

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
**FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ**  
**DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA**



**Los ciclos españoles de Robert Schumann:**  
*Spanisches Liederspiel, opus 74 y Spanische*  
*Liebeslieder, opus 138*

Tesis Doctoral presentada por:  
**Manuela Muñoz Martínez**  
Dirigida por:  
**Dra. Brigitte Jirku**  
**Dr. Roberto Loras Villalonga**  
Programa de Doctorado:  
646 155E Estudios literarios  
en Lengua inglesa y alemana  
Valencia 2015



*Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister.  
Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der  
Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!*

Robert Schumann, *Neue Bahnen*, 1853

A Martín y a mis padres



## **Agradecimientos**

En primer lugar quiero agradecer a mi directora, la Doctora Jirku la paciencia que ha demostrado conmigo sin perder la fe en que esta tesis llegaría a puerto algún día. Gracias por haber confiado casi ciegamente en mí y por los ánimos que me ha dado siempre, pero especialmente en estos últimos momentos.

También quiero mostrar mi agradecimiento al Doctor Loras que ha codirigido esta tesis y me ha guiado en el camino tortuoso del análisis musical, me ha explicado pacientemente todos los conceptos que yo había olvidado y ha corregido minuciosamente la parte musical, además de darme ánimos cuando estaba exhausta después de acabar el trabajo.

Gracias a la Doctora Tolosa que me ha sostenido en los momentos de desánimo, que me ha espoleado a seguir luchando y no tirar la toalla, que ha robado tiempo a su descanso para ayudarme con los aspectos prácticos, y que en suma se ha mostrado como mi amiga, que lo es.

Gracias también a mi familia, por haberme apoyado, disculpado mis ausencias y comprendido.

Gracias a Martín por haber soportado mi estrés, mi cansancio y no haberme visto casi en los últimos tiempos.



INTRODUCCION.....	1
I. LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS EN LOS TERRITORIOS ALEMANES EN LOS SIGLOS XVII-XIX.....	13
I. 1 Intercambios culturales en los siglos XVII y XVIII.....	13
I.1.1 Los centros de estudios hispánicos en Alemania .....	21
I.1.2 Los estudios de Lessing y Herder .....	24
I.1.3 La recepción de la obra de Cervantes en Alemania.....	25
I.1.4 La figura de Don Juan.....	26
I.2 La recepción de la literatura y la cultura españolas en el Romanticismo .....	27
I.2.1 La figura de Cervantes .....	28
I.2.2 Calderón de la Barca .....	29
I.2.3 La recepción del Romancero en el ámbito alemán .....	31
I.3 El Romanticismo alemán en España. Juan Nicolás Böhl de Faber .....	33
II. LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA OBRA DE ROBERT SCHUMANN.....	37
II. 1 El origen popular de los poemas del siglo XV y XVI de estos ciclos .....	39
II.1.1 La lírica galaico-portuguesa .....	40
II.1.2 La lírica tradicional castellana.....	40
II.1.3 La lírica catalano-provenzal .....	42
II.1.4 Las imágenes poéticas utilizadas en la poesía castellana tradicional.....	44
II.2 Emanuel Geibel: Poeta y traductor de poemas y romances españoles .....	46
II.2.1 Emanuel Geibel y los compositores alemanes .....	50
II.2.2 Emanuel Geibel y Robert Schumann .....	51
III EL CICLO DE CANCIONES ROMÁNTICO. HISTORIA DEL CICLO DE CANCIONES COMO FORMA .....	56
III.1 Puntualizaciones acerca del concepto de Lied, ¿Canción o poema? .....	56
III.2 Definición del ciclo de canciones como género propio .....	57
III.2.1 ¿Cuándo surge el concepto de ciclo? .....	60
III.2.1.1 Ciclos temáticos .....	60
III.2.1.2. Ciclos con un argumento externo.....	62
III.2.1.3 Los ciclos de argumento interno.....	63

III.2.1.4 La balada .....	67
III.2.2. Robert Schumann y el ciclo de canciones como género .....	68
III.2.2.1 Los ciclos de Lieder de Robert Schumann .....	75
III.2.2.2 El <i>Liederkreis</i> , opus 39 como modelo .....	81
III.2.3 El estilo compositivo de Robert Schumann en el Lied.....	87
III.2.3.1 La elección de los poemas .....	88
III.2.3.2 Tratamiento del texto .....	89
III.2.3.3 Textura vocal y pianística. Los postludios.....	91
III.2.3.4 Orden de las canciones .....	94
III.2.3.5 Armonía.....	94
III.2.3.6 La forma musical .....	95
IV LOS DOS CICLOS <i>ESPAÑÓLES</i> DE SCHUMANN .....	96
IV.1 Introducción.....	96
IV.1.1 <i>Spanisches Liederspiel opus 74. Ein Zyclus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Singstimmen</i> .....	98
IV.1.2 <i>Spanische Liebeslieder für eine und mehrere Stimmen, opus 138.</i> .....	101
IV.1.3 Planteamiento analítico de ambos ciclos. ....	103
IV.2 <i>Spanisches Liederspiel opus 74. Ein Zyclus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Singstimmen.</i> .....	104
IV.2.1 <i>Erste Begegnung.</i> .....	104
IV.2.2 <i>Intermezzo.</i> .....	113
IV.2.3 <i>Liebesgram.</i> .....	118
IV.2.4 <i>In der Nacht.</i> .....	130
IV.2.5 <i>Es ist verraten.</i> .....	137
IV.2.6 <i>Melancholie.</i> .....	147
IV.2.7 <i>Geständnis.</i> .....	155
IV.2.8 <i>Botschaft.</i> .....	162
IV.2.9 <i>Ich bin geliebt.</i> .....	172
IV.2.10 Apéndice. <i>Der Contrabandiste</i> .....	187
IV.3 <i>Spanische Liebeslieder für eine und mehrere Stimmen, opus 138</i> .....	196
IV.3.1 <i>Vorspiel</i> .....	196
IV.3.2 <i>Lied. Tief im Herzen trag ich Pein.</i> .....	200
IV.3.3 <i>O wie lieblich ist das Mädchen</i> .....	205
IV.3.4 <i>Bedeckt mich mit Blumen</i> .....	211
IV.3.5 <i>Romanze: Flutenreicher Ebro</i> .....	220

IV.3.6 <i>Intermezzo. Nationaltanz</i> .....	227
IV.3.7 <i>Weh, wie zornig ist das Mädchen</i> .....	231
IV. 3. 8 <i>Hoch, hoch sind die Berge</i> .....	237
IV.3.9 <i>Blaue Augen hat das Mädchen</i> .....	243
IV.3.10 <i>Quartett. Dunkler Lichtglanz, blinder Blick</i> .....	251
IV.4 Cohesión interna de los ciclos .....	261
IV.4.1 <i>Spanisches Liederspiel, opus 74</i> .....	261
IV.4.1.1 Motivos rítmicos .....	261
IV.4.2 La forma de los lieder .....	270
IV.4.2.3 La tonalidad .....	271
IV.4.2.4 Compás .....	271
IV.4.2.Indicaciones de interpretación .....	272
IV.4.2 <i>Spanische Liebeslieder, opus 138</i> .....	272
IV.4.2.1 Motivos rítmicos .....	272
IV.4.2.2- La forma de los Lieder .....	279
IV.4.2.3- La tonalidad .....	279
IV.4.2.4- Compás .....	280
IV.4.2.5- Indicaciones de interpretación .....	280
6.2.5 Similitudes y diferencias entre los dos ciclos.....	281
V. CONCLUSIONES.....	285
VI BIBLIOGRAFIA TESIS .....	292
VII APENDICE: TABLAS DE ANÁLISIS DE LOS CICLOS .....	305

## INTRODUCCION

Robert Alexander Schumann (1810-1856) nació en Zwickau, Sajonia, el 8 de junio de 1810, en el seno de una familia burguesa. Su padre, Friedrich August, era librero, editor y traductor, un gran amante y conocedor de la literatura europea. Así, Robert leyó a los clásicos en el instituto y en la biblioteca paterna, una biblioteca muy bien surtida con las últimas novedades, poesía y literatura contemporánea (sobre todo a Byron y Walter Scott). Aunque en la familia Schumann se apreciaba la música, exceptuando a Robert, ninguno de sus miembros tocaba ningún instrumento, sin embargo, alentaron sus estudios e iniciativas musicales. El padre proporcionaba material para la orquesta que Robert fundó y dirigió, y en el salón familiar se interpretaron muchos conciertos juveniles; también se puso en contacto con Carl Maria von Weber para que Robert estudiase con él, lo que desgraciadamente no fue posible por la temprana muerte del compositor<sup>1</sup>.

