
DICHTERLIEBE: ANÁLISIS MÚSICO-POÉTICO*

Beate Julia Perrey

DOSSIER

El artículo comienza repasando algunos de los principales conceptos filosóficos y artísticos del movimiento romántico, especialmente el llamado “tiempo poético” (o lo que es lo mismo, la percepción temporal de una obra de arte), y el modo en que Schumann adoptó y ayudó a elaborar dichos conceptos. A continuación se realiza un estudio poético del poema de Heine “Ich hab’im Traum geweinet”, y finalmente se analiza la adaptación musical que Schumann realizó de dicho poema en su ciclo *Dichterliebe*, prestando especial atención al modo en que el contenido poético del poema es sublimado en las decisiones formales, melódicas, armónicas, texturales y tímbricas que Schumann adoptó al componer la música.

(I) El concepto romántico de “tiempo poético” en *Dichterliebe*

Dichterleben.

‘In die See möcht’ ich hinaus’
Eine grosse Heimat hab’ ich – die Welt.
Die Wahlfahrt nach dem Ozean –
Und knüpfst freundlich die Gegenwart
An die Vergangenheit u. Zukunft –
Warum? –
Warum ich weine?
Warum ich dichte?
Warum ich liebe? –¹

* Perrey, B.J: “Musico-Poetic Analysis”, en *Schumann’s Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge, ©Cambridge U.P., 2002, cap. 13, pp. 131-148.

• Beate Julia Perrey estudió musicología, literatura y filosofía en las universidades de Munich, Harvard y Cambridge. Ha realizado investigaciones para las universidades de Cambridge y Londres, y fue profesora invitada en la Escuela Normal Superior de París. Actualmente es profesora de musicología crítica y análisis en la Universidad de Liverpool.

¹ *Robert Schumann: Tagebücher* [TB], ed. Georg Eismann, vol. I: 1827-1838, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 322 (28 de septiembre de 1830) [Vida de poeta. / hacia el mar deseo ir / un gran hogar poseo – el mundo. / El peregrinaje hacia el océano – / y amablemente conectas el presente / con el pasado y el futuro – / ¿Por qué? – / ¿Por qué estoy llorando? / ¿Por qué compongo [música/poesía]? / ¿Por qué amo? –]

Esta anotación extraída del diario de Schumann es muy reveladora. Al tratarse de una declaración relacionada consigo mismo, afirma que ser un auténtico Romántico significa ser un poeta, anhelando eternamente lo inalcanzable –un *Heimat* que, en realidad, no es un *Heimat*, pues se trata del mundo entero, y por tanto una tierra de nadie, tanto como se trata del propio yo interior. Estas líneas dedicadas a la ‘Vida del poeta’ evocan el mundo de *Dichterliebe* y parecen una premonición de su idea subyacente: una especie de búsqueda incierta, en la que el tiempo y el espacio son inestables, mezclándose el presente con el pasado y el futuro, expandiendo lo inmediato hacia delante y hacia atrás.

Las reflexiones sobre el modo en que el presente se combina con pasado y futuro abundan en los escritos de Schumann². Estos pasajes, escritos con un estilo fragmentado, muestran al compositor meditando sobre uno de los aspectos centrales de la estética Romántica, el concepto del “tiempo poético”. Las descripciones de Schumann del “tiempo poético” coinciden con las que encontramos en algunos de los principales filósofos-poetas del Romanticismo temprano. Esta preocupación por la idea del tiempo poético puede ser interesante a la hora de examinar los procedimientos compositivos de Schumann. Por tanto, examinaré las fuentes literarias y estéticas que introdujeron el concepto de “tiempo poético” y que Schumann evidentemente leyó. Para comprender el pensamiento de Schumann en estos aspectos, el *Vorschule der Ästhetik* de Jean Paul (1804) resulta particularmente valioso. No sólo las novelas de su escritor favorito³, sino también su tratado teórico tuvieron un profundo impacto en el pensamiento estético de Schumann. Se tendrán en cuenta las ramificaciones de este concepto con respecto al pensamiento musical del siglo diecinueve, así como su manifestación específica en *Dichter-*

² Especialmente durante los primeros años, es decir, aproximadamente entre 1827 y 1835, la preocupación de Schumann por el concepto del tiempo se manifiesta con frecuencia. Curiosamente, la mayoría de sus referencias se producen en las entradas de su diario, el lugar donde Schumann escribía sus ideas para “revisarlas en años venideros... con el fin de comparar mis sentimientos y puntos de vista con aquellos anteriores, y ver si he permanecido fiel a mí mismo” (*TB I*, p. 22). Meissner señala la gran constancia de Schumann, y su capacidad para articular sus propios puntos de vista estéticos en estos diarios (Meissner, B: *Geschichtsrezeption als Schaffenskorrelat*, Berna, Francke, 1985, p. 17). El ‘tiempo poético’, como parámetro central del concepto schumaniano de la “música poética”, aparece a lo largo de sus escritos. Citaré aquí algunos ejemplos relevantes: *TB I*, p. 302: “El futuro deberá ser un eco superior del pasado” [Die Zukunft soll das höhere Echo der Vergangenheit sein]; *TB I*, p. 130: “Un reloj sin manos es como un caos sin principio ni final –el tiempo destrozado– la eternidad inestimable” [Eine Uhr ohne Zeiger ist wie ein Chaos ohne Anfang u. Ende –die zertrümmerte Zeit– die unübersehbare Ewigkeit]; *TB I*, p. 337: “Venecia le conmueve a uno tanto porque todos los recuerdos del tiempo se reflejan en un lugar pequeño –la plaza de San Marcos” [Venedig ergreift deshalb so, weil alle Erinnerung der Zeit in einem kleinen Raum beschränkt sich zurückspiegeln –dem Markusplatz].

³ Tal y como se cita en toda la literatura relacionada con Schumann, pero que sólo se discute de forma extensa en Jacobs, R.L: “Schumann and Jean Paul”, en *Music and Letters* 30, 1949, pp. 250-258; Lippmann, E.A: “Theory and Practice in Schumann’s Aesthetics”, en *Journal of the American Musicological Society* 17, 1964, pp. 310-345; y Daverio, J: *Nineteenth Century Music and the German Romantic Ideology*, New York, Schirmer, 1993.

liebe. Un análisis músico-poético de la canción ‘Ich hab’ im Traum geweinet’, vista en relación con la tardía canción de Schumann ‘Der Schwere Abend’, Op. 90 n. 6, finalmente explorará el modo en que *Dichterliebe* se encuentra imbuido de una temporalidad abierta y poética.

Consideraciones generales

El concepto Romántico del tiempo poético incluía el caso de la expresión musical. Los Románticos se sentían intrigados por el modo en que el sonido musical crea una sensación del tiempo que difiere del “tiempo real”. El oyente percibe y se emociona con la música en el momento en que “suena”, pero el efecto producido por ese momento musical viene determinado por lo que ha sido escuchado antes, así como por lo que se escuchará después. Esta cualidad efímera de la música llevó a los Románticos a considerarla en gran estima. Como consecuencia, dentro de sus especulaciones sobre los géneros artísticos, la música se situaba en el escalafón más alto, junto con la poesía. Uno de los motivos que les lleva a asumir la correspondencia entre estos dos géneros era la similitud de sus aspectos rítmicos y métricos. Sin embargo, más importante aún era el modo en que las palabras en la poesía dependen unas de otras para adquirir significado y rima, una situación similar a la de la música. También en la música los motivos, frases o melodías dependen semánticamente de lo que ocurre antes o después que ellas. Lo que frecuentemente se ha descrito como una sensación mágica, es decir, el que una palabra o un sonido no exista aisladamente sino que su significado esté acústica y semánticamente determinado por los sucesos precedentes y subsiguientes, era considerado un rasgo inmanente tanto en la música como en la poesía.

Otro aspecto importante que debemos considerar aquí es la orientación Romántica hacia la sinestesia. Esta faceta, junto con la consideración de la música como la más alta disciplina artística, aparece bien descrita en la influyente novela de W.H. Wackenroder *Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*⁴, una obra pionera en la literatura romántica, cuyo héroe, poeta y músico, realiza un *Weltanschauung* con el que muchos artistas de aquella generación se sintieron identificados.

