



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA SOBRE LAS OBRAS DE:

ROBERT SCHUMANN:

DER ARME PETER, OP. 53,

FRAUENLIEBE UND – LEBEN, OP.42

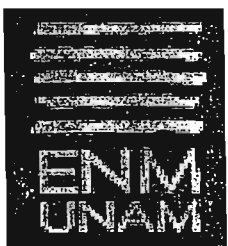
Y LIEDERKREIS, OP.39.

OPCIÓN DE TESIS PARA EL EXAMEN PROFECIONAL
DE LICENCIATURA EN CANTO

CYNTHIA FRAGOSO GUERRERO.

ASESOR:

LUIS ALFONSO ESTRADA RODRÍGUEZ.



COYOACÁN, D. F. MÉXICO. SEPTIEMBRE 2005

M348522



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: CYNTHIA FRAGOSO
GUERRERO

FECHA: 27. IX. 2005

FIRMA: 

Índice

1.	Introducción	4
2.	Schumann y el contexto histórico, social y cultural de la época.	5
3.	El género <i>Lied</i> .	7
4.	Análisis de la trilogía <i>Der arme Peter</i> , op. 53 no. 3.	12
5.	Análisis de <i>Frauenliebe und -leben</i> , op. 42.	18
6.	Análisis del <i>Liederkreis</i> , op. 39.	36
7.	Bibliografía.	64
8.	Discografía.	65
9.	Partituras.	65
10.	Síntesis para el programa de mano.	66
Apéndices.		71
1.	Traducción de los <i>Lieder</i> .	71
2.	Principales obras de Robert Alexander Schumann.	82
3.	Cuadro cronológico de la vida de Robert Schumann y el contexto histórico, social y cultural de su época.	85
4.	Partituras.	96

1. Introducción.

El presente trabajo consta de las partes recomendadas por el H. Consejo Técnico de la Escuela Nacional de Música. El contexto histórico, social y cultural de la época de Schumann se presenta en dos partes: una dentro del trabajo y otra como apéndice. Se ha optado por presentarlo de esta manera, como se encuentra en algunos estudios recientes sobre la obra de Schumann, como son la obra de Edler (1982) y la de Schnebel (1981). Esta cronología se nutre de datos aportados por esas dos obras y por *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, constituyendo así un resumen de varias biografías y referencias históricas en una sola tabla.

Como pocos compositores, Schumann ha dejado a la posteridad una serie de escritos que son puertas abiertas a su vida y pensamiento; por ello sus diarios, sus cartas y sus escritos sobre música han sido consultados para este trabajo.

Los capítulos que contienen los análisis de los *Lieder* dedican una parte al ciclo en general y otra a los *Lieder* individuales. En la parte general se hace referencia a las fuentes tanto literarias como las musicales y se presenta una visión general sobre los aspectos musicales de la obra en su conjunto. Aquí se han utilizado los principios de Schönberg para explicar las relaciones entre los *Lieder* de una obra. Como, a pesar de su publicación en 1967, *Structural Functions of Harmony* es poco conocido, se ha considerado necesario incluir una breve explicación. Otros aspectos importantes para la coherencia entre los *Lieder* son las relaciones entre los distintos *tempi*, la extensión vocal de cada pieza y la secuencia de los modos mayor y menor. Para ello se han diseñado algunas gráficas que ayudan a comprender su importancia.

Dentro de las notas de cada *Lied* se incluyen comentarios sobre el texto literario, las emociones que éste genera, la estructura, los motivos rítmico-melódicos y la armonía (siguiendo de nuevo los principios teóricos de Schönberg).

Para los capítulos analíticos se han utilizado los estudios de Fischer-Dieskau (1985) y Knaus (1974). Los comentarios de Fischer-Dieskau han sido incluidos porque el autor ha sido uno de los cantantes de *Lied* más importantes del siglo XX

y además, de manera excepcional, ha publicado numerosos libros. En el caso de Knaus, su estudio *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns Liederkreis*, op. 39, es notable por atender tanto los aspectos literarios como los musicales.

Como apéndices se han incluido también una traducción de los textos (apéndice 1); un catálogo de las obras de Schumann (apéndice 2), que condensa varios de los libros hasta ahora publicados y pretende dar una visión general de la obra del compositor; un cuadro cronológico de la vida del músico y el contexto histórico, social y cultural su época (apéndice 3) y las partituras para confrontar el análisis que presento de la obra (apéndice 4).

2. Schumann y el contexto histórico, social y cultural de la época.

La obra creativa de Robert Alexander Schumann tiene como marco histórico el periodo conocido en Alemania como el tiempo del *Biedermeier*.¹ Éste a su vez se encuentra limitado por dos acontecimientos: “el Congreso de Viena de 1815, donde se funda la Confederación Germana y la revolución democrático-burguesa de 1848” (Geismeyer, 1979: 33).

La batalla contra Napoleón fue conducida por las fuerzas populares con la esperanza de que por medio de la liberación se lograra la renovación política y la unión nacional. Es muy conocido cómo esta esperanza se volvió decepción. El Congreso de Viena, dirigido desde la casa del canciller de Austria, el príncipe Metternich, no tuvo por objetivo más que volver a establecer el status territorial y político del tiempo anterior a la guerra. El llamado “Sistema Metternich” fue un instrumento de represión y opresión de todos los esfuerzos democráticos y patrióticos, mediante el espionaje, la censura que limita la libertad de expresión y la parálisis forzosa de todo movimiento libre (33).

¹ ‘*Biedermeier*’: *Bieder* = burgués + *Meier* = Apellido común alemán.

y además, de manera excepcional, ha publicado numerosos libros. En el caso de Knaus, su estudio *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns Liederkreis*, op. 39, es notable por atender tanto los aspectos literarios como los musicales.

Como apéndices se han incluido también una traducción de los textos (apéndice 1); un catálogo de las obras de Schumann (apéndice 2), que condensa varios de los libros hasta ahora publicados y pretende dar una visión general de la obra del compositor; un cuadro cronológico de la vida del músico y el contexto histórico, social y cultural su época (apéndice 3) y las partituras para confrontar el análisis que presento de la obra (apéndice 4).

2. Schumann y el contexto histórico, social y cultural de la época.

La obra creativa de Robert Alexander Schumann tiene como marco histórico el periodo conocido en Alemania como el tiempo del *Biedermeier*.¹ Éste a su vez se encuentra limitado por dos acontecimientos: “el Congreso de Viena de 1815, donde se funda la Confederación Germana y la revolución democrático-burguesa de 1848” (Geismeyer, 1979: 33).

La batalla contra Napoleón fue conducida por las fuerzas populares con la esperanza de que por medio de la liberación se lograra la renovación política y la unión nacional. Es muy conocido cómo esta esperanza se volvió decepción. El Congreso de Viena, dirigido desde la casa del canciller de Austria, el príncipe Metternich, no tuvo por objetivo más que volver a establecer el status territorial y político del tiempo anterior a la guerra. El llamado “Sistema Metternich” fue un instrumento de represión y opresión de todos los esfuerzos democráticos y patrióticos, mediante el espionaje, la censura que limita la libertad de expresión y la parálisis forzosa de todo movimiento libre (33).

¹ ‘*Biedermeier*’: *Bieder* = burgués + *Meier* = Apellido común alemán.

En 1815 Alemania era todavía un país agrario, más de dos terceras partes de la población vivían en el campo y también muchos de los habitantes de la ciudad se dedicaban a las actividades agrarias (33).

Para nuestro tema de significado sustancial la naturaleza de la clase burguesa en Alemania, es especialmente la de las clases sociales de la pequeña burguesía, por ser éstas las que definían el carácter del *Biedermeier*. Sobre todo para ellas había la necesidad de tranquilidad y orden conservador, seguridad del patrimonio y paz patriarcal de la vida casera. Sin duda esas necesidades se determinaron por los peligros de los sucesos bélicos. Ahora la vida familiar transcurre primordialmente en la casa, donde se reúnen varias generaciones alrededor de eventos sociales, para los cuales la música era muy importante. El *Sturm und Drang*, el clasicismo y el romanticismo fueron movimientos artísticos que solamente tocaron a las clases educadas (38).

La familia de Schumann formaba parte de esas clases sociales integradas por empresarios, propietarios de tierras, comerciantes, pequeños y medianos burócratas, y representantes de las profesiones liberales como profesores, abogados, artistas, escritores, periodistas y maestros.

La profesión del padre, dedicado tanto a la edición de libros como a su venta, proveía a la familia de una economía estable. A la muerte de aquél fue el hermano de Robert quien se ocupó del negocio familiar.

Si bien Schumann no se involucró en los movimientos sociales, sí siguió de cerca los movimientos literarios y musicales de su época.² Desde pequeño mostró un gran interés por la literatura y la música y su padre hizo esfuerzos para desarrollar estos talentos en su hijo (Edler, 1982: 15).

El interés por la literatura y la música, reconocidas como las artes románticas, lo acompaña toda su vida. Las influencias del pensamiento de literatos y músicos se dejan notar en su obra musical y sus escritos. Para Schumann, como compositor romántico, la música y la poesía están estrechamente relacionadas. Deja ver en este pensamiento la influencia de escritores como E. T. A. Hoffmann y

² Para seguir más de cerca los acontecimientos de orden político, social y artístico durante la vida de Schumann se recomienda consultar el apéndice 3 de este trabajo.

Jean Paul, quien definía la música como “poesía romántica a través del oído” (Floros, 1981: 90). Schumann la considera como “la potencia más alta de la poesía” y reitera frecuentemente que el compositor “debe ser un poeta” y tener “conciencia poética” (91).

En sus escritos deja ver la admiración que siente por los grandes músicos como Bach y Beethoven: Bach tiene 50 citas, Beethoven 115, Mozart 51. Para Schumann, “Beethoven era enemigo de todo lo mecánico” y “Johann Sebastian Bach, Beethoven y Schubert son románticos auténticos” (92).

La admiración de Schumann por los escritores de su tiempo se manifiesta también en sus diarios, donde frecuentemente se encuentran transcripciones de párrafos enteros de Jean Paul, Schiller y Schlegel (Schumann, 1971: 36-37).

3. El género *Lied*.

El programa del presente examen profesional está formado por tres ciclos de *Lieder* de Robert Alexander Schumann. La primera obra, *Der arme Peter*, es una trilogía con textos de Heinrich Heine; la segunda *Frauenliebe und -leben*, es un ciclo de ocho poemas de Adalbert von Chamisso, y la tercera es *Liederkreis*, op. 39, con doce poesías de Joseph von Eichendorff. El recital por ello puede llamarse *Liederabend*, o sea una velada de *Lied*.

Walter Wiora, en su libro *Das deutsche Lied*, inicia así el primer capítulo: “Lo que está en libros de *Lieder* o lo que suena en las noches de *Lieder* es *Lied* en distintos sentidos y medidas” (1971: 11). Para él *Innsbruck, ich muß dich lassen* de Heinrich Isaac (Kornmann, 2001 en Wiora, 1971) y *Mondnacht* de Schumann son los ejemplos del género. Hay que acotar que entre los años de composición de uno y otro de los ejemplos citados por Wiora distan entre sí más de 250 años, mientras que el primero es un *Volkslied* con un texto popular, el otro tiene un texto de Eichendorff y es reconocido como el *Lied* romántico por excelencia. Wiora se pregunta en cambio: “las baladas de composición desarrollada (*durchkomponierte Balladen*), como el *Erkönig* de Schubert o el *Feuerreiter* de Wolf, ¿son *Lieder* en todo el sentido de la palabra?”. También plantea otra duda: “las poesías de Stefan

Jean Paul, quien definía la música como “poesía romántica a través del oído” (Floros, 1981: 90). Schumann la considera como “la potencia más alta de la poesía” y reitera frecuentemente que el compositor “debe ser un poeta” y tener “conciencia poética” (91).

En sus escritos deja ver la admiración que siente por los grandes músicos como Bach y Beethoven: Bach tiene 50 citas, Beethoven 115, Mozart 51. Para Schumann, “Beethoven era enemigo de todo lo mecánico” y “Johann Sebastian Bach, Beethoven y Schubert son románticos auténticos” (92).

La admiración de Schumann por los escritores de su tiempo se manifiesta también en sus diarios, donde frecuentemente se encuentran transcripciones de párrafos enteros de Jean Paul, Schiller y Schlegel (Schumann, 1971: 36-37).

3. El género *Lied*.

El programa del presente examen profesional está formado por tres ciclos de *Lieder* de Robert Alexander Schumann. La primera obra, *Der arme Peter*, es una trilogía con textos de Heinrich Heine; la segunda *Frauenliebe und –leben*, es un ciclo de ocho poemas de Adalbert von Chamisso, y la tercera es *Liederkreis*, op. 39, con doce poesías de Joseph von Eichendorff. El recital por ello puede llamarse *Liederabend*, o sea una velada de *Lied*.

Walter Wiora, en su libro *Das deutsche Lied*, inicia así el primer capítulo: “Lo que está en libros de *Lieder* o lo que suena en las noches de *Lieder* es *Lied* en distintos sentidos y medidas” (1971: 11). Para él *Innsbruck, ich muß dich lassen* de Heinrich Isaac (Kornmann, 2001 en Wiora, 1971) y *Mondnacht* de Schumann son los ejemplos del género. Hay que acotar que entre los años de composición de uno y otro de los ejemplos citados por Wiora distan entre sí más de 250 años, mientras que el primero es un *Volkslied* con un texto popular, el otro tiene un texto de Eichendorff y es reconocido como el *Lied* romántico por excelencia. Wiora se pregunta en cambio: “las baladas de composición desarrollada (*durchkomponierte Balladen*), como el *Erkönig* de Schubert o el *Feuerreiter* de Wolf, ¿son *Lieder* en todo el sentido de la palabra?”. También plantea otra duda: “las poesías de Stefan

George, en las piezas para voz aguda y piano de Schönberg, que parecen menos liederísticas, ¿pueden ser consideradas como *Lieder*? Aunque según Adorno sean obras heredadas de la tradición del *Lied*".

"Es posible que uno crea tener claras las diferencias, pero en un terreno especializado ¿cómo podría uno justificar que los *Lieder* de atmósfera romántica son el prototipo del género y que en cambio las obras artificiales e intelectuales no lo son?" (Wiora, 1971: 11).

Así, en la introducción del primer capítulo, que por cierto titula "*Die vielen Lieder und das Lied*",³ Wiora inicia la exposición de un tema complicado por su extensión en la historia y por la multiplicidad de formas que adquieren obras denominadas de una misma manera, pero con contenidos y alcances artísticos muy diferentes.

Consciente de la dificultad del tema expone un ejemplo clásico: *Das Veilchen* de Mozart. Para él "la poesía de Goethe es un *Lied* estrófico sencillo a la manera popular, pero la composición de Mozart según la opinión de Max Friedländer, que la considera incomparablemente bella, de ninguna manera es un *Lied* sino una forma de escena dramática" (Wiora, 1971: 11). Hermann Abert, también citado por Wiora considera que Mozart "renunció a la forma estrófica y construyó un *Lied* completamente libre, introduciendo el recitativo y elevando el papel del instrumento, logrando de esta manera una real escena dramática" (11). También para Alfred Einstein, "este *Lied* no es para nada un *Lied*, Mozart rompió la forma del *Lied*, no por capricho, no por desconocer la palabra del poeta sino por una necesidad interior" (12).

Sin embargo, con toda razón, Wiora señala lo relativo de estos argumentos contundentes en contra del carácter de *Lied* de *Das Veilchen*. Por un lado, el argumento de que Mozart no conservó el carácter estrófico propio del *Lied*. Por ello cita la similitud entre los compases del principio con el texto *Ein Veilchen auf der Wiese stand, gebückt in sich und unbekannt* y los del texto *Da kam ein junge Schäferin mit leichtem Schritt und munter Sinn*.

³ "Los muchos *Lieder* y el *Lied*", p. 11.

1

Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge - blüct in sich und un - be - kannnt:
Da kam ein' jun - ge Schä - fe - rin mit leich - tem Schritt und mun - term Sinn

2

da - - her, da - - her, die Wie - se her und sang.
ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang!
durch sie! durch sie! zu ih - ren Fü - - - - ßen doch!

Tampoco Wiora juzga lo suficiente el argumento dramático pues “*Lied* y ópera no son dos opuestos excluyentes con fronteras infranqueables. Muchas obras dramáticas tienen *Lieder* y algunas veces éstos tienen ese carácter dramático” (13).

Al analizar algunas definiciones de *Lied*, Wiora señala también su vaguedad. Por ejemplo aquellas que dicen que *Lied* es “canto”, “toda poesía cantada”, “todo texto cantable” pues entonces también podrían llamarse *Lieder* las óperas los oratorios, etc. (16).

Si de acuerdo con Wiora no hay una definición que sea ampliamente de *Lied* que sea aceptada por los especialistas, tampoco la hay en el terreno de las formas musicales para la “forma de *Lied*” o “forma de canción”, pues ya *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* advierte: su uso ha sido cuestionado porque el *Lied* no solamente usa esas estructuras y esas formas se utilizan muy frecuentemente en la música instrumental.⁴

⁴ *Lied* form (ger.) *Song* form. A term proposed by A. B. Marx (*Allgemeine Musiklehre*, 1839) for Binary Form and Ternary form, it is more often applied to the latter. Its usefulness (and that of the English equivalent) has been questioned since the lied is by no means tied to these particular structures, and the forms concerned appear no less often in instrumental music than in vocal.

Considerando los problemas de las definiciones y también la necesidad de partir de un concepto para analizar los *Lieder* de las obras del programa se propone dentro del marco de este trabajo la definición:

El *Lied* es una obra para canto en idioma alemán, frecuentemente acompañada, en ciertas épocas con piano. Los textos de los *Lieder* son poemas cuya versión musical es estrófica o bien es una composición desarrollada. En el primer caso, cuando es estrófica, el compositor hace una melodía del tamaño de una estrofa y ésta se repite cambiando los textos de las siguientes estrofas. En el segundo caso, el compositor compone música diferente para las diferentes estrofas.

Según Fischer-Dieskau:

Nos encontramos con tres tipos fundamentales de *Lied*: en el *Lied* estrófico se mantiene la melodía con igual acompañamiento. En el *Lied* escénico se colocan paralelamente diversas partes contrapuestas en diversas tonalidades e indicaciones de tiempo. En el *Lied* de composición integral un acompañamiento uniforme de las ideas y de los estados de ánimo, interpretándolas con independencia de las estrofas de la poesía. A esto hay que añadir el *Lied* estrófico variado con pequeñas modificaciones hechas en el *ritornello* de la música (1996: 16).

En cuanto a las diferentes épocas históricas del *Lied* tampoco hay un acuerdo. En este caso hemos optado por referirnos a la propuesta por Wiora (80-83).

1. La época temprana que comprende 350, si se sitúa su inicio en el tiempo de Carlomagno alrededor de 800 y su fin en los principios del tiempo del *Staufer* y del *Minnesang* (alrededor del 1150).
2. La era del *Minnesang* y el *Lied* popular de la Edad Media (1150–1400).
3. La época de la composición contrapuntística, desde Oswald von Wolkenstein hasta Hans Leo Haßler (1400–1600).
4. Los doscientos años del *Lied* estrófico sencillo para una voz con acompañamiento de acordes (1600–1814).
5. El florecimiento de la composición más allá de las estrofas. De Schubert a Wolf (1814 hasta finales del siglo XIX).
6. El siglo XX.

Así que la creación artística de Schumann se sitúa en la quinta época histórica propuesta por Wiora. Una de las características principales de los *Lieder* de esta época es el empleo de textos de los grandes poetas alemanes de la época, coincidiendo plenamente con el romanticismo en la literatura.

Aparece también la composición no estrófica, contrastando con el carácter estrófico del *Lied* en el periodo anterior. Al mismo tiempo crece la importancia del instrumento que del mero acompañamiento armónico pasa a un primer plano en donde recrea la atmósfera del poema y describe musicalmente el texto, como en *Gretchen am Spinnrade*, *Die Forelle* o *Liebesbotschaft*.

Surge por otra parte el ciclo de *Lieder*, compuesto sobre series de poemas de un mismo autor. Aunque en una reunión social pueden cantarse varios *Lieder* sobre un mismo tema (por ejemplo, el paseo) –y esto seguramente se dio con naturalidad antes de esta época–, en el terreno del *Lied* artístico los ciclos nacen con Beethoven y Schubert. La coherencia de un ciclo de *Lieder* se muestra desde el punto de vista literario, en la permanencia de los textos en la afinidad temática de un mismo autor, o bien, desde el punto de vista musical. No hay en esto una regla común a todos los ciclos y se dan varias diferencias entre ellos; algunos grupos de *Lieder* son simplemente colecciones que no necesariamente deben interpretarse en un solo orden de principio a fin (62-64). La forma del *Lied* puede ser binaria o ternaria.

Con respecto a la descripción de un periodo de dos frases la forma binaria tiene una estructura a a' a a², en donde a tiene dos compases y contiene el primer material motivico que, puede llamarse antecedente, mientras a' un material motivico distinto, que puede llamarse consecuente; luego se presenta de nuevo a y es seguida por a², que es distinto. En este caso las dos a son iguales y cuando esto se cumple se le llama forma periódica A + A'. Cuando el material de las cuatro frases es diferente entonces se le llama forma no periódica A + B (Schenk, 1951: 63-64).

Cuando la forma es ternaria existen cuatro tipos básicos (88-90):

A + B + A A + B + A' A + B + C A + A' + B

Varios esquemas formales son:

Forma binaria

<i>Die Rose die Lilie</i> ⁵		<i>Im Wunderschönen Monat Mai</i> ⁶		<i>Das Wandern</i> ⁷	
A	a a'	A	a - a	aa	bc
B	b b'	B	b - b'		

Forma ternaria

<i>Aus meinen Thränen sprießen</i> ⁸		<i>Die Forelle</i> ⁹	
A	a - b a - b'	A	a - b a - c
B	c - d	B	d - d'
A'	a' - b'	A'	a' - b' a'' - b''

4. Análisis de la trilogía *Der arme Peter*, op. 53 no. 3.

Der arme Peter, es una trilogía de *Lieder* con textos de Heinrich Heine (Dusseldorf 1797–París 1856). La fecha exacta de composición de estos *Lieder* no se encuentra referida en los textos de estudio de la obra de Schumann, éstos coinciden con que fueron compuestos dentro del “Año de los *Lieder*”, pero difieren en el mes en que suponen fueron compuestos. Para Fischer-Dieskau (1985: 102) el hecho de que están al principio del “Libro de los *Lieder*” es prueba de que fueron compuestos en abril de 1840, mientras que para otros fueron compuestos hacia el final del mismo año. Sin embargo, en la etapa final de redacción de este trabajo, he encontrado una referencia en el libro *Schumann und Eichendorff* (Brinkmann, 1997: 84) sobre la descripción del llamado *Liederbuch*. Reinhold Brinkmann autor del estudio citado describe con todo detalle el *Liederbuch* “En el autógrafo de tres volúmenes del *Liederbuch* (*Deutsche Staatsbibliothek* Berlin, Ms.

⁵ Schumann, *Dichterliebe*, op. 48, no. 3.

⁶ Schumann, *Dichterliebe*, op. 48, no. 1.

⁷ Schubert, *Die schöne Müllerin*, D. 795, op. 25, no. 1.

⁸ Schumann, *Dichterliebe*, op. 48, no. 2.

⁹ Schubert.

Varios esquemas formales son:

Forma binaria

<i>Die Rose die Lilie</i> ⁵		<i>Im Wunderschönen Monat Mai</i> ⁶	<i>Das Wandern</i> ⁷
A	a a'	A	a - a
B	b b'	B	b - b'
			a a b c

Forma ternaria

<i>Aus meinen Thränen sprießen</i> ⁸		<i>Die Forelle</i> ⁹	
A	a - b a - b'	A	a - b a - c
B	c - d	B	d - d'
A'	a' - b'	A'	a' - b' a'' - b''

4. Análisis de la trilogía *Der arme Peter*, op. 53 no. 3.

Der arme Peter, es una trilogía de *Lieder* con textos de Heinrich Heine (Dusseldorf 1797–París 1856). La fecha exacta de composición de estos *Lieder* no se encuentra referida en los textos de estudio de la obra de Schumann, éstos coinciden con que fueron compuestos dentro del “Año de los *Lieder*”, pero difieren en el mes en que suponen fueron compuestos. Para Fischer-Dieskau (1985: 102) el hecho de que están al principio del “Libro de los *Lieder*” es prueba de que fueron compuestos en abril de 1840, mientras que para otros fueron compuestos hacia el final del mismo año. Sin embargo, en la etapa final de redacción de este trabajo, he encontrado una referencia en el libro *Schumann und Eichendorff* (Brinkmann, 1997: 84) sobre la descripción del llamado *Liederbuch*. Reinhold Brinkmann autor del estudio citado describe con todo detalle el *Liederbuch* “En el autógrafo de tres volúmenes del *Liederbuch* (*Deutsche Staatsbibliothek* Berlin, Ms.

⁵ Schumann, *Dichterliebe*, op. 48, no. 3.

⁶ Schumann, *Dichterliebe*, op. 48, no. 1.

⁷ Schubert, *Die schöne Müllerin*, D. 795, op. 25, no. 1.

⁸ Schumann, *Dichterliebe*, op. 48, no. 2.

⁹ Schubert.

Robert Schumann 16, 1-3) se encuentran los *Lieder* de Eichendorff en el siguiente contexto de la obra) A continuación enumera todas las páginas de los tres volúmenes. En el volumen 3, cuyo título se encuentra incompleto *Liederbuch von September 1840 bis...?*, “con un índice-catálogo con los números 109-147 con puño y letra de R. Schumann”, aparecen “como números 142-144 los tres *Lieder* *Der arme Peter*, con la anotación “compuestos al principio de 1840, y escritos en 1843” (84). Lo anterior significa que sí hay una referencia de Schumann que los sitúa como compuestos a principios de 1840.

Los textos de Heine, que describen al enamorado y desafortunado Peter, quien en el primer *Lied* observa la boda de su amada Grete con Hans, tienen el carácter de una canción popular y la versión musical, sobre todo en el primer *Lied* confirma dicho carácter popular, en este caso una danza nupcial. Mientras que en el primer *Lied* es un narrador el que cuenta la historia triste de Peter, en el segundo *Lied* es Peter quien cuenta su gran amor por Grete y su infortunio. En el tercer *Lied* es de nuevo el narrador quien toma la palabra y describe la manera en que Peter es observado por la gente en las calles y cómo lo único que desea Peter es morir.