Al morir su padre, su madre, Johanna Christiane, temiendo por el futuro de su hijo, le encaminó al estudio del Derecho, primero en la Universidad de Leipzig (1828) y el año siguiente en Heidelberg, aunque Robert en ambas ocasiones descuidó los estudios, sumergiéndose en la música y la literatura por igual, pues en este momento, su vocación se debatía entre ambas opciones artísticas.

Así pues, Schumann osciló entre dos grandes vocaciones, la poesía y la música, aunque finalmente se decidió por esta última. No abandonó su vocación literaria, como testimonia la gran cantidad de obra escrita que dejó: poemas, novelas, diarios, una ingente cantidad de cartas y su importantísima contribución a la crítica musical. Durante los diez años que dedicó a la revista que el mismo fundó en 1834: *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva revista de música), escribió innumerables reseñas y críticas musicales aportando una innovadora visión y forma a la crítica musical. Él mismo asumió casi por

---

<sup>1</sup> La información utilizada para la elaboración de esta introducción sobre la vida de Robert Schumann ha sido extraída a partir de las múltiples biografías existentes sobre el compositor y su mujer, Clara Schumann que se han consultado y que se presentan en la bibliografía.

completo la redacción de la revista, dando voz a una serie de personajes<sup>2</sup> inventados por él, a la manera de los personajes de Jean Paul<sup>3</sup>, que no eran sino alter-egos suyos: Eusebius y Florestán. La pasión por la literatura y la amplia cultura literaria de Schumann están documentadas en sus diarios y su libro de lecturas de los que se ha identificado una lista de lecturas correspondiente a seiscientos autores diferentes, desde los clásicos a la literatura universal, prensa política, literatura contemporánea, tratados científicos o revistas especializadas (Ortiz de Urbina, 2010: 700).

Schumann es, por su vocación literaria, tal vez el compositor más “poético” de la era romántica, aunque la tendencia a la fusión entre las artes es una característica muy propia del romanticismo, pudiéndose tomar como ejemplo de fusión de literatura y música las conocidas *Romanzas sin palabras* de Felix Mendelssohn, a modo de poemas musicales sin texto. Schumann irá aún más lejos, realizando la fusión de poesía y música, llegando a autodefinirse como músico-poeta (*Tondichter*), lo que marcará su estilo musical, en el que el recurso a la literatura es constante no sólo en su obra vocal sino en su obra instrumental, comenzando por sus composiciones para piano, inspiradas en poemas o como en el caso de *Papillons*, opus 2, basada en la novela *Flegeljahre* de Jean Paul, ejemplo explícito que muestra la interrelación entre música y literatura.

Cuando se contempla la obra total de Schumann retrospectivamente se observa que la inicial concentración en las composiciones para piano de los años treinta fue seguida por la casi total dedicación al Lied en el año 1840, a la que siguieron la sinfonía, música de cámara, oratorio y música dramática, mientras que en sus años finales, no se da esa especialización, pues compuso indistintamente obras de diferentes géneros, a los que añadió el oratorio religioso, dedicándose de nuevo al Lied en el año 1849, junto con la composición de obras de carácter pedagógico.

Esta manera sistemática de componer obedecía tanto a imperativos artísticos como psicológicos, una autoexigencia que en el fondo era idéntica a la forma exhaustiva

---

<sup>2</sup> Schumann había creado una sociedad imaginaria, la *Davidsbund* (Sociedad de los hermanos de David), de la que forman parte personajes reales y ficticios, como Clara Wieck (a la que llama Chiarina), Felix Mendelssohn, (Meritis), Chopin, Meister Raro (Friedrich Wieck), sus alter-egos Eusebius y Florestán, y otros muchos personajes. El objeto de esta sociedad era luchar contra los “filisteos” musicales, siguiendo las ideas expresadas por E.T.A. Hoffmann en su *Kreislarian*.

<sup>3</sup> Johann Paul Richter (1763-1828), más conocido como Jean Paul, fue un escritor alemán que influyó fuertemente en la personalidad del joven Schumann, que creó a sus personajes Eusebius y Florestán a semejanza de los protagonistas de la novela *Flegeljahre* (La edad del pavo) de Jean Paul, los gemelos Vult y Walt, el primero músico y el segundo poeta.

en que había procedido a leer literatura de adolescente. Seguía con su manía de hacer listas de todo (llevada a la obsesión con la enfermedad mental), coleccionaba citas, poemas, folletos, etc., que algunos biógrafos (Daverio, 1997; Geck, 2010) relacionan como un sistema creado por él mismo para mantener a raya el caos. Schumann, tachado de diletante musical y autodidacta por muchos de sus contemporáneos, elaboró un método acumulativo de componer, en el que iba añadiendo dificultades a la composición progresivamente, así como planteándose problemas y su posible resolución experimentando con cada género: una vez que el compositor dominó la música para piano, pasó a componer Lieder, sumando dificultades al abordar géneros más complejos. Además, no hay que olvidar que las sucesivas fases compositivas de Schumann, jalonadas por crisis de salud o incluso creativas, como la de 1845/47, que coincide con un agravamiento de su estado de salud y la mudanza a Dresde (Demmler, 2006), están estrechamente ligadas a experiencias vitales y fases emocionales.

Los Lieder de este segundo periodo son muy heterogéneos, tanto por lo que respecta a la parte musical como literaria. Por un lado, compuso Lieder con la forma que se convertiría en el prototipo de Lied tardoromántico, más escueto y conceptual, en estilo declamatorio y desprovisto de artificios. Por otro lado, Schumann compuso Lieder sobre textos alegres, divertidos, con un objetivo pedagógico, como el *Liederalbum für die Jugend*, (Libro de canciones para la juventud). Éste último tiene como objetivo acercar a los jóvenes la buena poesía en forma de canciones para formarse musical y humanísticamente, pues para Schumann era muy importante la práctica de la música en el hogar (*Hausmusik*). Este objetivo pedagógico le ayudó a distanciarse de sus problemas personales, reuniendo curiosamente Lieder de ambos tipos en la misma obra, como se verá en este estudio.

La obra final de Schumann fue considerada por la crítica de la época como “menor”, incluidos los Lieder del período de 1849, opinión que no comenzó a cambiar hasta casi un siglo más tarde. No hay acuerdo acerca de cuánto tiempo abarca este último estilo, pues hay corrientes críticas que circunscriben este lapso de tiempo al año antes de ingresar en el sanatorio de Endenich (1854), otras incluyen en este apartado su música sacra desde 1852 y otras la obra compuesta desde que comenzó como Director Municipal de Música en Düsseldorf en el año 1850. La consideración de las últimas obras de Schumann como de “peor calidad” se debe a la interpretación de la totalidad de su obra

desde la perspectiva de su enfermedad mental, que atribuyó algunas innovaciones y experimentos musicales o formales a desvaríos provocados por la enfermedad.

Daverio (2007) atribuye la recepción negativa de las obras finales de Schumann en su época a una serie de factores que excluyeron a gran parte de su obra de los programas de conciertos:

En primer lugar, los cambios en la estructura musical institucional posteriores a la muerte de Schumann, que llevaron a un decaimiento de la cultura coral, cuando gran parte de su obra de este período está integrada por obras para coro y orquesta.

En segundo lugar, otro factor que se conjuró en su contra fue la preponderancia de los géneros dramáticos como la ópera, frente a los de carácter épico, que Schumann cultivó asiduamente en su última etapa en forma de romances, baladas, leyendas, novelas y cuentos, como *Der Rose Pilgerfahrt* (El peregrinaje de la Rosa) opus 112, y dos de sus últimas baladas, *Der Königsson* (El hijo del Rey) opus 116 y *Vom Pagen und der Königstochter* (Sobre el paje y la hija del rey) opus 140, por otra parte muy conectadas con el movimiento filológico-recopilador de la narrativa popular personificado en Achim von Arnim (1781- 1831), Clemens Brentano (1778-1842) y los hermanos Jakob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm.