La preocupación Romántica con la sinestesia influyó en el modo en que Schumann concibió el género de la canción. Su tratamiento del lenguaje en *Dichterliebe* muestra su preocupación por acercar música y poesía, con el fin de formar un todo expresivo. Ahora bien, lo que Schumann intenta capturar musicalmente es siempre el núcleo emotivo del poema⁵. La interpretación de Schumann de un poema no es de naturaleza gramática, y el concepto de sines-

⁴ 1798, anónimo, Ed. Ludwig Tieck.

⁵ Jakobson, R: “Linguistics and Poetry”, en *Language and Literature*, ed. Krystina Pomorska y Stephen Rudy, Cambridge, Harvard U.P., 1987, pp. 62-94.

tesia dentro de su postura genuinamente Romántica implica, sobre todo, el uso de la imaginación. En clara oposición con la ignorancia poética, por un lado, y con el realismo musical por otro, las composiciones de Schumann demuestran el tipo de lectura imaginativa que incrementa la función poética del poema, de modo que su potencial se vea realizado a través del lenguaje musical. Esta idea viene expresada por el dicho de Schumann: “la música es la máxima potencia de la poesía”. La música sortea ciertas limitaciones inherentes al poema e intensifica (formal y semánticamente) el contenido poético. La autonomía del poema se disuelve así en la autonomía de la canción, que se vuelve poética en sí misma. La canción ya no necesita reproducir el contenido del poema, y aunque sea posible reconocer una cierta dependencia entre el material musical y poético, sus diferencias son igualmente significativas. La música de Schumann transmite estas contradicciones y exhibe de forma ambigua la mutable relación entre representación y posibilidad. Estas canciones contienen siempre un momento de crítica, una hermenéutica que transforma el acto de leer en un acto artístico en sí mismo⁶. Visto de este modo, la pregunta invariablemente formulada por los primeros críticos⁷ sobre si Schumann “comprendía” los poemas que armonizaba, o (en el caso de *Dichterliebe*) si fracasó a la hora de capturar los giros irónicos y cínicos de Heine, pierde toda su importancia. La lectura que Schumann hace de la poesía deja atrás las letras impresas y reconoce en su lugar una autonomía del texto que no se preocupa por las intenciones del autor. Esta idea está en consonancia con el dicho de Schleiermacher: “primero entender la narración, y luego entenderla mejor que su propio autor”, con el ánimo de “revivir todo aquello de lo que no era consciente [el autor]”⁸. Lo que figura predominantemente en muchas de las discusiones sobre la música que utiliza palabras (desde luego así ocurre en la literatura dedicada a *Dichterliebe*) es lo que Friedrich Schlegel irónicamente llamaba el sueño de un “lenguaje real y genuino”, un lenguaje que posea la “objetividad del oro”. Un lenguaje impreso en “bajo-relieve” y “con letras doradas sobre tablas plateadas” sería demasiado bello, bromea Schlegel, “para ser rechazado con el vulgar comentario de que no tiene ningún sentido”⁹. Sin

⁶ Véanse Benjamin, W: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, ed. Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973; Frank, M: *Das individuelle Allgemeine: Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, pp. 358-364; Behler, E: *Frühromantik*, Berlin, de Gruyter, 1992, pp. 271-277.

⁷ Hallmark, R: *The Genesis of Schumann's 'Dichterliebe': A Source Study*, Studies in Musicology 12, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979; Moore, G: *Poet's Love: The Songs and Cycles of Schumann*, New York, Taplinger, 1981; Sams, E: *The Songs of Robert Schumann*, 3ª ed., Londres, Faber&Faber, 1993.

⁸ Citado en Behler (1992), p. 271 [die Rede ebensogut und dann besser zu verstehen als ihr Urheber... vieles zu Bewußtsein zu bringen, was ihm unbewußt bleiben kann].

⁹ Schlegel, F.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden* [KFSA], ed. Erns Behler et al., 35 vols., Paderborn, Schöningh, 1958, en su ensayo “Sobre la incomprensibilidad” [Über die Unverständlichkeit], KFSA II, p. 365 [reelle Sprache... Objektivität des Godes... Seine Werke im Bassrelief zu Schreiben mit goldenen Lettern auf silbernen Tafeln... eine so schön gedruckte Schrift mit der groben Äußerung, sie sei unverständlich, zurückweisen wollen?]

embargo, puesto que los poetas sólo utilizan papel y tinta ordinaria, el significado de sus palabras nunca alcanza la certeza del oro. Un análisis del poema, por un lado, y de su participación en la nueva creación poética de la canción, por otro, demuestra este tipo de diferencia semántica. Al ser conscientes de estos conceptos filosóficos fundamentales para el proceso analítico de los Románticos, es posible comprender el hecho de que teoría y práctica (sea epistemológica [crítica] o creativa [artística]) no son actos separados. Al contrario, estos actos están constantemente interactuando, tal y como se observa en el modo en que la escritura de canciones de Schumann surgió de su preocupación por las cuestiones estéticas contemporáneas; al mismo tiempo, sus canciones arrojaron luz sobre estas proposiciones teóricas, validándolas y enriqueciéndolas, ayudando a la formación de una teoría de las artes Romántica e integral (con la literatura, la poesía y la música en su centro).

La sinonimia entre “romántico” y “poético” de Jean Paul

El temprano (y continuo) interés de Schumann por la literatura y la estética Romántica fue, podríamos asumir, un intento por su parte de clarificar y formular su propia postura artística. Más tarde defendió esa postura en la teoría y en la práctica como “un nuevo futuro poético”¹⁰. Ciertas ideas promulgadas en los textos Románticos parecen haber tenido un efecto formativo en el desarrollo de la “poesía musical” de Schumann. En este sentido, Schumann plasmó y elevó en la música lo que los Románticos habían adelantado en la poesía, literatura y filosofía: el ideal de “representar lo irrepresentable”¹¹. Y Schumann incluso culminó el principal objetivo de los Románticos: transmitió lo inefable, pero a través de un medio que elevaba las abstracciones de la filosofía Romántica a la categoría de arte. A través del arte (entrelazando música y lenguaje) Schumann consiguió ejemplificar las pretensiones filosóficas de la teoría Romántica.

La música era considerada como el género artístico que menos depende de la representación. Los Románticos pensaban que la música era la forma artística más elevada porque no se encuentra limitada por la expresividad de ningún símbolo preconcebido. Puesto que el lenguaje posee siempre un carácter conceptual y denotativo, y las artes visuales son siempre descriptivas, la música es la única que “habla” sin el lastre del significado concreto y manifiesto¹². Por tanto, la música era considerada como el lenguaje ideal, capaz de expresar los sentimientos más íntimos.

¹⁰ *Neue Zeitschrift für Musik* [NZfM] 2 (1835), Leipzig, Breitkopf and Härtel, p. 3.

¹¹ Cita de Novalis en *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs* [NO], ed. Richard Samuel et al., 5 vols., Stuttgart, Kehlhammer, 1960-1988, vol. III, p. 685, núm. 671 [Das Undarstellbare darstellen].

¹² En este sentido, la aparición de los *Lieder ohne Worte*, especialmente los de Mendelssohn, es particularmente notoria. Schumann hizo crítica de algunas obras de este nuevo género en *NZfM*, y a menudo aprovechó estas oportunidades para discutir la relevancia o irrelevancia del título en estas breves piezas para piano.

La música revelaba el contenido inconsciente, y era por tanto parte de la idea de “lenguaje de las almas” (*Seelensprache*)¹³: universal y etérea, natural y por tanto verdadera (Fr. Schlegel, Novalis).

