los cc. 61-72 a distancia de tercera menor, complementándose así la yuxtaposición tonal do/ mi  $\flat$  del grupo del primer tema. Vemos pues que, además de los dos puntos tonales de los extremos de la exposición -principio y final respectivamente (tónica y subdominante)- se distinguen dos pares tonales -do/ mi  $\flat$  y re menor/ fa-, compuestos respectivamente por dos tonalidades a distancia de tercera menor y separados entre sí por las dos quintas ascendentes de la transición.<sup>29</sup>

Hasta aquí, las líneas generales de la estructura están bastante claras, a pesar de lo que se consideran rasgos inusuales del movimiento dentro de ciertos límites, a saber: la yuxtaposición de tonalidades en ambos grupos temáticos y el afán por evitar giros conclusivos claros (la cadencia final de la exposición llega a un *fa* aislado y sin soporte armónico alguno, segundo elemento de una sucesión vii<sup>7</sup>-I relativamente débil). De modo similar, el desarrollo da la sensación de empezar con el *Im Tempo* del c. 82, pero como apunté anteriormente, podemos reconocerlo como un comienzo en falso en el c. 97, cuando reaparece el tema inicial como A<sup>2</sup>. A pesar de que el pasaje que empieza con la anacrusa hacia el c. 106 (resultado de la evolución del motivo del suspiro del final de A<sup>2</sup>) sugiere una vuelta a los recursos característicos de una sección de desarrollo, la agitación de los gestos es nuevamente engañosa. La aparición de A<sup>4</sup> en el c. 119 (que combina lo grandioso de A<sup>1</sup> y los contornos melódico-rítmicos de A<sup>2</sup>) corrobora la idea de que es la reexposición lo que ha comenzado. Mas sólo diez compases más tarde, *Im Legendenton* interrumpe el transcurso natural de la forma.

<sup>29</sup> Cfr. Rosen, *Classical Style*; pág. 452. Rosen interpreta el giro de *do* a *fa* como una disminución de la tensión. No obstante, si bien sería difícil esperar otra cosa dentro de una sucesión armónica general I-IV, no debemos pasar por alto el efecto de tensión, ilusorio, que Schumann sugiere mediante el proceso de modulación ascendiendo por el círculo de quintas. El giro de la pareja *do/mi*  $\flat$  hacia la pareja *re/fa*, de hecho, es un movimiento ascendente: la subida queda claramente subrayada por las quintas ascendentes de los cc. 34-41.

En cualquier caso, la yuxtaposición de tonalidades a distancia de tercera menor era una especie de obsesión de Schumann en todas sus grandes obras para piano de los años treinta. Estas yuxtaposiciones a distancia de tercera menor determinan los esquemas tonales de los movimientos primero y último de la Sonata en fa sostenido menor op. 11, así como el primer movimiento del *Concert sans Orchestre* en fa menor op. 14. Además, la yuxtaposición de dos tonalidades destaca notablemente en el segundo y sobre todo en el tercer movimiento de la Fantasía, donde las terceras encadenadas establecen prácticamente la totalidad del esquema de tonalidades. ¿Podría esto considerarse como una manifestación -temprana: de principios del siglo diecinueve- de la técnica de yuxtaposición de tonalidades que Robert Bailey define como el principal factor unificador de la armonía en los dramas musicales de Wagner? Véanse, de Robert Bailey, el artículo *The Structure of the Ring and its Evolution* en *19th-Century Music* 1 (1977; págs. 59-61), y *The Genesis of Tristan und Isolde and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act* (tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1969), págs. 149-159.

Para comprender el carácter tan especial de *Im Legendenton* de Schumann, resulta decisivo tomar nota de hasta qué punto se diferencia de la sección central de una forma ABA, puesto que lo que hace la sección central (B) de una forma de arco (*Bogenform*) no es tanto interrumpir un proceso en marcha como presentar un nuevo bloque en la serie de unidades musicales independientes y alternas. *Im Legendenton* está emplazada con plena intención de romper lo que, de otro modo, habría sido una forma absolutamente simétrica: exposición -*Im Legendenton*- recapitulación. Más bien se diría que está colocada entre los dos elementos tonales del grupo del primer tema de la reexposición, *do/mi b* (véase el cuadro 1); mientras tanto, su propia tonalidad, *do menor*, actúa como una fuerza mediadora entre las que la rodean.