Los tres *Lieder* forman inequívocamente una unidad desde el punto de vista musical, lo que hace necesaria su interpretación sucesiva en el orden que Schumann les atribuyó. En primer término, en los últimos compases de los *Lieder* I y II después de las barras finales se encuentra escrito el compás del *Lied* siguiente, o sea que entre los *Lieder* no hay posibilidad de interrupción. La correspondencia de los tonos de los *Lieder* es también desde el punto de vista de la tonalidad, inmediata. El primero está en G (Sol mayor) y, el segundo y el tercer *Lied* en e (Mi menor), es decir el segundo y tercero son la submediante del primer *Lied* o bien el relativo menor. La secuencia de los *tempi* es también coherente, I *Nicht Schnell*,¹⁰ II *Ziemlich schnell*¹¹ y III *Langsam*¹². Hay también variedad métrica, compás ternario, compás binario y compás ternario.

¹⁰ *'Nicht Schnell'*: No rápido.

¹¹ *'Ziemlich schnell'*: Muy rápido.

¹² *'Langsam'*: Lento.

Der arme Peter I

Poesía: Heinrich Heine

Tono: G Mayor

Compás: 3 / 4

Tempo: Nicht schnell

Der arme Peter I es la primera parte de tres poemas de Heine. El poema es de carácter narrativo. El texto está compuesto de tres estrofas de cuatro versos y describe la historia de un personaje que presencia la boda de su enamorada. El narrador describe la alegría de los recién casados que bailan su danza nupcial mientras que Peter está quieto y pálido. Hans y Grete son novios radiantes en sus atuendos nupciales. Peter se come las uñas y viste ropa de trabajo. La alegría de los recién casados y la tristeza de Peter son emociones contrastantes expresadas en el *Lied*.

La estructura musical es ternaria con una prolongación. A–B–A–C. La línea melódica de la voz es muy discreta mientras el piano simula el baile alegre de una boda con saltos melódicos y acentos en el tercer tiempo. Utiliza el bajo con mucho movimiento en diferentes registros como el acompañamiento de un conjunto instrumental popular.

El *Lied* tiene dos compases de introducción, seguidos de una parte A con antecedente y consecuente de dos frases de cuatro compases cada una más su repetición. La parte B (a partir de la anacrusa al compás 19) cambia el material melódico con dos frases de cuatro compases cada una donde el piano imita el movimiento melódico de la voz. En el compás 21, la melodía de la voz retoma el motivo melódico con el bordado doble del compás cinco de A. El *Lied* termina con la reexposición de A, pero sólo presenta la primera frase pues en lugar de la segunda utiliza un tema C repitiéndolo dos veces. La pieza concluye con una frase de ocho compases donde el piano tiene cuatro voces combinando los saltos melódicos con una línea melódica cromática descendente en el bajo y termina con los movimientos cadenciales de cuarta ascendente y quinta descendente.

Se conserva la región de la tónica de principio a fin con una gran estabilidad y solamente se utilizan algunas dominantes secundarias. Los motivos rítmicos en

las partes que se repiten conservan una estructura rítmico–melódica básica y solamente presentan mínimas variaciones para ajustarse al texto. La línea melódica del canto procede por grados conjuntos, también existen muchos sonidos repetidos; solamente hay un salto de sexta en la parte C que coincide con la parte más dramática del *Lied* donde Peter se dice a sí mismo mientras observa a los novios: “¡ay! Si no fuera tan razonable, me haría daño”.

El barítono Gérard Souzay interpreta esta pieza como un narrador, haciendo hincapié en el baile nupcial de Hans y Grete con acentos muy notables en el primer tiempo de cada compás, una línea melódica fragmentada y *mezzoforte*. En contraste, cuando el narrador describe a Peter lo hace con un matiz más piano, sin acentos y legato (Souzay, 2001).

Der arme Peter II

Poesía: Heinrich Heine

Tono: e menor

Compás: ϕ

*Tempo: Ziemlich schnell, Etwas ruhiger*¹³ y *Langsamer*¹⁴.

El texto está compuesto de tres estrofas de cuatro versos cada una y la estructura musical también es ternaria. La voz de este *Lied* es un yo lírico, es decir, es Peter y no el narrador quien se expresa. Peter habla del dolor que hay en su pecho y que siempre lo acompaña. Este dolor lo conduce a su amada para curarse, pero cuando la ve a los ojos tiene que huir. Después se dirige a la montaña para estar solo y en silencio, entonces ahí llora. En este *Lied* el sentimiento que predomina es la profunda tristeza y desesperanza de Peter.

El piano lleva el acompañamiento en forma de acordes de tres o cuatro sonidos y en la voz superior toca los sonidos más importantes de la melodía, específicamente en las partes con las indicaciones *Ziemlich schnell* y *Langsamer*, o bien, la melodía misma en *etwas ruhiger*. Al final el piano retoma la melodía inicial de la voz pero transportada a un registro más agudo.

¹³ ‘*Etwas ruhiger*’: Algo más tranquilo.

¹⁴ ‘*Langsamer*’: Más lento.

La estructura de este *Lied* tiene dos compases de introducción, un solo acorde que se prolonga durante casi esos dos compases completos, le sigue una parte A *Ziemlich schnell* con antecedente y consecuente de dos frases de dos compases cada una más su repetición con variación en la altura en el consecuente. Después una parte B *Etwas ruhiger* de dos frases de cuatro compases que se repiten en diferente altura. Por último una parte C en un *tempo Langsamer* con dos frases de antecedente-consecuente y su repetición en *Forte* en un registro más agudo para la voz. La pieza concluye con una frase de ocho compases en el *piano* que inicia en anacrusa con el *tempo primo* e imitando el material melódico de la parte A con las indicaciones dinámicas *Fp* y *Sf*.

En contraste con la estabilidad tonal del primer *Lied*, ahora se aprovechan varias regiones tonales del modo menor, que en este caso es e. Así desde el inicio, después de tres compases con el acorde de e menor se traslada a la región de la Mediente (M=G) vuelve a la tónica y va a la Sub Mediente (SM=C). En la última parte *Langsamer* regresa a la tónica menor.

Los motivos rítmicos son anacrúsicos toda la pieza con un patrón rítmico diferente para cada sección. En A, la primera parte, el antecedente utiliza forma melódica de bordados mientras que el consecuente saltos de cuartas y quintas. En la parte B, no hay saltos, solo movimiento por grado conjunto. En la parte C, la melodía se mueve más sobre arpeggios.

Entre las tres partes, además de las diferencias de *tempi* hay otros cambios en otros factores musicales. Es el caso de los *fortepianos* del principio y los acentos cuando habla de un gran dolor. En cambio en la parte B, la cercanía de la amada se refleja con movimientos melódicos más sutiles al unísono en el piano y la voz. En la parte C, el *tempo* lento hace más dramática la soledad de Peter y el movimiento melódico que sigue utiliza arpeggios alcanzando un registro mucho más amplio.

Gérard Souzay cambia muy claramente su intención interpretativa. Contrasta el personaje del narrador del primer *Lied*, que tiene una expresión emocional contenida, con este segundo *Lied* donde interpreta un Peter al que las emociones lo sobrecogen (Souzay, 2001).

Der arme Peter III

Poesía: Heinrich Heine

Tono: e menor

Compás: 3 / 4

Tempo: Langsam

Este *Lied* es el más dramático de los tres. El texto está compuesto de tres estrofas de cuatro versos cada una y la estructura musical también es ternaria como los anteriores *Lieder*, pero con una estructura A–B–C.

El narrador vuelve a tomar la palabra y describe a Peter ahora caminando como cadáver por las calles. Las muchachas se preguntan murmurando si Peter va saliendo de la tumba, el narrador responde que no, que Peter apenas va hacia ella. Peter ha perdido su tesoro y por eso la tumba es el mejor lugar donde él quisiera yacer y dormir hasta el juicio final.

El piano acompaña todo el *Lied* con acordes y va al unísono con la línea melódica de la voz cantada durante toda la pieza. El movimiento melódico de la voz es por grado conjunto con pocos saltos.

La segunda frase de la parte B (anacrusa al compás nueve) es una variación de la segunda frase de la parte A. En la tercera y última estrofa de esta pieza y del ciclo, el piano refuerza la voz con un eco, sobre todo en sus motivos rítmicos que son como los de una marcha, en este caso fúnebre, algo extraño pues el compás es ternario. El piano termina solo, como si la existencia de Peter se hubiera extinguido.

Este *Lied* no tiene introducción. Los motivos rítmicos son anacrúsicos. La parte A contiene un antecedente y un consecuente de dos frases de dos compases cada una más su repetición. Las partes B y C son de ocho compases cada una con motivos rítmicos-melódicos tomados de la parte A. El piano termina solo tocando cuatro compases más y con una cadencia que termina con tercera de picardía.

En la parte A se reafirma el tono de e. La parte B se va a su relativo mayor G. En la parte C, nuevamente, en forma de progresión ascendente, va de e a G. La

frase consecuente final desciende hasta llegar al acorde I de e menor con tercera de picardía.

El ritmo se ajusta al texto, siempre con anacrusas largas. Utiliza el motivo rítmico del tresillo como unificador en A y B, la molécula rítmica de octavo con puntillo y dieciseisavos la utiliza en toda la pieza. Melódicamente la soprano de los acordes del piano va al unísono con la línea melódica de la voz. El tema A tiene el arpeggio en forma descendente y es seguido del tresillo en forma de bordado y termina en la tercera. La utilización del VII siempre es en tiempo débil y se conduce por grados conjuntos a su resolución. El acento en la anacrusa al compás 11 sirve para resaltar el entrecomillado del texto. La parte C es una progresión melódica ascendente con un *crescendo* hasta el compás 22 que decrece con un *ritardando* hasta llegar de nuevo al registro grave donde el piano termina la pieza con la reiteración del puntillo hasta terminar en un *pianissimo* fúnebre.

Gérard Souzay vuelve a interpretar el personaje del narrador. Su expresión sonora describe la situación alrededor de la desgracia de Peter y el tono fúnebre de la sección C final de este ciclo (Souzay, 2001).

5. Análisis de *Frauenliebe und –leben*, op. 42.

El ciclo *Frauenliebe und –leben* está compuesto por ocho *Lieder* con textos de Adalbert von Chamisso (Louis Charles Adélaïde) de Boncourt (Boncourt 1781Berlín 1838). Los textos de von Chamisso describen las distintas fases de la vida y el amor de una mujer, en una concepción romántica desde un punto de vista masculino. Los textos subrayan las emociones de la mujer y son narrados en primera persona. La correspondencia temática de cada uno de los *Lieder* dentro del ciclo está subrayada por un orden posible de sucesos. La fecha de composición de los *Lieder* de *Frauenliebe und –leben* es en este caso ampliamente conocida y fuera de dudas y discusión. Fueron compuestos en dos días el 11 y 12 de julio del “Año de los *Lieder*”, 1840. Se encuentran en las páginas 112–130 del segundo volumen del *Liederbuch* con los números 93-100 (Brinkmann, 1997: 83).

frase consecuente final desciende hasta llegar al acorde I de e menor con tercera de picardía.

El ritmo se ajusta al texto, siempre con anacrusas largas. Utiliza el motivo rítmico del tresillo como unificador en A y B, la molécula rítmica de octavo con puntillo y dieciseisavos la utiliza en toda la pieza. Melódicamente la soprano de los acordes del piano va al unísono con la línea melódica de la voz. El tema A tiene el arpeggio en forma descendente y es seguido del tresillo en forma de bordado y termina en la tercera. La utilización del VII siempre es en tiempo débil y se conduce por grados conjuntos a su resolución. El acento en la anacrusa al compás 11 sirve para resaltar el entrecomillado del texto. La parte C es una progresión melódica ascendente con un *crescendo* hasta el compás 22 que decrece con un *ritardando* hasta llegar de nuevo al registro grave donde el piano termina la pieza con la reiteración del puntillo hasta terminar en un *pianísimo* fúnebre.

Gérard Souzay vuelve a interpretar el personaje del narrador. Su expresión sonora describe la situación alrededor de la desgracia de Peter y el tono fúnebre de la sección C final de este ciclo (Souzay, 2001).

5. Análisis de *Frauenliebe und –leben*, op. 42.

El ciclo *Frauenliebe und –leben* está compuesto por ocho *Lieder* con textos de Adalbert von Chamisso (Louis Charles Adélaide) de Boncourt (Boncourt 1781Berlín 1838). Los textos de von Chamisso describen las distintas fases de la vida y el amor de una mujer, en una concepción romántica desde un punto de vista masculino. Los textos subrayan las emociones de la mujer y son narrados en primera persona. La correspondencia temática de cada uno de los *Lieder* dentro del ciclo está subrayada por un orden posible de sucesos. La fecha de composición de los *Lieder* de *Frauenliebe und –leben* es en este caso ampliamente conocida y fuera de dudas y discusión. Fueron compuestos en dos días el 11 y 12 de julio del “Año de los *Lieder*”, 1840. Se encuentran en las páginas 112–130 del segundo volumen del *Liederbuch* con los números 93-100 (Brinkmann, 1997: 83).

- | | |
|-------|---|
| I. | <i>Seit ich ihn gesehen</i> |
| II. | <i>Er, der Herrlichste von allen</i> |
| III. | <i>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben</i> |
| IV. | <i>Du Ring an meinem Finger</i> |
| V. | <i>Helft mir, ihr Schwestern</i> |
| VI. | <i>Süßer Freund, du blickest</i> |
| VII. | <i>An meinem Herzen, an meiner Brust</i> |
| VIII. | <i>Nun hast du mir den ersten Schmerz getan</i> |
- Orden publicado del *Frauenliebe und –leben*¹⁵**

Musicalmente su coherencia es enfatizada al final del último *Lied* en la parte del piano por el "simbólico recuerdo del principio del primer *Lied*", cerrando un ciclo, como ya lo había hecho Beethoven en su op. 98 *An die ferne Geliebte*.

Para Fischer-Dieskau (1985: 136) los tonos con bemoles son preferidos por Schumann para expresar lo femenino, quizás por el carácter endurecedor de los tonos con sostenidos, y todos los *Lieder* son tratados con un denominador común de manera más fuerte en este ciclo que en otros de Schumann.

El trayecto tonal que sigue la secuencia de los tonos de los *Lieder*, de la versión original para voz aguda, es otro de los principios de coherencia musical utilizado por Schumann. Este trayecto se puede observar de *Lied* en *Lied* y de manera general con la carta de las regiones del modo mayor.

I	B	→	subdominante Eb
II	Eb	→	submediante c
III	c	→	Mediante Eb
IV	Eb	→	Tónica B
V	B	→	Submediante G
VI	G	→	Dominante D
VII	D	→	Homónimo d
VIII	d	→	Submediante B

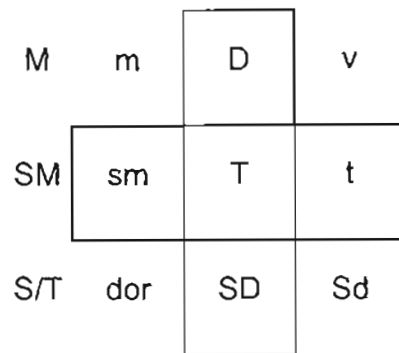
Secuencia de los tonos de los *Lieder* de *Frauenliebe und –leben*

¹⁵ En las gráficas sobre el ciclo de *Frauenliebe und –leben* se indicarán los *Lieder* con el número romano correspondiente.

Las relaciones armónicas de los tonos de los *Lieder* pueden apreciarse mejor aplicando los principios armónicos de Schönberg, en específico las cartas de regiones (En este caso la carta de las regiones en mayor) (Schönberg, 1967: 20). Estas cartas pueden mostrar un mayor número de relaciones tonales que los tradicionales círculos de quintas. Mientras que éstos son en realidad dos líneas paralelas de tonos mayores y menores con relaciones de quintas, las cartas de regiones de Schönberg enmarcan las relaciones tonales en un espacio geométrico más completo. Asimismo la teoría armónica de Schönberg concibe la tonalidad como un espacio donde los tonos, tradicionalmente nombrados vecinos, son regiones de la tónica. En el análisis armónico que se realizó de todos los *Lieder*, fueron aplicados estos conceptos.

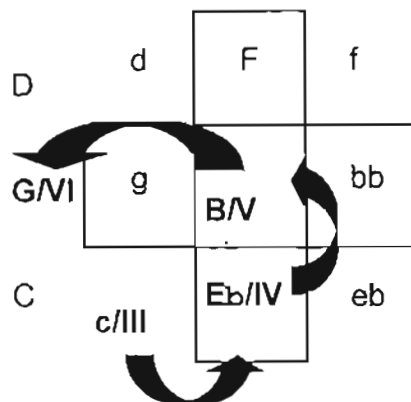
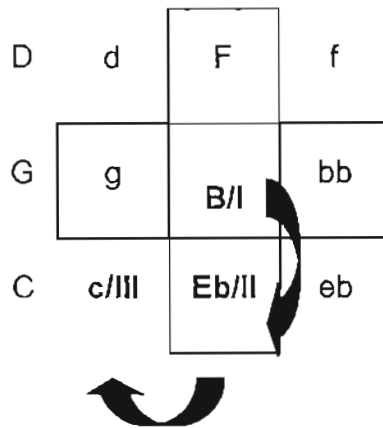
Simbolo Schönberg	Significa	Grados tonales
T	Tónica	I
D	Dominante	V
SD	Subdominante	IV
t	Tónica menor	i
sd	Subdominante menor	iv
v	Quinta menor	v
sm	Submediante menor	vi
m	Mediante menor	iii
SM	Submediante Mayor	VI
M	Mediante Mayor	III
S/T	Supertónica	II
dor	Dórico	ii

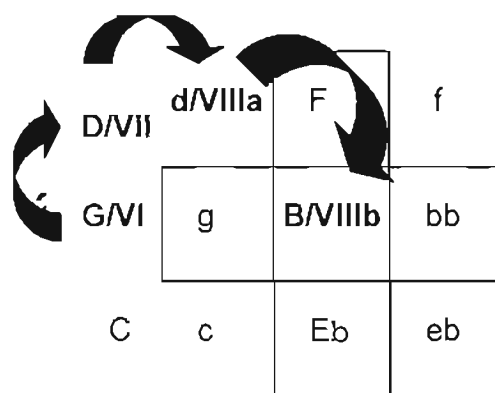
Traducción de los símbolos utilizados por Schönberg en su carta de regiones



Carta de regiones en modo Mayor de Schönberg (1967)

Trayecto tonal de los *Lieder* del ciclo *Frauenliebe und -leben* en la Carta de regiones de Schönberg:



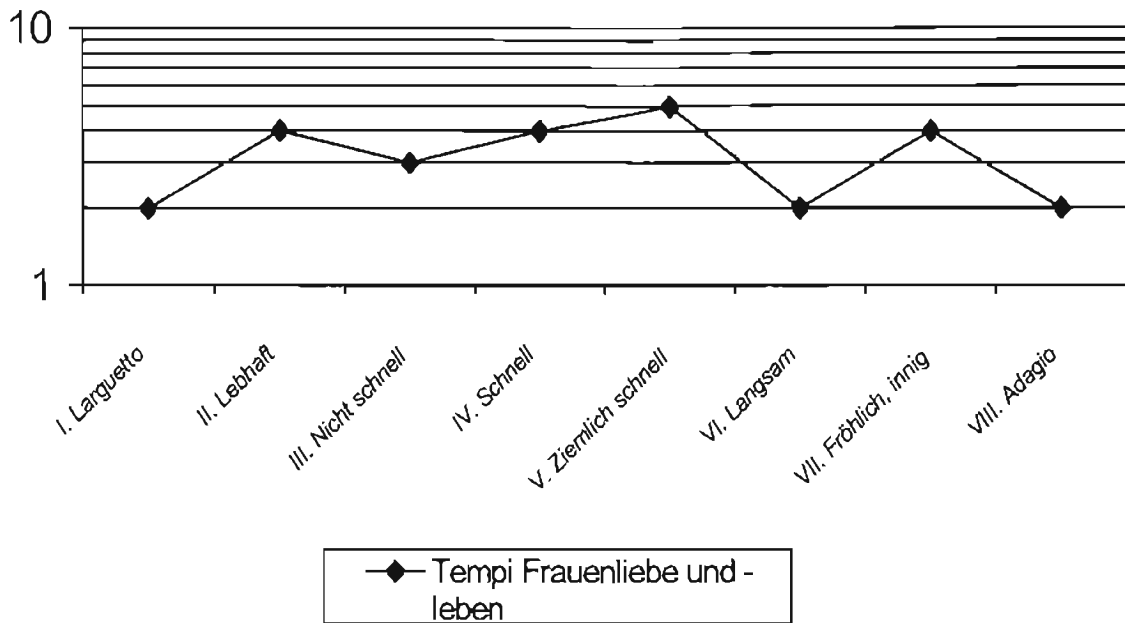


Frauenliebe und -leben, como obra compuesta por varios movimientos, muestra un equilibrio en los *tempi* de los *Lieder*, contrastando entre *tempi* lentos y rápidos, según las indicaciones agógicas encontradas al principio de cada *Lied*. Éstas se encuentran utilizando algunas veces los términos agógicos convencionales en italiano (*larghetto*, *adagio*) y otras veces en alemán, y se refieren específicamente al *tempo*, utilizando adjetivos de velocidad: *Lebhaft*¹⁶, *Schnell*, *Nicht schnell*¹⁷, *Ziemlich schnell*, *Langsam*.

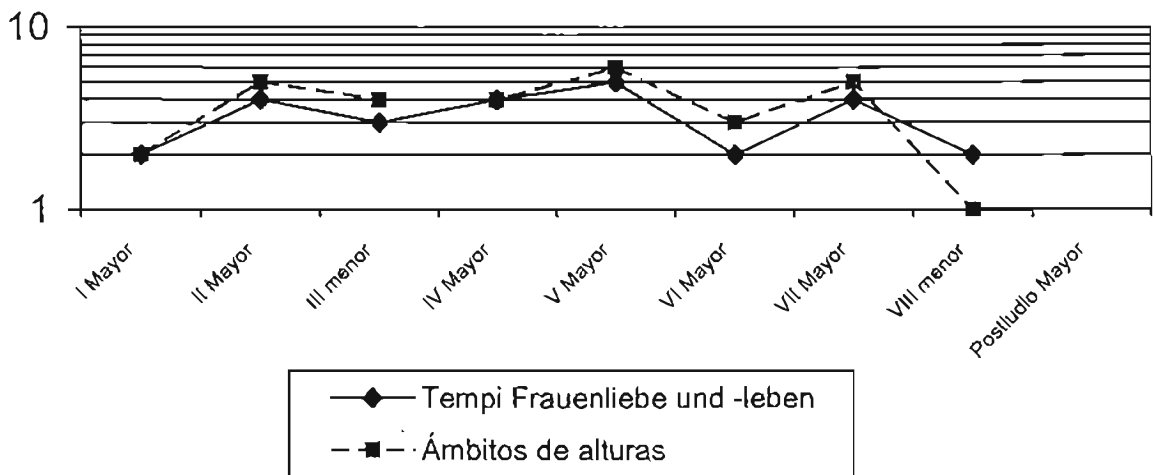
Estas indicaciones originales se refieren específicamente al *tempo* en cinco de los ocho *Lieder* y en los otros tres casos (*Lieder* III, IV y VIII) son más alusivas al carácter. Con el objeto de tener una visión general de la distribución equilibrada de los *tempi*, para esos tres casos me he permitido atribuirles un *tempo*, según las versiones interpretativas más comunes. Posteriormente, he cuantificado de uno a cinco las distintas velocidades para obtener una versión gráfica que permita observar las diferentes gradaciones agógicas a través del ciclo.

¹⁶ 'Lebhaft': Vivo.

¹⁷ 'Schnell': Rápido.

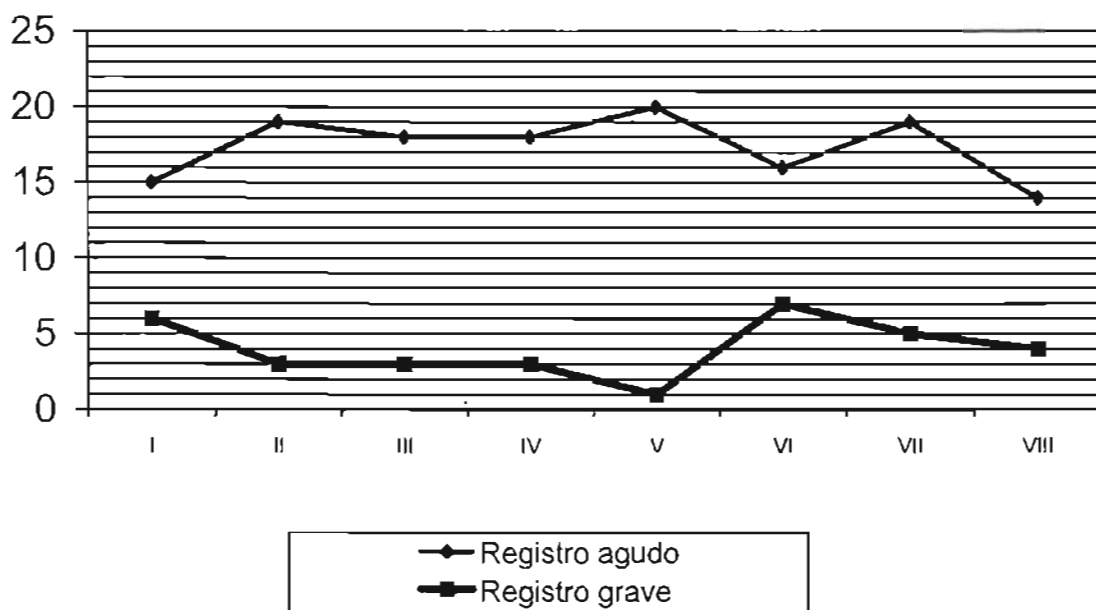


Es interesante observar las gráficas de indicaciones agógicas junto a los ámbitos de alturas utilizados en cada *Lied* y la secuencia de modos mayor y menor a través del ciclo.



Al observar estas gráficas paralelamente, coinciden aquellos *Lieder* de movimiento más rápido con los que tienen el ámbito vocal más agudo y también estos se encuentran en modo Mayor.

En la siguiente gráfica también podemos observar la extensión de los ámbitos desde el sonido más grave hasta el más agudo que son utilizados por Schumann en cada *Lied*.



Los *Lieder* I, VI y VII son los que tienen una extensión vocal más pequeña. El II y el V por lo contrario son los de extensión vocal más amplia y coinciden también con los *tempi* más rápidos del ciclo.

Frauenliebe und -leben, es un ciclo interpretado por voces femeninas por su temática y por estar narrado en primera persona. Si bien el autor, von Chamisso, y sus textos, no son tan admirados como los textos de Heine y Eichendorff, Schumann los inmortalizó al componer este ciclo.