Por supuesto, el término “romántico” es, ha sido y siempre será largamente debatido. Aunque forma parte de la inmensa mayoría de discusiones críticas desde el comienzo del siglo diecinueve, nunca ha sido estrictamente definido¹⁴. En el caso de Schumann, no obstante, “romántico” parece ser sinónimo de “poético” (un término igualmente arcano, pero crucial para entender la estética de Schumann)¹⁵. Ambos conceptos, “romántico” y “poético”, fueron elementos vitales en la estética de Jean Paul, cuya definición de “romántico” iba más allá de la poesía para incluir también a la música. Como se apuntó anteriormente, Jean Paul ejerció la mayor influencia en el pensamiento estético de Schumann de entre los poetas-filósofos románticos que el compositor conoció y leyó¹⁶. La teoría de Plantinga sobre la “inocencia” de Schumann con respecto a la filosofía y los filósofos¹⁷, junto con la creencia de que ignoraba el *Vorschule der Ästhetik* de Jean Paul, ha sido claramente contrarrestada por Meissner. Varias citas y paráfrasis en los diarios de Schumann, así como en otras fuentes, indican una preocupación genuina y muy sensible no sólo por las novelas de Jean Paul sino también por su sistema filosófico¹⁸. En concreto, una cita del *Mottosammlung* de Schumann de 1834 resulta particularmente pertinente. Schumann toma nota de la definición de Jean Paul de “romántico”, extraída de su *Vorschule der Ästhetik*:

“Romántico es la Belleza sin límites, o la bella Eternidad, al igual que existe también lo Sublime.”¹⁹

Schumann debió considerar esta idea importante, pues reaparece dos veces como un epígrafe en *NZfM*: primero, cuando proclama una “nueva era poética” en el segundo número de

¹³ Schumann, R.: *Gesammelte Schriften über Musik and Musiker* [GS], 4 vols., Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1854 (reeditado con epílogo a cargo de Gerd Nauhaus, 2 vols., Wiesbaden, Breitkopf and Härtel, 1985), vol. I, p. 45. Un estudio valioso puede encontrarse en Meissner (1985), pp. 19-20 y 23-24.

¹⁴ Blume, F: “Romantik”, *Epochen der Musikgeschichte*, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 304-385.

¹⁵ Véase Meissner (1985), pp. 13-14.

¹⁶ Constatado por primera vez en Kretzschmar, H: “Robert Schumann als Ästhetiker”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 13, 1906, pp. 49-73 (también en *Gesammelte Aufsätze*, II, Leipzig, Breitkopf&Härtel, 1911, pp. 294-324), y confirmado por Meissner (1985), pp. 12 y ss.

¹⁷ Plantinga, L. B: “Schumann’s View of ‘Romantic’”, *The Musical Quarterly* 52, 1966, pp. 112-113.

¹⁸ Véase Meissner (1985), pp. 12-13 y 130-131, núm. 18. La conclusión de Plantinga de que Schumann desconocía el *Vorschule der Ästhetik* de Jean Paul proviene de un malentendido al interpretar la crítica escrita por Schumann en *NZfM* de 1834. Bajo el título *Das Aphoristische*, Schumann se refiere indirectamente tanto al *Vorschule der Ästhetik* como al *Kleine Nachschule der ästhetischen Vorschule* de Jean Paul.

¹⁹ Boetticher, *Einführung*, p. 352 [Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche sowie es ein Erhabenes gibt].

NZfM de 1835²⁰, y de nuevo en 1841, un año después de componer *Dichterliebe*²¹. Schumann también tomó nota de la definición de Jean Paul de “romántico” cuando aparece conectada con la música. Aunque en un primer momento sólo estaba conectada con la poesía²² en el *Vorschule der Ästhetik* (1804)²³, el posterior *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* (1825) incluía también el caso de la música, describiéndola como “poesía romántica a través del oído”²⁴, y de nuevo como el medio más adecuado para “la Belleza sin límites”²⁵. Schumann también estaba familiarizado con el siguiente pasaje:

“Cada clase de poesía tiene su propia imagen en las partes del cuerpo. Así, por ejemplo, la música es poesía Romántica a través del oído. Esta [poesía] entendida como la Belleza sin límites se refleja en menor medida ante el ojo, cuyos límites desaparecen de un modo no tan indefinible como los del sonido cuando se apaga. Ningún color es tan Romántico como el sonido, pues nadie recuerda ya los sonidos que desaparecieron anteriormente cuando el último de ellos está muriendo; el sonido nunca resuena solitario, sino que se despliega en tres niveles, al igual que el Romántico del futuro y del pasado se funden con el del presente”²⁶.

Las continuas referencias de Schumann a Jean Paul demuestran una afinidad con el escritor que con el tiempo se extendió a su estética compositiva, especialmente en sus *Papillons* de 1829/30. Aquí, Schumann escribió música con la que capturar las escenas más importantes de la novela de Jean Paul *Flegeljahre*²⁷.

²⁰ *NZfM* 7 (23 enero 1835), p. 25.

²¹ *NZfM* 50 (21 junio 1841), p. 12.

²² “Dichtkunst”, que se traduciría literalmente como “composición”.

²³ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), véase Meissner (1985), p. 12.

²⁴ Jean Paul, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* (1825) [romantische Poesie durch das Ohr]

²⁵ Jean Paul: *Werke* [JP], ed. Norbert Miller, 12 vols., Munich, Hanser, 1975, vol. IX, p. 466 [Schönen ohne Begrenzung]. Aquí, la definición de Jean Paul de “romántico” forma parte de nuevo de una evaluación general de las artes. Una variante de la misma idea puede encontrarse en uno de los fragmentos de *Athenaeum*; en este caso, “lo poético” se describe por aproximación con la música y las artes visuales: “La poesía es música para el oído interno, y pintura para el ojo interno; pero una música suave, y una pintura etérea” [Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge; aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei]. Véase *Athenaeum*, p. 131.

²⁶ JP IX, p. 466 [Jede Dichtart hat unter den Körpern ihre Ebenbilder, die uns anregen. So ist z.B. die Musik romantische Poesie durch das Ohr. Diese als das Schöne ohne Begrenzung wird weniger von dem Auge vorgespiegelt, dessen Grenzen sich nicht so unbestimmbar wie die eines sterbenden Tons verlieren. Keine Farbe ist so romantisch als ein Ton, schon weil man nur bei dem Sterben des letztern, nicht der erstern gegenwärtig ist, und weil ein Ton nie allein, sondern immer dreifaltig tönt, glichsam die Romantik der Zukunft und der Vergangenheit mit der Gegenwart verschmelzend]. Según Boetticher, *Einführung*, p. 353, Schumann subrayó parcialmente este pasaje.

²⁷ En una carta a un crítico que debía escribir sobre la Op. 2, Schumann, tras ofrecer los títulos de algunas escenas, añade: “no hacía más que girar la última página, pues el final parece un nuevo comienzo (casi de forma inconsciente me senté al piano, y aparecieron un Papillon tras otro”. En *Jugendbriefe*, p. 167, encontramos un importante comentario de Schumann sobre el estilo literario de Jean Paul: “El propio Jean Paul se refleja en todas

La importancia de la definición de Jean Paul de “romántico” citada anteriormente reside en el concepto que propone del tiempo: la expresión poética presente engloba el pasado y anticipa el futuro. Aunque la idea de Jean Paul de unir estéticamente música y poesía llevaba implícita una jerarquía entre ambas artes, Schumann les concede igual importancia. Al considerarlas como las formas de arte más elevadas, Schumann llama tanto a la poesía como a la música las “non plus ultra de lo Romántico; los sonidos son, por encima de todo, palabras compuestas”²⁸. El concepto de “Romántico” aparece, por tanto, como una afirmación de la unidad de ambas formas artísticas. Al calificar la música como “poesía romántica a través del oído”, la categoría “poética” posee una importancia primordial en la fuerza integradora de lo “romántico”, tanto en la música como en la poesía. De este modo, los dos términos, “romántico” y “poético”, son congruentes *por definición*²⁹. Schumann hacía verdadera apología de lo que él llamaba el “joven futuro poético” y la “nueva era poética”³⁰. La principal suposición de esta expresión es que Schumann vislumbraba un futuro en el que el arte poético y la vida real pudiesen interactuar constantemente. Los intentos por alcanzar esta interacción fueron formidables, como también lo fue el esfuerzo Romántico por poetizar el mundo. Schumann escribe: “Se trata de una empresa muy atractiva, por muy difícil que sea; la poesía debe brillar en todas partes para ocultar tanto como sea posible los aspectos prosaicos de la vida”³¹.