El calificativo de digresión o interrupción, con todo, no caracteriza lo suficiente los rasgos tan sumamente individualizados de *Im Legendenton*. Podríamos describirlos mejor asociándolos, de nuevo por analogía, con las características del arabesco literario; a continuación, describiremos estos rasgos uno por uno.

Donde mejor formula Schlegel el concepto de arabesco en su acepción más restringida -digresión- es en su análisis de los elementos episódicos de la comedia griega (*Charakteristik der griechischen Komödie*, 1803-1804). Aquí Schlegel emplea el término griego *parekbasis*, que ocupa en su teoría crítica de la comedia griega una posición tan importante como el de arabesco en su teoría de la novela (*Roman*) contemporánea.<sup>30</sup> Schlegel define la *parekbasis* como "un discurso intercalado dentro de una obra, pronunciado por el coro (en nombre del poeta) y dirigido al público. En efecto, suponía una interrupción total del transcurso de la obra y hacía detener la acción."<sup>31</sup>

Al mismo tiempo, la irregularidad estructural resultante era únicamente aparente; ni mucho menos se consideraba signo de falta de pericia por parte del autor. La relación con el interludio digresivo de Schumann está clara, pues en *Im Legendenton* el autor se sale del "tiempo real" del movimiento (es decir, la forma sonata interrumpida) y despliega toda una leyenda sonora con carácter de ensoñación.<sup>32</sup> Pero mientras que la *parekbasis* de Schlegel se dirige hacia el exterior, hacia el público, *Im Legendenton* de Schumann está marcada por cierta introspección e intimismo (*Innigkeit*).

Un tema recurrente en una formulación más amplia del concepto de arabesco de Schlegel es la idea de que refleja un carácter azaroso o caprichoso. En el núm. 389 de los *Athenäum-Fragmente*, caracteriza lo grotesco (término que, hasta 1800, utiliza a menudo

<sup>30</sup> Véase Polheim, *Arabeske*; pág. 220.

<sup>31</sup> *KFSA*, vol. XI; pág. 88.

<sup>32</sup> [N. del T.]: *Im Legendenton* significa literalmente "en tono de leyenda" o "con carácter de leyenda".

alternando con arabesco)<sup>33</sup> como "esa relación completamente arbitraria o casual de la forma y el material."<sup>34</sup> En el primer movimiento de la Fantasía de Schumann, es la posición de *Im Legendenton* dentro del conjunto de la forma lo que parece azaroso, caprichoso, enigmático; casi parece una casualidad que aparezca justo entre de los dos componentes tonales del grupo del primer tema. No obstante, es necesario que esté ahí precisamente si ha de percibirse como una ensoñación musical, un paréntesis dentro de la narración. El propio título *Im Legendenton* es muy rico en connotaciones literarias; sin embargo, ahora podemos interpretarlo como una indicación de carácter más bien privado, únicamente compartida por el compositor y el intérprete. La *Legende*, en tanto que alejamiento del mundo real hacia un nivel de tiempo diferente del del movimiento que la rodea, se manifiesta claramente en la propia forma.<sup>35</sup>

Otra de las categorías del arabesco schlegeliano se refiere a la aparente yuxtaposición de los elementos más heterogéneos. En el núm. 418 de los *Athenäum-Fragmente*, Schlegel alude a la "diversidad intencionada" de los arabescos de las novelas de Tieck.<sup>36</sup> Este mismo rasgo se manifiesta en el primer movimiento de la Fantasía en los absolutos contrastes que produce el carácter retórico de *Im Legendenton* respecto a cuanto le rodea. Mientras que la forma sonata de Schumann tiende a las frases extravagantemente prolongadas y evita los giros armónicos conclusivos, las frases de *Im Legendenton* están presentadas como bloques, breves y articulados con claridad, y el giro armónico conclusivo aparece ya en el undécimo compás del interludio con una cadencia perfecta en do menor.

Sin embargo, los fuertes contrastes del arabesco schlegeliano están justificados, equilibrados tal vez, por una fuerza que media entre ellos. La aparente confusión del arabesco está "construida de un modo ordenado y simétrico" y "diseñada ingeniosamente"; su carácter caprichoso es fruto de un "capricho educado", su ausencia de forma no tiene nada de "mons-

<sup>33</sup> En la versión del Frag. 389 que apareció en *Charakteristiken und Kritiken von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel* (Königsberg, 1801), el término *Grotesken* está reemplazado por *Arabesken* (KFSa, vol. II; pág. 238). Véase también el artículo de K. Polheim *Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen*, en *Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961); pág. 377.