I. *Seit ich ihn gesehen*

Poesía: Adalbert von Chamisso de Boncourt (castillo de Boncourt 1781–Berlín 1838)

Tono: B

Compás: 3 / 4

Tempo: Larghetto

La voz en este poema de Chamisso es un yo lírico. El texto es binario. Schumann utiliza una repetición del texto para que la métrica de las frases sea simétrica en la primera estrofa y en la segunda utiliza un silencio con el mismo fin de simetría.

Las emociones reflejadas son en primer lugar el enamoramiento de la joven, que describe una gran pasión amorosa al ver la imagen de su amado hacia donde quiera que ella mire; después indiferencia hacia todo lo demás y nostalgia cuando llora por la ausencia de su amado.

El piano toca la misma melodía que la voz omitiendo los sonidos repetidos que son necesarios para el texto. El piano acompaña con acordes y con algunos movimientos en contrapunto como en los compases del 11 al 14.

El *larghetto*, movimiento lento, crea un ambiente tranquilo, callado, quieto, interior. La melodía con notas repetidas y movimiento discreto habla de un personaje tímido que vive una emoción en su interior que no comparte con nadie más. La melodía tiene saltos de intervalo de cuarta ascendente cuando ella habla acerca de "soñar despierta" "la imagen flota" (*Wie im...sein Bild...*). Cuando el texto se refiere a lo "profundo" (*tiefstem*) la melodía tiene un salto de séptima descendente y otro de sexta ascendente, saltos que podrían ser descriptivos de la profundidad y que contrastan con el movimiento melódico anterior.

Para Fischer-Dieskau:

[...] las melodías de este primer *Lied* hablan cortadas y afectadas pero también internamente elevadas como resonancia de un encuentro con el destino. Con el carácter de preludio sus motivos rítmicos son pesados y poco a poco se tranquilizan mediante las secuencias. Solamente al final del ciclo cobra sentido el sonido de zarabanda de la primera pieza, o sea, el de una danza fúnebre. Amor y muerte se mezclan entre ellos. La primera frase se aproxima a una forma canónica como fue utilizada en las creaciones posteriores de Schumann y mientras la melodía en el piano, sus puntos más altos los alcanza en el 3º y 6º compás, la melodía de la voz lo hace en el 4º y en el 7º (1985: 137).

Este *Lied* tiene forma binaria. La parte A consta de un compás de introducción, cuatro frases de cuatro compases cada una (Dos compases de antecedente y dos compases de consecuente). Hay un interludio de dos compases de piano solo que comienza en el último compás que tiene la voz en la parte A, después viene una reexposición de A donde las tres primeras frases, 12 compases, son iguales a la exposición A, incluyendo el primer compás de piano solo. Es hasta la última frase de esta reexposición donde cambia, lo que la primera vez era la repetición del texto, ahora es un silencio. Finaliza la pieza con dos compases de interludio y una reexposición del tema de la primera frase (cuatro compases) en el piano.

No se presenta ninguna variante armónica entre la exposición y la reexposición. El tono de B se conserva en los primeros dos compases para inmediatamente después irse al dórico (c) hasta la anacrusa a la tercera frase "*Wie im wachen Träume*" donde regresa a B hasta el final.

La primera célula rítmica es el motivo de dos octavos en el primer tiempo del compás, un octavo con puntillo más octavo en el segundo y tercer tiempo del compás, terminando la frase en el primer tiempo del siguiente compás. Este mismo motivo se repite en el antecedente de la segunda frase pero en la región dórica=c, entre estas dos frases no hay cambios rítmicos. En la tercera y cuarta frase se conserva la idea rítmica de esta célula pero hay algunas variaciones para acomodar el texto.

II. *Er der Herrlichste von allen*

Poesía: Adalbert von Chamisso

Tono: E b

Compás: C

Tempo: Innig¹⁸, lebhaft

En el texto la enamorada describe las virtudes de su amado y no se siente digna de alcanzar el amor de tan elevada figura. Bendice a quien él pudiera elegir. Al final se alegra y llora, está dispuesta a arriesgar su corazón por ese amor. Las

¹⁸ *'Innig'*: Profundo, íntimo.

emociones existentes en el *Lied*: admiración y enamoramiento en algunos versos, contemplación al estar describiendo a su amado y humildad cuando ella siente que no alcanza a tan magnífico ser.

Innig y lebhaft, es decir, íntimo y vivo, son las indicaciones al principio del *Lied*, la primera es más el ambiente sugerido por el compositor, la segunda es una indicación agógica. El piano mantiene este ambiente a través de la insistencia de los acordes, las disonancias de los mismos mientras que la voz sola desarrolla sus líneas melódicas sin que ésta sea doblada por el piano. La línea melódica de la voz es también llena de vitalidad pues sus motivos rítmico-melódicos están compuestos sobre los sonidos de arpeggios y ritmos puntillados. Hay algunas imitaciones de los motivos melódicos de la voz en los interludios del piano.

Para Fischer-Dieskau (1985: 137):

Er der Herrlichste von allen dibuja con énfasis la imagen del amado secreto. Es más una pieza musical absoluta cuyo ritmo que viene de la poesía es conducido a través de muchos tonos, cuando parece necesario para la integración musical del texto se dan algunas repeticiones de palabras, lo que pudiera quedar en duda se reafirma en el postludio.

La estructura del *Lied* es en forma de Rondó, A-B-A-C-A. Pero con las repeticiones de las distintas partes, la forma queda: A-A-B-A-C-C'-A más un postludio de piano al final.

La primera parte A está en la tónica Eb y es bastante estable, con un intercambio de los acordes tonales o sus sustitutos. En la parte B hace uso de varias dominantes secundarias del VI, II y del III. La parte A tiene el contenido armónico de la primera presentación de A a excepción del final que lleva una cadencia al I. La parte C es más inestable utilizando dominantes secundarias incluso de algunos grados alterados como III b y VII b. En C' continua la inestabilidad armónica a través del uso de otras dominantes secundarias en forma de acordes disminuidos de séptima incluso hacia algunos grados alterados como el IV, en este caso del La. La última A se inicia en un acorde V₇ del II y de inmediato retoma el contenido armónico ya presentado antes. La parte final del piano no es una cadencia final tonal muy clara sino que hace uso de algunas

dominantes secundarias y algunos movimientos cromáticos que le quitan la obviedad de final.

Los motivos rítmico–melódicos utilizados a lo largo de la pieza constan de movimientos que van por los sonidos de los arpeggios, son líneas melódicas muy vivas también gracias a los valores rítmicos puntillados. Hay algunas variantes entre las partes A que tiene que ver con la acentuación del texto.

III. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

Poesía: Adalbert von Chamisso

Tono: t=c

Compás: 3 / 8

*Tempo: Mit Leidenschaft*¹⁹, *etwas langsamer*²⁰, *Adagio, a Tempo*.

Este *Lied* es una pieza recitada. En el texto, el personaje principal, la mujer, al ser elegida por su amado tiene tanta felicidad que cree haberlo soñado. La mujer muestra su incredulidad y dice incluso que si eso fuera un sueño preferiría morir en él. “Él me ha escogido de entre todas para hacerme feliz, era como haber soñado sus palabras ‘soy para siempre tuyo’, déjame sorber este sueño arrullada en su pecho, sorber la feliz muerte en lágrimas de alegría infinita”. El texto refleja una felicidad tan grande que por fin llega, y al mismo tiempo refleja incredulidad.

El piano toca solamente acordes, uno por compás y en *staccato*. No siempre la voz superior del piano corresponde a la melodía de la voz cantada.

Fischer-Dieskau comenta de este *Lied* (1985: 137):

Quando la replica del amor se vuelve certeza, entonces arranca la pasión. Otra vez la melodía canta el compás verso, aún con gran incertidumbre en una declamación dura sobre acordes en *staccato*. Un posludio largo y entonces se reinicia el principio de las palabras, hasta que un *ritardando* final resuelve la tensión.

La parte A está en la tónica que es c menor. En la parte B se va a la región del relativo Mayor, Eb, al final de la cual se regresa a c menor. La parte C de nuevo en Eb donde al final de nuevo está en c menor para reexponer el tema.

¹⁹ 'Mit Leidenschaft': Con pasión.

²⁰ 'Etwas langsamer': Poco más lento.

Desde el interludio final del piano se conserva este tono hasta el final de la pieza, incluyendo la parte vocal cadencial. Se utiliza una estructura tonal muy estable utilizando principalmente los grados tonales I, IV y V o sus sustitutos y ocasionalmente algunas dominantes secundarias.

Hay un solo motivo rítmico en toda la pieza. A saber la anacrusa de octavo del primer compás, después un cuarto más octavo, el 2º compás de tres octavos y el 4º compás con un cuarto más octavo. La diferencia de los motivos es solamente melódica a través de las distintas secciones. El ritmo varía en función del texto. La línea melódica tiene abundantes notas repetidas y hay escaso movimiento melódico dentro de cada motivo dando prioridad al texto más que a la línea melódica. La expresión musical se vierte a través del uso de cambios dinámicos y agógicos, los Fortes y pianos, los ritardandos de final de cada sección y los cambios agógicos, *Mit Leidenschaft, etwas langsamer, Adagio y a Tempo*.

IV. Du Ring an meinem Finger

Poesía: Adalbert von Chamisso

Tono: E b

Compás: C

*Tempo: Innig, Nach und nach rascher*²¹

El texto de este *Lied* es una poesía al anillo nupcial que recibe de su amado, habla de un pasado de soledad y de cómo ahora el anillo le ha mostrado el valor profundo de la vida. El texto expresa una gran alegría interior. El anillo simboliza el amor. En la parte C hay una exaltación de la pasión amorosa.

El *Lied* tiene la estructura A–B–A–C–A. El piano toca la melodía de la voz cantada semejando un eco con movimientos contrapuntísticos en las partes A, con algunas pequeñas diferencias rítmicas, mientras que en B y en C sigue la melodía sólo parcialmente. En la parte B solamente hay arpeggios mientras que en C hay acordes con una insistencia rítmica de octavos. Al final de la pieza, la parte de piano solo es una imitación de la figura rítmica y melódica de la parte B, conservando también el acompañamiento por arpeggios.

²¹ '*Nach und nach rascher*': Más y más rápido.

En las partes A, el piano, gracias al carácter polifónico del acompañamiento que realiza, crea un ambiente que envuelve con dos voces más a aquella de la voz cantante, esto contribuye a crear una intimidad para referirse al anillo que físicamente es estrechado con los labios y al corazón. En la parte B cuando se menciona el sueño de infancia, el carácter onírico se logra con una atmósfera más sutil, en la que el piano acompaña con arpeggios, sin doblar la voz cantada y el bajo sin octavas. La parte C, la más apasionada, pues el texto habla del deseo de entrega total en todos los aspectos, está indicado un paulatino acelerando (*Nach und nach rascher*) y luego un *ritardando*, hay una expresión agógica de la pasión que es reforzada por los insistentes acordes del acompañamiento. Es en esta parte también donde hay una mayor variedad armónica por el uso de dominantes secundarias y algunos movimientos cromáticos. La reiteración final de A es literal excepto en los dos últimos compases a partir de la repetición del texto "*dich fromm an die Lippen...*" para hacer la cadencia a la tónica.

Según Fischer- Dieskau:

Menos literal y sin estar ávido de diferencia, regresa *Du Ring an meinem Finger* a una invención sin esfuerzo. El símbolo de la unión es cantado respirando calidez y protección, seguridad. En medio una pequeña desviación, una mirada hacia otro lado, pero nada de dramático, nada contrario, el tema y su simbólico círculo anular permanece a la vista (1985: 138).

Las partes A tienen una armonía con una secuencia I–VI–IV, enlaces deslizantes, la armonía es muy estable y solamente hay algunos sonidos cromáticos en la melodía y en el contracanto del piano, sonidos que corresponden a aquellos de las dominantes secundarias. La parte B es también muy estable y termina con una cadencia a la dominante. En la parte C, hay mayor variedad armónica al introducirse en secuencias varios acordes de dominantes secundarias, por ej., del II, III, VI, V.

V. Helft mir, ihr Schwestern

Poesía: Adalbert von Chamisso

Tono: B

Compás: C

Tempo: Ziemlich schnell

En el texto de este *Lied* la novia pide ayuda a sus hermanas para adornarse para su boda, espera impacientemente el día de bodas. Pide ayuda para no sentir temor y poder recibir a su amado, su fuente de felicidad. Se dirige a él pidiéndole que le permita su fervor religioso, al parecer dentro de la ceremonia. Finalmente pide a sus hermanas le arrojen flores y se despide de ellas con una marcha nupcial en el piano.

Con la indicación agógica más rápida del ciclo, *Ziemlich schnell* el acompañamiento del piano es impetuoso, la forma del ritmo y de las melodías tanto del piano como de la voz, nos dan la idea de una marcha nupcial que perfectamente corresponde con el texto.

Según el cantante Fischer-Dieskau:

Helft mir, ihr Schwestern, vive aún más predominantemente de la música. Solamente se le da espacio a la nostalgia por la despedida del tiempo de niñez, por eso sube y baja la figura del acompañamiento tomada de *Widmung*, otros movimientos del alma podrían unirse con ese acompañamiento de la melodía. La poesía es en cierto modo tapada por la música, siempre se toman los principios de los versos de una manera dura, (*Aber auch, Schwester Grüss' ich mit Wehmut*), algunos arreglos para el texto son por ej. el repentino G b en *Wehmut* y la evidente marcha nupcial de despedida en el posludio cuando la novia se separa de sus hermanas. Otra vez están cambiadas en algunos lugares las palabras de Chamisso y en dos lugares hay palabras introducidas (compás 13 y 33 *sonst y lass*) Dieskau (1985:138).

El *Lied* tiene una estructura A-B-A-C-A'. Esta pieza tiene una de las estructuras más regulares de todo el ciclo con un material rítmico-melódico menos variado que otros *Lieder*. En el piano se utilizan arpeggios durante gran parte del *Lied* excepto en la parte C y en el posludio final del piano. En los finales de cada sección el piano tiene una textura polifónica, en ellos la voz superior del piano lleva la línea melódica de la voz al unísono, el bajo realiza un contrapunto y existen otras dos voces internas. La línea melódica de la voz es muy sencilla, vista de 2 en 2 compases, en la frase antecedente, los primeros dos compases, tiene varios sonidos repetidos y alcanza por salto el sonido melódico más alto, mientras que en los siguientes dos compases, la frase consecuente, desciende poco a poco por grados conjuntos.

VI. *Süsser Freund, du blickest mich verwundert an*

Poesía: Adalbert von Chamisso

Tono: G

Compás: C

*Tempo: Langsam, mit innigem Ausdruck*²²

En el texto de este *Lied*, la enamorada, está muy emocionada y llora de felicidad, su amado no puede entender el porqué sino hasta que ella le susurra al oído que a un lado de la cama irá la cuna donde desde ahí su bebé le sonreirá.

El ambiente musical es íntimo gracias al acompañamiento discreto de los acordes del piano y a la línea melódica vocal con una dinámica *p* que permite interpretar un texto muy interno y de susurro. Es hasta la parte B donde el secreto ya se sabe y es posible expresar un canto más apasionado que el anterior y reforzado con los repetidos acordes del piano.

Para Fischer-Dieskau:

Süsser Freund, du blickest mich verwundert an, trae el cambio. La voz habla en un nuevo tono monódicamente sobre armonías estáticas. Del carácter de recitativo gana la voz una de las líneas más musicales de Schumann. De palabras puramente huecas toma la música del interior lleno. Una estrofa de la poesía corta esa intimidad cruelmente como víctima después del compás 21, pues ella desembragándose pronunciaría el secreto. En la parte media, después de una secuencia de acordes de séptima, se llega a la parte del principio para completar la forma ternaria. El postludio del piano se alimenta del motivo de la anacrusa, cuyo acorde final -siguiendo a Beethoven- pronuncia otra vez las palabras *Dein Bildnis* (1985: 138).

El *Lied* tiene la forma A–A–B–B'–A. Hay un compás de introducción del piano. En las partes A, el piano toca acordes mientras que la voz recita el texto, es una forma arcaica de *Lied* en la que éste solamente se acompañaba con un bajo. En la parte B, la línea melódica de la voz cantada es contestada con un contracanto en la voz del bajo del piano mientras que la mano derecha del piano lleva acordes con octavos. El interludio con cambio de *tempo Lebhafter*, presenta el tema B' con la línea melódica de la soprano en el piano, en seguida entra la voz haciendo eco del tema expuesto, hay un *crescendo* que lleva hasta un climax en *fest und fester* y al final hay tres compases que retoman el *tempo* y la forma de A y

²² 'Mit innigem Ausdruck': Lento con expresión interna.

continúa así hasta los últimos dos compases donde con un nuevo cambio de *tempo* a *Adagio* la voz termina repitiendo el texto *dein Bildnis!*.

En las partes A utiliza las dominantes secundarias del V. El interludio del piano, antes de la parte B, prepara el paso a la región de la subdominante (C). En la parte B permanece en la región de la subdominante y hacia el final prepara el camino otra vez para la tónica original. Hay algunos acordes de dominantes secundarias como el VII del II y el VII del III.

La melodía de la voz tiene el carácter de recitativo en las partes A. Abundan los sonidos repetidos, ritmo y acentuación marcada por la cadencia y acentuación de las palabras del texto. En la parte B tiene una textura armónica más llena gracias a las repetidas notas del piano y a la línea melódica vocal más *cantabile* por el *legato* que implican las relaciones entre los intervalos melódicos y el texto que es íntimo.

VII. *An mienem Herzen, an meiner Brust*

Poesía: Adalbert von Chamisso

Tono: D

Compás: 6 / 8

*Tempo: Fröhlich*²³, *innig*

En el texto de este *Lied* la enamorada habla de la inmensa felicidad que le causa ser madre, amamantar, amar y ser feliz. Compadece al hombre que no puede sentir esta alegría. Al final describe a su amado ángel que le mira y sonrío.

El piano no dobla la voz cantada en sus arpeggios. Coinciden las notas superiores de los acordes del piano con la melodía de la voz cantada hasta el final, en la cuarta sección con los acordes del piano. El piano semeja un vaivén, una canción de cuna bastante alegre, los distintos *tempi* indicados ayudan en ese sentido. Aunque la melodía cromática descendente y la armonía de dominantes secundarias del postludio final del piano en un *tempo Langsamer* auguran un final no tan alegre en la última pieza.

²³ 'Fröhlich': Alegre.

Para Fischer–Dieskau “*An mienem Herzen, an meiner Brust* comunica con un texto vacío la alegría de la madre dentro de una danza que se mece, el gran movimiento acariciante del postludio termina el texto de Chamisso” (1985:138).

Este *Lied* se divide en cuatro partes de ocho compases cada una, las cuales tienen en común que los primeros cuatro compases de cada una de las partes son iguales y los cuatro últimos compases de cada sección cambian. Las primeras dos partes están en un mismo *tempo Fröhlich, innig*. La tercera está en un *tempo Schneller*²⁴ y la última parte tiene la indicación *noch schneller*²⁵.

A simple vista se podría decir que las dos primeras partes son iguales armónicamente pues están en un mismo *tempo (Fröhlich, innig)*, pero la primera es armónicamente estable y solo al final utiliza dominantes secundarias. El piano comienza esta pieza con dos acordes de $V^6 / 7$, las siguientes secciones utiliza arpeggios ascendentes y descendentes hasta la última parte donde vuelve a tocar acordes durante ocho compases y en el postludio del piano tiene una melodía que lleva hasta el final, que primero la lleva la soprano y al final el tenor, mientras que las voces restantes tienen acordes en los que generalmente el tenor y el bajo van a octavas. Hay ataques con adornos y acordes en arpeggios para entrar a los primeros tiempos de cada compás y utiliza pedal toda la pieza.

VIII. *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*

Poesía: Adalbert von Chamisso

Tono: d

Compás: C

Tempo: Adagio

En el texto de este *Lied*, la mujer expresa que se siente profundamente lastimada y acusa a su amado de no tener misericordia pues con su muerte la ha lastimado profundamente. Ella se siente abandonada, con el mundo vacío, ya no puede vivir más. Guarda luto, se retira a su interior, lo pierde a él y a su felicidad.

²⁴ ‘*Schneller*’: Más rápido.

²⁵ ‘*Noch schneller*’: Aún más rápido.

El piano dobla la voz cantada. Mantiene acordes con valores rítmicos prolongados, mientras la voz recita lo ocurrido en el texto. El ambiente generado por estos acordes largos es propicio para interpretar una gran pena y la importancia que tiene el texto en este último *Lied*. Posteriormente, en un postludio poco frecuente por su duración, el piano cita textualmente el principio del ciclo.

Fischer-Dieskau comenta que “sorpresivo y despiadado trae el acorde de Re menor el final de la felicidad antes de *Nun hast Du mir den ersten Schmerz getan*. La queja se petrifica en los acordes sin vida, la voz renuncia a sí hasta quedarse sin palabras y deja al piano- el piano de Schumann, la palabra” (1985:139).

Este *Lied* es ternero al igual que el texto. Utiliza acordes de larga duración en el piano y todas las frases melódicas comienzan en anacrusa. En la primera sección utiliza la misma armonía y melodía en las dos frases, con los acordes I, IV, VII, y V y la melodía se desarrolla en la parte grave del registro central con salto de quinta descendente al primer compás que asciende por grado conjunto de nuevo a la quinta al final de la frase. La segunda sección amplía el registro hacia el centro agudo, comienza a utilizar dominantes secundarias. Termina la pieza con acordes en el registro grave del piano y vocalmente la sección más grave del *Lied*, todos son movimientos melódicos por grado conjunto, excepto un salto de tercera en la palabra “*verlornes*”. Este ciclo termina con un postludio de piano solo en B como tónica, con un compás de introducción en adagio seguida de siete compases de una reexponer del primer tema de la primera pieza del ciclo “*Seit ich ihn gesehen*”, a la mitad del cual modula al dórico del tono=c, cuatro compases más de la segunda frase “*möchte lieber...*” del mismo *Lied* y de nuevo en B, y cinco compases del final “*...nur empor*”. Termina reexponiendo de nuevo el tema del principio con cuatro compases para terminar en la Tónica de B. Esta sección utiliza principalmente los grados tonales elementales I, IV, V de cada región y muy esporádicamente la dominante de la dominante.

6. Análisis del *Liederkreis*, op. 39.

El *Liederkreis* está compuesto por 12 *Lieder* con textos de Joseph von Eichendorf (Lubowitz, 1788–Neisse 1857). Los textos provienen de diversas obras y fueron reunidos por Schumann quien los compuso en dos periodos, del primero al 9 de mayo y del 16 al 22 del mismo mes de 1840.

El orden en que fueron compuestos, incluyendo otro *Lied* que finalmente fue excluido del ciclo fue el siguiente:

1° de Mayo – *Waldgespräch*
4 de mayo – *In der Fremde (Aus der)*
4 de mayo – *Die Stille*
9 de mayo – *Mondnacht*
Antes del 16 de mayo – *Intermezzo*
16 / 17 de mayo – *Schöne Fremde*
17 / 18 de mayo - *Wehmut*
18 de mayo – *Frühlingsnacht*
18 de mayo – *In der Fremde (Ich hört)*
19 de mayo – *Zwielicht*
20 de mayo – *Im Walde*
20 / 22 de mayo – *Auf einer Burg*
22 de junio – *Der frohe Wandersmann*

La copia del ciclo de Clara Wieck, tiene un ordenamiento diferente:

Der frohe Wandersmann
Im Walde
Zwielicht
Auf einer Burg
In der Fremde (Ich hört)
Schöne Fremde
Wehmut
Intermezzo
Die Stille

Frühlingsnacht

In der Fremde (Aus der Heimat)

Mondnacht

Waldesgespräch

Finalmente el orden en que es conocido el ciclo:²⁶

I.	<i>In der Fremde (Aus der Heimat)</i>
II.	<i>Intermezzo</i>
III.	<i>Waldesgespräch</i>
IV.	<i>Die Stille</i>
V.	<i>Mondnacht</i>
VI.	<i>Schöne Fremde</i>
VII.	<i>Auf einer Burg</i>
VIII.	<i>In der Fremde (Ich hört)</i>
IX.	<i>Wehmut</i>
X.	<i>Zwielicht</i>
XI.	<i>Im Walde</i>
XII.	<i>Frühlingsnacht</i>

Según las referencias citadas por Knaus:

Seis de los doce *Lieder* del *Liederkreis*, entre ellos los compuestos al principio de los dos periodos creativos (I, II, III, VI, VII y X) proceden de las obras en prosa de Eichendorff. Son la expresión lírica de los puntos climáticos de *Ahnung und Gegenwart* (*Lieder* de Erwine, *Lied* de la condesa Romana y diálogo de Romana y Leontin), *Viel Lärme um Nichts* (en esta novela reaparecen en parte los personajes de *Ahnung und Gegenwart*: *Lied* de Julia, personaje que pertenece al grupo de personas arriba mencionado y *Dichter und ihre Gesellen*, *Lied* de Fortunat, el que también está relacionado con la esencia de Leontin en las novelas citadas) (1974: 14).

Para Knaus, los personajes principales de las obras citadas son el tipo de héroe romántico, como el Walt de la obra *Flegeljahre* de Jean Paul, el paradigma para los personajes fantásticos *Florestan und Eusebius* (15).

²⁶ En las gráficas sobre el *Liederkreis* op. 39 se indicaran los *Lieder* con el número romano correspondiente de esta última lista.

Schumann escribe a su novia Clara Wieck, en la carta del 22 de mayo de 1840 "El ciclo de Eichendorff es en el fondo mi ciclo más romántico y tiene mucho de ti" (15), lo que para Knaus es argumento suficiente para afirmar el paralelismo que existe entre Clara y los personajes femeninos de Eichendorff, así como la identificación reconocida del mismo Robert con los personajes Walt y Vult de la novela *Flegeljahre*. El mismo autor encuentra también paralelismos entre los textos del *Liederkreis* y las circunstancias del momento por el que pasaban Robert y Clara:

El inicio del ciclo con el *Lied* de Julie de la obra *Viel Lärmen um Nichts*, coincide, en su exaltación poética y el texto que le sigue, con la situación de Clara con su padre y la postura de Schumann al respecto, así como la expresión de dedicación a Clara en la distancia tiene similitud con el texto del *Intermezzo*. Los demonios de Loreley son, en *Waldesgespräch*, atenuados por Schumann por una postura romántica íntima, el encantamiento del jinete por la naturaleza y el amor es representado por el simbólico sonido del mi mayor (15).

Según Knaus, *Schöne Fremde* marca para Eichendorff y Schumann la mitad de la obra, en una situación similar representa en la novela la visión del futuro que promete felicidad de Fortunat y su relación con Fiametta, Schumann debió ver en ello su propia situación en relación con su amor por Clara Wieck (15).

Como pilares de reflexión se encuentran los *Lieder* II, V, VII y XI, ellos forman siempre un centro tranquilo alternando con otros emocionalmente más fuertes, la mayoría provenientes de las obras en prosa.