En tercer lugar, Daverio (2007) y Geck (2010) coinciden en afirmar que la controversia estética musical entre la *Nueva escuela alemana* y la facción conservadora encabezada por Félix Mendelssohn, adscribió a Schumann a esta última, aunque en realidad el compositor se encontraba en medio de las dos tendencias: era demasiado radical para los conservadores y por parte de los progresistas fue considerado como un desertor del progresismo musical. Esto mismo sucedió con sus Lieder de este período, los que podrían denominarse Lieder estilo *Biedermeier* que les parecerían sin duda, banales a la facción de músicos más avanzados y los Lieder conceptistas y en estilo casi *parlato*, que les parecerían incantables y desprovistos de musicalidad a los más conservadores.

Por último, el cuarto factor que lastró negativamente la recepción de la obra final de Schumann fue la identificación de creatividad y locura, lo cual no deja de ser cuanto menos curioso, dado que otros compositores como Richard Wagner y Hugo Wolf también padecieron una enfermedad mental, pero en estos casos no se produjo esta identificación de la personalidad con la enfermedad, ni sus obras se valoraron retrospectivamente a la luz de dicha enfermedad.

Schumann padeció durante toda su vida tendencias depresivas, altibajos emocionales frecuentes, crisis creativas, duelos irresolutos (propiciados por la muerte muy seguida en el tiempo de sus seres queridos), neurosis, todo esto añadido a un carácter retraído y poco comunicativo, pero esto no quiere decir que estuviese mentalmente incapacitado, ni que la enfermedad hablase por él. Poseía una enorme capacidad de trabajo y la disciplina de componer le ayudó a mantener a raya su enfermedad durante mucho tiempo hasta que en los últimos años de su vida se manifestó la locura abiertamente, probablemente a consecuencia de la sífilis contraída en su juventud y del tratamiento con arsénico al que fue sometido. La cuestión de la enfermedad mental de Schumann no es un capítulo cerrado, sino que sigue investigándose actualmente, dando como resultado una serie de nuevas teorías basadas en los modernos medios de diagnóstico y a los avances que ha experimentado la psiquiatría.<sup>4</sup>

Muchos de los estereotipos que han marcado negativamente la recepción de la obra última de Schumann proceden de su primer biógrafo, Wilhelm Joseph von Wasiliewski (1822-1896),<sup>5</sup> que a la vez que se maravillaba de que Schumann pudiese componer estando enfermo obras como la *Misa Sacra* opus 147 y el *Requiem* opus 148, calificaba otras obras de este periodo como el *Concierto para violín* compuesto para el violinista Joseph Joachim (1831-1907) en el año 1853 como “obras menores”. Pero las biografías negativas sobre Robert y Clara Schumann no se circunscriben sólo al siglo XIX, también recientemente se han publicado algunas que no pueden calificarse sino de tendenciosas, por los juicios emitidos por las autoras hacia sus biografiados, como son las de Verónica Beci (2006) que retrata negativamente la figura de Robert Schumann, juzgando su carácter y su vida desde un punto de vista feminista, y la biografía de Clara

---

<sup>4</sup> Recientemente algunos psiquiatras han estudiado el caso de Robert Schumann, diagnosticando su enfermedad como Trastorno Bipolar mixto, que se caracteriza por fases de euforia, seguidas de fases de melancolía, pérdida del apetito, mutismo, insomnio, alucinaciones y deseos suicidas. Estudiando la biografía de Robert Schumann se pueden detectar todos estos síntomas. Además, los estudios actuales han relacionado creatividad y talento artístico con esta enfermedad. (Ostwald, 1985; Scandolara, 2013).

<sup>5</sup> En 1850, Wasiliewski, que era violinista, fue invitado a Düsseldorf como concertino del *Städtischen Musikverein* de Düsseldorf por Robert Schumann, desarrollándose una estrecha amistad entre éste y el matrimonio Schumann. Fue autor de la primera biografía de Robert Schumann, *Robert Schumann. Eine Biographie*, que se publicó en 1858, y que alcanzó un gran éxito editorial. Publicó también una serie de obras musicológicas sobre el desarrollo histórico del violín y sus intérpretes.

Schumann de Eva Weissweiler (2007) a la que Geck (2010) define directamente como sensacionalista, atribuyéndole un falseamiento de los hechos.

Frente a éstas se sitúan otras biografías de Robert Schumann, que sin ser hagiográficas ofrecen una mirada más positiva del compositor. John Daverio en su obra *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"* (1997) considera que una nueva fase del estudio de la obra última de Robert Schumann arranca en la década de 1980 al surgir una serie de críticos revisionistas que comienzan a acercarse a las últimas obras del compositor con una perspectiva más objetiva.

Martin Demmler escribió dos biografías en el plazo de cuatro años: *Robert Schumann. Eine Biografie: Ich hab' im Traum geweinet* (2006) y *Robert Schumann und die musikalische Romantik* (2010), en esta última relaciona cada una de las obras del compositor con el momento vital en que fueron concebidas.

Martin Geck en su obra *Robert Schumann, Mensch und Musiker der Romantik* (2010) se plantea el libro como un tributo de admiración hacia un artista e intelectual musical difícil, pero también pone en valor el juicio de una sociedad que no descartó la obra de Schumann por su carácter complicado y sus altibajos emocionales. Geck se plantea la cuestión de si el biógrafo debe separar la vida y obra de su biografiado, es decir, que su vida y sus hechos no empañen la capacidad de valoración de la obra, llegando a la conclusión de que Schumann es el primer compositor cuya vida y obra tienen una simbiosis tal, que son inseparables.

Estas y otras obras se escribieron y cobrarían auge con motivo de las diversas efemérides celebradas relacionadas con el compositor, como los homenajes con motivo de los 125 o 150 años de su muerte (años 1981 y 2006 respectivamente), o los 200 años de su nacimiento (año 2010). Se difundirían por medio de sucesivos simposios internacionales dedicados a la obra y figura de Robert Schumann, encuadrados en los Festivales de Schumann en Düsseldorf y las publicaciones de sus actas y otros estudios de gran relevancia, apoyados y promovidos por la *Robert-Schumann Gesellschaft*, que también ha auspiciado la publicación de documentos inéditos y la edición de partituras.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Con motivo de la celebración de los 150 años de la muerte de Robert Schumann en el año 2006 y de los 200 años de su nacimiento (año 2010) se comenzó (en otoño de 2005) el proyecto de creación de una red de ciudades de Schumann por iniciativa del Departamento de Cultura y la Dirección del Museo de la Ciudad de Bonn, incluyendo en una primera fase las ciudades de Zwickau, Leipzig, Düsseldorf y Bonn, y englobando y relacionando una serie de instituciones, como la Casa de Robert-Schumann de Zwickau, el Departamento

Es conocido sobradamente el dramático final de la incipiente carrera de virtuoso del piano de Schumann a causa de las lesiones en dos dedos de su mano derecha, lo que le llevó a centrarse en la composición de obras para piano durante diez años, en forma de miniaturas en estilo aforístico agrupadas para su publicación, como las *Variaciones Abegg*, *Papillons*, las *Davidsbündlertänze* y otras muchas, en la década de los años treinta, y posteriormente se dedicó a la composición de *Lieder* en el año 1840, conocido por el *Liederjahr* o año de los *Lieder*.

Los *Lieder* ocupan una posición destacada en el total de la obra de Schumann y se articulan en dos períodos concretos: el año 1840 y 1849. El primer gran período de composición de *Lieder* está ligado al proceso de enamoramiento de Clara y a la lucha judicial contra el padre de ella, Friedrich Wieck, para poder casarse. Es decir, se trata de un periodo de turbulencia anímica, que le lleva a refugiarse en la poesía, componiendo 138 *Lieder*. En este año 1840 compone sus ciclos más geniales y reconocidos: *Myrthen* opus 25 con poemas de diferentes autores, *Liederkreis* (Círculo de canciones) opus 24 con poemas de Heinrich Heine (1797-1856), *Liederkreis* opus 39 con poemas de Joseph Freiherr von Eichendorff (1756-1818), *Frauenliebe und Leben* (Amor y vida de mujer) opus 42 con poemas de Joseph Adalbert von Chamisso (1781-1838) y *Dichterliebe* (Amor de poeta) con poemas también de Heine.