<sup>34</sup> KFSa, vol. II, pág. 238; en esta misma línea véanse también el *Athenäum* Fragm. 305 (KFSa, vol. II, pág. 217) y los *Fragmente zur Literatur und Poesie* (1797), Frag. 1975, donde subraya especialmente la asociación con el arabesco como concepto opuesto al grotesco (KFSa, vol. XVI; pág. 174).

<sup>35</sup> En una descripción posterior con términos tomados de la literatura, Schumann se refiere al movimiento como conjunto. En una carta a Clara (14 de abril de 1838), Schumann indicó que, por fin, había dado con un título general para la Fantasía: *Dichtungen* (Poemas, composiciones poéticas). Cf. *Robert und Clara Schumann. Briefe einer Liebe*, edit. Hanns-Joseph Ortheil (Regensburg, 1982); págs. 103-104. El título apareció en el manuscrito revisado (firmado y fechado el 19 de diciembre de 1838), si bien fue tachado de nuevo en favor de *Phantasie* en algún momento anterior a la publicación de la partitura en abril de 1839. Véase el estudio de Alan Walker *Schumann, Liszt and the C-Major Fantasie, op. 17: A Declining Relationship*, en *Music & Letters* 60 (1979); págs. 156-57.

<sup>36</sup> KFSa, vol. II; pág. 245.

truosidad pobremente formada” sino que es más bien “ausencia intencionada de forma”, su caos es un “caos artísticamente organizado”.<sup>37</sup> Ahora bien, tanto en lo que respecta al espíritu creador que construye tal “caos artísticamente organizado” como en lo que respecta al oyente que ha de percibirlo, es necesario recurrir a la facultad mental que Schlegel denomina *Witz*.<sup>38</sup> Es esa fuerza que nos permite detectar las relaciones entre elementos que aparentan ser independientes, absolutamente contrastantes y variados.

Ciertamente, el arabesco musical de Schumann muestra signos de lo que Schlegel habría definido como “*witzige Konstruktion*” (construcción ingeniosa),<sup>39</sup> y donde esto se ve con mayor claridad es en sus relaciones motívicas con la forma sonata que lo rodea. Aquí, con todo, tenemos que distinguir entre dos tipos de relaciones motívicas. El primer tipo, que podríamos llamar “relación lógica”, se refiere a aquellas relaciones que se producen como parte de un proceso orgánico en movimiento. Dos casos paradigmáticos de este tipo de relación son el procedimiento de desarrollo que emplea Beethoven y la *Verknüpfungstechnik* de Brahms (técnica de encadenamiento o enlace). También encontramos ejemplos en el primer movimiento de la Fantasía de Schumann: pensemos en las presentaciones del material inicial sucesivamente variadas (A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup>, etc.; véase el ejemplo 2), o en cómo la línea del bajo de B va surgiendo de la coda cadencial de A<sup>3</sup>. Las asociaciones motívicas de *Im Legendenton* son de otro tipo y más bien se podrían considerar como “ingeniosas”. La manera en que el principio de *Im Legendenton* deriva del motivo de transición (B), por ejemplo, es precisamente una de estas conexiones encubiertas. Las dos frases están lo bastante alejadas en el tiempo (distan casi cien compases) para que su relación no resulte inmediatamente evidente –ni es la intención del compositor que así sea–. El motivo de transición no parece ofrecer demasiadas posibilidades de funcionar como tema en una primera audición. En cierto modo, tenemos que “olvidarlo” en el momento en que comienza *Im Legendenton*. De forma similar, la aparición de material (cc. 157-161) que anticipa la cita de *An die ferne Geliebte* del final del movimiento, así como la referencia al segundo tema (C) en los cc. 182-193 no tienen tanto que ver con el proceso de desarrollo como con el gesto de evocar esa ensoñación que es la leyenda. Lo primero es una especie de premonición que sólo se comprende en retrospectiva, lo segundo una vaga reminiscencia (con gran acierto, en la vagamente remota tonalidad de re bemol).