Esta última afirmación nos muestra claramente la afinidad intelectual y temperamental de Schumann con los Románticos tempranos, pues recoge su principal pretensión de alcanzar

sus obras, pero siempre como dos personas diferentes: Él es Albano, y también Schoppe... Sólo el inimitable Jean Paul era capaz de combinar dentro de sí mismo dos personas al mismo tiempo. Es súper-humano, y al mismo tiempo, es él mismo: siempre bruscos contrastes, incluso aunque no combine los extremos en la obra o en sí mismo... y sin embargo, está solo” [In allen seinen Werken spiegelt sich Jean Paul selbst ab, aber jedesmal in zwey Personen: er ist Albano u. Schoppe... Nur der einzige Jean Paul conté in sich zwey solche verschiedenen Charactere in sich allein verbinden; es ist übermenschlich: aber er ist es doch - immer harte Gegensätze, wenn auch nicht Extreme vereint es in seinen Werken u. in sich - u. er ist doch allein], en *TBI*, p. 82. Como se demostró en la primera parte de este libro, la función del contraste en la ironía Romántica es evidente en la descripción de Schumann del estilo de Jean Paul. Véanse también los comentarios de John Daverio con respecto a las consecuencias formales en los Papillons de Schumann, inspirados por Jean Paul. Daverio (1993), pp. 51 y 55-56.

²⁸ *TBI*, p. 96 (13 julio 1828) [Töne sind höhere Worte... beyde sind das Non plus ultra der Romantik. Ton ist überhaupt komponiertes Wort].

²⁹ Dahlhaus, C: “Klassizität, Romantik, Modernität: Zur Philosophie der Musikgeschichte des 19. Jahrhundert”, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik: Aufsätze und Diskussionen*, ed. Walter Wiora, Studien zur Musikgeschichte der 19. Jahrhunderts 14, Regensburg, Bosse, 1969, pp. 261-276. Véase también Meissner (1985), pp. 12-18.

³⁰ Schumann anunció con su mayor entusiasmo el advenimiento de una “nueva era poética” en 1835 en el *NZfM* 2, p. 3. Una valiosa discusión sobre la postura vanguardista de Schumann como Romántico puede encontrarse en Dahlhaus, C: *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber Verlag, 1988, pp. 258-261.

³¹ *TBI*, p. 140 [Die ganze Arbeit ist anziehend, so schwierig sie auch scheint; die Poesie muß überall hervorgucken, um die Pros aim Leben so viel wie möglich zu üvertünchen].

una “poetización universal” en la que el arte se convierta en vida, y viceversa. La división entre ambos campos desaparece una vez que la prosaica vida es imbuida de momentos poéticos. El objetivo es elevar nuestra vida, “poetizándola”. A.W. Schlegel afirmaba: “[La poesía] nos eleva por encima de una realidad ordinaria hasta un mundo de fantasía e imaginación”³². Por tanto, se pensaba que la trascendencia dirige la mente en dos direcciones: adopta la forma de una elegíaca reminiscencia sobre el pasado perdido, y al mismo tiempo proporciona un atisbo del idilio utópico. Sobre todo, no obstante, se trata de una elevación emocional de un momento presente, una transfiguración de la vida normal. En todos los casos, eso sí, existe una gran afinidad con los sueños y los cuentos de hadas. El objetivo de “poetizar” la vida está estrechamente relacionado con la idea de Schumann de “tiempo poético”, pues el énfasis realizado sobre un momento presente que se fusiona con el pasado y el futuro proviene de la fijación de Schumann con lo que él llama “raros” y “secretos estados del alma”³³. Schumann pretendía proyectar estos momentos en la música con el fin de enfatizar su relevancia en la vida, una “vida poética” reflejada en la música³⁴. Para Schumann, introducir en sus obras ciertas condiciones psíquicas del presente, bizarras, desgarradas o extremas en su naturaleza, era una forma de representar un presente que engloba el pasado tanto como anticipa el futuro. Este concepto era nuevo, pero Schumann ya lo reconoce en el trabajo de un abstracto compositor joven, subrayando que el objetivo de fusionar vida y arte necesariamente debería traducirse en una exposición de momentos musicales decididamente extraños:

“Este compositor [literalmente *Tondichter*, o poeta de sonidos] desconocido, probablemente joven, es uno de los raros fenómenos de nuestro tiempo. No pertenece a ninguna escuela, crea desde sí mismo... se crea

³² Schlegel, A.W: *Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur: Kritische Schriften und Briefe*, ed. Edgar Lohner, 3 vols, Stuttgart, Kohlhammer, 1964, pp. 95-105 [Das Poetische ist das, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Phantasie erhebt].

³³ Schumann, R.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5ª ed., ed. Martin Kreisig, 2 vols., Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1914, vol. I, p. 343 [seltene... geheime Seelenzustände]. El hecho de que Schumann creía que “la música se ve afectada por cada instancia de la vida” ha sido ampliamente demostrado por Lippmann (1964), p. 314. La influencia de la vida del compositor sobre la naturaleza de su visión estética y sobre su producción musical ha sido expuesta con tanta frecuencia que ya se considera un hecho conocido por todo el mundo. Sin embargo, su vaguedad hace que esta idea sea poco importante, y tan sólo apunta lo que espero demostrar aquí en términos más específicos. Merece la pena señalar que la noción de Schumann de “raros” y “secretos estados del alma” no debe ser investigada desde un punto de vista psicológico, pues su importancia reside en la realización estética de la idea.

³⁴ “¿sería un arte muy pequeño si sólo sonase y no tuviese un lenguaje o unos signos para los estados del alma!”, exclama Florestan en *Aus Meister Rarós, Florestan’s und Eusebius’ Denk- und Dicht-büchlein*, (Véase GS I, p. 35 [Das wäre einre Kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte]).

a sí mismo un mundo nuevo e ideal sobre el que fantasea a propósito (en ocasiones con la mayor extravagancia)³⁵.

Resumiendo, la estética de Schumann se apoya en los siguientes dos pilares: por un lado, en un concepto específico del tiempo, y por otro, en la intención de representar en la música “raros” y “secretos estados del alma”, contruidos a partir del “material poético”³⁶ de un “lenguaje del alma” (*seelensprache*)³⁷. Al tratarse de un término claramente idiosincrático de la teoría Romántica, *Seelensprache* se haya conceptualmente relacionado con el “lenguaje de las flores” (*Blumensprache*), sobre el que Schumann escribe: “El lenguaje musical de las flores fue una de mis primeras ideas”³⁸.

La búsqueda romántica de un lenguaje del alma

La fascinación de Schumann, y su deseo, por hallar el lenguaje de las flores probablemente fue inspirado en parte por Novalis, en cuya novela incompleta *Heinrich von Ofterdingen*

³⁵ *TB I*, p. 426 (1836) [Der uns zum erstenmal beegnende, wahrscheinlich noch jugendliche Tondichter gehört zu den seltensten Erscheinungen der Zeit; er hängt an keiner Schule, schöpft aus sich selbst, prunkt nicht mit fremdem, im Schweiß des Angesichts zusammen gelesen[en] Federn; hat sich eine neue ideale Welt erschaffen, worin er Fast muthwillig, zuweilen gar mit origineller Bizzarrerie herumschwärmt].

³⁶ *GS I*, p. 300 [poetischen Grundstoff].

³⁷ Véase la carta de Schumann a Clara fechada el 8 de febrero de 1838, en *Robert Schumann Briefe: Neue Folge* [NF], ed. Gustav F. Jansen, Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1886 (reimpreso en 1904), p. 110: “A menudo el corazón humano posee una apariencia extraña, y el dolor y la felicidad se mezclan en salvaje desorden. Pero debes aún esperar lo mejor: siento que aún hay mucho en mí, de hecho con frecuencia soy tan impulsivo como para creer que la música como lenguaje del alma está tan solo comenzando”.