Los años siguientes, se concentró en obras sinfónicas, *Das Paradies und die Peri* (El Paraíso y la Peri) opus 50 (1843) para solistas, coro y orquesta, *Lieder* para coro, baladas y música de cámara. En el año 1847/48 compuso su ópera *Genoveva*.

Durante el año 1849 llegó la revolución a Dresde; Clara puso a salvo a Robert y a los niños, escapando primero al suburbio de Maxen y después a la tranquila Kreicha, en la Suiza sajona. Allí, en la paz campestre, Schumann se refugió en la composición de canciones, como el *Liederalbum für die Jugend* (Álbum de canciones para la Juventud) opus 79, al que seguirá el *Minnespiel* (Juego de amor) opus 101 con poemas de Friedrich Rückert (1788-1866), los *Lieder der Mignon* (Canciones de *Mignon*) opus 98a y el *Requiem*

---

de Cultura de la ciudad de Leipzig, la Sociedad Robert Schumann de Zwickau, la Asociación Clara y Robert Schumann de Leipzig, el Instituto Heinrich Heine de Düsseldorf, la Sociedad Robert Schumann de Düsseldorf, el Museo de la ciudad de Bonn y la Casa Schumann de Bonn, que culminó en la creación de un portal de internet de Robert Schumann, que canaliza todas las actividades relacionadas con el compositor, como congresos, conferencias, conciertos, noticias en general y publicaciones. En el año 2011 se agregaron más ciudades a la red: Viena, Baden-Baden, Frankfurt, Heidelberg, Jena, Dresde, Berlin, Kreischa y Maxen.

*für Mignon* (Réquiem por *Mignon*) opus 98b, ambas con poemas de Goethe (1749-1832). Los últimos *Lieder* que compondrá son las *Gedichte der Königin Maria Stuart* opus 135 (Poesías de la reina María Estuardo) en 1852.

Frente al interés mostrado por los musicólogos por el estudio de los ciclos de canciones de Schumann de los años cuarenta, como el *Liederkreis* opus 24, el *Liederkreis* opus 39, *Frauenliebe und Leben* opus 42 y *Dichterliebe* opus 48, los ciclos de *Lieder* de su segunda etapa han permanecido en segundo plano, por ello, los estudios referidos al *Spanisches Liederspiel* (Ciclo de canciones españolas) y a los *Spanische Liebeslieder* (Canciones de amor españolas) son parciales o breves, generalmente refiriéndose a las fuentes poéticas, como los artículos de Fernández San Emeterio (1997 y 2005) o el artículo de Arístegui y Seibold (1981) escrito con motivo del 125 aniversario de la muerte de Robert Schumann. También aparecen incluidos en el exhaustivo estudio de Schulte (2005) sobre la totalidad de los textos utilizados por Schumann para sus *Lieder*, y en el estudio de los poetas de Schumann que fue el tema del 4. *Internationale Schumann-Symposium*, cuyas actas, editadas por Wendt (1993), incluyen una comunicación sobre Emanuel Geibel y sus poemas utilizados por Schumann.

Estos ciclos de canciones no son muy habituales en el repertorio de concierto, en primer lugar porque apenas eran conocidos hasta hace relativamente poco tiempo y en segundo lugar, por sus especiales características, ya que no se trata de ciclos encomendados a un solo cantante, sino que son dos ciclos innovadores en los que Schumann experimenta con el reparto de las voces y la forma, entroncando de alguna manera con el concepto formal del pionero *Liederspiel* de Johann Friedrich Reichardt, (1752-1814) pero desde una perspectiva moderna, más breve y más amena.

Además del olvido generalizado que padeció la obra de la última etapa de Schumann, los *Lieder* que integran estos dos ciclos fueron publicados por la editorial Peters separadamente: los encomendados a una voz en diferentes volúmenes de los *Sämtliche Lieder* (*Lieder* escogidos) de Schumann, editados por Alfred Dörffel (1821-1905)<sup>7</sup> y los dúos en un volumen específico, *Duette für zwei Singstimmen mit Pianoforte Begleitung* (Dúos para dos voces con acompañamiento de piano), revisados por Max Friedlaender (1852-1934)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Pianista y editor alemán.

<sup>8</sup> Cantante (bajo), editor y musicólogo alemán especializado en *Lied*.

Ambos ciclos fueron compuestos por Schumann en la segunda etapa de su vida en la que, como hemos visto, se dedicó con intensidad al Lied o canción de concierto, el año 1849, y se pueden encuadrar en lo que se ha denominado “estilo último” de Schumann, cuya recepción no gozó del favor del público ni de la crítica como las obras producidas en su primera etapa liederística, el año 1840.

Así, sin duda, un motivo inspirador de este trabajo es reivindicar la obra de Robert Schumann aunque sea indirectamente, ayudando a difundir estos dos ciclos de canciones, apenas conocidos en España, y esperando así ampliar el interés por este compositor más allá de sus ciclos de canciones famosos, para lo cual se intentará definir el ciclo de canciones como forma musical, explicar sus diferentes variantes y documentar su evolución, para poder situar el *Spanisches Liederspiel* opus 74 y las *Spanische Liebeslieder* opus 138 dentro del panorama general del género y de la obra de Robert Schumann en particular.

El presente estudio se centrará en los dos ciclos de canciones de Robert Schumann, *Spanisches Liederspiel* opus 74 y *Spanische Liebeslieder* opus 138, cuyos poemas proceden originariamente de poemas españoles del Renacimiento o del Siglo de Oro, algunos de poetas muy conocidos y otros anónimos, todos ellos traducidos al alemán por el poeta y traductor Emanuel Geibel.

Se procederá a analizar cada Lied individualmente y dentro del conjunto de cada ciclo por separado. Posteriormente, se relacionarán ambos ciclos entre sí.

Para su análisis se han utilizado las ediciones de los dos ciclos de lieder accesibles en internet, concretamente en el catálogo de IMSLP,<sup>9</sup> porque se trata de la primera edición, revisada por Clara Schumann. También se ha empleado la versión de las canciones individuales y los dúos de este ciclo que aparecen dispersas en los diversos volúmenes de la editorial Peters, tanto de Liedes a solo como del volumen dedicado a los dúos, todos ellos consignados en la bibliografía. Sin embargo, en estas ediciones no están incluidos los Liedes para cuarteto vocal (dos en la opus 74 y uno en la 138) ni las dos piezas de piano a cuatro manos, la introducción (*Vorspiel*) y el *Intermezzo* de la opus 138.

En el caso del *Spanisches Liederspiel* se ha empleado, tanto la versión en PDF del catálogo IMSLP como la edición física de Peters.

---

<sup>9</sup> Fue imposible encontrar una edición actual de los *Spanische Liebeslieder*, opus 138 en su versión original para piano a cuatro manos.

En cuanto a las fuentes literarias, que fueron el punto de partida de este trabajo, los poemas originales en español se localizaron en diferentes antologías de poesía castellana. Se pudo comprobar que todos los textos de ambos ciclos (exceptuando *Der Contrabandiste*) aparecían en la Antología de Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas ordenada por Juan Nicolás Böhl de Faber*, publicada en Hamburgo en 1827, en la que se publicaron las poesías en español. Esta obra, junto con otras fuentes, sirvió a Emanuel Geibel como punto de partida de sus traducciones al alemán. Las traducciones que aparecen en este estudio se han tomado de las obras originales de Geibel, *Volkslieder und Romanzen der Spanier. In Versmasse des Originals verdeutscht*, (Poesías populares y Romances de los españoles. Traducidos al alemán en el metro original) publicada en Berlín en el año 1843.

La presente tesis se estructura en cinco capítulos. Los dos primeros capítulos situarán el tema del “descubrimiento de España” como país exótico, lejano e ignoto para los filólogos, poetas y compositores de los territorios alemanes, concretamente la poesía y la cultura española. El primer capítulo intentará acercar las ideas de los españoles y alemanes y las relaciones recíprocas entre las dos culturas, y el segundo capítulo pretenderá concretar la recepción de la literatura, más concretamente de la poesía española entre los poetas alemanes, y cómo llega ésta, a través de las traducciones de Emanuel Geibel a Robert Schumann. Hay un apartado dedicado a este poeta y traductor, para situarlo en su tiempo.