No quedaría pues, por comentar, más que un aspecto del arabesco como forma global: su asociación con la idea de “*Mannigfaltigkeit*” o “*Fülle*”, es decir: abundancia, riqueza, infinita

<sup>37</sup> Véase *KFSA*, vol. II, pág. 238 (*Athenäum* Frag. 389); pág. 318 (“*Gespräch über die Poesie*”); pág. 234 (*Über Goethes Meister*, 1798); *KFSA*, vol. III, *Charakteristiken und Kritiken III* (1802-1829), ed. Hans Eichner (Zürich, 1975), pág. 84 (*Lessings Gedanken und Meinungen*, 1802); y *KFSA*, vol. II, pág. 238 (*Athenäum* Frag. 389).

<sup>38</sup> Schlegel establece la relación entre *Arabesque* y *Witz* (ingenio) de manera específica en *Lessings Gedanken*, *KFSA*, vol. III, págs. 84-85.

<sup>39</sup> *KFSA*, vol. XVI; pág. 267.

variedad. Y puesto que esta categoría requiere una visión comprensiva de la obra de arte en su totalidad, será necesario comentar algunos aspectos de la conclusión del movimiento.

Una vez que termina *Im Legendenton*, el proceso de recapitulación sigue su curso como si nunca hubiera sido interrumpido. A<sup>3</sup> (c. 226 y ss.) da paso al motivo de transición (B), reelaborado ahora de acuerdo con el procedimiento estructural típico de la forma sonata. Sólo aparece la primera de las dos frases que formaban la progresión y si, en la exposición, se había cadenciado en sol menor (c. 37), aquí (c. 234) cadencia en sol mayor (V/do), preparando así la extensa frase paralela del grupo del segundo tema en la pareja de tonalidades de la tónica, do menor/ mi bemol.

No obstante, el *Im Tempo* del c. 275 trae consigo una nueva quiebra en el proceso. Schumann repite el mismo patrón que venía de la exposición: un pasaje de desarrollo ficticio (c. 275-286) conduce a la reaparición del material de partida en la forma de A<sup>2</sup>. Dicho de un modo muy gráfico, la forma está construida para que gire una y otra vez sobre sí misma.<sup>40</sup> Este giro confirma la idea de circularidad que parecía sugerir Schumann desde el propio comienzo del movimiento. El vago murmullo de sonido que se da en el V<sup>9</sup> del principio tiene por objeto sugerir que estamos en medio de una pieza que ya está en proceso de desarrollo. Así pues, podríamos decir que no es que el movimiento tenga un comienzo vago sino que no tiene un verdadero comienzo, mientras que los círculos que describe la forma implican que tampoco tendrá un verdadero final. Evidentemente, Schumann conduce el movimiento a un final; sin embargo esta clausura viene impuesta desde fuera a través de la famosa cita de la última canción del ciclo *An die ferne Geliebte* de Beethoven. Está suficientemente claro que el movimiento como conjunto se dirige hacia el final, que todo él apunta hacia la cita del *lied* que cierra la obra. De hecho, Schumann reserva la firme cadencia en la tónica (*do*) hasta el último momento. No es difícil explicar que enfatice de tal forma la referencia a Beethoven –después de todo, cuando Schumann empezó a trabajar en la Fantasía en 1836, tenía la intención de que los beneficios de su venta fueran destinados a erigirle un monumento–. Además, en el final del último movimiento la versión original de la Fantasía incluía una reexposición entera del material de Beethoven<sup>41</sup> (la idea fue rechazada posteriormente, tal vez porque le pareció

---

<sup>40</sup> De nuevo el procedimiento es característico del *Allegro* de sonata del Schumann temprano. La forma del primer movimiento del *Concert sans Orchestre* op. 14 (en el que la reexposición se funde con una reelaboración del material de presentación del desarrollo) es igualmente circular. En el segundo movimiento de la Fantasía, la impresión de circularidad se consigue por otros medios más sofisticados. El movimiento comienza con una unidad ABA' cerrada. A ésta le sigue una sección intermedia a modo de Trío (*Etwas langsam* –algo despacio–), lo cual da paso a restablecer la unidad ternaria de partida, aunque ahora de manera fragmentaria (B'A''). Sin embargo, aquí la forma vuelve a trazar un círculo al aparecer parte del material de B antes de que todo desemboque en una virtuosística coda (*Viel bewegter* –mucho más animado–).