³⁸ *TB I*, p. 400 (26 mayo 1832) [Eine musikalische Blumensprache war eine meiner frühesten Ideen]. El concepto de “Blumensprache” es particularmente apropiado para las canciones núm. 8 (‘Und wüssten’s die Blumen die kleinen’) y núm. 12 (‘Am leuchtenden Sommermorgen’), la última de las cuales será analizada con detalle más adelante en este libro. Como idea central de la poesía Romántica, la personificación de las flores se origina en la idea Romántica de que el arte verdadero se expresa a través del lenguaje de la naturaleza. El ‘Universalgeist’ reside en las flores que supuestamente poseen un alma, expresan emociones humanas, y muestran compasión. Esta idea aparece por primera vez en la imaginación literaria de Schumann cuando imita el estilo de Jean Paul y Novalis. Véanse por ejemplo las obras novelísticas de Schumann *Mitternachtsstück aus Selene*, en *TB I*, p. 135: “Las flores se hablaban suavemente unas a otras” [die Blumen sprachen mild miteinander], y *Mitternachtsstück*: “El sauce y el ciprés susurraban suavemente en su lenguaje...” [die Tränenweiden u. die Cypressen flüsterten sich leise ihre Sprache zu...]. En *GS I*, p. 356, Schumann define “Seelensprache” como el “lenguaje del corazón ante todos los demás” [Herzensprache vor allen andern]. Aquí, el concepto de Schumann de “Seelensprache” eleva la música hacia lo “poético” como “Sprache über der Sprache” (Dahlhaus (1978), p. 15). Schumann, en su *Reisenotizen I*, “Michälis” 1828 (*TB I*, p. 41), dice: “Cada compositor [literalmente, artista del sonido] es un poeta, pero más elevado” [Jeder Tonkünstler ist ein Dichter, nur ein höherer].

(1802) encontramos la metáfora de una “alta, radiante flor azul” (“eine hohe lichtblaue Blume”, que aparece en el sueño del héroe), que simboliza el anhelo hacia el amor Romántico. Con extensos pasajes en los que se evalúa el papel del poeta Romántico, en oposición con su predecesor Clásico (el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe), la Flor Azul se convirtió en el emblema de la era Romántica³⁹.

La reiteración Romántica de los géneros artísticos se concentró en este concepto del *Seelensprachen* en su búsqueda de un lenguaje artístico ideal. En la teoría musical, como describí anteriormente, esta idea culminó en un nuevo concepto del Lied. Schumann exigía que el compositor de canciones aprehendiese en primer lugar el núcleo trascendental del poema, para luego dejar que la música y la poesía se combinaran en las alturas. El Lied era para Schumann el medio Romántico por excelencia para la sublimación poética, capaz de elevar la poesía musical y literaria al más alto nivel, al que Schumann llamaba “la esfera más alta del arte”⁴⁰. Los tres idiomas artísticos (poesía, voz e instrumento) dejarían de existir separadamente, condicionándose mutuamente. La relación entre texto y música era por tanto de naturaleza dialéctica.

“Ich hab’ im traum geweinet”, de Heine, en términos poéticos

La canción “Ich hab’ im Traum geweinet” es un buen ejemplo de cómo Schumann intentó capturar un “ambiente especial”, uno de esos “raros estados del alma” que tanto deseaba expresar musicalmente. Al compararlo con una canción posterior sobre un poema de Lenau (Op. 90/6), también constituye un buen ejemplo de la estética Schumanniana y su “tiempo poético”.

A primera vista, el lenguaje metafórico de Heine en “Ich hab’ im Traum geweinet” es simple, al igual que el diseño formal y la métrica del poema. En este sentido, es incluso más directo que la mayoría de poemas tempranos de Heine, y no es necesario un gran talento analítico para comprender su estructura: una forma tripartita construida convencionalmente. Los tres acentos en las primeras dos líneas del texto producen un metro yámbico, que a continuación se convierte en un metro anapéstico en la tercera línea, en “und die Träne”, con dos sílabas cortas seguidas de una larga. El carácter de nuevo yámbico en la transición de la tercera a la cuarta línea provoca una continuación métrica más relajada, que a su vez se asegura de que el sentido se transmita de una línea a la siguiente. Así se refleja la imagen central de las lágrimas que corren (“Träne” ‘fluye’ hacia “floß”, y lo mismo ocurre en las otras dos estrofas).

³⁹ Aunque Schumann sólo menciona al escritor Novalis, y no hace referencia al título de esta obra (*TBI*, pp. 97 y 111), la notoriedad de *Heinrich von Ofterdingen* en aquella época nos hace pensar que Schumann debió conocerlo.

⁴⁰ *NZfMI* (1834), p.193 [höhere Kunstspähre].

Ich hab' im Traum geweinet,
 Mir träumte, du lägest im Grab.
 Ich wachte auf, um die Träne
 Floß noch von der Wange herab.

He llorado en mis sueños,
 Soñé que yacías en la tumba.
 Me desperté, y la lágrima
 Aún bajaba por mi mejilla.

Ich hab' im Traum geweinet,
 Mir träumte, du verließest mich.
 Ich wachte auf, und ich weinte
 Noch lange bitterlich.

He llorado en mis sueños,
 Soñé que me abandonabas.
 Me desperté, y seguí llorando
 Aún amargamente mucho tiempo.

Ich hab' im Traum geweinet,
 Mir träumte, du wärest mir noch gut.
 Ich Wachte auf, und noch immer
 Strömt meine Tränenflut.

He llorado en mis sueños,
 Soñé que todavía me querías.
 Me desperté, y todavía
 Fluye mi corriente de lágrimas.

La repetición de la primera línea en cada estrofa (“Ich hab’ im Traum geweinet”) persigue un efecto declamatorio. Pero se trata aquí de una declamación de naturaleza introvertida, pues el poeta está hablando consigo mismo, recordando lentamente una experiencia interna mientras su sueño emerge tres veces ante sus ojos. Por tanto, se trata de un mundo interior que ha sido proyectado, y en ese estado soñador, las emociones son más intensas, y la ansiedad más pronunciada. El aspecto introspectivo reside en este poema en el empleo del “yo” lírico que habla continuamente a lo largo del poema (“ich” y “mir” figuran al principio de tres de las cuatro líneas de cada estrofa, y aparecen un total de doce veces). De este modo, el poeta se sitúa en el centro del poema, y las dos esferas del ser, digamos la esfera del sueño y la del despertar, o del subconsciente y el consciente, son presentadas únicamente a través del poeta.

La intensidad emocional de este poema excede la de la mayoría de poemas contenidos en *Lyrishes Intermezzo*, gracias a su concentración en tres motivos centrales: el sueño, el llanto y el despertar. Esto provoca una inusual continuidad escénica que se manifiesta (al igual que el “yo” lírico) en la triple repetición de la primera línea, y parte de la segunda y tercera línea, en cada estrofa. Tras establecer el leitmotif “Ich hab’ im Traum...”, “Mir träumte” consolida el tema nocturno del poema. La inevitabilidad de este estado que se apodera del poeta es indicada mediante la construcción pasiva “mir träumte”⁴¹, en lugar de “ich träumte”; de este modo, es algún poder *externo* el que obliga al poeta a soñar, e impone estas visiones al soñador.

La transición del sueño a la realidad se corresponde con el súbito cambio de métrica: “Ich wachte auf” no sólo se aparta de los dáctilos precedentes, sino que su incipiente metro

⁴¹ Una posible traducción literal sería “vino a mí en sueños”.

yámbico se rompe por completo después de que “und” corte la línea en dos. Así, el énfasis se traslada a “Träne”:

Ich hàb' im Tràum gewèinet.
 Mir träumte, du lägest im Gràb.
Ich wachte auf, und die Träne
 Floß noch von der Wange herab.