Como Schumann era un compositor que tendía a organizar sus canciones en grupos, en el capítulo III se intentará aclarar la diversa terminología utilizada en la época, tanto para la forma Lied, como para dar nombre a los diferentes tipos de agrupaciones de canciones o ciclos, y la evolución del ciclo de canciones entendido como un género musical propio. También se intentarán acotar y definir brevemente las características del estilo musical de Schumann respecto a la forma concreta del Lied.

El capítulo central de la tesis, el capítulo cuarto, consistirá en el análisis detallado de los dos ciclos españoles de Schumann, cada ciclo por separado, canción por canción, recapitulando cuales son los elementos de cohesión interna de cada ciclo y la comparación de ambos. Un segundo paso de este estudio, consistirá en observar cómo se relacionan los Lieder de cada ciclo entre sí, para ver el grado de cohesión de cada ciclo, que se construye por medio de motivos rítmicos que se repiten en los diferentes Lieder, las

relaciones tonales entre las canciones, o el hilo argumental de la historia, si lo hubiera, y si éste es más o menos explícito.

Finalmente, se procederá a una comparación de ambos ciclos, para intentar establecer los rasgos del “estilo español” de Schumann, si es que existe, y en todo caso de su segunda etapa *liederística*, comparándola con los rasgos estilísticos de la producción del *Liederjahr*.

El análisis de cada Lied individual se organizará en torno a cuatro apartados: análisis formal, análisis armónico, textura y análisis rítmico. En el apartado de análisis formal, se incluyen además unos cuadros que son el resumen de la estructura formal de cada Lied, así como los textos de los poemas originales, las traducciones de Geibel y el texto del Lied tal como lo compuso Schumann, con los cambios por él realizados.

En estos cuadros, a veces se incluyen las subdivisiones en semifrases y a veces no, lo cual se debe simplemente al deseo de clarificar la estructura de cada Lied, tarea que en muchas ocasiones es bastante compleja, pues Schumann experimenta continuamente con la forma, y lo que parece un estribillo por el texto, resulta no serlo musicalmente.

Después se procederá a comparar los textos de los poemas castellanos con las traducciones de Geibel y finalmente los textos de los *Lieder* en los que aparece la intervención de los mismos por parte de Schumann.<sup>10</sup>

En el capítulo quinto se establecerán las conclusiones y por último la bibliografía y los apéndices constituidos por los cuadros de análisis detallados de cada Lied.

En cada cuadro se han propuesto diferentes columnas, donde constan las secciones del Lied, la subdivisión en frases y semifrases musicales y cómo son estas frases (simétricas/asimétricas, regulares/irregulares) por su construcción y su función (es decir, si son antecedentes o consecuentes) que se relaciona estrechamente con el texto, para el cual se reservó otra columna. Finalmente en la última columna se plasman las singularidades armónicas de cada sección, para poder relacionarlas con el texto. De este modo, se podrán observar los aspectos más importantes del análisis, que permitirán establecer conclusiones posteriormente respecto al tratamiento armónico, la estructura de las frases y la estructura de cada Lied.

---

<sup>10</sup> Se ha excluido deliberadamente el análisis detallado de las traducciones de Geibel, por exceder el marco de este trabajo.



## I. LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS EN LOS TERRITORIOS ALEMANES EN LOS SIGLOS XVII-XIX

### I. 1 Intercambios culturales en los siglos XVII y XVIII

Hasta la coronación del Emperador Carlos V, no existían apenas lazos dinásticos entre España y los territorios alemanes<sup>11</sup>, pero sí se habían trabado relaciones comerciales, económicas y culturales, como las peregrinaciones a Compostela y a Montserrat. Estas fueron un medio de conexión entre la Europa occidental y central que permitió a los peregrinos extranjeros tomar contacto con los españoles y sus costumbres. Las peregrinaciones de alemanes se intensificaron con motivo de la Reforma.

La difusión de la imprenta puede considerarse también una relación cultural, ya que los primeros impresores se instalaron muy pronto en las grandes ciudades españolas, pudiendo contabilizarse en España hacia el año 1500 unas treinta imprentas alemanas. Sólo unos pocos años después, en 1539, editó Cronberger el primer libro americano en México (Hoffmeister, 1976: 31).

A pesar del rápido desarrollo de las relaciones culturales entre España y los países germánicos, la imagen de España estuvo distorsionada en estos países a causa de una serie de antipatías políticas y religiosas, que configuraron la “leyenda negra”, que comenzó a partir de 1580, con la *Apologie ou Défense du très illustre Prince Guillaume*, de Guillermo de Orange, libelo en el que se acusaba a Felipe II de parricidio contra el infante Don Carlos. “Sus puntos de vista pasaron íntegros a los libelos protestantes de la guerra

---

<sup>11</sup> Hasta 1871, año de la unificación de Alemania no se puede hablar propiamente de Alemania como país. En la época de Carlos V el Imperio era todavía una entidad fuerte, que irá debilitándose poco a poco hasta su liquidación el 6 de agosto 1806, cuando el emperador Francisco II de Austria depuso la corona imperial, a raíz de la coronación de Napoleón como emperador. Se utilizará el término Alemania como como sinónimo de territorios alemanes.

de Schmalkalda y se aplicaron contra Carlos V [...] Ya antes de 1581, en que apareció el escrito de Orange, se había formado en Alemania una sólida imagen ‘negra’ de España” (Hoffmeister, 1976: 42). La difusión de este tipo de literatura contra la monarquía española, duraría hasta 1635, y sus autores gozaron de gran popularidad.

Durante el siglo XVII las relaciones entre España y los países alemanes no eran demasiado estrechas, pues en primer lugar España aparecía como un país lejano y asociado a un catolicismo intransigente, frente a la tolerancia religiosa que había proporcionado la paz de Westfalia en 1648 tras las Guerras de Religión (Robles, 2011). En esta época se produce en Alemania el descubrimiento de la literatura del Siglo de Oro española, especialmente del *Romancero*. Zimmermann (1997) fue de los primeros estudiosos alemanes contemporáneos que resaltó la importancia de las crónicas de viajes como fuente para el estudio de la difusión de la literatura y la cultura española en Alemania en el siglo XVIII. En su interesante y profundo estudio, las considera una especie de guías turísticas, aunque la imagen que proporcionan estará inevitablemente deformada por la percepción subjetiva del escritor, por más objetiva que haya sido la redacción de la misma. Zimmermann centra su estudio de la cultura española en el período de entreguerras del siglo XVIII, es decir, desde la guerra de Sucesión (1700-1714) a la invasión napoleónica (1808) con la posterior Guerra de Independencia.

Las crónicas de viajes se han revelado también como un documento interesante para testar el interés de los habitantes de un país por otro que se convierte en destino de viajes reales o imaginados. En esta época abundan las crónicas de viajes por España en Francia, Inglaterra e Italia, en las que sus aventureros autores sobre todo hablan de la geografía y los paisajes. Robles (2011) estudia siete crónicas de viajeros alemanes por España durante el siglo XVII, cuyos textos, escritos entre 1606 y 1723, permiten conocer en qué aspectos centraban su interés los cronistas: el paisaje, la economía, la mentalidad, las costumbres y la cultura de los españoles.<sup>12</sup>

Aunque todavía en la segunda mitad del siglo XVII entre los alemanes estaba muy extendida la opinión de que un viaje a España no suponía ningún beneficio debido a sus

---

<sup>12</sup> Las crónicas estudiadas por este autor son: *Reiß Buch* de Jakob Beyrlein (1606), *Reise durch Welschland und Hispanien* de Johann Wilhelm Neumair (1622), *Itinerarium Hispaniae* de Martin Zeiller (1637), *Wahrhaftige Reiß-beschreibung* de Hieronimus Welsch (1659), *Denkwürdige Reisebeschreibung* de Johann Limberg (1690), y *Reisebeschreibung* de Adam Ebert (1723).

malas comunicaciones, la incomodidad de los alojamientos y la extrema climatología, sin embargo, España comienza a interesar a muchos comerciantes, políticos y estudiosos. Por ejemplo, Limberg y Welsch anotan todas las informaciones que puedan resultar relevantes para los hombres de negocios. Además de los datos geográficos y políticos, ofrece también información sobre la religión, lengua, relaciones sociales de los españoles, los pesos y medidas, las monedas y las aduanas.