<sup>41</sup> Véase Walker, *Schumann*; págs. 156-57.

un recurso demasiado fácil para dar coherencia al conjunto). Con todo, en lo que respecta al primer movimiento, es importante reconocer que a esta cita que le permite concluir se llega a través de numerosos rodeos; el tiempo musical tiene que superar la circularidad del modelo de *allegro* de sonata que ha escogido Schumann, además de la interrupción digresiva a la que da lugar *Im Legendenton*.

En tanto que la cita de Beethoven se perciba como tal (y es probable que ésta fuera la intención de Schumann), también podría considerarse un arabesco. La cita establece una relación dialéctica tanto con su entorno real en ese momento –es decir, dentro de la Fantasía– como con el mundo imaginario que evoca –el *Liederkreis* de Beethoven–. En cuanto a su emplazamiento real dentro de la Fantasía, se desarrolla de ambas maneras: “siguiendo la lógica” y “siguiendo el ingenio”. Puede interpretarse como el resultado lógico de la evolución de A<sup>2</sup> y su continuación (cc. 287 y ss.; véase el ejemplo 2), con las cuales comparte las líneas generales de la figuración y el carácter rítmico-gestual (véanse, por ejemplo, la figura de la apoyatura en los cc. 289, 293 y 298). Sin embargo, desde otro punto de vista, la cita también se ha ido preparando ingeniosamente. Pequeñas pinceladas y fragmentos de cita, aparentemente distribuidos al azar, invaden gran parte del movimiento: la continuación de A<sup>1</sup> (c. 14 y ss.), los compases cadenciales de C (cc. 49, 69, 242, y 262 y ss.), y también la frase de *Im Legendenton* que empieza en el c. 157. La profusión de relaciones “ingeniosas” nos obliga a preguntarnos cuál es realmente el material primario de este movimiento: ¿es el complejo temático del principio, a partir del cual se genera el material motivico posterior? (véase el ejemplo 2), o ¿es la cita de Beethoven hacia la que apunta todo el material previo? Quizá Schumann tejió esta red de relaciones motivicas con la intención de producir la impresión general de que todo está relacionado con todo, tanto si avanzamos en el tiempo hacia delante o hacia atrás. No obstante, por mucho que esto se parezca a la técnica del *Leitmotiv* y las familias de *Leitmotive* de los dramas musicales de Wagner, no es posible hablar de una proto-forma motivica.

La relación dialéctica se intensifica cuando la cita se compara con el entorno que evoca en la imaginación: el ciclo de *lieder* de Beethoven. La cita melódica que hace Schumann está en do mayor, dentro de un movimiento en el que mi bemol funciona como tonalidad secundaria. A la inversa, la última canción del ciclo *An die ferne Geliebte* está en mi bemol (la tonalidad del ciclo), a la que, sin embargo, se llega a través de do en la canción anterior. La melodía de Beethoven (sobre el texto *Nimm sie hin denn, diese Lieder...*, (Acepta pues, estas canciones...), en último término, se deja abierta; lo que completa la última canción es la amplia reminiscencia que tiene de la primera –y, de hecho, esto es un desarrollo “ingenioso”–. Por otra parte, Schumann sí da un final conclusivo a la melodía (reelaborando su frase cadencial), y con ello a la totalidad del primer movimiento de la Fantasía.

Volvamos ahora a la concepción más amplia del arabesco como forma global: el arabesco es una expresión de infinita riqueza y variedad. Schlegel elabora su idea de *Mannigfaltigkeit* o *Fülle* en su teoría del *Roman* (la novela), que para él no era tanto un género sino un *romantisches Buch* (libro romántico), una obra de arte ideal en la que convergen y se mezclan varias formas y géneros literarios y, en última instancia, se superan.<sup>42</sup> Iríamos demasiado lejos si dijéramos que la Fantasía de Schumann ejemplifica una gran mixtura semejante. No obstante, el elemento combinatorio resulta realmente evidente en ella. En términos formales, este movimiento combina un *allegro* de sonata interrumpido (sin un desarrollo propiamente dicho y más bien próximo al rondó, dada la triple vuelta del material temático del comienzo) con una estructura rondó independiente (*Im Legendenton*, que está organizada como ABA'CA''). En lo que respecta al género, Schumann remite al primer movimiento, de gran peso, de una sonata para piano, al *charakterstück* (*Im Legendenton*) y, con la cita de Beethoven, al *lied*.