Por ello se forman según Knaus, tres grupos de tres *Lieder* y uno de cuatro, estructura en la que el segundo y tercer grupo de tres, se traslapan.

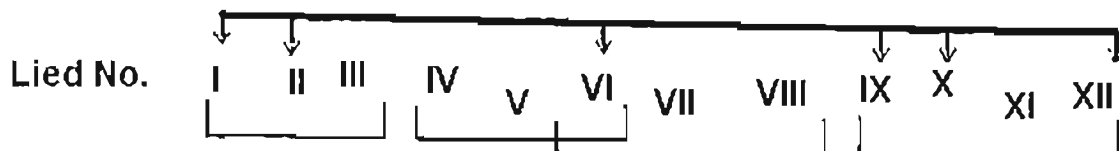


Tabla de Knaus (16)

Las relaciones de los tonos de los *Lieder* en la versión original, es decir el esquema tonal que siguen entre ellos, son sin duda uno de los pilares de su coherencia musical como ciclo.

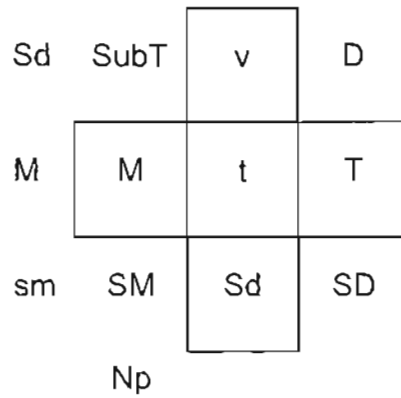
I	f#	→	Mediante A
II	A	→	Dominante E
III	E	→	Mediante G
IV	G	→	Submediante E
V	E	→	Dominante H
VI	H	→	Subdominante e
VII	e	→	Subdominante a
VIII	a	→	Dominante E
IX	E	→	Homónimo e
X	e	→	Subdominante A
XI	A	→	Submediante F#
XII	F#	→	Homónimo del original

Secuencia de los tonos del *Liederkreis* op. 39

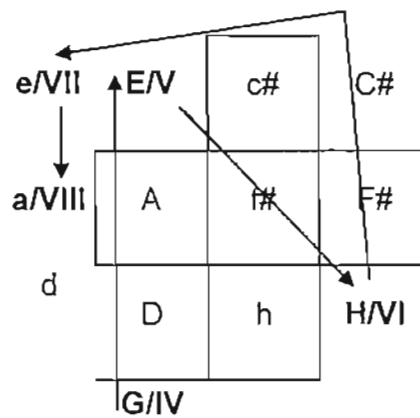
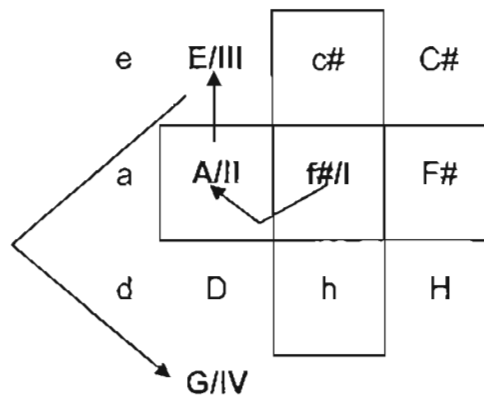
Las relaciones armónicas de los tonos de los *Lieder* pueden apreciarse mejor aplicando los principios armónicos de Schönberg (1967), en específico las cartas de regiones (en este caso la carta de las regiones en menor).

Estas cartas pueden mostrar un mayor número de relaciones tonales que los tradicionales círculos de quintas. Mientras que éstos son en realidad dos líneas paralelas de tonos mayores y menores con relaciones de quintas, las cartas de regiones de Schönberg enmarcan las relaciones tonales en un espacio geométrico más completo. Asimismo la teoría armónica de Schönberg concibe la tonalidad como un espacio donde los tonos, tradicionalmente nombrados vecinos, son regiones de la tónica. En el análisis armónico que se realizó de todos los *Lieder*, fueron aplicados estos conceptos.

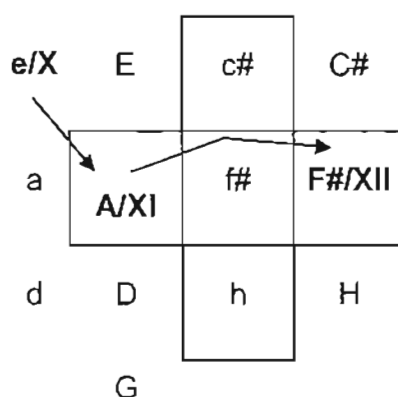
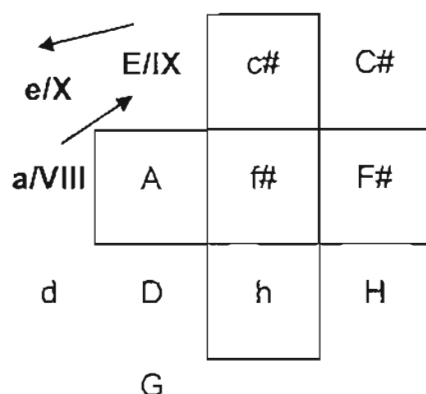
Carta de regiones en menor²⁷



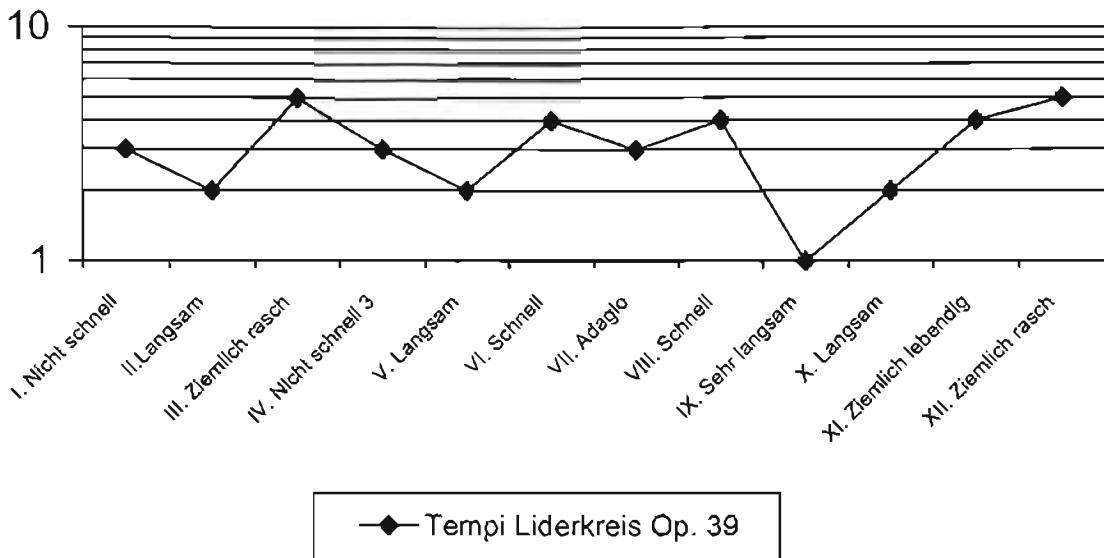
Trayecto tonal en el *Liederkreis* op. 39



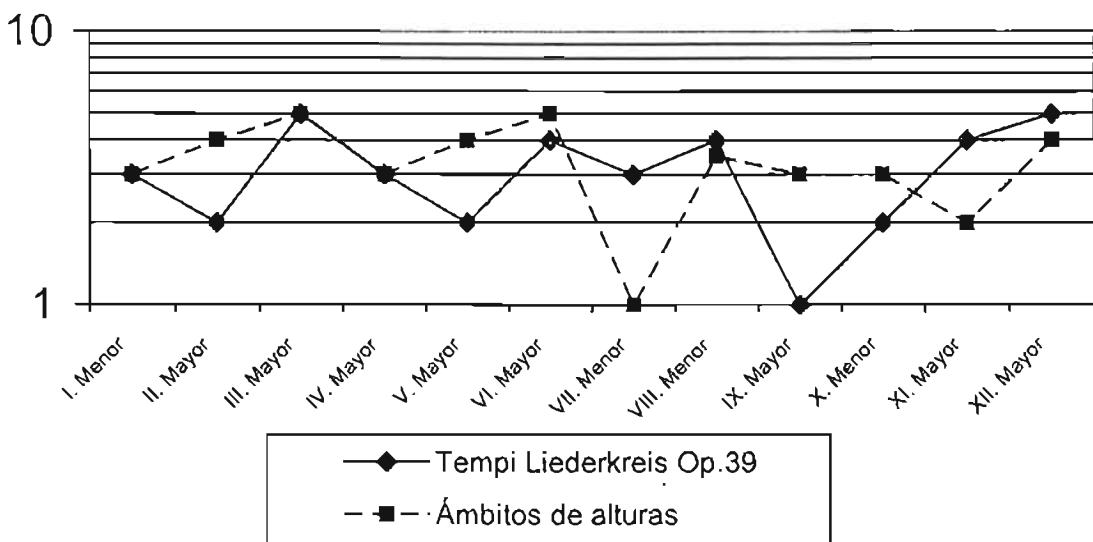
²⁷ Schönberg, 1967: 30.

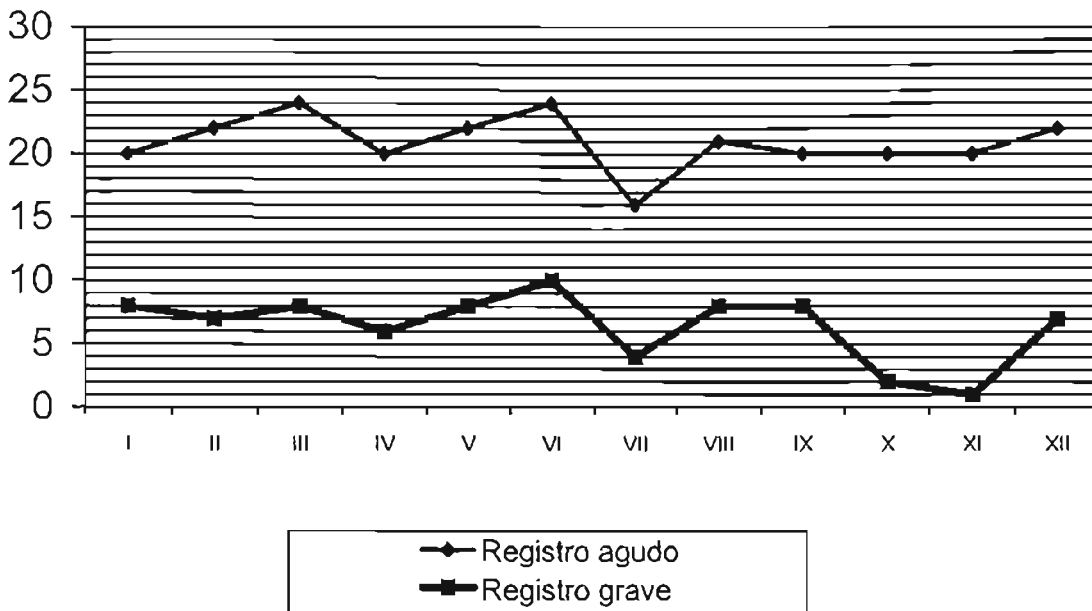


El *Liederkreis*, como obra compuesta por varios movimientos, muestra un equilibrio en los *tempi* de los *Lieder*, contrastando entre *tempi* lentos y rápidos, según las indicaciones agógicas encontradas al principio de cada *Lied*. Éstas se encuentran originalmente en alemán y se refieren específicamente al *tempo*, utilizando adjetivos de velocidad. Estas indicaciones originales se refieren específicamente al *tempo* en 9 de los 12 *Lieder* y en los otros tres casos (*Lieder* V, VI y VIII) son más alusivas al carácter. Con el objeto de tener una visión general de la distribución equilibrada de los *tempi*, para esos tres casos me he permitido atribuirles un *tempo*, según las versiones interpretativas más comunes. Posteriormente, he cuantificado de uno a cinco las distintas velocidades para obtener una versión gráfica que permita observar las diferentes gradaciones agógicas a través del ciclo.



También es interesante observar las gráficas de indicaciones agógicas junto a los ámbitos de alturas utilizados en cada *Lied* y la secuencia de modos mayor y menor a través del ciclo.





El *Liederkreis* es en su género, una de las obras más importantes del periodo romántico, es por eso que a través del tiempo se ha hecho patente la admiración que sus textos y música han despertado en literatos, músicos y amantes de la música.

I. *In der Fremde*

Poesía: Joseph von Eichendorff (Lubowitz, 1788–Nesse, 1857)

Tono: f #

Compás: C

Tempo: Nicht schnell

La voz en el texto *In der Fremde* está en yo lírico. El texto habla primero de una situación sublime, el más allá, los padres están ya muertos, nadie le conoce ahí. Después viene un escenario terrenal, espera pronto la muerte para descansar también como sus padres, le cubrirá la bella soledad del bosque y nadie le conocerá aquí. Primero, la palabra *Heimat* tiene la doble cualidad de poder significar tanto casa, patria, hogar, como lugar de origen. En la tradición romántica se cree que venimos del *Heimat* y vamos al *Heimat*. Los niños cuando mueren están en el *Heimat*, en cambio, los adultos viven la vida que es de sufrimiento

mientras esperan regresar al *Heimat*. Entonces, podemos entender el *Heimat* como "el más allá" del que venimos y al que esperamos regresar después de la muerte, según esta tradición romántica. Algo parecido sucede con la palabra *Waldeinsamkeit*, palabra compuesta por *Wald*, bosque, y *Einsamkeit*, soledad. En este tipo de palabras compuestas estriba gran parte de la genialidad de Eichendorff pues el bosque alemán es muy especial, en su espesura, en la niebla, en el frío, en la soledad, en la misma creencia romántica tiene la cualidad de semejarse al *Heimat* donde nadie te conoce, donde el bosque te protege, donde el susurrar de las hojas crea la sensación de no estar sólo a la vez, sentir protección. Entonces, este *Lied* que, por su *tempo nicht schnell* y por el tema de la muerte, se pudiera pensar es triste, es en realidad un *Lied* de esperanza, sí de tristeza pero por no estar en el *Heimat* ya, y finalmente se confirma esta tesis cuando al final el interludio del piano, el eco de la muerte, está en modo Mayor, la muerte termina siendo alegre, brillante, tranquila, apacible. El título, *In der Fremde*, podría traducirse mejor como "Lugar donde no pertenezco".

La interacción entre piano y voz es muy interesante, pues el piano tiene algunos sonidos importantes de la melodía, como si resonara la melodía en el piano, en la sección B, hay un contracanto en la parte del piano desfasándose en el tiempo por un momento del doblamiento de la voz que hay desde el principio hasta el final.

La base armónica y el uso del pedal izquierdo nos indican que la interpretación cantada de este *Lied* debe ser sutil, etérea, flotando *sul fiato*, demostrando la tranquilidad que da el bosque, la felicidad deseada en el más allá.

Fischer-Dieskau (1985: 111) comenta de este *Lied*:

La única copia disponible de *In der Fremde* tiene los rasgos manuscritos de Clara, por ello un tiempo se le había adjudicado a ella, hasta que esta suposición se volvió insostenible. El presentimiento de la muerte y la soledad, los íntimos de Schumann, dejan oír sus voces pero se abstienen del comportamiento desgarrador típico de la época. Los nexos con la nostalgia se logran a través de una modesta melodía. Las líneas melódicas ascendentes y descendentes de los dieciseisavos del piano y el limitado registro de una séptima son suficientes para el canto de nostalgia del forastero, en la entonación se presenta además la asociación del narrar, el esperado "había una vez" del principio aparece en el acompañamiento parecido al de un arpa que se escucha a través de todo el *Lied*.

En la primera parte, A, hay un compás de introducción, anacrusa de la parte A de dos frases de cuatro compases. La parte B tiene dos frases de seis compases. Al final la parte A' es de diez compases de la última frase del texto, ésta empieza con una transposición del motivo de a que en vez de empezar en f#, empieza una cuarta arriba. Al final hay cuatro compases de postludio final del piano solo. Todas las frases de la voz en esta pieza comienzan en anacrusa.

Este *Lied* utiliza la región de la tónica, f #, las secciones A y A'. La parte B está en la mediantes del tono, A Mayor. En la sección A, no es sino hasta el 6° compás que utiliza el acorde VII / V y por grado conjunto ascendente en la nota pedal del bajo resuelve al IV grado, después termina la sección en un enlace I-V-I. La sección B que está en la región de la mediantes, comienza reafirmando el tono utilizando V / V, V y I. En el compás 15 regresa a la tónica utilizando el mismo tipo de acordes que la primera parte A, el interludio final del piano está en el homónimo Mayor, F# Mayor.

En el acompañamiento del piano, en los arpeggios, la nota superior se acentúa, en este caso acentuando los tiempos débiles, el segundo y el cuarto tiempo del compás. Como indicación general para todo el *Lied* se establece al principio *Mit Pedal* (con pedal) que en caso de Schumann significa utilizar el pedal izquierdo de sordina del piano. La voz sólo cambia su dinámica de un *p* a un *pp*. Los sonidos más graves, se sostienen en el piano y solamente aparecen así cuando en el texto se habla de la muerte de los padres y de la muerte propia, además proceden por grado conjunto. En A, en las partes consecuentes de las frases hay una apoyatura doble, en la parte A' sucede en la frase antecedente. El postludio final del piano tiene tres frases que claramente hacen eco de la última frase cantada "...und keiner kennt mich mehr hier."

II. *Intermezzo*

Tono: A

Compás: 2 / 4

Tempo: Langsam

La estructura del *Lied* es A–B–A. Cada sección tiene ocho compases divididos en dos frases, donde cada frase tiene una estructura de antecedente-consecuente. En el inicio utiliza una armonía de dominantes dobles. Es hasta la parte B donde utiliza las dominantes secundarias, por ej. del II, IV y del VI hasta el final de la pieza.

Durante todo el *Lied* el piano tiene un ritmo sincopado. Utiliza al principio siempre acordes en la mano izquierda donde no dobla el sonido de la voz y con respuesta melódica contrapuntística en la mano derecha en la parte A. En la parte B, ambas manos tocan acordes y van doblando las notas de la voz, a veces antecediéndolas y otras veces la misma nota viene después. La reexposición de A es parecida a la primera, la diferencia es que el piano tiene el bajo doblado en octava en la mano izquierda haciendo contrapunto con la mano derecha en la primera frase, después continúa la forma de la primera A pero con bajo octavado, después en la segunda frase la melodía cambia con respecto de la primera y la armonía utiliza V / IV y VII / V.

Fischer-Dieskau (1985:112) comenta:

La transfiguración en el himno del amor *Intermezzo* es casi lo más apropiado para borrar otra vez la impresión de tristeza por la muerte, tan extasiado se balancea sobre el acompañamiento sincopado. La poesía está dominada en su primera estrofa con la presentación de la imagen del amado y en la segunda por el enorme deseo de dirigirse hacia ella. Mientras que la poesía termina en esta idea, Schumann toma otra vez la primera estrofa, una manera de obrar que los sabelotodos siempre, sobretodo en las obras finales le reprocharon. Pero al menos en este caso no hay contradicción con la poesía y muestra más un conocimiento profundo de Eichendorff. El poeta deja aparecer una vez más el cuadro al decir *und zu dir eilig zieht* precisamente de esa relación se ha aprovechado para introducir la repetición. Schumann subraya la posición de estas estrofas musicales a través de que en la segunda van juntos el piano y la voz. A través de las sincopas en el piano se refuerza el impulso.

III. *Waldesgespräch*

Tono : E

Compás: $\frac{3}{4}$

Tempo: *Ziemlich rasch*²⁸.

En el texto de este *Lied* tiene lugar una conversación en el bosque, uno es, al parecer, un cazador y el otro la bruja Loreley. Él la encuentra y le pregunta porque

²⁸ '*Ziemlich rasch*': Muy rápido.

está sola, ella contesta que su corazón está roto por el engaño y la avaricia de los hombres, hay cornos por todas partes. Él insiste acerca de la belleza de su cuerpo juvenil pero repentinamente la reconoce y pide la protección de Dios. Ella acepta ser quien es y describe cómo su castillo mira hacia el río Rhin y le repite las mismas palabras de él, "Ya es tarde, hace frío" y le sentencia que nunca más saldrá de este bosque.

Al encontrar el cazador a tan hermosa dama sola en el bosque hay sorpresa y admiración. La respuesta de ella es la de dolor por el engaño y la avaricia del hombre y advertencia al pedirle que se vaya. Él sigue admirando su belleza pero él siente terror. Ella al final condena al cazador repitiendo sus palabras, mientras los cuernos de caza simulados en el piano se quedan sonando solos ahora en una dinámica en *p* mientras que al principio estaban en *mf*.

Las distintas partes son muy claras, cuando él habla el tono es E Mayor y cuando ella lo hace es C Mayor. Las partes más importantes del texto son las recitadas, de los compases a partir del 29 y del 41 dejan ver claramente la importancia de esas partes de los textos, por un lado ella primero le advierte que se vaya y el en el 41 la reconoce y se arrepiente y al reconocer el nombre de Loreley cambia de nuevo al tono de ella momentáneamente, C mayor. El climax melódico y de tensión armónica gracias al *crescendo* que lo antecede es en el compás 55 coincide con el terror que a él produce darse cuenta y se refleja en la nota más aguda del ciclo, el G#.

Dietrich Fischer-Dieskau (1985:113) comenta:

Waldesgespräch, viene de la obra *Ahnung und Gegenwart* trata de lo irreal y Schumann le ha dado una interpretación musical muy válida... no solamente es una balada de fantasmas con una hechicera y propaganda frívola. Todos los elementos en juego en la conversación desembocan en la sonoridad total de los demonios románticos, completamente como se encuentra en la novela de Eichendorff incluyendo el cambio de personajes en el diálogo. Schumann señala con un acompañamiento arquetípico de arpa cuando Loreley cuenta su historia en el tono de balada y este acompañamiento se destaca claramente de los motivos enérgicos del corno de los jinetes. La línea melódica es muy *naiv* así como la armonía que se contenta con el simple cambio de los grados tonales tónica, subdominante y dominante. La única excepción de ello es el acorde de séptima disminuida utilizado como color cuando Loreley habla de su corazón lleno de dolor.

Su estructura se puede resumir así: A–B–A–A'–B–B'. La sección B tiene la forma mixta de los dos tipos, el de arpeggios y el de acordes. La melodía se

desarrolla predominantemente por grado conjunto hasta el compás 59 donde hay un salto de 6ª descendente que prepara la cadencia final del texto, el compás 61 amplía la cadencia con la insistencia del texto *nimmer mehr* (nunca más) en una nota repetida en el sonido de la dominante y concluye de forma descendente en la tónica.

IV. *Die Stille*

Tono: G

Compás: 6 / 8

*Tempo: Nicht schnell, immer sehr leise*²⁹, *Etwas lebhafter*³⁰

En el texto de este *Lied* habla en primera persona un personaje que está muy feliz y que dice que solamente corresponde a una persona el saberlo. Sus pensamientos están tranquilos y desearía ser un pajarito y volar sobre el mar hasta estar en el cielo. Hay en el *Lied* expresiones de felicidad, tranquilidad y plenitud.

El piano dobla la voz cantada todo el tiempo, aunque a veces solamente la refuerza pues coinciden en los acordes del recitativo y otras veces es a manera de eco.

Es una pieza que transmite las emociones del texto gracias a que éste sugiere ser hablado en secreto así como a la indicación del *tempo* del principio, *Immer sehr leise*, siempre muy piano.

Dietrich Fischer-Dieskau comenta:

Die Stille también de "*Ahnung und Gegenwart*", pone lo secreto de la declaración en un parlando al que se le dejan como posibilidad solamente pequeños movimientos interválicos. Aquí parece que se coloca dulzura para llevar al oyente de lo errático e incierto de *Waldeggespräch* al diálogo interior de la muchacha Erwine, la que —como Mignon de Goethe— acompaña a su amado secreto Friedrich en ropas masculinas. Erwine canta el *Lied* después de una escena en la que vence su timidez frente a Friedrich y le muestra su inclinación sin que él lo tome como algo cierto. El secreto no solamente está en la inclinación de Erwine sino en sus conocimientos para conocer la solución de enigmas que tienen que ver con su niñez. El ambiente de alegría pícaro de la poesía lo plasma Schumann a través del carácter de *Scherzo* del compás de 6 / 8 (1985:113).

²⁹ '*Immer sehr leise*': Siempre muy *piano*.

³⁰ '*Etwas lebhafter*': Algo más vivo.

El *Lied* tiene una forma A–B–C–A. La primera A es un tema recitado de ocho compases que son dos frases. En la primera sección antecedente la melodía es entrecortada y por grado conjunto utilizando la armonía I, VI y el V. En la sección consecuente de la frase la melodía cambia y más legato aunque tiene más saltos interválicos en ella y utiliza dominantes secundarias. El piano siempre toca acordes y al repetir el acorde de la tónica lo conduce por una nota melódica de la segunda aumentada, es decir el La #. Este mismo motivo lo repite al entrar el la parte B, pero en la quinta del acorde. Aquí la primera frase es recitada, al final de la cual cambia la armonía a la mediente menor B. La segunda frase es más ligada, al final de la cual se regresa la armonía a G. Armónicamente esta parte es muy estable también, solamente utiliza en el compás diez la dominante del IV. La melodía en esta sección se conduce en general por grado conjunto, excepto en el final donde tiene un salto de cuarta ascendente y con un *crescendo* llega a un *p* en la sección C en *tempo etwas lebhafter* con la melodía totalmente *legato* y el piano combina los acordes del principio con arpeggios que doblan la melodía de la voz cantada con armonía que utiliza ahora los acordes de VII y III a diferencia de las partes anteriores. La melodía en esta parte juega con la nota de apoyo que es la quinta aumentada de la tónica, el Sol #, después termina la semifrase descendiendo con notas en forma de arpeggio. La segunda frase tiene la forma de resolución y juega con dos saltos de quinta para ascender unidos por notas de grado conjunto. Finalmente se reexpone la parte A en el compás 25 totalmente igual hasta repetir el texto con dos compases más, a partir de la anacrusa al compás 33 después de un acorde cadencial de la tónica y termina el *Lied* con un postludio de piano solo de seis compases haciendo eco de los juegos con la nota de apoyo ahora a la quinta del acorde y terminar en la tónica.

V. *Mondnacht*

Tono: E

Compás: 3 / 8

Tempo: *Zart*³¹, *heimlich*³²

³¹ 'Zart': Tierno.