Todos los viajeros alemanes constatan la multiplicidad cultural de España y su parcelación en territorios más o menos independientes, haciendo hincapié en las fronteras entre los territorios españoles y la corrupción de los funcionarios de aduanas (Neumair y Welsch), mientras que Limberg se esfuerza en explicar las diferencias de moneda, medidas y cambios. A los viajeros alemanes no les pasa desapercibida la vida cosmopolita de Madrid, sede de la corte, centro cultural y ciudad más hermosa de España según su opinión.

Todos los cronistas destacan como rasgo principal de España sus contrastes, como entre el modo de vida de las ciudades (algunas de ellas muy florecientes) y la pobreza del medio rural y de los campesinos. El paisaje y el clima también ofrecen grandes contrastes; la suavidad del clima y la abundancia de vegetación del Levante (donde se cultivan naranjos, limoneros y toda clase de plantas aromáticas) se oponen a zonas casi desérticas de clima riguroso. Todos ellos se quejan de la mala calidad de los alojamientos, de la falta de agua y comida durante el viaje, del mal estado de los caminos.

Además de la geografía, el clima y el paisaje, los cronistas alemanes se esfuerzan por hacer un retrato de los españoles, construyendo más o menos intencionadamente un estereotipo que irán asumiendo sin más crítica sucesivos cronistas. Describen a los españoles como gentes recias y de piel oscura, a los que les gusta vivir fuera de las casas, salir a la calle vestidos con sus mejores ropas, haciendo ostentación de su dinero. También se dedican a todo tipo de pasatiempos en la calle (incluidas las corridas de toros).

Así, la imagen de los españoles que presentan estos textos no es muy halagüeña, aunque hablan maravillas de la corte y el rey y la laboriosidad de los habitantes del reino. Muchos de estos prejuicios perdurarían, como la idea de la propensión a los celos de los hombres y la negativa imagen de la mujer española, fea, lasciva e impúdica, seguramente también debido al gran número de prostitutas existente, que llama la atención de los viajeros.

La mayor crítica que los cronistas hacen a los españoles es su actitud hacia los viajeros, que también es contrastante, pues en las ciudades como Madrid y las capitales de la costa los extranjeros eran bien recibidos, mientras que en las zonas de interior eran tratados con desconfianza.

Durante el siglo XVIII se pueden distinguir dos etapas muy diferenciadas en cuanto al número de crónicas de viajeros alemanes sobre España. En el primer tercio del siglo, existen muy pocas, concretamente tres (Raposo, 2011).

Después hay un vacío de varios decenios en el que se desconoce la existencia de este tipo de textos, aunque seguramente el flujo viajero no cesaría del todo, hasta que en 1769 aparecen varias obras de Carl Cristoph Plüer sobre sus viajes por España. En los años noventa aumenta notablemente la producción de literatura viajera, siendo la última crónica la de Carl Friedrich von Jariges, cuyo viaje tuvo lugar en 1808, aunque la obra se publicó en 1810.

Las razones de esta escasez de crónicas y su concentración al final del siglo hay que buscarlas en las circunstancias políticas: En primer lugar, la Guerra de Sucesión a la Corona Española (1701-1713) que tuvo como consecuencia el cambio de dinastía y la interrupción de las relaciones hispano-alemanas (especialmente con Austria), sobre todo en el último tercio del siglo. En segundo lugar, los años centrales del siglo estuvieron plagados de conflictos bélicos en Centroeuropa (Guerra de Silesia 1740-1748 y Guerra de los Siete Años (1756-1763) que dificultaron enormemente los viajes. En tercer lugar hay que contemplar el efecto negativo que produjeron algunas crónicas de viajes referidas a España en Europa, que proyectaron una imagen muy negativa del país, como la de la Condesa d'Aulnoy, cuya crónica de su viaje a España fue publicada en alemán en 1695.

Durante el periodo en el que no hay crónicas de viajeros alemanes llenan el hueco las traducciones de crónicas de viajeros ingleses, franceses e italianos, y finalmente, después de décadas de estancamiento, aparecen publicadas entre 1769 y 1771 en *el Magazin für die neue Historie und Geographie* cuatro artículos de Carl Cristoph Plüer (1725-1772) sobre diversas rutas viajeras que había recorrido durante su estancia de siete años en España.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En el año 1777, el editor hamburgués Cristoph Daniel Ebeling reedita estas obras ampliándolas con una serie de notas manuscritas de Plüer con el título de *Plüers Reisen nach Spanien*.

Plüer era un teólogo ilustrado y mantuvo contacto con muchos ilustrados españoles (entre ellos Gregorio Mayáns y Don Antonio de Capdevila, profesor en Valencia y miembro de la Göttingischen Societät der Wissenschaften). Su obra muestra una mirada diferente hacia España, preguntándose en el prólogo por qué España parecía un país tan poco apetecible a los extranjeros.

Además de un viajero anónimo que publicó sus experiencias en Weindgaschen como: *Beschreibung einer Reise, welche im Jahr 1769 nach der Sierra Morena vom Elsaß aus unternommen wurde*, veintidós años después de Plüer un comerciante vienés llamado Franz Jenne publica en 1790 (en tres volúmenes, incluyendo viajes a otros muchos países) las experiencias de su estancia en España entre noviembre de 1787 y agosto de 1788.

Frente a la meticulosidad de la crónica de Plüer, Jenne es mucho más emocional. En el último capítulo establece una comparación de España con Turquía y con Viena. Su escrito presenta la particularidad de que es el único que recibió críticas negativas en la prensa de la época<sup>14</sup>.

Otras crónicas interesantes son la del políglota Joseph Hager (1757-1819), que publica en 1792 su *Reise von Wien nach Madrit im Jahre 1790*, la de Friedrich Gotthelf Baumgärtner, que publica en 1793 *Reise durch ein Theil Spaniens nebst der Geschichte des Grafen von S.*, una mezcla de crónica de viajes en estilo epistolar y relato romántico ficticio, y la de Anton Friedrich Kaufhold, comerciante de Erfurt que publicó en 1797 una voluminosa crónica en dos volúmenes: *Spanien wie es gegenwärtig ist: [...] aus den Bemerkungen eines Deutschen während seines Aufenthaltes in Madrid in den Jahren 1790, 1791 und 1792*.

Desde mediados de siglo, los ilustrados españoles mantenían vivos contactos con estudiosos de toda Europa, produciéndose una serie de intercambios significativos. El viaje con objetivo científico es también una fuente de información para conocer la opinión de los estudiosos alemanes sobre España.

El científico Alexander von Humboldt (1767-1859) recibió el apoyo y protección de la corona española para realizar su expedición científica a las colonias españolas de

---

<sup>14</sup> Concretamente en el *Allgemeinen-Literatur Zeitung* y *Allgemeinen deutschen Bibliothek*, que critican a Jenne, que siendo un hombre de negocios, apenas incluye informaciones útiles para sus colegas comerciantes. Sin embargo, a sus contemporáneos no les debió parecer tan mal la obra, pues tuvo varias reediciones piratas.

ultramar durante los años 1799-1804 (Martí, 2009:81). El científico prusiano llegó a Madrid en la primavera de 1799, donde conoció al botánico valenciano Antonio José Cavanilles y Palop (1745-1804), encontrando un interesante ambiente científico en la capital de España.

Humboldt mantuvo una intensa relación epistolar con el botánico Cavanilles, que gozaba de una gran proyección en Europa y era miembro de las academias europeas más prestigiosas. Cavanilles y Humboldt fueron conscientes de la necesidad de publicar sus hallazgos científicos para difundirlos.

Quando Cavanilles escribió su primera monografía, *Dissertatio botánica* (1785-1790) tenía recién cumplidos los cuarenta años. Así iniciaba la difusión de un trabajo de investigación que a través de la edición de obras científicas, que seguía personalmente y con minuciosidad, se prolongaría hasta su muerte. Las aportaciones de Cavanilles se tradujeron al alemán, francés o inglés y se difundieron en los principales círculos científicos de principios del siglo XIX. (Martí, 2009:81)

Las investigaciones de Alexander von Humboldt sentarían las bases de la geografía comparada.