Más importante es, sin embargo, el contraste entre sonata (y, por extensión, con la forma *allegro* de sonata) y *charakterstück*, los dos géneros que mejor representan los polos de la actividad creativa del joven Schumann. Sus escritos críticos ponen de relieve cierta ambivalencia de ambos géneros. A pesar de que Schumann admitía la importancia del *charakterstück* en tanto que "composición concentrada",<sup>43</sup> a fin de cuentas lo consideraba un medio de preparación de la composición de "formas más elevadas": concierto, sinfonía, sonata.<sup>44</sup> Al mismo tiempo, era consciente de que esas "formas más elevadas", en particular la sonata, estaban un tanto pasadas de moda. El compositor moderno tenía que encontrar un camino para crear una nueva clase de formas más elevadas. En parte, la oposición dialéctica entre la sonata y el *charakterstück* no se vuelve a dar después del primer movimiento de la Fantasía, donde ambos géneros no llegan a una síntesis sino que aparecen ingeniosamente yuxtapuestos en la estructura general de arabesco.

### III

El uso analógico del concepto de arabesco literario como categoría formal en el que me he basado no conlleva en sí ninguna connotación extramusical. Por otra parte, bien podrí-

---

<sup>42</sup> Donde más claramente expone Schlegel su teoría crítica de la novela es en el *Brief über den Roman* (Carta sobre la novela, de la *Conversación sobre la Poesía*), *Athenäum* Frag. 116 (*KFSA*, vol. II; págs. 182-183), y en su conferencia *Die Spanisch-Portugiesische Literatur*, 1803-1804, *KFSA*, vol. XI, págs. 159-62. Para una idea de conjunto véase Hans Eichner, *Friedrich Schlegel* (Nueva York, 1970), págs. 53-83, *passim*.

<sup>43</sup> Schumann, *GS*, vol. II; pág. 64.

<sup>44</sup> Platinga, *Schumann as Critic*; págs. 180-181.

amos preguntarnos hasta qué punto la forma de Schumann es puramente musical. Se me ocurre que las novelas de su amado Jean Paul, de las que los críticos literarios siempre destacan sus digresiones a modo de arabescos y que, en gran medida, resultan ilegibles por esa misma razón, podrían haber sido posibles modelos.<sup>45</sup> En *Flegeljabre* (La edad del pavo), novela que Schumann describe como “un libro que, en su especie, se acerca a la Biblia”,<sup>46</sup> los elementos digresivos se amontonan en torno a *Hoppelpoppel*, la novela dentro de la novela en la que los dos protagonistas, los hermanos Walt y Vult, están trabajando (para complicar las cosas más todavía, esta novela, *Hoppelpoppel*, está concebida como un arabesco en el que Walt aporta el material principal y Vult las digresiones).<sup>47</sup> El joven Schumann conocía muy bien un amplio abanico de obras literarias de sus contemporáneos, en las que el arabesco digresivo desempeñaba un papel fundamental. Éste no es sólo característico de las novelas de Jean Paul, sino un rasgo que también comparten las de Tieck, Novalis, Arnim, Brentano y E. T. A. Hoffmann.<sup>48</sup> Así pues, lo más adecuado sería decir que las semejanzas formales entre obras musicales y literarias representan manifestaciones distintas pero culturalmente relacionadas de una misma forma romántica.

Posiblemente, esto también sea válido para el tratamiento del tiempo en el arte romántico. La circularidad que tan vital resultaba en el primer movimiento de la Fantasía de Schumann tiene un paralelismo en el rechazo de la narración estrictamente cronológica por parte de los novelistas del Romanticismo temprano. La propia *Lucinde* de Friedrich Schlegel, por ejemplo, ha sido descrita como una pura forma circular. Su sección central, *Lebrjabre der Männlichkeit* (Los años de aprendizaje de la hombría), una narración tradicional del desarrollo del personaje principal hasta el momento en que comienza la obra, está flanqueada a ambos lados por seis arabescos más breves, cada uno de ellos con una forma literaria distinta y todos en torno del tema del amor, siempre presente pero jamás pronunciado.<sup>49</sup> En una carta a Clara del 29 de enero de 1839, Schumann habla de una obra que había terminado hacía poco en términos notoriamente similares. Estaba formada por “variaciones, pero no sobre un tema concreto”, y tenía la intención de titularla *Guirlande* (Guirnalda)<sup>50</sup> (¡Ojalá tuviera la certeza de que, de hecho, se refería a su *Arabeske* op. 18!).<sup>51</sup> En cualquier caso, tanto la ruptura

<sup>45</sup> Cf. Newcomb, *Schumann's Second Symphony*; pág. 240, nt. 17.