En este texto Eichendorff utiliza un personaje que describe un paisaje, la idea de que el cielo enamora la tierra, el aire atravesando el campo, las espigas ondeando, la noche clara, su alma extendía sus alas, volando atravesaba las tierras silenciosas, como si fuera a casa. El texto es de una belleza sublime, de añoranza por el hogar, pero finalmente parece un sueño.

Fischer-Dieskau comenta:

En la quinta pieza de la serie nos detenemos más, si bien o precisamente porque es de lo más conocido de Schumann y todos los amantes del arte del *Lied* creen conocerlo. *Mondnacht* que se pide interpretarlo tranquilo y ensimismadamente, uno de los puntos climáticos de la literatura del *Lied*. Al compositor, los impulsos del ambiente se lo dan las palabras de Eichendorff "Still, sternklar y träumen". El compositor escribe al inicio de la pieza *Zart, heimlich*, lo que precisamente nada exacto dice sobre el texto, más bien describe el carácter de la interpretación. El material melódico parece modesto, cinco de seis pares de versos tienen la misma frase de ocho compases. La repetición de la parte inicial del piano logra variedad y prolongación. Para Wiora, Schumann, a través de la frecuente repetición de estos ocho compases de la melodía del principio desea alcanzar y retener el sonido básico que va a través de todos los sonidos del mundo. El corte en "*und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus*" es típico como lo conocemos en *Lotosblume*, éste no pretende ser una cesura, sino una extensión precisamente en el sentido que lo introdujo la poesía romántica. No significa de ninguna manera una caída de tono como en la música y poesía del siglo XVIII sino en cierto modo una inspiración para ampliar el espacio hacia el infinito. Aquí también se encuentra el significado de las quintas flotantes que juegan en *Mondnacht* un papel tan importante. En este lugar cambian la melodía y la armonía en relación con lo anterior, pero sin negar la coherencia con él, permanece igual el ritmo del acompañamiento y además aparece el preludio del piano en éste. Hasta el final se utiliza como fundamento un único motivo melódico. El acompañamiento permanente, el susurrante murmurar de las alas en los interludios, la discreta vida propia de la voz intermedia, la devoción de los finales lineales, con todo esto Schumann intenta unir arte, alma y el lenguaje de la naturaleza... E H E (mi-sí-mi) es una palabra muy musical, escribió Schumann a Clara y así lo encontramos frecuentemente como cita en la mano izquierda indicando timidez, darse finalmente a la mítica unión con la naturaleza como se da en la poesía de Eichendorff. El murmurar en secreto de las indicaciones del principio, el flotar ensoñador, no debiera tocarse en un *tempo* que se arrastre. Solamente al final, cuando el alma vestida de todo lo terrenal se dirige a casa debe cuidadosamente hacerse más lento (1985:113).

La estructura de este *Lied* es: A –reexposición– B. Las partes A utilizan los grados tonales I, IV, V más sus sustitutos, el II y el VI. La parte B comienza en el V^4_3 en la anacrusa al compás 45 utilizando en esa frase los grados tonales I, IV, V y hasta el compás 50 utiliza la primera dominante que resuelve al IV, en el compás 52 la dominante del II que resuelve en el compás 53 al II para terminar la segunda frase con el V^6_5 del IV. El piano termina la pieza utilizando solamente los acordes I y el V^7 del V^7 .

³² 'Heimlich': Secreto.

La figura del piano es la que comienza con el discurso sonoro, a mi parecer bastante descriptivo, comenzando el bajo del piano con una quinta del tono en el 3er. registro grave, semejando la profundidad de la tierra, mientras que la mano derecha comienza muy sutilmente con un do# en el registro agudo, desglosa el acorde de manera descendente formando una especie de coral a tres voces hasta llegar al quinto compás. En ese compás la mano izquierda por medio de una apoyatura doble llega al V grado y la voz superior toca un si repetidas veces con octavos y al siguiente compás se le une el do, creando un choque de estas dos atmósferas del principio. La voz sale de aquí mismo con un sutil do, que se repite tres veces, al cuarto do la melodía se eleva por grado conjunto hasta la palabra *Himmel* (cielo), mientras que el piano continúa con la misma estructura, la mano izquierda en la parte antecedente se conduce también por grados conjuntos ascendente y descendente pero al llegar a la parte consecuente de la frase tiene un canto en el bajo descendentemente tocando solamente la fundamental y la quinta melódicamente. Es decir, la pieza juega con los colores que se crean con la utilización de los distintos registros en extremos agudos y graves.

VI. *Schöne Fremde*

Tono : H

Compás: C

Tempo: Innig, bewegt

En el texto un personaje describe la naturaleza, la presencia de viejos dioses, y la fascinación de la noche le descubre y promete una gran felicidad futura. Musicalmente es algo intenso pero a la vez muy íntimo. La densidad de la textura musical dada por el acompañamiento del piano logra plasmar la intensidad que podría significar el infinito, en cambio, la grandeza de la noche le transmite al personaje, una íntima emoción, de una largamente esperada felicidad.

Según Fischer-Dieskau

La copia del manuscrito *Schöne Fremde* lleva la indicación *Sprechend, flüsternd* (hablando, susurrando). Esto debiera definir el estilo del canto de este himno a la 'noche fantástica'. La fuerza del sentimiento viene de una intimidad, que no debiera rebasarse, por ejemplo acabando el postludio con un *Fortissimo*. El aumento del sentimiento de alegría esconde su arranque de felicidad aun antes de que se comunique completamente. A través de largas

partes del principio el tono permanece inestable y se estabiliza hacia el final. Un preludio no es necesario, falta completamente o se encuentra encogido y de muy pocos sonidos. Como siguiendo una ley de equilibrio interno el postludio en contraparte es muy prolongado y canta en un eco la melodía de la voz.

Este *Lied* tiene una forma A–B–C. En A comienza con el III grado, algo bastante inusual hasta el momento en Schumann, en el compás dos usa el V^6_5 del II^2 y en el compás seis utiliza la dominante de la dominante en tercera inversión, lo que resta de esta parte A, solo utiliza los acordes I, V, VI y en el 3er tiempo del 4° compás el VII. La sección B, comienza en la anacrusa al compás ocho. En esta sección utiliza en cada semifrase una dominante secundaria, el V^6_5 del IV en el compás ocho, en el compás diez el V^6_5 del III, en el compás 12 el V^6_5 del II^7 y al final de esta sección B el VII del V, se utilizan los acordes tonales I, IV y V por lo que respecta a los acordes restantes de esta sección. En la parte C se comienza con un V^7 en la primera semifrase y consecutivamente el V^7 / IV que no resuelve, V^7 que resuelve al IV, V^7 del II, V^4_3 del II^6 , el VII del V^6_4 del V^7 , del compás 24 al final, en el postludio de piano solo se utiliza los acordes de VII y I.

El piano tiene cuatro voces. Una de las cuales, la voz alto se divide en dos que van a contratiempo con la voz del piano del tenor. La voz del bajo alterna con el tenor y a veces este último desaparece, pero el bajo lleva una melodía que se conduce por grado conjunto en la mayor parte del *Lied*. La voz de la soprano en el piano lleva un motivo principal que comienza en tiempo débil por salto de cuarta ascendente y descendente, llegando por grado conjunto a la nota fundamental del acorde de V / II. La voz cantada comienza en anacrusa al segundo compás con la misma nota fundamental del acorde V / II repetida hasta que por salto de cuarta ascendente se llega a una anacrusa al compás tres donde se repite la misma nota como *retardo* y desciende por salto de quinta a la fundamental de la dominante del tono, a lo que el piano responde en eco durante el silencio de la voz en el 4° compás, lo mismo se repite en B en el compás 13 y en C en el compás 18, 20 (transportado el motivo una cuarta más aguda), y en el postludio final del piano sólo, a partir del compás 24 hasta el final. Las partes restantes del piano siguen a destiempo, a veces doblan la voz cantada sin perder su propio ritmo entrecortado. La voz cantada se sigue conduciendo por saltos de cuarta ascendentes y

descendiendo por grado conjunto, excepto en el compás ocho que canta en arpeggio el acorde de IV en segunda inversión, el compás 20 donde la voz tiene un salto ascendente de quinta que prepara el climax del compás 21 donde hay un salto de sexta ascendente que desciende por grado conjunto descendente para terminar con el mismo patrón de notas repetidas que cambian solamente al hacer hincapié en la quinta para terminar en la fundamental nuevamente.

VII. *Auf einer Burg*

Tono : e

Compás: C

Tempo: Adagio

En el texto de este *Lied* un personaje describe a un caballero que está dormido en el frío de su silenciosa ermita, en el solitario bosque lluvioso, con barba y cabello largo, con su armadura inquebrantable. Una boda se celebra en el soleado Rhin, los músicos tocan alegras y la bella novia, llora. Por un lado está la soledad del ermitaño, la naturaleza inhóspita, por el otro, una boda alegre, donde la novia parece estar conectada con el ermitaño a través del llanto. La soledad del bosque, del ermitaño está muy bien expresada por el contrapunto donde sutilmente se van formando los acordes, y el paso cansado de los distintos lugares donde hay uniones por grados conjuntos en cada una de las voces por separado, en soledad.

Para Fischer- Dieskau (1985:118):

Auf einer Burg conjura un mundo mágico. Bochorno de melodía y petrificación centenaria dibuja Schumann con hilos irreales de los paralelismos melódicos del piano y de la voz. El "afuera" forma una espesa niebla que impide ver casi completamente, y la falta de vida del castillo se aprecia como melancolía del abandono. Dentro de un marco de "viejo estilo" intenta Schumann con ahorro de medios iniciar la atmósfera de la poesía. Secuencias recitadas, que parecen girar sobre sí mismas, valores rítmicos prolongados por compases que parecen no tener ningún nexo o relación con la métrica, falsa acentuación, armonía que se mantiene lejos de sus objetivos –todo esto crea la impresión de lo sin vida, tiempos remotos, lo que la poesía sugiere. La concisión aforística de Schumann no podría hacerse más clara que allí, donde al final lo inmóvil se resuelve, en el ablandamiento de la hasta entonces dicción esquemática de quintas descendentes y sextas ascendentes, que se interrumpen con el llanto de la novia en los compases finales. Schumann compone el llanto como un acontecimiento, pero también como pregunta sin respuesta.

Tiene una estructura que consta de cuatro partes, A–B– reexposición de A–B. Las partes A tienen ocho compases y las partes B, diez compases. Hay un interludio de cuatro compases antes de reexponer A y B.

Inicia en e utilizando los grados tonales i, iv y V y en el compás seis modula a C utilizando los mismos grados tonales. En B sigue en C pero utiliza los grados I, II⁷, III, IV, V, VI y VII. En la anacrusa al noveno compás modula a, durante los últimos compases de la frase y durante el interludio del piano que acaba en E con los grados I y V. Al reexponer A vuelve al tono de e y se reexpone exactamente igual excepto por el final que se queda en el quinto grado de a o termina en el homónimo Mayor de la tónica, E gracias a la tercera de picardía.

En la primera frase de A, el tema melódico comienza, tanto en el piano como en la voz cantada, con un salto de quinta descendente. La voz se queda repitiendo la tónica y subiendo por grado conjunto a la tercera desde donde comienza la frase consecuente con un salto de cuarta ascendente y desciende regresando a la tercera. El piano por su parte se conduce en forma de coral del tipo arcaico donde comienzan las voces superiores el mismo motivo de quinta descendente y después las voces inferiores en imitación como un *fugato*. En la segunda frase de A, la parte antecedente de la frase, la voz cantada es exactamente igual a la primera frase, pero el piano se conduce por grado conjunto ascendente desde la tónica del registro grave; en la primera parte de A esto sucede con las voces intermedias del alto y del tenor, ahora en el bajo. La parte consecuente de esta segunda frase tiene la misma forma melódica que la primera parte y se conduce desde y hacia la tónica que ahora en este caso es C. En la parte B se sigue con la tónica C, que de igual manera comienza con un salto desde la quinta descendiendo a la tónica que se repite y asciende por salto a la sexta, que en la parte consecuente tiene el mismo dibujo melódico que la parte antecedente recién descrita. En la segunda parte de B, en la frase antecedente, tenemos el mismo dibujo melódico que en la primera parte de B, varía en la frase consecuente donde desde la séptima, la melodía desciende por grado conjunto y antecede con la séptima la resolución a. El piano solo tiene un interludio que comienza con las notas cromáticas en el bajo que es doblado por el tenor y las voces se conducen

haciendo un contrapunto, imitan las voces del alto y el tenor con la conducción de las notas, también por grado conjunto y terminan en el V grado de E Mayor. La reexposición es igual en todo lo anterior excepto al final en la parte B, donde en vez de quedarse en la séptima de a como en la primera B, ahora resuelve al quinto grado con un bordado descendente y la melodía se queda resaltando la tercera de picardía.

VIII. *In der Fremde*

Tono: a menor

Compás: 2 / 4

Tempo: Zart, heimlich

El texto de este *Lied* está en primera persona. En este texto Eichendorff contrapone la naturaleza libre, alegre y viva a la soledad, la incertidumbre, aquellos bellos viejos tiempos, lo sublime de un castillo lejano, la amada muerta desde hace tiempo. El texto refleja confusión del personaje al no saber donde está, incertidumbre, la soledad, nostalgia por aquellos viejos tiempos, lejos de casa, abandono, y una profunda tristeza, dolor por la muerte de su amada.

Los motivos de la voz tan entrecortados crean la sensación agitada de la confusión, los pequeños interludios melódicos del piano podrían semejar la alegría y vivacidad de la naturaleza reflejada en el fluir de los arroyos. El repetir tres veces que la amada está muerta desde hace tiempo, sugiere que en verdad hay dolor y que su muerte aún no se asimila. Es una pieza agitada, hay confusión, es de noche, en el bosque, no se sabe como salir de él.

Fischer-Dieskau (1985:120) comenta:

Una suave declamada figura rápida llena a la segunda en el *Lied* denominado *In der Fremde*, y con ella se simboliza al mismo tiempo el murmullo de los arroyos y lo inquietante de las luces del bosque. Ciertamente el movimiento de dieciseisavos se mantiene pero la melodía acompañante se interrumpe siempre y de manera estereotipada en el segundo compás, solamente se oye a la mitad, como si el ruido se percibiera incompleto en la memoria, especialmente en este motivo acompañante de dos compases, pero también en la armonización y en la melodía domina la expresión de la búsqueda, la imposibilidad de encontrar salida y la vista estrecha. No se retienen imágenes varladas, sino se dibujan estados de ánimo.

El *Lied* tiene una estructura A-B- reexposición. Ocho compases de cada sección, y en la reexposición de B, hay 14 compases, debido a la doble repetición del último verso de la última estrofa y al postludio final del piano de dos compases.

En las partes A Schumann utiliza solo los acordes V y I en los primeros cuatro compases y termina la primera frase de A con una dominante doble. La segunda frase utiliza los grados tonales I, IV, V y de nuevo la dominante de la dominante. En las parte B, se va a la región de la dominante, e menor y en la primera frase utiliza la misma armonía que en a, pero en la segunda frase utiliza el VI ° Napolitano y el quinto grado del mismo y regresar a la región de la tónica, a menor, utilizando el acorde V⁷ del IV alternando con los acordes de II y de VI. Termina la segunda frase de B con un V del V. La reexposición de B es igual más cuatro compases de la repetición del texto "*und ist doch so lange to!*" donde utiliza los acordes tonales I, IV, V y termina la pieza con un V⁷ / V – I.

La voz cantada contiene motivos melódicos cortos, entrecortados, con frases que comienzan siempre en anacrusa. En las frases A, estos motivos comienzan con un salto de quinta descendente y resuelven por grado conjunto ascendente a la tercera del acorde final. En las partes B, dentro de la primera frase, la melodía procede repitiendo la tercera 3 veces y la cuarta repetición es para ascender con un salto de sexta a la fundamental, dándole importancia siempre a la nota alterada de la quinta, do #. La segunda frase en B tiene el mismo movimiento de notas repetidas sobre la sexta y resuelve por bordado superior – inferior al cuarto grado y finaliza la frase cuadrada con las mismas repeticiones y un pequeño salto de tercera ascendente y desciende por grado conjunto a la nota de inicio de la misma frase. Después siguen las dos repeticiones del texto que hacen eco a la primera frase cantada de A, el salto de quinta descendente pero la primera repetición se resuelve por salto de tercera ascendente al IV ° y la segunda repetición desciende por grado conjunto al primer grado. El piano tiene su célula rítmica en los dieciseisavos. Contiene motivos sincopados con silencio de dieciseisavo al principio, en el compás de introducción donde tiene la figura melódica de un bordado superior, que es impulsado por un mordente sobre la quinta del acorde, desciende a la fundamental por grado conjunto. Este motivo melódico lo toca

siempre en los silencios de la voz, como un dialogo con ésta. Cuando hay melodía cantada el piano se remite a tocar acordes, en la mano izquierda el bajo y en la derecha las tres voces superiores, donde la voz superior de la soprano dobla a la voz cantada. El bajo toca en la primera parte del tiempo y las voces restantes de la segunda parte del tiempo, haciendo un contracanto, a destiempo.

IX. *Wehmut*

Tono: E

Compás: 3 / 4

Tempo: sehr langsam

En el texto se refleja tristeza, soledad, aislamiento del exterior y nostalgia del personaje que canta. El acompañamiento del piano es con acordes con algunos movimientos contrapuntísticos y la voz superior de esos acordes dobla la melodía de la voz. Como el *Lied* habla de alguien que canta alegre, esa impresión causa el *Lied* sobre todo al principio, después el contexto armónico va contribuyendo a develar la no alegría interior de la que habla el texto.

Para Fischer-Dieskau (1985):

El adagio como *intermezzo*, *Wehmut*, se limita a una conducción ininterrumpida de las voces armónicas, la modulación a través de la región de la subdominante en la palabra *Sehnsucht* abre por un momento el encerramiento hacia fuera y deja caer una luz sombría. Así con D alumbrado se nota más claramente el mórbido color de la tónica E Mayor. En su historia *Ahnung und Gegenwart* deja Eichendorff que Friedrich tome la voz quien sin ningún acompañamiento instrumental canta la poesía *Wehmut*, una presentación que Schumann parece dejar lejos. Pero él canta las palabras del poeta en una melodía en adagio anchamente dispuesta, que casi permanentemente es tocada al unísono con el piano y recibe así un absoluto sobrepeso. El sentimiento debe externarse en la cantilena sin debilitarse, la aflicción puede soltar las lágrimas. Las sextas y octavas apagan el nostálgico carácter del *Lied* se encuentran en la posición amplia del acompañamiento. Una vez en el compás 9º, la voz se libera y se va aún más lejos. En el postludio se encuentra otra vez el lamento a través de acentuar los elementos cromáticos, precisamente aquello que debiera quedar en secreto y que la voz cantante no debiera llevar.

El *Lied* tiene una A–B–A'. Son ocho compases de cada una de las secciones, un compás de introducción de piano solo y un postludio de cuatro compases del piano que comienzan en el último compás de la voz cantada.

Todo el *Lied* está en la región de la tónica. En A utiliza los acordes tonales I, IV y V y al final de la primera frase el V⁷ del V. La segunda frase de A sigue con

los mismos grados tonales y los acordes V del V / V, VII del V, V⁷ / III. La sección B comienza en un V² al cual le siguen los acordes tonales I, II, V y VI. La segunda parte de la sección B comienza con un IV⁷, utiliza los acordes IV y seis, el V / III y el V / V. Termina esta sección con un pequeño interludio en el acorde de VII para ir a la sección C que comienza en la fundamental del tono, utiliza el V / V, el V⁷, IV, III y termina el *Lied* con el VII del IV, el V⁷ del V⁷ y finaliza la tónica, I.

El *Lied* inicia con el arpeggio de E Mayor que se sostiene con un calderón a manera de introducción como en una forma arcaica de acompañamiento de *Lied*. Todas las frases en este *Lied* comienzan con anacrusa. El motivo melódico de la voz cantada en la sección A comienza en la tercera del acorde seguida de un bordado superior para después regresar a la misma, sigue un salto de cuarta que por grado conjunto descendente llega a la tónica, es la frase antecedente, la consecuente comienza en la misma tónica que por un movimiento de escape descendente al segundo grado llega a la quinta, hace un bordado superior y regresa a ella al terminar la frase. La segunda frase de A cambia el bordado inicial de la primera frase de A por una apoyatura inferior a la tercera del acorde que se repite dos veces, el resto de la frase es igual hasta el final de la frase consecuente. La sección A' es diferente de la primera sección de A, en la manera de atacar este primer compás, la primera anacrusa es igual a esta última recientemente descrita hasta el final de la frase consecuente de la primera parte de A'. La segunda parte de A' comienza con una apoyatura superior, en vez de inferior como en A, y la frase consecuente tiene una apoyatura inferior que resuelve a la tercera y ésta a su vez a la fundamental que salta a la quinta ascendente y resuelve por grado conjunto descendente a la tercera del acorde nuevamente. La sección B comienza en la quinta y juega con el mismo tipo de movimientos antes descritos pero cambiando el motivo del puntillo, que en las partes A era en el segundo tiempo, ahora en B es en el primer tiempo. La voz superior del piano siempre dobla la voz cantada. En las partes A la voz del alto del piano dobla a la de la soprano y a veces ésta se divide en dos que se combina con la voz del tenor en un contracanto. El interludio final del piano se conduce cromáticamente en un coral de tres voces donde desde el bajo se prolonga el

mismo acorde del inicio del *Lied* hasta terminar en un prolongado calderón y con un *diminuendo*.

X. *Zwielicht*

Tono: e menor

Compás: C

Tempo: Langsam

Los primeros versos describen a una fuerza de la naturaleza aterradora que produce un impacto de miedo en el personaje. La segunda estrofa sigue con la misma idea pero en un aspecto terrenal y con una sentencia llena de desconfianza despierta el temor por la maldad de los hombres. La tercera estrofa plantea la misma idea, ahora en un nivel menos general, más personal pero sigue el tono de advertencia que se ve plasmado musicalmente en la segunda parte de B donde hay un incremento de densidad en la textura musical por el uso en el bajo de octavas, novenas y octavas quebradas, la emoción que sugiere esta sección es un gran temor. En la última estrofa la advertencia queda evidente, lo que hoy cae se levanta mañana.

La textura musical plasma un ambiente crepuscular, se crea inseguridad, incertidumbre utilizando los acordes disminuidos y el ritmo acéfalo del motivo melódico de la voz principal del piano y las síncopas irregulares del contracanto y el uso de acordes disminuidos a diferentes alturas, es decir, no es de ninguna manera una secuencia armónica basada en los grados tonales que no deje dudas de las regiones principales sino todo lo contrario

Para Fischer-Dieskau (1985:121):

El décimo *Lied*, *Zwielicht*, una de las creaciones más fascinantes de Schumann toca otra vez lo irreal en la vida humana. Ha sido tomado tan bien de *Ahnung und Gegenwart*. Los compases introductorios del piano están creados con aquella delgada característica de lo demente que ya conocemos de *Talismane*. Cuatro compases presentan los materiales armónicos y melódicos para todo el *Lied* en una polifonía a dos voces del estilo de Bach, que renuncia a un relleno de acordes. Para la última estrofa intensifica lo inestable, incierto, el bajo llevado sincopadamente llena su función de soporte armónico solamente en cierto modo, de mala gana. Un estado flotante y titubeante piso se sugieren, nosotros llegamos a la frontera del terreno donde las sombras de la confusión espiritual caen. Y somos al mismo tiempo fascinados por la dominación del artista. En la exposición de la amenaza de los hombres es Schumann lo más moderno, aquí ha dado él lo más central. Su manera

enigmática que presentan las cortinas del interior. En el Recitativo del final deja Schumann por primera vez al lenguaje presentarse a sí mismo, cuando una particular y extraña música entra en la creación del compositor entonces "*hüte dich, sei wach und munter!*" es un recitativo en la frontera del enmudecer. Música y lenguaje murmuran, balbucean como una voz del interior no más percibida.

El *Lied* se divide en cuatro partes, A –reexposición de A– B–A'. Son ocho compases de cada una de las secciones, siete compases de introducción, un compás de interludio entre B y A' y un compás de postludio.

La introducción del piano es contrapuntístico, hay tres voces. Comienza con un motivo de ritmo acéfalo, con una voz superior que tiene un tema melódico con arpeggios descendentes primero y después ascendentes, que repite su tema una segunda mayor más grave. Tiene una segunda voz que hace un contracanto por grado conjunto descendente y al quinto compás comienza la imitación a la quinta del mismo tema en el bajo, las voces superiores se unen terminando la introducción con intervalos armónicos de 6ª y 3ª. En el compás ocho comienza la primera sección A, el motivo vocal es una abreviación melódica de los acordes de este primer motivo de la introducción durante la primera frase, la segunda frase contiene una parte más recitada, con repetición de las mismas notas y resolviendo las frases por grado conjunto. La sección B comienza igual a A pero a partir del 3er compás de esta sección en vez de tener un salto de tercera como en A, juega con saltos de quintas y sextas. La segunda frase B es más melódica que la segunda frase de A, pues aunque también está en una sección grave, se conduce por grado conjunto ascendente y resuelve descendiendo una tercera y ese mismo motivo lo repite una tercera inferior, refiriéndose vagamente al tema de la introducción. La primera parte de la sección C es igual a A, la segunda parte varía melódicamente y resuelve con un recitativo final y tres acordes cadenciales del piano.

XI. *Im Walde*

Tono: A

Compás: 6 / 8

*Tempo: Ziemlich lebendig*³³

En la primera estrofa se sugiere una situación positiva, una boda, el cantar de los pájaros y el festejo de una caza divertida. En la segunda estrofa, parece que todo se acaba, la noche llega, queda el bosque solitario y el sufrimiento íntimo del personaje. Desde la primera estrofa el piano semeja un cabalgar, una emoción que es apoyada por el ímpetu rítmico que crea el piano, la melodía es sencilla, pero lleva una fuerza melódica gracias a los saltos de cuarta y al uso del puntillo utilizando las dinámicas indicadas que ayudan a interpretar una emoción de felicidad externa, pública. En la segunda sección del *Lied*, la textura musical cambia muy claramente apoyada por el cambiar constante de regiones tonales, y a regiones, dicho sea de paso, no muy comunes. La noche, el bosque es evidente, y al final un recitativo que contrasta demasiado con la primera parte del *Lied*, donde es posible transmitir un dolor muy íntimo y profundo apoyado por los silenciosos acordes del piano y la nota final de la melodía vocal que acaba en la parte baja del registro grave de la extensión de la voz, acentuando la parte de la palabra *Herzensgrunde*, profundidad del corazón.