A pesar de que Heine a menudo representa el tema central Romántico del amor como una experiencia decididamente dolorosa y aislante, el modo habitual de transmitir ese mensaje (*Stimmungsbruch*, es decir, la trivialidad, el tono malicioso, la renuncia a los sentimientos poéticos inicialmente positivos) está ausente en “Ich hab’ im Traum geweinet”. No obstante, la noción de un abandono fatal (y la callada sumisión a la incurable desesperación) es comunicada a través de una inversión del fenómeno causa-efecto: mientras la primera estrofa todavía permite al lector seguir y quizá empatizar con la experiencia del poeta, la segunda estrofa introduce ya un cierto grado subliminal de confusión, que se convierte en una incompreensión total en la tercera estrofa. La narración permanece ambigua pues no parece haber una correspondencia lógica entre el aparente interés de la mujer por el hombre (Mir träumte, du wärst mir noch gut”) y la desconsolada reacción del amante (“noch immer/Strömt meine Tränenflut”).

Visualmente hablando, la imagen de la mujer constituye el centro del sueño del poeta. Sin embargo, al resaltar el estado emocional del “yo” lírico, la mujer no adquiere una presencia real. No ejerce ningún efecto sobre el poeta, que permanece inexplicablemente desolado, ignorando el modo en que la mujer actúa en sus sueños. En este sentido, ella no puede jactarse de pertenecer a la esencia del poema. La persistencia del “yo” lírico y su inalterable sentimiento impiden que la mujer pase a un primer plano en ningún momento. Lo que en una interpretación orientada hacia lo narrativo parecería una falta de sentido común, se convierte aquí en una absoluta necesidad: las visiones en sueños son flashes emocionales, y los objetos y acciones son meros vehículos para mostrar una situación interna. De este modo, Heine utiliza la imagen de la mujer para subrayar una constancia que desafía al argumento teleológico. A pesar de las imágenes que se desarrollan a lo largo de las tres estrofas, el poema funciona a un nivel por encima de la temporalidad: el intercambio entre el estado del sueño y el despertar.

La abrumadora e intensa desesperación del poeta tampoco tiene una causa externa, pues el poeta desconoce la razón de su tristeza. La figura de la mujer no es, en último término, el motivo por el que sufre el poeta, pues sus diferentes apariciones (viéndola muerta, viéndola marcharse, o viendo su cariño hacia él) no tienen ningún efecto sobre el estado mental del

poeta⁴². Desconocemos qué es lo que realmente se ha perdido. La tristeza dentro de la mayor incertidumbre, el sentimiento conocido como melancolía, define a una era moderna en la que Freud distinguía la melancolía de la tristeza basándose en el fenómeno añadido de la “pérdida desconocida”⁴³.

Valiéndose de la repetición, Heine fija el “yo” lírico en el centro del poema, lo que también resalta el interés por su mundo interior. Así, las principales metáforas del poema *Träum* (el sueño) y *Tränen* (las lágrimas) se funden en una, pues la corriente de lágrimas (visible y real) nace de los sueños en el momento en que despierta a la realidad, cuando el poeta cobra conciencia de la existencia de las lágrimas. Estas dos metáforas se combinan mediante la aliteración, pues las dos primeras letras son iguales, y la siguiente vocal sólo difiere en la diéresis. “Tränen” está a su vez conectado con “weinen” (el acto de llorar), la emoción dominante en el poema. Estas tres imágenes, “Traum”, “Tränen” y “weinen” aparecen doce veces.

Se podría argumentar que el “contenido” del poema corre en dos direcciones opuestas y simultáneas: el amante sueña, en primer lugar, que la amada descansa en su tumba (primera estrofa), después que le ha dejado (segunda estrofa), y finalmente que ella todavía es amable con él (tercera estrofa). Pero al contrario de lo que esperaríamos, cuanto mejor es el sueño, mayor es la desesperación del amante. Primero, las lágrimas bajan por sus mejillas, a continuación llora amargamente, y por último se convierte en una corriente de lágrimas. Nos encontramos entonces ante dos realidades opuestas: el sueño sobre la mujer, y la respuesta emocional del poeta cuando despierta. Pero el modo en que las palabras “Traum” y “Tränen” entrelazan su significado y su métrica contribuye a que parezca que ambas corrientes se fusionan. La poesía como *Dichtung* (poiesis) y *Verdichtung* (condensación) se manifiesta y deja atrás los procesos de cambio y desarrollo propios de las estrategias narrativas. Aquí, la incesante invocación del sueño y del caudal de lágrimas es absorbida en un éxtasis caracterizado por la constante mirada al interior.

“Ich hab’ im traum geweinet”, de Schumann, en términos músico-poéticos

La simplicidad formal del poema ayuda a Heine a expresar de forma particularmente concisa un estado de ánimo tan psicológicamente complejo como la sutil melancolía. En su adaptación musical, Schumann se ajusta a la simplicidad estructural y métrica del poema de Heine.

⁴² Esta misma idea de representar a una mujer al mismo tiempo que se transmite el anhelo Romántico aparece en el poema más famoso de Heine sobre Loreley, “Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / Daß ich so traurig bin”, en *Die Heimkehr* (1826).

⁴³ Freud, S: “Trauer und Melancholie”, SA 3 (1917).

Ich hab' im Traum geweinet, Op. 48 n. 13

18

Leise
p

Ich hab' im Traum ge - wei - net.

pp

4

Mir träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te

pp

8

ritard.

auf, ind die Trä - ne floß noch von der Wan - ge her - ab. Ich

ritard.

p

12

hab' im Traum ge - wei - net. Mir

pp

DOSSIER

16

träumt', du ver - lie - best mich. Ich wach - te auf, und ich

20 *ritard.*

wein - te noch lan - ge bit - ter - lich.

24 *pp* *ritard.*

Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träum - te, du wärst mir noch

28

gut. Ich wach - te auf, und noch im - mer strömt mei - ne Trä - nen -

32

La canción (como el poema) está escrita en forma tripartita (compases 1-11; cc. 12-22; cc. 23-33; seguidos de una coda en cc. 34-38), empleando el compás de $\frac{6}{8}$ para reconstruir el metro yámbico del poema. Hasta ahora todo parece bastante predecible, pero Schumann aplica dos recursos musicales excepcionales que convierten esta canción en punto de inflexión dentro del mundo de *Dichterliebe*. En primer lugar, escoge la inusual tonalidad de mi bemol menor; sólo existen otras dos canciones, de las más de 250 que escribió Schumann, escritas en esta tonalidad⁴⁴. En segundo lugar, Schumann le niega a la voz el acogedor y cercano acompañamiento tan típico de sus canciones. De hecho, “Ich hab’ im Traum geweinet” es la única canción en la que Schumann utiliza un acompañamiento tan austero. La voz aparece sola, desprovista de cualquier base armónica, como la entonación de un salmo, o un lamento⁴⁵. La voz declama las palabras “Ich hab’ im Traum geweinet” sobre la nota *si bemol*, y acentúa la palabra “geweinet” (compás 2) ascendiendo una segunda menor. Esta característica insistencia rítmica sobre *si bemol*, que se dirige a do bemol sólo para regresar a *si bemol*, constituye y articula el plano de la “identidad” vocal de esta canción. Presentada sin acompañamiento, y prescindiendo de la armadura inicial, el contenido armónico de esta nota es indefinido. La frase del piano en los compases 3-4 (en cierto modo también un motivo chocante, diferente, e igualmente característico) constituye un segundo plano de “identidad”. Sin duda es gracias al piano que la función armónica de la línea vocal inicial queda determinada como una dominante. En este

⁴⁴ Sams, E: *The Songs of Robert Schumann*, 3ª ed., Londres, Faber&Faber, 1993, pp. 41 y 120, en referencia a “Lieb Liebchen” (Op. 24/4), sugiere que la tonalidad de mi bemol menor estaría asociada con la idea de la muerte.