<sup>46</sup> Schumann, *Briefe einer Liebe*; pág. 95.

<sup>47</sup> Véase Blackall, *Novels of the German Romantics*; págs. 92-94.

<sup>48</sup> *Ibid.*, págs. 164-201; *passim*.

<sup>49</sup> *Ibid.*, págs. 39-41.

<sup>50</sup> Schumann, *Briefe einer Liebe*; pág. 171.

<sup>51</sup> Desde el punto de vista de la forma, el *Arabeske* op. 18 de Schumann tiene poco que ver con el concepto crítico de Schlegel; está construido como rondó convencional, con una breve coda. Ciertamente es el material temático de los dos episodios guarda una relación con el tema principal tanto en lo que respecta a la “lógica” como al “ingenio”, pero resultaría muy forzado tratar de buscar aquí otras características de lo que Schlegel entiende por arabesco.

de las formas narrativas tradicionales como el juego caprichoso con el tiempo musical son, nuevamente, manifestaciones paralelas de una concepción romántica de la forma que abarca todas las artes.

Por último, la idea de que existía una semejanza subyacente entre la música y la literatura de principios del siglo XIX, al menos en lo que respecta a su afán por alcanzar una forma romántica ideal, es fruto de una breve comparación de Schumann y Schlegel como pensadores. La hermosa descripción que hace Schumann de los Preludios op. 28 de Chopin como "esquemas, principios de estudios o, si se quiere, ruinas"<sup>52</sup> está muy próxima a la definición que da Schlegel de las principales manifestaciones literarias de sus contemporáneos: "esbozos poéticos, estudios, fragmentos, tendencias, ruinas y materiales".<sup>53</sup> La palabra más chocante es, evidentemente, "ruinas", puesto que nos conduce de nuevo a la Fantasía. En diciembre de 1836, Schumann escribió a Kistner, un futuro editor, acerca de sus planes de componer una *Grosse Sonate* (una Gran Sonata que hoy conocemos como la Fantasía op. 17), cuyos movimientos se titularían *Ruinas*, *Trofeos* y *Palmeras*<sup>54</sup> respectivamente. Al terminar la composición de la Fantasía en 1838, el título del primer movimiento quedó como estaba planeado, *Ruina*, mientras que los dos últimos recibieron nuevos títulos: *Siegesbogen* (Arco de triunfo) y *Sternbild* (Constelación).<sup>55</sup> Aunque más adelante Schumann suprimió todos ellos, podríamos retomar algunas de las connotaciones de la definición original del primer movimiento como "ruinas" o "ruina", pues esto implica que Schumann va bastante más lejos y no sólo "conmemora la muerte del estilo clásico". Y lo que es más importante aún, Schumann sugería que el fragmento, la ruina, era la base de la idea de forma de los románticos.

Tanto para Schumann como para Schlegel, el fragmento -un arabesco en el más estricto sentido de la palabra- era el punto del que partía el ideal de forma romántica. Schlegel no sólo transmite sus ideas con gran frecuencia en forma de fragmentos o aforismos, sino que sus escritos ponen de relieve una fascinación por la mera idea del fragmento como expresión del elemento transcendental en el espíritu del mundo. La nueva filosofía cuya llegada esperaba cristalizaría en forma de una serie de glosas fragmentarias al idealismo kantiano; la biografía era para él un fragmento histórico, y la nación alemana, dado que por entonces aún no existía como tal, un fragmento geopolítico.<sup>56</sup> El enfoque que da Schlegel a las formas literarias igualmente está muy marcado por esta visión del mundo como algo fragmentario. En el núm. 77

<sup>52</sup> Schumann, *GS*, vol. I; pág. 418.

<sup>53</sup> *KFSA*, vol. II, pág. 147 (*Kritische Fragmente*, 1797, Frag. 4).

<sup>54</sup> Citado en Herman Erler, *Robert Schumanns Leben und Werke, aus seinen Briefen geschildert*, vol. I (Leipzig, 1887); pág. 102.

<sup>55</sup> Schumann, *Briefe einer Liebe*; pág. 103-104.