Según Fischer-Dieskau (1985:122):

Im Walde deja también recordar el unísono formado por la soledad y vivir la naturaleza como aquel de claro y oscuro. Los ritmos sugestivos de 6 / 8 los interrumpe Schumann una y otra vez con *ritardandi*, los que entre las impresiones de fuera quedan como signo de interrogación. El final, en la típica manera de dejarse caer va una vez más sobre la posición del habla, para representar la congoja del estremecimiento. También expresa el *Lied* ya en todo lo que precede un enmudecer de los ruidos circundantes, así que también parece consecuente que Schumann se abstenga de todo postludio.

Este *Lied* tiene dos motivos principales, a saber el ritmo anacrúsico y las notas pedales. Modula a la región de la mediana mayor = G y en el interludio hay que notar la nota pedal en el bajo. El interludio a la segunda parte del *Lied* se encuentra en la región de la Sm=f#. La parte vocal es una especie de recitativo con un *ritardando* al final, donde el piano retoma el *tempo* para entrar a su interludio y seguir a la sección consecuente en un *p*, a diferencia del *mf* y el *F* de la primera parte del *Lied*, repitiendo el tema ahora en la S / TSM = G#. La última

³³ 'Ziemlich lebendig': 'Muy vivo.'

frase del *Lied* regresa a la Tónica, T=A, la nota pedal ahora se divide entre las voces de la soprano y el tenor en el piano. Las voces de la *mezzo* y el bajo en el piano tienen intervalos de sexta y tercera entre sí y se mueven paralelamente por grado conjunto ascendente. La frase termina en la dominante con un acorde que se prolonga a manera de pedal para dar pie a que este último verso se repita, “*und mich schauert's im Herzensgrunde*”, después va cambiando cada compás de armonía con acordes prolongados, el V-VII-I-V-IV⁶₄ y I respectivamente en los últimos ocho compases, y movimientos melódicos que cada compás tienen el alto y el tenor doblado por el bajo hasta finalizar con la nota más grave del ciclo para la línea vocal al compás 50.

XII. *Frühlingsnacht*

Tono: F#

Compás: 2 / 4

Tempo: Ziemlich rasch. Leidenschaftlich

El texto describe el renacer de la naturaleza típica de la primavera y la alegría que causa después haber vivido el invierno. Es una alegría que casi no se contiene por ver nuevamente lo que tanto se deseó. La noche, las estrellas, la luna, la inmensidad que observa, el bosque, los ruiseñores que antes cantaban en soledad y tristeza ahora cantan “¡ella es tuya!”

Mientras que el piano lleva los motivos rítmicos ternarios, la voz cantada tiene motivos rítmicos binarios. El piano se mantiene en sus acordes mientras la voz se maneja combinando arpeggios y pequeñas melodías de grado conjunto para llegar o salir de ellos. El piano no dobla la parte vocal en sus acordes sino solamente de manera esporádica.

El piano demuestra en su constante percudir un aceleramiento causado por la alegría extrema que causa el renacer de la naturaleza y de la vida deseada, la voz se mantiene en una melodía bastante elástica dentro de su dinámica piano y con posibilidad de poder exclamar la gran felicidad en el climax del *forte* final.

Para Fischer-Dieskau (1985: 122):

En el escalofriante silencio llega el impulso de *Frühlingsnacht*, en tembloroso júbilo suenan juntos la felicidad del amor y la alabanza de la naturaleza. El final es un grito de felicidad "*Sie ist deine, sie ist dein!*" Solamente podría cantar así quien se sintiera muy cercano al objetivo de sus deseos. Con un desarrollo apretado de las dos estrofas con tantas articulaciones múltiples, la pieza no se podía convertir en un gran éxito al final del siglo, y se pensaba con estrofas añadidas de ediciones viejas que pudieran alargar el éxtasis hacia lo imposible. El núcleo de la melodía es un acorde de séptima cuyas terceras y segundas de relleno se recorren y parece que dentro del marco de composición es una atadura de la que hay que deshacerse.

Este último *Lied* del ciclo se divide en tres partes. A–B–A', con ocho compases cada sección, en el piano solo hay un compás de introducción, un compás antes de B y dos compases antes de A' de interludio, finalizando con seis compases de postludio. El *tempo* indicado es de 2 / 4, la célula rítmica en el piano es el tresillo contra el ritmo binario de la voz. Los temas melódico–rítmicos son anacrúsicos exceptuando la entrada del primer compás de B. El piano se maneja por acordes de hasta seis voces que comienzan ya sea con una nota del bajo en el registro grave, variando el lugar, a veces en los tiempos fuertes del compás, cuando hay cambio de acordes o doblando la melodía de la voz cantada, como es el caso del compás 14, incluso a veces se omite esta nota grave del bajo por un silencio como en el segundo tiempo del compás 15. La parte A' se puede comparar con A en los motivos melódicos de la voz cantada pues la primera frase de A' solo cambia con respecto a esta en el salto de 7ª en vez de un arpeggio ascendente hacia esta nota. La segunda frase se repite sobre el acorde de VII, un tono más arriba y resuelve al acorde III. La segunda parte de A' termina la frase con los acordes II–V⁷–I– V⁶₅ / V – I–V–I, con el climax en la nota más alta en la anacrusa al compás 25 después de la cual se conduce por grado conjunto descendente y termina con un salto de quinta descendente hacia la tónica. El piano termina la pieza con un postludio a partir de aquí con notas pedales en el bajo y en la soprano, mientras que las voces interiores del alto mantienen el ritmo de los tresillos y la voz del tenor hace un juego melódico con una melodía que desciende por grado conjunto y que luego sube por arpeggio sobre el IV grado, este mismo tema lo repite en la dominante pero con el arpeggio que desciende aún más para terminar con los acordes de la tónica.

7. Bibliografía.

- Boucourechliev, André. 1958. *Schumann*. Hamburg. Rororo Bild monographien.
- Brinkmann, Reinhold. 1997. *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39*. München. Musik Konzepte. edition Text+ Kritik.
- Burger, Ernst. 1999. *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. Mainz. Schott.
- Kornmann, Tina. 2001. *Deutsche Volkslieder*. Stuttgart. Phillip Reclam jun.
- Edler, Anfried. 1982. *Robert Schumann und Seine Zeit*. Laaber. Laaber-Verlag.
- _____. 1991. *Musica Privata- Die Rolle der Musik im Privaten Leben*. Innsbruck. Edition Helbling.
- Fischer- Dieskau, Dieter. 1985. *Robert Schumann – Das Vokalwerk* Kassel. Basel, London. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co.
- _____. 1990. *Hablan los sonidos, suenan las palabras, historia e interpretación del canto*. Madrid. Ediciones Turner.
- _____. 1996. *Los Lieder de Schubert*. Madrid. Ediciones Alianza Música.
- Floros, Constantin. 1981. "Schumanns musikalische Poetik". en *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*. München. edition text + kritik. p. 90-104
- Geismeyer, Willi. 1979. *Biedermeier–Das Bild vom Biedermeier, Zeit und Kultur des Biedermeier, Kunst und Kunstleben des Biedermeier*. Leipzig. Leipzig, Seemann Verlag.
- Knaus, Herwig. 1974. *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns "Liederkreis" Opus 39*. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler.
- Mosley, David. L. 1990. *Gesture, Sign, and Song-An Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39*. New York. Peter Lang Publishing, Inc.
- Rothmann, Kurt. 2003. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, Philipp Reclam.
- Sams, Erick y Abraham, Gerald. 1980. "Robert Schumann", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. England. Stanley Sadie, Macmillan Editorial.

- Sams, Erick. 1980. "El *Lied*. Romanticismo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. England. Stanley Sadie, Macmillan Editorial.
- Schenk, Paul. 1951. *Gehörbildungslehre*. Trossingen–Württ. Math–Horner-AG–Musikverlag.
- Schnebel, Dieter. 1981. "Rückungen-Ver-rückungen. Psychoanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk". en *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*. München. edition text + kritik.
- Schönberg, Arnold. 1967. *Structural Functions of Harmony*. New York. Norton.
- Schumann, Robert. 1964. *Musikalische Haus- und Lebensregeln*. Kassel, Basel, London. Bärenreiter
- _____. 1971. *Tagebücher 1827-1838*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik.
- _____. 1974. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig. Verlag Philipp Reclam jun.
- _____. 1987. *Tagebücher 1836-1854*. Leipzig. VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Weissweiler, Eva. 1984. *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Band I 1832-1838*. Frankfurt am Main. Strömfeld / Roter Stern.
- _____. 1984. *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Band II 1839*. Frankfurt am Main. Strömfeld / Roter Stern.
- Wiora, Walter. 1971. *Das Deutsche Lied–Zur Geschichte und ästhetik einer musikalischer Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich. Möseler Verlag.

8. Discografía.

Souzay, Gerald (2001). *Schumann: Lieder*. EMI Musik France.

9. Partituras.

(1981) *Robert Schumann, selected songs for voice and piano*. Dover Publications.

10. Síntesis para el programa de mano.

Robert Schumann.

La obra creativa de Robert Alexander Schumann se desarrolló dentro de un marco histórico conocido en Alemania como el tiempo del *Biedermeier*; éste a su vez se encuentra limitado por el congreso de Viena de 1815 donde se funda la Confederación Germana y la Revolución democrático-burguesa de 1848. En esta época, la vida familiar transcurre primordialmente en casa, donde se reúnen varias generaciones alrededor de eventos sociales, para los cuales la música era muy importante (Geistmeier, 1979).

La familia de Schumann, formaba parte de esas clases sociales integradas por los empresarios, propietarios de tierras, comerciantes, profesores y maestros, pequeños y medianos burócratas así como los de las profesiones liberales como profesores, abogados, artistas, escritores y periodistas.

Como pocos compositores, Schumann mostró desde pequeño un gran interés por la literatura y la música; su padre, dedicado a la edición y venta de libros, hizo esfuerzos para desarrollar estos talentos en su hijo (Edler, 1982: 15).

Si bien Schumann no era una persona muy involucrada en los movimientos sociales, sí era un compositor que siguió de cerca los movimientos literarios y musicales de su época. Su interés por la literatura y la música, reconocidas como las artes románticas, lo acompaña toda su vida y deja a la posteridad una serie de escritos que son puertas abiertas a su vida y pensamiento: sus diarios, sus cartas y sus escritos sobre música.

Las influencias del pensamiento de literatos y músicos se aprecian en su obra musical y sus escritos. Como compositor romántico, para Schumann la música y la poesía están estrechamente relacionadas. Deja ver en este pensamiento la influencia de escritores como Jean Paul quien definía la música como "poesía romántica a través del oído" (Floros, 1981: 90).

Schumann define la música como "la potencia más alta de la poesía", en sus escritos reitera que el compositor "debe ser un poeta" y tener "conciencia poética" (Floros, 1981: 91). Asimismo deja ver en sus escritos el conocimiento y la

admiración que siente por los grandes músicos como Bach y Beethoven. En su obra *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, (Schumann, 1974) se encuentran varias citas sobre Bach, Beethoven, Mozart, entre otros, siendo éstos los músicos más citados. Para Schumann, “Beethoven era enemigo de todo lo mecánico” y “Johann Sebastian Bach, Beethoven y Schubert son románticos auténticos” (Floros, 1981: 92). En sus diarios también manifiesta la admiración por los escritores de su tiempo; frecuentemente se encuentran transcripciones de párrafos enteros, por ejemplo de Jean Paul, Schiller y Schlegel (Schumann, 1971: 36-37).

Sobre el género *Lied*.

El programa de mi examen profesional comienza con *Der arme Peter*, una trilogía de tres *Lieder* con textos de Heinrich Heine, después *Frauenliebe und –leben*, un ciclo de *Lieder* con textos de Adalbert von Chamisso y la tercera obra es *Liederkreis* op. 39 con textos de Joseph von Eichendorff. El recital por ello puede llamarse *Liederabend*, o sea una noche de *Lied*.

El *Lied* es una obra para canto en alemán, acompañada, en ciertas épocas con piano. Los textos de los *Lieder* son poemas cuya versión musical es estrófica o bien es una composición desarrollada. En el primer caso, cuando es estrófica, el compositor hace una melodía del tamaño de una estrofa y ésta se repite cambiando los textos de las siguientes estrofas. En el segundo caso, el compositor compone música diferente para las diferentes estrofas.

La creación artística de Schumann se sitúa en una época en la que una de las características principales es que los textos de los *Lieder* son de grandes poetas alemanes y coincide plenamente con el romanticismo en la literatura, la importancia del instrumento pasa de ser un acompañante que lleva la armonía a un primer plano en donde recrea atmósfera y es descriptivo del texto poético como en *Gretchen am Spinnrade*, *Die Forelle* o *Liebesbotschaft*.

En esta época también aparece el ciclo de *Lieder*, que es compuesto sobre series de poemas de un mismo autor. Aunque en una reunión social pueden cantarse varios *Lieder* sobre un mismo tema, como por ejemplo sobre el paseo y

esto seguramente se dio con naturalidad antes de esta época; en el terreno del *Lied* artístico aparecen los ciclos con Beethoven y Schubert. Un ciclo de *Lieder* muestra su coherencia literaria no solamente por ser de un mismo autor sino por la temática o bien desde el punto de vista musical. No hay tampoco una regla que sigan todos los ciclos y se dan algunas diferencias entre ellos, hay también que advertir que algunos grupos de *Lieder* son simplemente colecciones que no necesariamente deben interpretarse en un solo orden de principio a fin (Wiora, 1971: 62-64).

***Der arme Peter* op. 53.**

Der arme Peter, es una trilogía de *Lieder* cuya fecha exacta de composición no se encuentra referida en los textos de estudio de la obra de Schumann, pero todos coinciden con que fueron compuestos dentro del “Año de los *Lieder*”, 1840.

Los textos de Heine y su versión musical tienen el carácter de canciones populares y describen al enamorado y desafortunado Peter. En el primer *Lied*, un narrador relata la boda de la amada Grete con Hans y la tristeza de Peter. En el segundo *Lied*, Peter revela su gran amor por Grete y su infortunio. En el tercer *Lied*, el narrador toma la palabra y describe la manera en que Peter es observado por la gente en las calles y cómo lo único que desea es morir. Los tres *Lieder* forman inequívocamente una unidad desde el punto de vista musical, lo que hace necesaria su interpretación sucesiva en el orden que Schumann les asignó. En primer término, en los últimos compases de los *Lieder* I y II después de las barras finales se encuentra escrito el compás del *Lied* siguiente, o sea que entre los *Lieder* no hay posibilidad de interrupción. La correspondencia de los tonos de los *Lieder* es también, desde el punto de vista de la tonalidad, inmediata.

***Frauenliebe und-leben* op. 42.**

El ciclo *Frauenliebe und-leben* está compuesto por ocho *Lieder* con textos que describen las distintas fases de la vida y el amor de una mujer, subrayando sus emociones, narrados en primera persona. La correspondencia temática de cada uno de los *Lieder* dentro del ciclo está subrayada por un orden posible de sucesos.

La fecha de composición del ciclo es ampliamente conocida y fuera de dudas y discusión. Fueron compuestos en dos días: el 11 y 12 de julio del año de los *Lieder*. Musicalmente, su coherencia se enfatiza al final del último *Lied* en la parte del piano por el "simbólico recuerdo del principio del primer *Lied*", cerrando un ciclo, como ya lo había hecho Beethoven en su op. 98 *An die ferne Geliebte*. *Frauenliebe und -leben*, como obra compuesta por varios movimientos, muestra un equilibrio en los *tempi* de los *Lieder*, contrastando entre *tempi* lentos y rápidos, según las indicaciones agógicas encontradas al principio de cada *Lied*. Éstas se encuentran utilizando algunas veces los términos agógicos convencionales en italiano (*larghetto*, *adagio*) y otras veces en alemán y se refieren específicamente al *tempo*, utilizando adjetivos de velocidad. Estas indicaciones originales se refieren específicamente al *tempo* en cinco de los ocho *Lieder* y en los otros tres casos (*Lieder* III, IV y VIII) son más alusivas al carácter.

Frauenliebe und -leben, es un ciclo interpretado por voces femeninas por su temática y por estar narrado en primera persona. Si bien el autor, von Chamisso, y sus textos, no son tan admirados como los textos de Heine y Eichendorff, Schumann los inmortalizó al componer este ciclo.

***Liederkreis* op. 39.**

El *Liederkreis* está compuesto por 12 *Lieder* con textos que provienen de diversas obras y fueron reunidos por Schumann quien los compuso en dos periodos, del primero al 9 de mayo y del 16 al 22 del mismo mes de 1840. Según las referencias citadas por Knaus (1974: 14), "Seis de los doce *Lieder* del *Liederkreis*, entre ellos los compuestos al principio de los dos periodos creativos (I, II, III, VI, VII y X), proceden de las obras en prosa de Eichendorff. Son la expresión lírica de los puntos climáticos de *Ahnung und Gegenwart* (*Lieder* de Erwine, *Lied* de la condesa Romana y diálogo de Romana y Leontin), *Viel Lärme um Nichts* (en esta novela reaparecen en parte los personajes de *Ahnung und Gegenwart*), *Lied* de Julia, personaje que pertenece al grupo de personas arriba mencionado y *Dichter und ihre Gesellen* (*Lied* de Fortunat), que también está relacionado con la esencia de Leontin en las novelas citadas".

Para Knaus, los personajes principales de las obras citadas son el tipo de héroe romántico, como el Walt de la obra *Flegeljahre* de Jean Paul, el paradigma para los personajes fantásticos *Florestan und Eusebius*, pseudónimos de Schumann.

Schumann escribe a su novia Clara Wieck en la carta del 22 de mayo de 1840 "El ciclo de Eichendorff es en el fondo mi ciclo más romántico y tiene mucho de ti", lo que para Knaus es argumento suficiente para afirmar el paralelismo que existe entre Clara y los personajes femeninos de Eichendorff, así como la identificación reconocida del mismo Robert con los personajes Walt und Vult de la novela *Flegeljahre*. El mismo autor encuentra también paralelismos entre los textos del *Liederkreis* y las circunstancias del momento por el que pasaban Robert y Clara, "El inicio del ciclo con el *Lied* de Julie de la obra *Viel Lärmen um Nichts*, coincide, en su exaltación poética y el texto que le sigue, con la situación de Clara con su padre y la postura de Schumann al respecto, así como la expresión de dedicación a Clara en la distancia tiene similitud con el texto del *Intermezzo*. Los demonios de Loreley son, en *Waldesgespräch*, atenuados por Schumann por una postura romántica íntima, el encantamiento del jinete por la naturaleza y el amor es representado por el simbólico sonido del mi mayor" (Knaus, 1974: 15).

Según Knaus, *Schöne Fremde* marca para Eichendorff y Schumann la mitad de la obra, en una situación similar representa, en la novela la visión del futuro que promete felicidad de Fortunat y su relación con Fiametta, Schumann debió ver en ello su propia situación, en relación con su amor por Clara Wieck. Como pilares de reflexión se encuentran los *Lieder* II, V, VII y XI, ellos forman siempre un centro tranquilo, alternando con otros emocionalmente más fuertes, la mayoría provenientes de las obras en prosa.

El *Liederkreis* es, en su género, una de las obras más importantes del periodo romántico, por eso es que a través del tiempo se ha hecho patente la admiración que han despertado sus textos y música en literatos, músicos y amantes de la música.

Apéndices.

1. Traducción de los *Lieder*³⁴

Der arme Peter op. 53 El pobre Pedro

I.

Juan y Greta dan vueltas bailando
y gritan de júbilo.
Pedro permanece muy quieto y callado,
y está tan pálido como el gis.

Juan y Greta son novio y novia
y lucen radiantes en sus atuendos nupciales
El pobre Pedro se come las uñas
y anda en ropa de trabajo.

Pedro habla en voz baja consigo mismo
y los mira entristecido
"¡Ah! Si no fuera yo tan razonable,
me haría daño".

II.

"En mi pecho hay un dolor
que quiere destrozarme el corazón;
y dondequiera que esté, a dondequiera que vaya,
me obliga a alejarme".

"Me lleva junto a mi amada,
como si Greta pudiera curarlo;
pero cuando la veo a los ojos,
tengo que huir".

"Subo a la cima de la montaña,
donde uno sí está solo;
y cuando estoy allá arriba,
entonces guardo silencio y lloro".

III.

Pobre Pedro deambula tambaleándose,
muy lento, pálido como un cadáver, y tímido.
En cuanto lo ve la gente
se queda parada en la calle.

³⁴ Traducción de la autora, revisión Alfredo Mendoza Mendoza.

Las muchachas se susurran al oído:
"¿Acaso éste salió de la tumba?"
¡Oh, no, queridas señoritas!
está apenas está bajando a la tumba.

Ha perdido su tesoro
por eso la tumba es el mejor lugar
donde él puede yacer
y dormir hasta el día del juicio.

Frauenliebe und –leben op. 42 **Vida y amor de mujer**

I. Seit ich ihn gesehen **Desde que lo vi**

Desde que lo vi creo estar ciega;
a donde quiera que mire, solo lo veo a él;
como soñando despierta flota su imagen frente a mí,
emergiendo aún más clara la más profunda oscuridad.

Todo lo demás a mi alrededor está oscuro y sin color,
los juegos de mis hermanas no me interesan
prefiero llorar calladamente en mi cuarto
desde que lo vi creo estar ciega.

II. Er, der Herrlichste von allen **Él, el más espléndido de todos**

¡Él, el más espléndido de todos,
tan dulce, tan bueno!
hermosos labios, mirada transparente
mente clara y ánimo firme.

Así como allá en la profundidad azul
se ve aquella estrella, clara y espléndida,
así en mi cielo se ve él,
claro y espléndido, sublime y lejano.

Camina, sigue tu camino.
¡Tan sólo contemplar tu resplandor,
tan sólo contemplarlo humildemente,
tan sólo estar feliz y triste!

No escuches mi callado ruego,
dedicado a tu felicidad;

no debes conocerme a mi, humilde doncella,
¡Tu, alta estrella del esplendor!

Sólo a la más digna de todas
debe hacer feliz tu elección,
Y yo la bendeciré
mil veces.

Entonces me alegraré y lloraré,
entonces estaré feliz, muy feliz,
y aunque se me rompiera el corazón,
rómpete, corazón, ¿qué más da?

¡Él, el más espléndido de todos,
tan dulce, tan bueno!
hermosos labios, mirada transparente
mente clara y ánimo firme.

III. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* **No lo puedo entender, no lo puedo creer**

No lo puedo entender, no lo puedo creer,
un sueño me ha alucinado;
¿cómo ha podido él, entre todas,
elevarme y hacerme feliz a mi, que soy tan insignificante?

Para mi fue como si él hubiera dicho
"soy tuyo para siempre"
para mi fue como si siguiera soñando,
porque eso no puede ser nunca así.

¡Oh, déjame morir en mi sueño,
arrullada en su pecho,
y sorber la feliz muerte
en lágrimas de gozo infinito!

No lo puedo entender, no lo puedo creer,
un sueño me ha alucinado;
¿cómo ha podido él, entre todas,
elevarme y hacerme feliz a mi, que soy tan insignificante?

IV. *Du Ring an meiner Finger* **Anillo en mi dedo**

Anillo en mi dedo, mi anillito de oro
yo te oprimo devotamente contra mis labios y mi corazón,
yo había dejado de soñar el tranquilo y hermoso sueño de la infancia

me encontraba sola, perdida en el espacio desierto e infinito.

Anillo en mi dedo, tú acabas de enseñarme, tú has descubierto a mi mirada el infinito y profundo valor de la vida.

Yo quiero servirle, vivir para él, pertenecerle completamente, entregarme a él y hallarme transfigurada en su esplendor.

Anillo en mi dedo, mi anillito de oro
yo te oprimo devotamente contra mis labios y mi corazón.

V. *Helft mir, ihr Schwestern* **Hermanas, ayúdenme**

Hermanas, ayúdenme
amablemente a adornarme,
sírvanme hoy que soy la afortunada.
Ciñan afanosas a mi frente la guirnalda de flores de mirto.

Cuando yo feliz y con el corazón contento,
reposaba en los brazos de mi amado,
él siempre con ansia en el corazón,
invocaba impacientemente este día.

Hermanas, ayúdenme
ayúdenme a ahuyentar un tonto temor;
para que con mirada limpia yo lo reciba
a él, la fuente de la alegría.

Amado mío, ya que has aparecido ante mi,
¿me darás, oh, sol, tu resplandor?
Deja que con devoción,
deja que con humildad me incline ante mi Señor.

Hermanas, arrójenle flores ofrézcanle capullos de rosas.
Pero a ustedes hermanas,
las saludo con melancolía
al despedirme alegremente de ustedes.

VI. *Süßer Freund, du blickest* **Tierno amigo, tú me miras asombrado**

Tierno amigo, tú me miras asombrado,
no puedes comprender cómo puedo estar llorando;
deja que este inusual aderezo de perlas húmedas
tiemble con alegre brillo en mis ojos.

¡Qué inquietud y qué delicia siento en el corazón!

Si tan sólo supiera cómo decirlo con palabras!
Ven y esconde tu rostro aquí en mi pecho,
quiero susurrarte al oído toda mi alegría.

Ahora que comprendes las lágrimas que puedo llorar,
¿no debes verlas tú, mi hombre amado?
Quédate junto a mi corazón, siente sus latidos,
que yo pueda estrecharte cada vez más fuerte.

Aquí junto a mi cama tiene espacio la cuna,
donde esconder en silencio mi hermoso sueño.
¡Vendrá la mañana el sueño despierte
y surja de ahí, sonriéndome tu retrato!

**VII. *An meinem Herzen, an meiner Brust,*
En mi corazón, en mi pecho**

¡En mi corazón, en mi pecho,
tú eres mi delicia, tú eres mi alegría!
La felicidad es el amor, el amor es la felicidad
lo he dicho y no me retracto.

Me he ponderado en exceso pero es que ahora soy extremadamente feliz.
Sólo la que está amamantando,
la que está sintiendo amor por el niño al que da el alimento;
solamente una madre sabe, que significa amar y ser feliz.

¡Oh, cuánto compadezco al hombre,
que no puede sentir la alegría de la maternidad!
¡Tú amado, amado ángel, tú, tú me miras y luego sonríes!
¡En mi corazón, en mi pecho, tú eres mi delicia, tú eres mi alegría!

**VIII. *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*
Ahora me has lastimado por primera vez**

Ahora me has lastimado por primera vez,
me ha dolido.
Tú duro, hombre sin misericordia,
duermes el sueño de la muerte.

La abandonada mira al frente
y el mundo está vacío.
He amado y he vivido,
ya no tengo la vida.

Voy a regresarme a mi interior,
el velo caerá,

¡entonces te tendré a ti mi mundo
y a mi felicidad perdida!

Liederkreis op. 39
Ciclo de canciones

I. *In der Fremde*
En el extranjero

Desde mi patria tras los rojizos relámpagos
vienen las nubes,
pero mi padre y mi madre hace mucho que murieron,
y ahí ya nadie me conoce.