Retomando las crónicas de viaje como fuente de información para dibujar la imagen de España en los territorios alemanes en el siglo XVIII, Raposo (2011) incluye también en su estudio las crónicas de Cristian August Fischer (1771-1829), Wilhelm von Humboldt (1767-1835) y Karl Friedrich von Jariges (1771-1826), a los que considera los primeros viajeros románticos alemanes que llegan a España. Mientras que Humboldt viaja a España casualmente, Fischer es, con diferencia, el viajero que mejor conoció España en esta época. Su viaje de año y medio le proporcionó material para diez libros, de los cuales el *Reise von Amsterdam über Madrid und Cádiz nach Genua in den Jahren 1797 und 1798* es el más compacto y completo.

Wilhelm von Humboldt llegó a España (poco después de la estancia de su hermano) con su familia entre 1799 y 1780, llevando un diario que no se publicó hasta 1918 por Albert Leitzmann dentro de una edición de sus obras completas. Resulta interesante que no fuese publicado en vida de su autor, pues se trata de un documento privado en el que el autor escribe libremente sus pensamientos. Las anotaciones no son sistemáticas ni siguen un orden cronológico. Humboldt se interesa por el paisaje, la flora,

las gentes (en sentido antropológico), obras de arte y educación y poco por temas cotidianos.

Uno de los objetivos de Wilhelm von Humboldt al viajar a España fue poner en práctica las ideas de Herder, a saber, que, para poder explicar las peculiaridades de una nación extranjera, había que comprenderla. En su segundo viaje a España, se interesó por la lengua vasca, estableciendo así los cimientos de la lingüística comparada.

Jariges publicó en 1810 anónimamente sus *Bruchstücke einer Reise durch das südliche Frankreich, Spanien und Portugal* fruto de un viaje en el año 1802. Debido a su situación económica desahogada pudo dedicarse a la literatura libremente, traduciendo y publicando obras literarias españolas, italianas, francesas e inglesas, bajo el seudónimo de Beauregard Pandin, entre ellas su *Spanische Romanzen*. Su viaje a España tenía como objeto la formación, por lo que se interesa por las particularidades lingüísticas de cada región, las bibliotecas, librerías, funciones teatrales etc. Además Jariges es el único autor de este periodo que viaja al Noroeste de España y a Portugal. También mantiene los temas tradicionales de las crónicas de viajes y compara los caracteres español y alemán.

Durante el siglo XVIII todos los viajeros estudiados siguen pensando que España es un país de contrastes. Fischer, Humboldt y Jariges ofrecen la visión más romántica, con sus expectativas de exotismo, su amor por el sur y especialmente por Andalucía, influidos sin duda por su conocimiento de la literatura española, que en este caso hace concebir unas expectativas previas que a veces nublan su percepción de la realidad.

Los viajeros de esta época se preocupan de obtener una imagen global del país, abarcando una amplia paleta de temas, como la vida pública (educación, ciencia, instituciones, policía, construcción de la ciudad, cuestiones sociales, religión, superstición); la vida privada (que incluye el estudio de costumbres y tradiciones, familia, matrimonio, honor, mujeres, vida cotidiana, fiestas y celebraciones, comida, bebida, vestimenta); la naturaleza (paisajes, climatología); la cultura (obras de arte, teatro, bibliotecas, librerías) y las observaciones antropológicas, que intentan establecer una imagen de los habitantes física y psicológica.

Esta universalidad de intereses viene marcada por los ideales de la Ilustración, produciéndose hacia finales de siglo un cambio favorable en la opinión de los viajeros, marcada por la curiosidad y la predisposición a dejar a un lado los prejuicios. Pese a ello, algunos de éstos sobrevivirán en el tiempo (Raposo, 2011: 163).

La imagen de España que proyectarán los viajeros alemanes sigue siendo contradictoria, plagada de claroscuros. Literaria y artísticamente no alcanzó el impacto y la calidad que consiguieron las experiencias viajeras italiana y francesa.

En todo caso, el viaje español fue, en ocasiones, de cierta efectividad cultural: las estancias de Humboldt, Schack, Lenbach, Rilke, Kisch, Tukolsky o Horváth en nuestro país son ejemplo de la eficacia, modesta es verdad, del viaje español. Los estudios vascos de W. von Humboldt (*Prüfung der Untersuchungen über der Urbewohner Hispaniens...*, 1825), los arabistas de A. von Schack (*Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien*, 1865, o su *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* 1845-1846), los estudios de pinturas españolas realizados por Fr. Von Lenbach o el “epistolario español” de Rilke, siendo resultados interesantes del viaje español, no pueden equipararse en productividad cultural a la que tuvo la vivencia italiana en la literatura y la cultura alemanas. Son en todo caso testimonios respetables del “efecto español” en éstas. (Vega, 2009: 36-37)

Estas experiencias negativas que sufrieron los viajeros alemanes como Wilhelm von Humboldt se deben en parte (Vega, 2009) a que mientras encuentra en Madrid o Sevilla unos círculos sociales similares a los que frecuenta en París, se encuentra con el hombre de la calle, de inferior nivel cultural que le produce extrañeza o incomodidad.

Llegado a Burgos o La Granja, tiene que hospedarse con las limitaciones que entonces imponía también a los alemanes en su país, el estado deficiente de las posadas. Ese salto hacia abajo que se experimenta en el viaje produce una actitud defensiva que se traduce en un contrastivismo inexacto: el cómodo *Zuhause* original frente al, siempre incómodo *Unterwegs* del viaje. (Vega, 2009: 38)

Por la parte española había también un profundo desconocimiento de la situación cultural alemana. A finales del siglo XVIII, el escritor ilustrado Leandro Fernández de Moratín, realizó un viaje (en 1793), partiendo desde Inglaterra y pasando por los territorios alemanes hasta Italia, sin reparar en absoluto en el florecimiento cultural de la época de Goethe en Alemania. Esto no resulta tan extraño si se tiene en cuenta que la Ilustración en España fue totalmente de cuño francés, por lo que el escritor español no tenía acceso a la literatura alemana de no ser por medio de traducciones francesas.

Sin embargo, el concepto de España en los ámbitos culturales alemanes cambiaría a causa de la literatura. A partir de la traducción de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) de la *Antología de poetas españoles* de Juan de Escobar y el interés de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) por la obra de Lope de Vega de y Calderón de la Barca, comienza un acercamiento a la literatura española que se acrecentará con el viaje a España de los hermanos Humboldt y August Wilhelm Schlegel.

Siguiendo el estudio de Gerhart Hoffmeister (1976) consideraré cuatro factores decisivos para la difusión de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII: La creación de centros de estudios hispánicos en diversas ciudades alemanas, los estudios de Lessing y Herder de literatura española, que llevaron al redescubrimiento del *Romancero*, y la difusión del *Quijote* y de *Don Juan* respectivamente.

### 1.1.1 Los centros de estudios hispánicos en Alemania

Cinco son los centros de estudios hispánicos surgidos en Alemania en el último tercio del siglo XVIII: Kiel, bajo la dirección de Mohrhof; Lübeck, donde trabajan Johann Heinrich von Seelen y Kaspar Lindenberg; Hamburgo, donde encontramos a Postel, Schiebeler y Lessing; Gotinga, con Johann Andreas Dieze, Tyschen y Bürger y, finalmente, Weimar, el círculo intelectual formado en torno a Bertuch.

Me centraré principalmente en dos de estos centros de estudios hispánicos: Gotinga y Weimar.

En Gotinga, Johann Andreas Dieze (1729-1785) comenzó por aumentar considerablemente el número de volúmenes en español de la biblioteca, “tomándolos como fuente para su edición comentada de Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*, 1754; en alemán, *Geschichte der spanischen Dichtkunst*, 1769), basándose para ello en Nicolás Antonio, como había hecho Mohrhof” (Hoffmeister, 1976: 118).