<sup>56</sup> Véase *KFSA*, vol. II; págs. 168-69, 201, 209 (*Athenäum Fragmente* nos. 22, 225, 259).

de sus *Athenäum-Fragmente*, Schlegel expone que a partir del fragmento se generaría un diálogo (una cadena de fragmentos), después un intercambio de cartas (un diálogo a gran escala), después un conjunto de memorias (un sistema de fragmentos) y, finalmente, surgiría un género “fragmentario tanto por su forma como por su contenido”.<sup>57</sup>

Schumann nunca propuso ningún esquema semejante pero, de haberlo hecho, probablemente también habría tomado como punto de partida la categoría que para él representaba el equivalente del arabesco de Schlegel en sus dos acepciones, más restringida y más general. Lo que tengo en mente es el *papillon* (literalmente, mariposa) –esa imagen aparentemente ingenua con la que Schumann estaba casi obsesionado, por así decirlo–. A pesar de que en sus cartas aparece con frecuencia como metáfora del proceso de metamorfosis que rige la *psyche* del artista creador,<sup>58</sup> mucho más importante es el reflejo de esta idea en su música.

La obra *Papillons* op. 2, que quizá sea la primera en la que pensemos, es mucho más que una serie de encantadoras piececillas, fragmentos deliciosos pero también ligeros. Lo que hace Schumann es desplegar una densísima red de relaciones melódicas y tonales, tanto “lógicas” como “ingeniosas”. En resumen: es un arabesco. Las conexiones melódicas entre los núms. 1 y 12, 6 y 10, ó 9 y 10, son harto evidentes, como también lo es la simetría tonal que Schumann consigue al hacer que el principio, la sección central y el final del ciclo giren en torno a la tonalidad de Re. Sin embargo, las llamadas de la trompa que resuenan en los núms 4, 11 y 12, así como el sutil juego con los relativos mayor y menor en los núms 4 y 7, están teñidos del *Witz* schlegeliano. Así lo está también el patrón formal que une los núms 8 y 9. Y lo que es curioso (si bien no tanto tratándose de un arabesco), ninguna de las demás piezas obedece a una forma exactamente igual, de modo que este pequeño grupo destaca casi como si fuese una serie de variaciones sobre un tema no definido.

Podríamos destacar más relaciones de este tipo en las *Davidbündlertänze* op. 16, en el *Carnaval* op. 9, y en la *Kreisleriana* op. 16, que Schumann podría haber concebido como una “clase más elevada” de *papillons*.<sup>59</sup> Es pues en este ciclo de piezas características donde Schumann se acerca al ideal estructural de Schlegel: la forma fragmentaria tanto por su forma como por su contenido. Estas piezas constituyen un equivalente musical de una colección de aforismos tan ingeniosamente compuesta como es la obra *Ideen* de Schlegel, de 1800.<sup>60</sup> Vistos

<sup>57</sup> *KFSA*, vol. II; pág. 176.

<sup>58</sup> Véase el artículo de Edward A. Lippman *Theory and Practice in Schumann's Aesthetics*, publicado en *Journal of the American Musicological Society* 17 (1964), 319-320. Incluido en el presente monográfico de *Quodlibet*.

<sup>59</sup> De este modo, Schumann remite específicamente al *Carnaval*. Los *Intermezzi* op. 4 eran *Papillons* extendidos. Véase el trabajo de Dale *Piano Music*; págs. 33, 49.

<sup>60</sup> *KFSA*, vol. II; págs. 256-272.

de manera individual, muchos de estos fragmentos no resultan especialmente impactantes, algunos incluso dan la sensación de no tener mucho sentido. Sólo adquieren un significado especial cuando se relacionan con otros fragmentos de ese cosmos de miniaturas que construye Schlegel.

Y en este punto nos parece adecuado citar un último aforismo, el núm. 24 de los *Athenäum-Fragmente*: "Muchas obras de los antiguos han quedado reducidas a fragmentos. Muchas obras de los modernos lo son desde el momento de su nacimiento."<sup>61</sup> No existe ninguna equivalencia exacta de esta formulación en los escritos de Schumann, pero estoy seguro de que el compositor de *Papillons* y de la *Fantasia* la habría comprendido perfectamente. ■

Traducción: Isabel García Adánez

---

<sup>61</sup> *KFSA*, vol. II; pág. 169.