Muy pronto, ¡ay!, muy pronto ha de llegar el tiempo silencioso
en que yo también descansaré,
y encima de mí murmurará la bella soledad del bosque,
y aquí ya nadie me conocerá.

II. *Intermezzo*
Intermedio

Tengo tu imagen maravillosamente feliz
en lo más profundo de mi corazón;
¡con cuánta animación y alegría
me mira a todas horas!

Mi corazón calladamente canta dentro de sí
una antigua y bella canción
que vibra en el aire
y corre presurosa hacia ti.

Tengo tu imagen maravillosamente feliz
en lo más profundo de mi corazón;
¡con cuánta animación y alegría
me mira a todas horas!

III. *Waldesgespräch*
Conversación en el bosque

“-Ya es tarde, ya hace frío,
¿por qué cabalgas solitaria por el bosque?
El bosque es grande y tú estás sola,
¡bella novia, te llevo a casa!”

“-Grandes son el engaño y la astucia de los hombres,

mi corazón está roto de dolor.
Tal vez el corno del bosque vaga de aquí para allá.
¡Oh, huye! Tú no sabes quién soy."

"-¡Qué ricamente adornados están el corcel y la dama,
y el juvenil cuerpo es tan maravillosamente bello!
Ahora te reconozco - ¡Dios me ampare!
¡Tú eres la bruja Loreley!"

"-Bien me conoces. Desde el alto risco
mi castillo mira la hondura del Rhin.
Ya es tarde, ya hace frío
¡Nunca más saldrás de este bosque!"

IV. *Die Stille* **El silencio**

¡Nadie sabe ni se imagina,
qué bien me siento, qué bien!
¡Ah, si lo supiera sólo alguien, sólo alguien,
nadie más debe saberlo!

Afuera en la nieve no está todo tan silencioso
ni las estrellas en las alturas
están tan mudas y calladas
como lo están mis pensamientos.

Quisiera ser un pajarito
y volar sobre el mar,
sobre el mar y más allá,
¡hasta llegar al cielo!

¡Nadie sabe ni se imagina,
qué bien me siento, qué bien!
¡Ah, si lo supiera sólo alguien, sólo alguien,
nadie más debe saberlo!

V. *Mondnacht* **Noche de luna**

Era como si el cielo
hubiera besado la tierra en silencio
para que ella, resplandeciente como flor,
tuviera que soñar sólo con él.

El aire atravesaba los campos
ondeaban suavemente las espigas,

murmuraban muy quedo los bosques,
la noche era clara y estrellada.

Y mi alma extendía
ampliamente sus alas,
volaba a través de las tierras silenciosas
como si volara a casa.

VI. *Schöne Fremde* **Bella tierra extranjera**

Las copas de los árboles murmuran y se estremecen,
como si a esa hora
alrededor de las murallas semihundidas
los antiguos dioses hicieran su ronda.

Aquí, atrás de los mirtos
en secreto esplendor crepuscular,
¿qué me estás diciendo confusamente, como en sueños,
tú, noche fantástica?

Brillan sobre mí todas las estrellas
con ardiente mirada de amor,
¡la lejanía habla embriagada
como de una gran felicidad futura!

VII. *Auf einer Burg* **En un castillo**

Dormido al acecho
está arriba el viejo caballero;
pasan por encima los aguaceros
y el bosque murmura a través de las rejas.

Con barba y cabello crecidos
y pecho y gorguera petrificados,
está sentado desde hace muchos siglos
arriba en su silenciosa celda.

Afuera hay silencio y paz,
todos se han ido al valle;
los pájaros del bosque cantan solitarios
en los vacíos arcos de las ventanas.

Una boda pasa allá abajo
por el Rhin al rayo del sol;
los músicos tocan alegres

y la bella novia llora.

VIII. *In der Fremde*

En el extranjero

Oigo los riachuelos murmurar
por aquí y por allá en el bosque;
en el bosque, entre susurros,
no sé donde estoy.

Los ruiseñores cantan
aquí en la soledad,
como si quisieran contar algo
del hermoso tiempo pasado.

Los rayos de la luna vuelan
como si yo viera abajo de mí
el castillo en el valle
y sin embargo, ¡qué lejos está de aquí!

Como si debiera en el jardín
lleno de rosas blancas y rojas
esperarme mi amada
¡hace tanto tiempo que murió!

IX. *Wehmut*

Melancolía

Quizá algunas veces puedo cantar
como si estuviera contento;
pero en secreto brotan las lágrimas
entonces mi corazón se libera.

Los ruiseñores,
cuando el aire primaveral juega allá afuera,
hacen resonar su canción nostálgica
desde el sepulcro de su prisión.

Entonces todos los corazones escuchan
y todo se alegra,
pero nadie percibe las penas,
el sufrimiento profundo de su canto.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

X. *Zwielicht* **Crepúsculo**

El crepúsculo está abriendo sus alas,
los árboles se mecen tétricamente
las nubes se pasan como pesadillas.
¿Que significa este horror?

Si tienes un venado preferido,
no lo dejes ir a pastar solo;
los cazadores andan en el bosque y tocan su cuerno,
las voces van y vienen.

Si tú tienes un amigo por aquí,
no confíes en él a esta hora,
aunque parezca amigable por su mirada y sus palabras,
trama la guerra en medio de esa falsa paz.

Lo que hoy se hunde cansado,
se levanta mañana renacido
mucho se pierde en la noche
-¡Cuidate, mantente vigilante y despierto!

XI. *Im Walde* **En el bosque**

Una boda pasaba a lo largo de la montaña,
oía cantar a los pájaros;
entonces pasaron como rayo muchos jinetes
y sonó el cuerno de caza: ¡era una caza divertida!

Y antes de que lo pensara, se apagó todo,
la noche cubre el horizonte,
sólo desde las montañas murmura aún el bosque,
yo me estremezco en lo profundo del corazón.

XII. *Frühlingsnacht* **Noche de primavera**

Sobre el jardín, por los aires
oí pasar las aves migratorias;
eso significa fragancias de primavera,
abajo ya empieza a florecer.

¡Quisiera gritar de alegría, quisiera llorar,
pero creo que eso no puede ser!

Las antiguas maravillas brillan otra vez
al entrar el claro de luna.

Y lo dicen la luna y las estrellas,
y en sueños lo murmura la arboleda,
y lo cantan los ruiseñores:
"¡ella es tuya, ella es tuya!"

2. Principales obras de Robert Alexander Schumann.

Música vocal:

329 *Lieder* agrupados en 47 distintos números de *opus*.

Ciclos más conocidos:

Myrthen op. 25

Liederkreis op. 24

Liederkreis op. 39

Frauenliebe und -leben op. 42

Dichterliebe op. 48

Spanisches Liederspiel op. 74

Lieder Album für die Jugend op. 79

Lieder und gesänge aus Wilhelm Meister op. 98a

Minnespiel op. 101

Música coral:

36 obras vocales a varias voces

12 obras vocales para voces femeninas

26 obras vocales para voces masculinas

15 obras para solistas, coro y orquesta incluyendo un motete para doble coro.

Música litúrgica:

Misa op. 147

Réquiem op. 148

Salmos

Oratorios Profanos:

Das Paradies und die Peri

Manfred

Faust

Ópera *Genoveva*, op. 8.

La música instrumental comprende:

Obras para piano:

21 fantasías: 21, entre ellas *Kreisleriana*.

Fugas:

Re menor, Si bemol menor, Fuga no. 3, 6 Fugas en B-A-C-H, cuatro Fugas:

Fa menor y Fa mayor y dos en Re menor.

Sonatas:

La bemol mayor, si bemol mayor, Fa sostenido menor, fa menor, sol menor y tres Sonatas para la juventud en Sol mayor, Re mayor y do mayor.

Sonatina:

Si bemol mayor.

Variaciones:

Abegg, Weber, Schubert, Beethoven, Chopin y estudios sobre temas de Paganini, en Si bemol mayor.

17 valeses.

Obras para piano más conocidas:

Album de la Juventud

Albumblätter

Allegro

Burlesken

Canon

Carnaval: *Scènes mignonnes sur quatre notes*

Concierto sin orquesta

Estudios sinfónicos

Fandango

Faschingsschwank aus Wien

Impromptus: Sobre un tema de Clara Schumann

Intermezzo

Kinderszenen, Marchas, *Novelletten*, *Papillons*, Piezas para piano con pedal, Preludio y Fuga, *Romanzen Rondo*, *Scherzo*, *Toccata*, *Waldszenen*.

Obras para piano cuatro manos:

ocho Polonesas

Variaciones

Bildern aus Osten

doce piezas para piano cuatro manos para niños chicos y grandes

nueve escenas de baile

cuatro *Kinderball*.

86 diversas obras para piano.

Música de Cámara:

Acompañamiento de piano:

para seis sonatas para violín

para seis sonatas para Cello de Bach

para los *Capricci* de Paganini

Sonatas:

3 Sonatas para violín y piano y los movimientos 2° y 4° de la Sonata F. A. E. de la cual Brahms y Dietrich le hicieron los movimientos 1° y 3°.

Otros ensambles:

4 Dúos

3 Tríos para cuerdas y piano

5 Cuartetos para cuerdas y piano, de los cuales uno está inconcluso y otro perdido.

5 Cuartetos de cuerdas, dos de los cuales son sólo borradores.

3 Quintetos

5 Romanzas para Cello y piano.

Música Orquestal:

Cuatro Sinfonías:

No.1 *Spring* Si bemol mayor

No. 2 en Do mayor

No. 3 *Rhenish* Mi bemol mayor

y la No. 4 Re menor

Oberturas: Ópera Genoveva

Conciertos:

Dos conciertos para piano

Dos conciertos para violín.

Las variaciones Paganini

una *symphoniette*

siete obras orquestales distintas.

3. Cuadro cronológico de la vida de Robert Schumann y el contexto histórico, social y cultural de su época.

Año	Lugar	Comportamiento externo e interno de Schumann ^{1 2}	Vida artística y obras de Schumann ^{1 2}	Contexto musical de la época ³	Contexto histórico, social y cultural de la época ³
1809				Muere Joseph Haydn. Nace Felix Mendelssohn Bartholdy.	
1810	Zwickau	Nace el 8 de junio. Padre (34) editor enfermo. Madre (43) exaltada. 3 hermanos: Eduard (11), Karl (9), Julius (5), 1 hermana: Emilie (14) enferma mental. Laura, 1809, nace muerta.		1811: Nace Franz Liszt. C. L. Bretano: <i>Rheinmärchen</i> . 1812: Beethoven: <i>Sinfonías no. 7 y no. 8</i> . <i>Sociedad de los Amigos de la Música</i> en Viena.	Napoleón es vencido en Rusia
1813	Zwickau	Crece gracias al cuidado de varias mujeres. Niño amoroso. Ambición al jugar: querer ser el primero.		Nicolò Paganini inicia su carrera como virtuoso con recitales en Milán Nacen Richard Wagner y Giuseppe Verdi. E. T. A. Hoffmann: <i>Kreisleriana</i>	Se inventa la locomotora de vapor (W. Hedleys " <i>Puffing Billy</i> ") Se levanta Europa contra Napoleón; guerra por la libertad y triunfo contra Napoleón en Leipzig.
1814				Beethoven: <i>Fidelio</i> y <i>Sonata para piano</i> op. 90. Rossini: <i>El Turco en Italia</i> A. von Chamisso: <i>Peter Schlemihl</i> .	
1815	Zwickau		Clases de piano.	Beethoven: <i>Sonata para cello</i> op. 102. Eichendorff: <i>Ahnung und Gegenwart</i> .	Napoleón es vencido en Waterloo. Se funda la Santa Alianza de los reyes de Rusia, Austria y Prusia. Se funda la Confederación Germana con los estados alemanes.

1816				Rossini: <i>El Barbero de Sevilla</i> y <i>Otelo</i> . Beethoven: <i>Sonata para piano</i> op. 101, <i>An die ferne Geliebte</i> . Schubert: <i>Sinfonías no. 4 y no. 5</i> , <i>Lied Der Wanderer</i> .	La fiebre "Rossini" se expande por Europa, con pocas excepciones G. Rossini estrena cada año una ópera.
1817	Zwickau	Entra a una escuela privada. Vida en su mundo interior.	FantasiOSO, Lecturas sentimentales. Primeras composiciones.	Schubert: <i>Sonatas para piano</i> , <i>Der Tod und das Mädchen</i> , <i>Ganymed</i> , <i>An die Musik</i> , <i>Die Forelle</i> . Rossini: <i>La urraca ladrona</i>	Hegel: <i>Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften</i> .
1818				Beethoven: <i>Sonata Hammerklavier</i> op. 106. Schubert: <i>Sinfonía no. 6</i>	Lord George Byron: <i>Manfred</i> . Nace Karl Marx.
1819	Karlsbad Leipzig	Viaje con su padre. Nace Clara Wieck, el 12 de septiembre.	Escucha un concierto de Moscheles. Escucha <i>Die Zauberflöte</i> .	Schubert: Quinteto <i>Die Forelle</i> .	Metternich: contra tendencias liberales de universidades, contra el movimiento nacionalista, se extienden las prácticas de censura. Primer cruce del atlántico con un barco de vapor.
1820	Zwickau	Entra al <i>Gymnasium</i> .			Electromagnetismo (Oerstjed / Ampère)
1821			Toca a cuatro manos: Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Czerny.	Beethoven: <i>Sonata</i> op. 109. Weber: <i>Der Freischütz</i> .	Nace Dostojeskij. Hegel: <i>Vorlesungen über Ästhetik</i> Derrota de los movimientos de liberación en España, Portugal, Nápoles y Piemonte. Napoleón I muere en Santa Elena
1822			Conjunto de Salmos y la <i>Ouvertüre und Chor fürs grosse Orchester</i> .	Beethoven: <i>Missa Solemnis</i> y <i>Sonatas para piano</i> op. 110 y op. 111. Schubert: <i>Sinfonía en Si menor</i> . Nace Cesar Franck.	Heine: <i>Buch der Lieder I</i> E.T.A.Hoffmann: <i>Lebensansichten des Katers Murr</i> .
1823			Ensamble musical en casa	Schubert: <i>Die schöne Müllerin</i>	

			de Schumann. Primer libro: recopilación de poemas de Schubart.		
1824				Beethoven: <i>Novena Sinfonía</i> . Chopin: <i>Mazurka en La bemol</i> op. 7 no. 4.	Byron muere participando en la guerra por la liberación de Grecia.
1825		Introversión	Concierto en el <i>Gymnasium</i> : Debut al piano como solista. Forma la Asociación literaria. Segundo libro: poemas propios y traducciones al alemán de poemas en Latín (Horacio)	Beethoven: últimos cuartetos. Chopin: <i>Rondó en Do menor</i> op. 1. Se propagan las danzas para piano (valeses, danzas alemanas, escocesas, polonesas, etc.) de Hummel, Weber, Schubert. Muere Jean Paul.	Se abre el servicio de <i>ómnibus</i> tirado por caballos como primer transporte público en ciudades como París y Berlín.
1826		Muere su hermana Emilie. Muere su padre el 10 de Agosto. Trabaja triste, depresión superficial. Enamoramientos: Nanny Patsch, Liddy Hempel, Agnes Carus.	Lectura de Jean Paul. Descubrimiento de Schubert, Bach y Mendelssohn.	Beethoven: <i>Cuartetos para cuerdas</i> op. 131 y op. 135 Schubert: <i>Cuarteto para cuerdas</i> op. 161 y las <i>Sonatas para piano</i> op. 42, op. 53 y op. 78.	
1827	Dresden Praga Teplitz	Viaje de vacaciones. Amistad: Rosen Fleschsig. Comienza su hábito por beber Champaña.	Comienza su entusiasmo por Jean Paul, Beethoven, Bach y Schubert. Comienza su Diario de la juventud.	Muere Beethoven el 26 de marzo.	Se descubre el aluminio (Wöhler).
1828	Leipzig Bayreuth Nuremberg Münich Ratisbona	<i>Abitur</i> . Viaje con Rosen. Visita la tumba de Jean Paul. Visita a Heine.	Escribe fantasías literarias al estilo de Jean Paul. Renueva búsqueda como compositor. Comienza a componer un concierto para piano y distintos <i>Lieder</i> para Frau Carus.	Paganini viaja fuera de Italia dando conciertos.	Nace Tolstoi.
	Leipzig	Estudia Derecho. El 19 de noviembre llora toda la noche por la muerte	Clases de Piano con Wieck Ejecución del <i>Trio en Mi bemol</i> de Schubert. Admira	Schubert: <i>Sonatas para piano en La mayor, Si mayor y Do menor, Schwanengesang,</i>	

		de Schubert.	el <i>Erlkönig</i> , los duetos y polonesas de Schubert.	<i>Misa en Mi bemol</i> . Muere el 19 de noviembre.	
1829	Basel Zürich Lucerna Berna Milan Brescia Verona Padua Venecia Chur Lindau Stuttgart	Viaje. Enamoramiento.	En la Scala de Milán escucha cantar a la Pasta "La gazza ladra" de Rossini. Compone Polonesas.	Rossini presenta <i>Guglielmo Tell</i> Mendelssohn dirige <i>La pasión según San Mateo</i> de Bach rescatándola del olvido. Chopin: <i>Concierto para piano no. 2</i> Goethe: <i>Wilhelm Meisters Wanderjahre</i>	
	Heidel-berg	Regresa a Heidelberg con problemas económicos. Vida social, círculos de familias, tertulias, mascaradas y bailes. Sigue sus estudios.	Presentación pública como pianista solista. Participa en la sociedad musical de Justus Thibaut donde conoce la música coral desde Palestrina hasta Victoria y desde Händel hasta Bach.		
1830	Frankfurt Estrasburgo	Viaje. Idea de una <i>Hamletoper</i> . Bosquejo de un concierto de piano. Meta con <i>Abegg</i> : Mannheim. Decisión: ser músico. Entusiasmo por la Revolución.	Escucha tocar a Paganini en Frankfurt. Variaciones <i>Abegg</i> . Versión original de la <i>Toccata en C-Dur</i> . <i>Papillons</i> .	Mendelssohn: <i>Lieder ohne Worte</i> op. 19. Chopin: <i>Concierto para piano no. 1</i> .	Revolución de Julio en Francia. Se crea el reino de Bélgica, Grecia logra su independencia. Se estrena el drama <i>Hernani</i> de Victor Hugo. Se inicia en la literatura la escuela realista con las obras de Stendhal y Balzac.
	Leipzig	Vive con Wieck. Estudios musicales. Promete dejar el cigarro y reducir la bebida. Experimento con sus manos. Enfermedad de la mano.	Clases de piano con Wieck y de teoría con Dorn. Composición para piano. <i>Allegro</i> op. 8: primera parte de una sonata.		
1831		Hipocondría. Cuñadas: Theresa, Emilie, Rosalie.	Crítico musical: descubrimiento de Chopin. Comienza a escribir con		Epidemia de cólera. Sometimiento del levantamiento polaco por

			<p>sus dos pseudónimos, Florestan, su íntimo amigo y Eusebius, su carácter fantasioso.</p>		<p>Rusia. Señales para la organización de movimientos liberales en Europa. Mazzini: <i>Giovine Italia</i>.</p>
1832	Schneeberg. Zwickau	<p>Vida ensimismada, Embriaguez. Retiro con familiares.</p>	<p>Compositor. <i>Intermezzi</i> <i>Estudios Paganini</i>, <i>Sinfonía en Sol</i>.</p>		
1833	Leipzig	<p>Mueren su cuñada Rosalie y su hermano Julius (28) Borracheras. Experimentos espiritistas <i>Psychometer</i>. Fiebre fría. Terrible melancolía. Intento de suicidio.</p>	<p><i>Impromptus</i> sobre un tema de Clara Wieck. Bosquejo de sonatas.</p>	<p>Nace Johannes Brahms</p>	<p>Crisis política en Alemania después de la Hambacher Fest del movimiento liberal. Heine: <i>Laube</i> cambia las tendencias políticas del periódico <i>Leipzig Zeitung für die elegante Welt</i>, introduciendo las tendencias del movimiento Alemania joven.</p>
1834	Asch Zwickau	<p>Creación libre: compositor, Novelista de música. Muere su amigo Ludwig Schuncke con quien compartió casa en Leipzig. Ama a Ernestine von Fricken. Retiro, desilusión.</p>	<p>Idea de los <i>Davidbündler</i>. Amistad con Karl Bauck, Henriette Voigt. <i>Estudios Sinfónicos</i>, <i>Carnaval</i> Escribe para distintas publicaciones y funda <i>Die Neue Zeitschrift für Musik</i>.</p>	<p>Berlioz: <i>Harold en Italia</i>. Liszt: <i>Harmonies peétiques et religieuses</i> y <i>Apparitions</i>.</p>	<p>L. Wienbarg: <i>Junges Deutschland</i>.</p>
1835	Leipzig	<p>Encuentro con Clara Wieck (15) Primer beso.</p>	<p>Conoce a Chopin y a Moscheles en casa de Wieck. Mendelssohn director de la Gewandhaus Leipzig. Termina las <i>sonatas en Fa sostenido y Sol menor</i>. Trabaja en la <i>sonata en Fa menor</i>. Publica su ensayo mas largo sobre Berlioz y su <i>Symphonie Fantastique</i>.</p>	<p>Liszt: <i>Album d'un voyageur</i>.</p>	<p>Pélérinage: <i>Années de Pélérinage</i>. Georg Büchner: <i>Dantons Tod</i>. Jakob Grimm: <i>Deutsche Mythologie</i>. Los escritos de Heine y de Jungen Deutschland son prohibidos por el congreso alemán.</p>

1836	Zwickau Leipzig	Muere su madre (69). Anuncia relación con Clara, rechazada por Wieck. Indiferencia de Clara acercándose a Carl Banck. Viaje de Clara.	Amistad con Mendelssohn. <i>Fantasia en Do Mayor</i> . Termina la <i>Sonata en Fa menor</i> .	Clara Wieck: <i>Soirées musicales</i> op. 6.	
1837	Leipzig	Clara termina su relación con Banck y anuncia su relación y compromiso con Schumann. Se retracta. Clara sale de Gira: Dresden, Praga, Viena.	Trabaja por su propia cuenta. Compositor, cronista musical. <i>Concierto sin orquesta</i> . <i>Phantasiestücke</i> , <i>Dauidsbündlertänze</i> .	Mendelssohn: <i>Präludien und Fugen für Klavier</i> , op. 35.	Eichendorff: poemas. Siete Profesores de Göttingen, entre ellos los hermanos Grimm, protestan contra la violación de la constitución por el rey de Hannover y son despedidos.
	Leipzig	Robert se quiere casar con otra Clara cuyo apellido no se conoce, pero lo conquista una pianista escocesa, Roberna Laidlaw. Clara se entrega formalmente a Robert el 27 de Agosto. El 13 de Septiembre Robert pide a Wieck la mano de su hija.	Lee a Shakespeare, copia <i>El arte de la fuga de Bach</i> y piensa en componer la <i>Sinfonía en Mi bemol</i> . <i>Novelleten</i> , <i>Kinderszenen</i> y <i>Kreisleriana</i> .		
1838	Viena	Planes sin éxito de vivir en Viena.		Mendelssohn: <i>Cuarteto para cuerdas</i> , op. 44	
1839	Wien	Muere hermano Eduard (40). Problemas económicos familiares; piensa en hacerse cargo de la librería e imprenta. Clara en París.	Visita a Ferdinand Schubert: descubre la <i>Sinfonía en Do Mayor</i> y otros de sus manuscritos. <i>Romanzen</i> , <i>Arabeske</i> , <i>Blumenstück</i> , <i>Humoreske</i> , <i>Faschingsschwank</i> , <i>Nachtstücke</i> .	Chopin: <i>24 Préludes</i> , op. 28 y <i>Sonata en si bemol menor</i> . Liszt: segundo cuaderno de <i>Années de Pélerinage</i> .	Se publican los cuentos e historias de Hans Christian Andersen en alemán.
	Leipzig Berlin	Proceso jurídico para casarse con Clara.			

		Proximidad a Clara. Fases depresivas, pensamiento suicidas.			
1840	Weimar Leipzig	Primer juicio. Durante la espera de la resolución, Clara y Robert pasan juntos una <i>temporada</i> en Berlín. Resolución del juicio: "triumfo". Boda con Clara (21) Se casan el 12 de Septiembre en la iglesia de Schönfeld cerca de Leipzig.	Obtiene el grado de Doctor en Filosofía. Amistad con Liszt. 138 <i>Lieder</i> de los cuales son ciclos <i>Heinelieder</i> op. 24, <i>Myrthen</i> op. 25, <i>Liederkreis</i> op. 39, <i>Kernerlieder</i> op. 35, <i>Eichendorfflieder</i> op. 37, <i>Frauenliebe und Leben</i> op. 42, <i>Dichterliebe</i> op. 48, <i>Der arme Peter</i> op. 53 no. 3.	Donizetti: <i>La fille du régiment</i> de Donizetti Muere N. Paganini.	Movimientos sociales radicales en Francia.
1841	Weimar Bremen Oldenburg Hamburgo	Primera hija María. Debido a su fracaso como director rechaza conciertos. Profundo estado de melancolía.	Giras de conciertos de Clara y Robert juntos. Robert mal director. Trabaja contrapunto y fuga. Estudia cuartetos de Mozart, Haydn y Beethoven. Sinfonías: <i>Si bemol</i> y <i>Re menor</i> , primera parte del Concierto para piano, " <i>Sinfonietta</i> ": <i>Ouverture, Scherzo, Finale</i> .	Chopin: <i>Fantasia</i> op. 49, <i>Mazurken</i> op. 50. C Franck: <i>Tres tríos para piano</i> op. 1	
1842	Bremen Hamburgo Karlsbad	Acompaña a Clara de gira de conciertos. Viaje de descanso. Depresión, mal humor, Incapacidad para trabajar.	Música de cámara, <i>Phantasiestücke</i> .	Se estrena <i>Nabucco</i> de Verdi	
1843	Dresde	Reconciliación con Wieck. Nace segunda hija Elise.	Profesor en la <i>Musikschule</i> de Leipzig fundada por Mendelssohn. <i>Variaciones para 2 pianos, 2 cellos y corno</i> . Oratorio: <i>Das Paradies und die Peri</i> .	Berlioz en Leipzig.	