⁴⁵ Agawu, K.V: “Structural ‘Highpoints’ in Schumann’s *Dichterliebe*”, *Music Analysis* 3:2, 1984, p. 170, llama a este pasaje “recitativo”, aunque el término “lamento” puede quizá parecer más apropiado teniendo en cuenta el ritmo continuo, y el hecho de que el ambiente de esta canción no desarrolla el tipo de flexibilidad que solemos asociar con los recitativos.

sentido, el piano afirma su superioridad a la hora de dominar las fuerzas estructurales, pues es el piano quien define el estado armónico de la voz, y no al revés. Es necesario señalar que la relación entre ellos no es ni siquiera dialéctica, pues la voz, tal y como se dijo antes, es funcionalmente indefinida en su primera aparición, mientras que el piano (en contraste con la voz) es mucho más autosuficiente desde el punto de vista de su sentido armónico: se presenta como una cadencia habitual (o “tropo”). Lo importante aquí es apreciar la relación jerárquica entre la voz y el piano que Schumann establece de una forma tan marcada desde el comienzo (cc. 1-4), y cómo esa relación ilustra la idea central de su concepto de la canción Romántica: la voz se superpone a la “verdadera” matriz musical de la canción, el piano.

Se podría argumentar también que el origen de la nota *si bemol* se halla en la música que precede a la canción 13. Curiosamente, independientemente de cuál sea la versión que manejemos de *Dichterliebe*, la canción anterior está siempre fuertemente relacionada con la tonalidad de si bemol: en la concepción original de *Dichterliebe*, se trata de la canción 12b (“Mein Wagen rollet langsam”), en la tonalidad de sol menor; en la versión que finalmente se publicó, encontramos la canción 12 (“Am leuchtenden Sommermorgen”), en la tonalidad de si bemol mayor. En ambos casos, no obstante, la importancia de la relación tonal entre la canción 13 y la música que la precede radica en el hecho de que el *do bemol* del lamento (c. 2) resultará una sorpresa, así como el *fa bemol* en el compás 5.

La intensidad que exuda el lamento vocal es amplificada por el gesto contrastante del piano. Se abre paso tras un vacío muy significativo (creado por la pausa en el c. 3), y con características diametralmente opuestas a las de la voz: ritmo y textura, articulación (*staccato*) y dinámica (*pp* en vez de *p*). De ahí que no exista ningún perfil melódico común a ambos, ni siquiera algún tipo de desarrollo melódico. Aún así, desde un punto de vista analítico de la conducción de las voces, el *si bemol* del lamento es trasladado al piano a modo de enlace entre la primera y segunda aparición de la voz. Por otra parte, como resultado de la línea del piano *la bemol – sol bemol – fa – sol bemol* (cc. 3-4), el *fa bemol* del lamento (c. 5) es literalmente “extraordinario”⁴⁶.

Volviendo a las relaciones músico-poéticas de esta canción, salta a la vista que la intensidad emotiva transmitida por el poema supone un contraste radical frente a la simplicidad estructural y la pureza estilística de la canción. Por tanto, Schumann escogió la tonalidad de mi bemol menor con gran cuidado para reflejar un estado de ánimo muy específico, y quizá teniendo en cuenta el contexto musical general de la obra.

⁴⁶ Este aspecto es muy importante con respecto a la interacción entre la voz y el piano en esta canción. Sin embargo, por ahora nuestro análisis se ocupará principalmente de la tonalidad.

El asunto de las relaciones tonales en *Dichterliebe* ha sido tratado con frecuencia por los críticos⁴⁷, y con razón, pues se percibe un uso deliberado y significativo de los centros tonales a lo largo del ciclo. Como es bien sabido, cada vez existe una mayor conciencia a lo largo del siglo diecinueve sobre este asunto, el cuál Schubart discute en profundidad en su *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*⁴⁸. Al ser probablemente uno de los primeros trabajos teóricos que Schumann conoció, se tomó un gran interés por él, y en 1823 copió largos pasajes en un cuaderno de apuntes⁴⁹. En 1838, mientras buscaba epígrafes para su *NZfM*, Schumann de nuevo vuelve a coger el *Ästhetik* de Schubart⁵⁰, escribiendo a su amigo Fischhof: “A continuación está Schubart, en quien he encontrado mucho”⁵¹. En respuesta al pasaje en el tratado de Schubart sobre el carácter de las tonalidades, Schumann, al hablar del tema en un artículo de *NZfM*, hace la siguiente afirmación:

“Las emociones simples requieren tonalidades simples. Las complejas requieren aquéllas que más extraña el oído. De ese modo, es posible observar el ascenso y descenso de las emociones entrelazando el círculo de quintas. El tritono, a medio camino de la octava (es decir, *fa sostenido*), parece ser el punto álgido, la cúspide, desde la que se desciende a través de las tonalidades con bemoles hacia el simple y austero de mayor”⁵².

Por tanto, las emociones “complejas” se representan mediante tonalidades distantes e inusuales, raramente utilizadas. Más aún, en un círculo de intensidad creciente, Schumann determina el equivalente tonal del clímax emocional con el tritono *fa sostenido*. Desde esta

⁴⁷ Especialmente por Komar, A. ed.: *Robert Schumann: Dichterliebe*, Norton Critical Score, New York, Norton, 1971; Beumeyer, D: “Organic Structure and the Song Cycle: Another look at Schumann’s *Dichterliebe*”, en *Music Theory Spectrum* 4, 1982, pp. 92-105; y Pousseur, H: *Schumann, Le Poète: Vingt-cinq moments d’une lecture de Dichterliebe* [con un postludio a la edición francesa], París, Méridiens Klincksieck, 1993.

⁴⁸ Schubart, C.F: “Charakteristik der Töne”, en *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, ed. Ludwig Schubart, Viena, n.p., 1806, pp. 377-382.

⁴⁹ Véanse las referencias realizadas por Köhler, H.J: “Schumann, der Autodidakt: Zum genetischen Zusammenhang von variativem Prinzip und poetischer Idee”, en *Schumann Studien* 3/4, ed. Gerd Nauhaus, Colonia, Verlag Dr. Gisela Schewe, 1994, p. 193, núm. 8, con respecto al autógrafo de Schumann de *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue, gesammelt und zusammengebunden von Robert Schumann, genannt Skülander*.

⁵⁰ Véase *TB II*, p. 84 [Schubarts Aesthetik angefangen... Schubarts Aesthetik beendigt]. Véase también los epígrafes de Schubart en *NZfM* 10, números 20, 40, 47 y 11, números 20, 25, 29, 32 y 38, tal y como refiere Nauhaus en *TB II*, p. 492, núm. 319.

⁵¹ Véase *NF*, Carta a Fischhof, núm. 146, p. 145.

⁵² “Charakteristik der Tonarten”, publicado originalmente en *NZfM*, y que ahora puede ser encontrado en *GS I*, pp. 180-182 [Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener hört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der Tritonus, die Mitte der Octave zur Octave, also Fis, scheint der höchste Punkt, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeschminkten C-dur herabsinkt].

perspectiva de lejanía y ascenso, la decimotercera canción asume una simbología excepcional, pues *fa* sostenido se puede cambiar por su enarmónico, sol bemol, cuyo relativo menor es mi bemol menor (la tonalidad de “Ich hab’ im Traum geweinet”). De este modo, la canción se convierte en el polo central, tanto del círculo de quintas como del círculo de emociones⁵³.

Una vez que la voz ha cantado “Ich hab’ im Traum geweinet”, el piano expone su propio motivo en el registro grave del tenor (cc. 3-4). A continuación, la voz prosigue con su lamento (cc. 4-6). La voz y el piano permanecen en alternancia durante las estrofas 1 y 2, pero la situación empieza a cambiar en cuanto nos aproximamos a la trascendente afirmación de la tercera y última estrofa del poema. Mientras la primera estrofa termina con dos breves acordes cadenciales en el piano y un calderón (c. 11), la segunda parece continuar con ese patrón, pero en el compás 22 lo abandona. Aquí, cuando la voz está a punto de recitar “Ich hab’ im Traum geweinet” sin acompañamiento por última vez, el piano se adelanta y repite la declamación sobre la nota si bemol (cc. 22-23). Cuando la voz entra en el compás 24, la imponente naturaleza de la voz sin acompañamiento se manifiesta de forma retrospectiva: ahora que voz y piano comienzan a fusionarse (c. 26 en adelante), se produce una transición emocional desde la tristeza, pasando por la aflicción, hasta llegar a la desesperación. El último despertar (“Ich wachte auf, und noch immer/Strömt meine Tränenflut”) es recitado exclusivamente sobre la nota *re bemol*, subrayada en un primer momento por el unísono del piano (c. 28), pero que a continuación se disuelve inexorablemente en armonías disonantes (cc. 29-30).