1844	Berlín Königsberg Riga Petersburgo Moskú Harz	Acompaña a Clara a gira de conciertos por Rusia. ¹ Viaje de descanso. ¹ Molestias psicosomáticas fuertes (alucinaciones auditivas, etc.) ¹	Mendelssohn sale de la Gewandhaus de Leipzig. Renuncia a la NZM. Idea de componer una ópera basada en el <i>Faust</i> de Goethe.	Wagner: <i>Tannhäuser</i> El <i>Concierto en Fa menor</i> de Schumann se estrena en la Gewandhaus	Marx: <i>Manuscritos de París</i> Kierkegaard: <i>Der Begriff der Angst</i> .
1845	Dresde	Mudanza definitiva a Dresden. Viaje suspendido. Persistencia de la situación psicosomática.	<i>Liedertafel</i> . Conoce a Hübner y Bendemann, Auerbach, Vulgo, Gade, Richard Wagner. Estudios de Contrapunto. Sinfonía en C, perfeccionamiento de los conciertos de piano.		
1846	Viena	Viajes. Fase improductiva. Distanciamiento con Wieck.	Fundador del <i>Grillparzer</i> .	Muere Fanny Hensel Mendelssohn. Mendelssohn: <i>Elias</i> . Chopin: <i>Barcarolle</i> op. 6.	<i>Unión de los comunistas</i> en Londres. Engels: Fundamentos del comunismo. Se empieza a construir la red del telégrafo en Alemania
1847	Berlín Zwickau	Muere su hijo Emil. Depresión y nostalgia por la muerte.	Publica su libro: <i>Reminiscencias de Félix Mendelssohn</i> . <i>Beim Abschied zu Singen</i> dedicada a su hijo Emil. Candidatura para la dirección del Conservatorio de Viena. Conoce a Hebbels. 2 Tríos con piano. Ópera <i>Genoveva</i> . Piezas para piano. <i>Bilder aus dem Osten</i> , música de <i>Manfred</i> .	Muere Mendelssohn.	
1848	Dresde	Nace su hijo Ludwig. Entusiasmo revolucionario. Durante la revolución	Música patriótica y revolucionaria.		Francia: La revolución vence a la monarquía. Marx: a través del <i>Manifiesto Comunista</i> intenta influir en el desarrollo

		<p>los Schumann prefieren desaparecer de la ciudad y regresan hasta el 10 de junio. Siguen resignados el destino de la revolución.</p>		<p>revolucionario. La revolución alemana tiene por lo contrario un carácter burgués. El 18 de mayo se inaugura el Congreso Nacional en la iglesia de San Pablo, Frankfurt. Se levantan movimientos nacionalistas en Hungría e Italia. Después de los disturbios callejeros en Viena, el emperador Ferdinand abdica a favor de su sobrino Franz Joseph. La revolución llega el 3 de mayo a Dresde, donde se establece un gobierno en contra del rey. La mayoría de los artistas de Dresde, sobre todo Wagner, se unen a los movimientos. El levantamiento es sometido entre el 6 y el 9 de mayo por las tropas prusiana. Algunos líderes como Wagner logran huir.</p>
1849	Dresde Maxen Kreische	<p>Tienen un tercer hijo, Ferdinand. Muere Karl el único hermano que le quedaba. Depresión en su cumpleaños.</p>	<p>Durante el gobierno democrático provisional Robert huye con su familia al campo. Compone para el centenario de la muerte de Goethe. Forma la <i>Bach society</i>.</p>	<p>Los demócratas forman gobierno provisional. Aparecen los escritos teóricos de Wagner <i>Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft</i>. El 28 de marzo el parlamento elige Friedrich Wilhelm IV como emperador de Alemania. Éste renuncia a la elección por su carácter democrático lo que provoca levantamientos que sin embargo son sometidos. El intento prusiano de lograr la Confederación alemana a</p>

					través de una libre unión de los príncipes alemanes se encuentra con la resistencia de Austria.
1850	Leipzig Bremen Hamburgo Berlín Düsseldorf	Viaje. Mudanza a Düsseldorf. Puesto fijo: Director musical. Enojo porque Clara toca el piano. Vida tranquila y aislada.	Director musical: Director de orquesta y coros en Düsseldorf. Termina <i>Fausto. Concierto para Cello, Sinfonía en Mi bemol.</i>		
1851	Scheveningen	Balneario. Tratamiento.	Oberturas: <i>Märchenbilder para Viola. Sonatas para violín. Trío para piano.</i>	Verdi estrena <i>Rigoletto.</i>	
1852	Düsseldorf	Aumentan sus síntomas de enfermedad. Ataques reumáticos, somnolencia y depresión.	<i>Misa</i> y otras obras espirituales.		
1853	Holland Hannover	<i>Tischrücken</i> , alusiones auditivas. Estado de ánimo positivo. Amistad con Brahms.	Viaje de presentaciones. Descenso de la productividad, Plan de recopilación de escritos <i>Dichtergarten. Märchenbilder</i> para Clarinete, Viola, Piano. <i>Gesänge der Frühe</i> . Tema con Variaciones. Durante el festival del Bajo Rin Robert queda profundamente impresionado por el violinista de 22 años Joseph Joachim. Robert escribe con entusiasmo las cualidades de compositor y pianista del joven Brahms. Robert y Brahms componen juntos	Liszt: <i>Rapsodias Húngaras</i> y la <i>Sonata para piano en si menor.</i> Verdi: <i>Il Trovatore</i> y <i>La Traviata.</i>	

			la <i>Sonata para violín en La menor</i> con las iniciales del lema de Joachim <i>Frei aber einsam</i> .	
1854	Dusseldorf	Pide que lo lleven al manicomio, pero Clara y el doctor lo convencen de regresar a su cama. "Voces internas", alucinaciones, estado crítico de su salud. Se intenta suicidar ahogándose en el Rhin. Un pescador lo rescata y lo regresa a casa. El doctor prohíbe la visita de Clara.		Wagner concluye <i>Rheingold</i> , comienza <i>Die Walküre</i> .
	Endenich	Traslado al sanatorio.	Correspondencia con Clara.	
1855		Visita de Brahms y Joachim. Aparente mejora. Empeoramiento.	Pide obras de Paganini, Beethoven y Brentano. Correspondencia con Brahms y Joachim.	Liszt dirige <i>Genoveva</i> en Weimar.
1856	Clara y Brahms lo visitan el 28 de Julio	Es la primera y última visita de Clara desde que Robert enfermó.	Permanecen constantemente al lado de Robert.	
	Muere en Endenich.	Muere el 29 de julio a las 4 p.m. Se le entierra dos días después en el Cementerio de Sternentor en Bonn.		

¹ Schnebel. 1981.

² Abraham. 1980.

³ Arnfried Edler. 1982.

Der arme Peter.

(H. Heine.)

I.

Nicht schnell.

mf
Der Hans und die Gre - te tan - zen her - um, und

p
Ped.

jauch - zen vor lau - ter Freu - de. Der Pe - ter steht so still und so

stumm und ist so blass wie Krei - de. Der Hans und die

Gre - te sind Bräutigam und Braut und bli - tzen im Hoch - zeit - ge - schwei - de. Der

ar - me Pe - ter die Nä - gel kaut und steht im Wer - keltags-

klei - de. Der Pe - terspricht lei - se vor - sich her und schau - et be -

trü - bet auf Bei - de: „Ach! wenn ich nicht gar zu ver - nünf - tig

wär, ich thä - te mir was zu Lei - de.“

ritard.
dim.

II.

Ziemlich schnell.

In mei-ner Brust, da sitzt ein Weh, das will die Brust zer-sprengen; und wo ich steh, und

f *fp* *fp* *fp*

Etwas ruhiger.

wo ich geh, wills mich von hinten drängen. Es treibt mich nach der Liebsten Näh, als könnt's die Gre-te

fp *p*

Langsamer.

heilen; doch wenn ich Der in's Au-ge seh, muss ich von hinten ei-len. Ich steig' hin auf des Ber-ges Höl,

dort ist man doch al-lei-ne; und wenn ich still dort o-ben steh, dann steh' ich still und

ritard. *ritard.*

a tempo

wei-ne.

a tempo

fp *fp* *f* *f* *f* *f* *fp*

III.

Langsam.

Der ar-me Pe-ter wankt vor - bei, gar lang-sam, lei-chenblass und scheu. Es blei-ben fast, wenn sie ihn

sehn, die Leu-te auf der Stras-se stehn. Die Mäd-chen flü-ster'n sich in's Ohr: „der

stieg'wohl aus dem Grab her - vor?“ Ach nein, ihr lie-ben Jung - frau - lein, der steigt erst in das Grab hin -

ein. Er hat ver-lo - ren sei-nen Schatz, drum ist das Grab der be-ste Platz, wo er am be - sten

lie-gen mag und schla-fen bis zum jüng - sten Tag!

ritard.

Liederkreis [Eichendorff], Op. 39

Nº 1.

In der Fremde.

Nicht schnell.

p

Aus der Hei - math hin - ter den Bli - tzen roth da

Mit Pedal.

pp

kom - men die Wol - - ken her. A - ber Va - ter und Mut - ter sind

lan - - ge todt, es kennt mich dort Kei - - ner mehr. Wie

bald, ach wie bald kommt die stil - - le Zeit, da ru - - he ich

auch, da ru - he ich auch und



ü - ber mir rauscht die schö - ne Wald - ein - sam -



keit, die schö - ne Wald - ein - sam - keit, und



Kei - ner kennt mich mehr hier, und Kei - ner kennt mich mehr



hier.



Intermezzo.

No. 2.

Langsam.

Dein Bild - niss wun - der - se - lig hab' ich im Her - zens -

Qw.

grund, das sieht - so frisch und fröh - lich mich an zu je - der

p nach und nach schneller ∞
Stund! Mein Herz still in sich sin - get ein al - tes schö - nes.

und schneller
Lied, und das in die Luft sich schwin - get und zu dir ei - lig
schneller

ritard. Im Tempo.
zieht. Dein Bild - niss wun - der - se - lig hab' ich im Her - zens -
ritard. Im Tempo

grund, das sieht so frisch und fröhlich mich an zu je-der, je-der

ritard.

ritard.

p

Stund?

ritard.

p

No. 3. Waldesgespräch.

Ziemlich rasch.

mf

Es ist schon

mf

p.

spät, es ist schon kalt, was reit'st du ein-sam durch den

p.

Wald? Der Wald ist lang, du bist al-lein, du schö-ne Braut, ich führ' dich

f

f

heim! *p* Gross ist der Män - ner Trug - und List, vor

p
Cw.

Schmerz mein Herz ge - bro - chen ist, wohl irrt das Wald - horn

her - und hin, o flieh', o flieh', du weisst nicht, wer ich bin.

So reich ge - schmückt ist Ross - und Weib, so wun - der - schön, so

wun - der - schön der jun - ge Leib: jetzt kenn' ich dich, Gott steh' mir bei, du

ritard. *f* Im Tempo. *f*
ritard. Im Tempo. *f*

ritard. 3 *Im Tempo.* *p*

hist die Hexe Lo-re-ley! Du kennst mich wohl, du

ritard. *Im Tempo*

Ed.

kennst mich wohl, von hohem Stein schaut still mein Schloss tief in den

Rhein; es ist schon spät, es ist schon kalt, kommst

ritard.

nim-mehr aus die-sem Wald, nim-mer-mehr, nim-mer-mehr aus die-sem Wald.

ritard. *f* *f* *sp*

ritard.

p. *p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

Die Stille.

Nº 4.

Nicht schnell, immer sehr leise.

Es weiss und rath es doch Kei-ner, wie mir so wohl ist, so wohl! Ach!

p.

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The piano part begins with a *p.* dynamic marking.

wusst' es nur Ei-ner, nur Ei-ner, kein Mensch es sonst wis-sen sollt! So

p.

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues in the same clef and key signature. The piano accompaniment continues with a *p.* dynamic marking.

still ist's nicht draussen im Schnee, so stumm und ver-schwie-gen sind die

p.

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line continues in the same clef and key signature. The piano accompaniment continues with a *p.* dynamic marking.

Etwas lebhafter.

Ster-ne nicht in der Höh', als mei-ne Ge-danken sind. — Ich wünsch', ich wär' ein

p.

This system contains the seventh and eighth staves of music. The tempo instruction 'Etwas lebhafter.' is placed above the vocal line. The vocal line continues in the same clef and key signature. The piano accompaniment continues with a *p.* dynamic marking.

Vög - lein und zö - ge ü - ber das Meer, wohl ü - ber das Meer und weiter, bis

p Erstes Tempo.

dass ich im Him - mel wär? Es weiss und rät'h' es doch Kei - ner, wie mir so wohl ist, so

wohl, ach! wüsst' es nur Einer, nur Ei - ner, kein Mensch es sonst wis - sen sollt', kein

ritard.

Mensch es sonst wis - sen sollt'.

ritard.

p

Mondnacht.

No 5.

Zart, heimlich.

p
Es

ritard.

ped.

war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge - küsst,

dass sie in Blü - thenschim - mer von ihm nur träu - men

müsst.

ritard. *p* *ritard.*

p
Die Luft ging durch die Fel - der, die Aeh - ren wog - ten

sacht, es rausch - ten leis' die Wäl - der, so

stern - klar war die Nacht. *ritard.* Und mei - ne See - le

spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die

stil - len Lan' - de als flö - ge sie nach Haus.

p *pp*

No. 6.

Schöne Fremde.

Innig, bewegt.

Es rau - schen die Wi - pfel und

schau - ern, als mach - ten zu die - ser Stund' um die halb ver - sun - ken

poco rit.

Mauern die al - ten Göt - ter die Rund'. Hier hin - ter den Myr - then -

a tempo *p*

bäu - - men, in heim - lich däm - mernder Pracht, was

sprichst du wirr, wie in Träu - men, zu mir, phan - ta - sti - sche

Nacht! *p* Es fun - keln auf mich al - le

Ster - ne mit glü - hen dem Lie - bes - blick, es

re - det trun - ken die Fer - ne wie von künf - ti - gem gro - ssen

Glück!

Nº 7.

Auf einer Burg.

Adagio.

p
 Ein-ge-schla-fen auf der Lau-er o-ben ist der al-te Rit-ter, drü-ben ge-hen

Re-gen-schau-er und der Wald rauscht durch das Git-ter. Ein-ge-wach-sen Bart und Haa-re

und ver-stei-nert Brust und Krau-se sitzt er vie-le hun-dert Jah-re o-ben in der stil-len

Klau - se. *p* Draussen ist es still und friedlich, al-le sind in's

Thal ge-zo-gen, Wal-des-vö-gel ein-sam sin-gen in den lee-ren Fen-ster-bo-gen,

Ei - ne Hoch - zeit fährt da un - ten auf dem Rhein im Son - nen - schei - ne,
 Mu - si - kan - ten spie - len mun - ter, und die schö - ne Braut, die wei - - net.

ritard.
ritard.

Nº 8.

In der Fremde.

Zart, heimlich. *p*
 Ich hör' die Bäch - lein rau - schen im Wal - de her und
 hin, im Wal - de, in dem Rau - schen ich weiss nicht, wo ich bin. Die
 Nach - ti - gal - len schla - gen hier in der Ein - sam - keit, als

mf

ritard. Im Die Im

woll - ten sie was sa - gen von der al - ten schö - nen Zeit!

Tempo.

Mon - desschimmer flie - gen, als sah' ich un - ter mir das Schloss im Tha - le

Tempo.

lie - gen, und ist doch so weit von hier! Als müss - te in - dem Gar - ten voll

ritard.

Ro - senweiss und roth meine Lieb - ste auf mich war - ten, und ist doch so lan - ge

ritard.

ritard.

to dt, und ist doch lan - ge to dt, und ist doch lan - ge to dt.

ritard.

ritard.

No 9.

Welmuth.

Sehr langsam.

p
Ich kann wohl manch-mal sin - gen, als ob ich fröh - lich sei; doch
sehr gebunden

heimlich Thrä - nen drin - gen, da wird das Herz mir frei. Es las - sen Nachti - gal - len,
ritard.

spielt draussen Frühlingsluft, der Seh - sucht Lied er - schal - len aus ih - res Ker - kers
ritard.

p
Gruft. Da lauschen al - le Her - zen, und Alles ist er - freut, doch Kei - ner fühlt die
p

Schmerzen, im Lied das tie - fe Leid.
ritard.

Zwielicht.

No 10.

Langsam.

p
Dämm-rung will die Flü-gel sprei-ten, schau-rig rüh-ren

ritard.
sich die Bäu-me, Wol-ken zieh'n wie schwe-re Träu-me, was will die-ses Graun be-

ritard.
pp

Im Tempo.
den-ten? Hast ein Reh du lieb vor an-dern, lass es nicht al-lei-ne gra-sen, *Im Tempo.*

ritard.
p

ritard.
Jä - ger zieh'n im Wald und bla - sen, Stimmen hin und wie - der wan - dern.
ritard.
p *pp*

Im Tempo.
Hast du ei - nen Freund bie - nie - den, trau' ihm nicht zu die - ser Stun - de.
Im Tempo.

freund - lich wohl mit Aug' und Mun - de, siunt er Krieg im tück' - schen Frie - den.

p
Was hent' ge - het mü - de un - ter, heht sich mor - gen neu ge - bo - ren.
pp
rit.

Manches geht in Nacht ver - lo - ren, hü - te dich, sei wach und mun - ter!

Im Walde.

Nº 11.

Ziemlich lebendig.

mf

ritard.

Es zog ei - ne Hoch - zeit den Berg ent - lang,

ritard.

Qw.

ritard.

ich hör - te die Vö - gel

Im Tempo

ritard.

schla - gen,

da blitz - ten viel Rei - ter, das

Im Tempo.

Wald - horn - klang,

das war ein lu - sti - ges Ju - gen!

ritard.
Und eh' ich's ge-dacht, war al-les verhallt. Im
ritard.
pp *p*

Tempo *p* *ritard.*
Die Nacht be-de-cket die
ritard.

p **Im Tempo.**
Rui-de, nur von den Ber-gen noch rau-schet der Wald, —

und mich schau-ert's im Her-zens-grun-de,
p

und mich schau-ert's im Her-zens-grun-de.
pp

No 12.

Frühlingsnacht.

Ziemlich rasch. Leidenschaftlich.

p

Ue - ber'm Gar - - ten durch die

♩. *p*

Lüf - te hört' ich Wan - der - vö - gel ziehn. das be -

ritard.

den - tet Früh - - lings - düf - te, un - - ten fängt's schon an zu

ritard.

Im Tempo. *p*

blühn. Jauch - zen möcht'ich, möchte wei - nen, ist mir's

♩. *p*

♩. * ♩.

doch, als könnt's - nicht sein! Al - le Wun - der wie - - der

♩. * ♩. *

schei - nen mit dem Mon - desglanz her - ein.

ritard.

f *ritard.* **Im Tempo**

Und der Mond, die Ster - ne sa - gen's, und im

f

Trau - me rauscht's der Hain, und die Nach - ti - gal - - len

f *f* *f*

schla - gen's: „Sie ist Dei - ne, sie ist Dein!“

f *f*

ritard.

p

Frauenliebe und Leben, Op. 42

1.

Larghetto.

p

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub'ich blind zu sein; wo ich hin nur

ritard.

bli - cke, seh' ich ihn al - lein. Wie im wa - chen Trau - me schwebt sein Bild - mir vor, - taucht aus

ritard.

tief - stem Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por.

Sonst ist licht - und

pp

pp

farb - los al - les um mich her,

nach der Schwe - stern Spie - le

nicht be - gehr' ich mehr, möch - te

ritard.

ritard.

lie - ber wei - nen still im Kä - mer - lein, seit ich ihn ge - se - hen,

glaub ich blind zu sein.

pp *pp*

2.

Innig, lebhaft.

Er, der Herrlichste von Al - len, wie so mil - de, wie so

p *pp*

gut! Hol - de Lip - pen, kla - res Au - ge, hel - ler Sinn und fe - ster Muth.

So wie dort in blauer Tie - fe, hell und herr - lich, je - ner Stern, al - so Er an meinem

p *pp*

Him-mel, hell und herr-lich, hehr- und fern.

mf

ritard. *

Wand-le, wandle deine Bahnen; nur be-trach-tendei-nen

mf

ritard. * *ritard.* *

Schein, nur in De-muth ihn be-trach-ten, se-lig nur und trau-rig sein.

ritard.

ritard.

p

Hö-ren nicht mein stil-les Be-ten, dei-nem Glü-cke nur ge-weiht; darfst mich

ritard.

nie-dre Magd nicht ken-nen, ho-her Stern der Herr-lich-keit, ho-her

Stern der Herr-lich-keit! Nur die Wür-digste von Al-len darf be-glü-ckendei-ne

p

Qw. *

Qw. *

Wahl, und ich will die Ho-he seg-nen vie-le tau-send Mal. Will mich

freu-endann und wei-nen, se-lig, se-lig bin ich dann; soll-te mir das Herz auch

p

bre-chen, brich, o Herz, was liegt da-ran?

ritard.

ritard.

Qw. * *Qw.* *

Er, der Herrlichste von Al-len, wie so mil-de, wie so gut! Holde

Qw. *

ritard.

Lip-pen, kla-res Au-ge, hel-ler Sinn und fe-ster Muth, — wie so mil-de, wie so

ritard.

gut!

ritard.

*Red. ** *Red. ** *p* *p*

3.

Mit Leidenschaft.

Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be-rückt; — wie

Etwas langsamer.

ritard. *p*

hätt' er doch un-ter Al-len mich Ar-me er-höht und be-glückt? Mir war's, er ha-be ge-spro-chen:

ritard. *p*

ritard.

ich bin auf e-wig dein, — mir war's, ich träume noch im-mer, es kann ja nimm-er so sein,

ritard.

ritard. *f*

— es kann ja nimmer so sein! O lass im Traume mich ster - ben, ge - wie - get an sei - ner

Adagio. *a tempo* *p*

Brust, — den se - ligsten Tod mich schlürfen in Thränen un - end - li - cher Lust. Ich kann's nicht

ritard. — — — *a tempo*

fassen, nicht glauben, es hat ein Traum mich be - rückt, — wie hätt' er doch un - ter Al - len mich

ritard.

Ar - me er - höht und be - glückt?

ritard.

p *ritard.* — — —

Ich kann's nicht fassen, nicht glau - ben, es hat ein Traum mich be - rückt. —

ritard. — — —

4.

Innig.

Du Ring an mei - nem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge -

lein, ich drü - cke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lip - pen, an das

Her - ze mein. Ich hatt' ihn aus - ge - träu - met, der Kind - heit fried - lich schö - nen Traum, ich

fand allein mich, yer - lo - ren in ö - den, un - end - li - chen Raum. Du Ring an mei - nem

Fin - ger, da hast du mich erst be - lehrt, hast mei - nem Blick er - schlos - sen des

Nach und nach rascher.

Le - bens un - end - li - chen, tie - fen Werth. Ich will ihm die - nen, ihm le - - - ben, ihm

an - - ge - lö - ren ganz, hin sel - ber mich ge - ben und fin - den verklärt mich, und

fin - den verklärt mich in sei - nem Glanz. Du Ring an mei - nem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge -

lein, ich drü - cke dich fromm an die Lip - - pen, dich fromm an die Lip - pen, an das

Her - ze mein!

5.

Ziemlich schnell.

mf

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, dient der Glücklichen

mf

Immer mit Pedal.

heu - te, mir, win - det geschäf - tig mir um die Stir - ne noch - der blü - henden Myr - the Zier.

Als ich be - frie - digt, freu - digen Her - zens sonst dem Gelieb - ten im Ar - me lag, im - mer noch rief er,

Sehnsucht im Her - zen, un - ge - dul - dig den heu - ti - gen Tag. Helft mir, ihr Schwestern, helft mir verschü - chen

ei - ne thö - rig - te Ban - gigkeit, dass ich mit kla - rem Aug' ihn empfan - ge, ihn, - die Quelle der

Freu - dig - keit. Bist, mein Gelieb - ter, du mir erschie - nen, giebst du mir, Son - ne, dei - nen Schein?

lass mich in An - dacht, lass mich in De - muth, lass mich vernei - gen dem Her - ren mein.

Streu - et ihm, Schwestern, streu - et ihm Blu - men, brin - get ihm knospende Ro - sendar.

p ritard. - - - - - *a tempo* *p*
 A - ber euch, Schwestern, grüss' ich mit Weh - muth, freu - dig scheidend aus eu - rer Schaar, freu - dig scheidend aus
ritard. - - - - - *a tempo*
p
 Red. * Red. * Red. * Red. *

ritard.
 eu - rer Schaar.
ritard.
p *dim.*

6.

Langsam, mit innigem Ausdruck.

Sü - sser Freund, du bli_ckest mich ver_wundert an, kannst es

Qw. *

nicht be_greifen, wie ich weinen kann; lass der feuchten Per_ len un_gewohnte Zier freudig hell er_zit_tern in dem

Au_ gemir! Wie_ so bang mein Busen, wie so wonnevoll, wüsst' ich nur mit Worten, wie ich's

sa_ gen soll; komm und birg dein Ant_litz hier an meiner Brust, will in's Ohr dir flüstern al_ le meine Lust.

Weisst du nun die Thränen, die ich wei_ nen kann,

Qw. * p

sollst du nicht sie se - hen, du ge - lieb - ter, ge - lieb - ter Mann! *Lebhafter.*

Bleib' an mei - nem Her - zen, füh - le des - sen Schlag, dass ich fest und fe - ster nur dich drü - cken

mag, fest und fe - ster! *Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,*

wo - sie still ver - ber - ge mei - nen hol - den Traum; kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht und da -

raus dein Bildniss mir ent - gegen lacht, dein Bildniss!

ritard. Adagio.

Fröhlich, innig.

An mei - nem Her - - zen, an mei - ner Brust,
 du mei - ne Wou - - ne, du mei - ne Lust! Das Glück ist die Lie - be, die
 Lieb' ist das Glück, ich hab's ge_sagt und nehms nicht zu - rück. Hab'
 ü - - ber_schweng - lich mich ge_schätzt, bin ü - ber - glück - - lich
 a - - ber jetzt. Nur die da sängt, nur die da liebt das

f *p* *p*

Qw.

ritard. **Schneller.**
a tempo

Kind, dem sie die Nah - rung giebt, nur ei - ne Mut - ter weiss al - ein, was

ritard.

lie - ben heisst und glück - lich sein. O, wie bedaur' ich doch den Mann, der

Noch schneller.

Mut - ter - glück nicht füh - len kann! Du lie - ber, lie - ber En - gel du, du schauest mich an und

Presto.

ritard.

lächelst da - zu! An mei - nem Herzen, an meiner Brust, du meine Won - ne, du mei - ne Lust!

ritard. **Langsamer.**

ritard.

ritard.

8.

Adagio.

Nun hast du mir den er - sten Schmerz ge - than, der a - ber

traf. Du schläfst, du har - ter, un - barmherz' - ger Mann, den To - des - schlaf. Es

bli - cket die Ver - lass - ne vor sich hin, die Welt ist leer, — ist leer, ge -

lie - bet hab'ich und ge - lebt, ich bin nicht le - bend mehr; ich zieh' mich in mein Inn' - res

pp ritard.

still zu_rück, der Schlei - er fällt, da hab' ich dich und mein ver_lo_r_nes Glück, du mei_ne

ritard.

Welt!

pp

ritard.

p

pp

pp