En ese momento, la voz alcanza su nota más aguda, *fa bemol*, en la palabra “Tränen (-flut)” (c. 31), lo que constituye quizá el *gran* momento dramático de la canción, pues nos recuerda la sorpresa del *fa bemol* grave, sin acompañamiento, en el compás 5 (ver ejemplo 1). El regre-

⁵³ Schumann sabía que una composición escrita en una tonalidad remota suponía un problema en cuanto a la dificultad para comprenderla y manejarla. Al realizar la crítica de un ciclo de estudios de Goldschmidt (que empleaba las “extrañas tonalidades”[*fremdartige Tonarten*] de *re bemol* o *fa sostenido*), Schumann dice: “... ein junger Componist, zu dem man sich erst durch 5 bis 6 Kreuze durcharbeiten muß, braucht noch einmal so viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung” [le llevará más tiempo a un joven compositor disfrutar de la apreciación del público general si, para poder comprenderlo, debemos esforzarnos por leer 5 o 6 sostenidos]. Sin embargo, Schumann también afirma: “Die Hauptsache aber ist, er bewahre sich Seine Natürlichkeit und schreibe dann, in welcher Tonart er wolle” [lo importante es, sin embargo, que mantenga su personalidad, pues en ese caso podrá escribir en cualquier tonalidad que se le antoje] (en *GS IV*, p. 203). Para leer una discusión histórica sobre la importancia de las tonalidades extrañas, véase el artículo de MacDonald titulado “Sol Bemol”, muy informativo e interesante, en el que señala que “las tonalidades remotas, especialmente con bemoles, recibieron con el tiempo los atributos de sensualidad y éxtasis misterioso... sobre el teclado, estas tonalidades poseen una sensación física que podría entenderse como sensual y que, por tanto, puede haber sido rechazada por algunos compositores de mentalidad puritana”, MacDonald, H: “G-Flat”, *19th Century Music*, 13 (primavera), pp. 221-237. Otra sutil discusión sobre el “sol bemol espectral” puede encontrarse en Kramer, R: *Distant Cycles*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1994, pp. 13-17.

so al comienzo de la canción es claro, pues el patrón rítmico que pone en movimiento la repetición del *re bemol* es idéntico al patrón rítmico sobre *si bemol* del lamento inicial (c. 1, incluyendo la anacrusa). La última exposición de la voz no sólo comparte, sino que intensifica la sensación de insistencia del comienzo de la canción, pues ahora tiene lugar por partida doble en la voz y en el piano, se prolonga durante más tiempo (cinco compases en lugar de dos), y sobre todo, viene subrayada por acordes cada vez más disonantes en el piano. En este sentido, parece una versión intensificada de la primera idea, en consonancia con el sentido Romántico de *Potenzierung* dentro de una serie de ideas poéticas (*Ideenreihe*).

Ejemplo 1. “Ich hab’ im Traum geweinet” (Op. 48, n. 13), conclusión de la línea vocal y postludio

28

gut. Ich wach - te auf, und noch im - mer strömt mei - ne Trä - nen -

32

flut.

sf 1 *pp*

El descenso final, de *fa bemol* a *mi bemol* en la voz (c. 32), y a continuación a *re bemol*, *do bemol* y *si bemol* en el piano (cc. 32-33), conlleva un significado especial: perfila el tritono que, como sabemos, poseía una especial significación en el concepto schumanniano de las tonalidades. El modo en que Schumann se asegura una articulación clara de esta “emoción

compleja” se manifiesta en la transferencia registral de la voz al piano, de modo que la línea descendente pueda continuar sin interrupción (cc. 32-33). El repentino *sforzato* del piano reafirma el tritono como gesto final de la canción, seguido por un compás de silencio (c. 34). La canción desaparece, sin que exista ninguna resolución clara en la línea superior de los últimos compases (cc. 35-38).

Desde un punto de vista músico-poético, así como semántico, resultan particularmente llamativos los compases 20 a 25, donde el contenido de “Ich weinte noch lange bitterlich” provoca un eco en el piano (c. 22), que luego continúa en los compases 23-25, en el sentido de que estas palabras implican también una continuación. “Ich weinte... noch lange” se podría traducir como “continué llorando durante largo tiempo”, unas palabras que parecen presagiar la interminable corriente de lágrimas (“Tränenflut”). El piano interpreta el motivo principal con acordes llenos y pesados, y percibimos instantáneamente el giro hacia un ambiente más oscuro, pues estos compases contrastan enormemente con los escasos y exclusivamente cortos acordes que veníamos escuchando previamente en *pianissimo* y *staccato*.

Cuando el piano entona el motivo principal, la textura parece “bajar a la tierra” por primera vez en la canción. Esta sensación resulta particularmente prominente en el punto álgido del *crescendo*, cuando la mano derecha asciende un semitono (que imita el movimiento de la voz en “geweinet”), mientras la mano izquierda desciende al registro más grave. Al igual que la sensación de desesperación que parece introducirse en el poema, los largos acordes del piano permiten que esa sensación se aposente, profundizando y “hundiéndose” en el significado de “Lange (“mucho tiempo”).

Como se apuntó anteriormente, el piano preludia lo que la voz cantará a continuación (“he llorado en mis sueños”), pero la voz se encuentra ahora (cc. 25-26) arropada por los acordes en “geweinet” (que constituye la emoción central del poema y la canción). De este modo, el piano en los compases 22 a 24 funciona de modo retrospectivo (recoge lo que ha cantado la voz anteriormente), sincronizado (su propia exposición está imbuida de las palabras empleadas por la voz) y también premonitorio (adelanta la línea vocal de los cc. 25-26). Este procedimiento, la transformación lírica del piano que se inclina hacia atrás y hacia delante, marca un momento estructural clave en la canción 13.

Podemos ver en “Ich hab’ im Traum geweinet” cómo música y lenguaje se han ido entrelazando de forma inextricable, conforme el acompañamiento cordal austero se hace lírico (c. 22), perdiendo así su identidad y anticipando el significado poético de la última estrofa. Ambos planos, voz y piano, se mantienen constantemente separados en las primeras dos estrofas (cc. 1-21), y se fusionan temporalmente cuando el drama emocional del poema se acerca a su “resolución” poética (cc. 22-33). Señalemos también que, a partir del compás 35, el piano regresa a su papel original, contrarrestando el lirismo anterior y eliminando cualquier rastro de

la expresividad del lamento subjetivo de la voz; tras un momento de pausa (c. 34), el piano se reafirma como la voz objetiva, controlada y solitaria (la voz del propio Schumann).

La asimilación musical del poema por parte de Schumann funciona por tanto en dos planos semánticos, el instrumental formando un contrapunto crítico a la exposición vocal del desarrollo dramático del poema. Más aún, la lectura musical del intrincado sentido del poema progresa a través de varios niveles temporales. Sin una percepción consciente de la estructura poética, este tipo de música no revela la sensibilidad de la interpretación de Schumann. Finalmente, la desviación estilística evidente en la adaptación musical de este poema, tan marcadamente diferente a los que le rodean en *Dichterliebe*, indica un compromiso especial por parte de Schumann con el poema de Heine. El “estado del alma” aquí descrito parece requerir unos recursos musicales excepcionales: tanto la tonalidad escogida, como la compleja interacción entre el insistente lamento de la voz y el carácter reservado del acompañamiento del piano, que cede temporalmente ante la voz, pero finalmente se “recompone”.■

Traducción: **Héctor J. Sánchez**