En el prólogo, el propio Dieze, el primer estudioso alemán que investigó la literatura española en base a principios científicos, llamaba la atención sobre el abandono en que se encontraba ésta. La biblioteca que él formó, fue después utilizada por Bouterwek, los hermanos Schlegel y Grimm, y por Ludwig Tieck. También en Gotinga, publicaba Bürger, otro entusiasta de la lírica española, su *Musenalmanach* en el que

aparecieron las primeras traducciones de romances españoles de A.W. Schlegel en 1792 (Hoffmeister, 1976: 119).

La reunión de esta importante biblioteca, allanó posteriormente el camino a Bouterwek para la confección en 1804, de su *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit, seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, a cuya composición dedicó veinte años. La obra consta de 12 volúmenes, de los cuales el tercero se dedica a la literatura española. Esta obra en su totalidad, representa en realidad, la sección tercera de un vasto proyecto colectivo, una historia de las ciencias y las artes dirigida por el teólogo y orientalista de la Universidad de Gotinga Johann Gottfried Eichhorn, que la concibió en nueve apartados y confió cada uno de ellos a un erudito. Su intención era superar las enciclopedias elaboradas en el siglo XVIII, en muchos casos fruto del esfuerzo de una sola persona, como la del Abate Juan Andrés.<sup>15</sup>

El puesto prominente que concede Bouterwek a la literatura española en el diseño general de su obra, tras haberse ocupado de la italiana, guarda relación sin duda con la boga de lo español en el panorama cultural de la Alemania a caballo entre el Setecientos y el Ochocientos, donde, como es sabido, las letras españolas -o, por mejor decir, cierta interpretación idealizada de éstas- adquieren el papel paradigmático que hasta entonces habían venido desempeñando las francesas. (Introducción a Bouterwek, 2002: 15)

Las notas de Bouterwek del capítulo introductorio de su obra parten de fuentes consultadas personalmente, en algunos casos originales en español de los que disponía en las bibliotecas alemanas (sobre todo en la Universidad de Gotinga), como el *Conde Lucanor* (publicado por primera vez por Gonzalo de Argote de Molina en 1642), el *Cancionero de Juan del Encina* (Sevilla, 1501), o el *Cancionero general*. Sin embargo, la mayoría de las citas proceden de las obras de Nicolás Antonio, Martín Sarmiento, Tomás Antonio Sánchez, Velázquez-Dieze, y Gregorio Mayáns, lo cual da una idea de las obras que estaban a disposición de los eruditos alemanes en la biblioteca de la Universidad de Gotinga (Bouterwek, 2002: 13).

Las siguientes consideraciones de Bouterwek respecto a la poesía española contribuyeron a la concepción de los intelectuales alemanes de España como país

---

<sup>15</sup> Herder declinó la invitación a participar en el proyecto, por carecer de los medios materiales que ofrecía un centro como Gotinga.

romántico por excelencia, basándose en la pervivencia de formas de cultura medieval, como los romances y la poesía popular:

Una nación que cuenta con ciento treinta y seis poetas líricos en sólo un siglo [el siglo XV] y que posee además un gran número de poetas anónimos del mismo género y tiempo no puede menos de estar dotada de un ingenio verdaderamente poético, debiendo notarse que basta la colección de estas poesías para dar a conocer al historiador de la literatura española el carácter de esta nación, circunstancia que hace su lectura más interesante para el observador filósofo que para el simple literato. (Bouterwek, 2002: 47)

Algunos años antes de la publicación de la obra de Bouterwek, en 1756, Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) publica anónimamente sus "*Romanzen*", inspirados en Góngora y en el poeta francés Moncrif.

Mientras Gleim se centra concretamente en los romances de tipo cómico-satírico, Johann Georg Jacobi (1740-1814) en su obra publicada en Halle en 1767, *Romanzen aus dem Spanischen des Gongora*, se interesa por los romances serios. Este acercamiento al Romancero se podría explicar, desde un punto de vista de la historia del pensamiento como una expresión del deseo de liberar la fantasía respecto a la razón, que se dio en la segunda mitad del siglo XVIII.

Dieze y Bouterwek, entre otros escritores, se ocuparon de difundir la literatura española en Alemania. Este interés de los autores alemanes por el romancero español tendría repercusión directa en España, el despertar a su vez el interés de los ilustrados españoles por el Romancero.

El segundo centro de estudios hispánicos al que quiero referirme es la ciudad de Weimar, donde ejerció su actividad Friedrich Johann Bertuch (1747-1822), traductor de *Don Quijote* (en 1775), de las canciones de Villegas y de las *Fábulas literarias* de Iriarte. Algunas de sus traducciones se publicaron en la revista que editaba en colaboración con Seckendorff: *Magazin der spanisch portugiesischen Literatur* (1780-1882). También colaboró con Wieland en el *Teutscher Merkur*, revista en la que se publicaron reseñas sobre escritores españoles del Siglo de Oro.

Precisamente Bertuch inició a Herder en el estudio del español, llegando incluso a editar un *Manual de la lengua española*. Aun cuando su crítica y sus traducciones estaban hechas desde un punto de vista ilustrado, influyó favorablemente en los estudios

hispanicos durante la época de Goethe. Gracias a su traducción de *Don Quijote*, se dio a conocer a Cervantes en Alemania.

### I.1.2 Los estudios de Lessing y Herder

Siguiendo a Brinkmann (1975) y Hoffmeister (1976), los estudios de Lessing y Herder supusieron el segundo factor importante para la difusión de la literatura española. La figura de Lessing<sup>16</sup> resultó crucial en el redescubrimiento de la literatura española del barroco, pues posibilitó estrechos contactos con Bertuch en Weimar y Dieze en Gotinga.

A partir de 1750, Lessing estudia español [...] y, realmente, no sólo proyectó una traducción de los *Neue Beispiele* de Cervantes y de *La vida es sueño* de Calderón, sino que tradujo del español a Huarte, escribió una docena de reseñas (entre otras sobre *Don Quijote*, Guevara, Alemán) y estudió a fondo el estilo dramático español en su “Hamburgische Dramaturgie”. Finalmente, editó la obra geográfica “Descripción del Brasil” (1780) de Cadena. (Hoffmeister, 1976: 121)

Lessing quiere oponer al clasicismo francés la tradición teatral hispano-germana, aunque no sin advertir contra las exageraciones novelescas y los artificios amanerados. “Lessing es, pues, no sólo el primer alemán que se ocupa de Lope con espíritu crítico, sino también la persona que ha intentado comprender en su esencia el estilo dramático español”<sup>17</sup> (Hoffmeister, 1976: 123).

El otro gran artífice del redescubrimiento literario español fue Johann Gottfried von Herder.

Con Herder se inicia efectivamente un giro en la interpretación de España, y fue él quien con una imagen caballeresco-romántica de España eliminó la imagen “negra” que la Ilustración tenía de ella, preparando así el terreno – como Lessing a su manera – para la nostalgia de España, que se apoderó de los románticos. Libre de todo prejuicio, Herder se compenetró con la literatura

---

<sup>16</sup> Según Brinkmann, “Lessing war der Erste, der wieder Interesse für Spanien im besonderen für Calderón zeigte” (Brinkmann, 1975: 1).

<sup>17</sup> Además, Lessing abrió el camino a la crítica romántica (representada principalmente por los hermanos Schlegel), en relación con el teatro español.

española y descubrió [...] estos dos grandes pilares: el caballero cristiano y los árabes, como luminarias de la cultura europea. (Hoffmeister, 1976: 125)

Estando en contacto con Bertuch, Herder decidió aprender español. “Estudió los romances de Góngora y de Pérez de Hita. Como nunca vino a España, adquirió sus conocimientos de los viajeros [...] y de hispanistas como Johann Nicolaus Meinhard, Johann Andreas Dieze y Friedrich Justin Bertuch” (Hoffmeister, 1976: 125).

La importancia de Herder para la recepción de la literatura española recae principalmente en sus traducciones sobre “*El Cid*” y el Romancero, que sirvieron para difundir los romances y como modelo e inspiración para algunos poetas románticos. Aunque Herder no fue el primer traductor de romances, sus aportaciones fueron decisivas. En 1743, Gleim tradujo tres romances de Góngora y elaboró algunos propios (sus *Romanzen*, 1756) que desataron en Alemania una fiebre de romances. Sin embargo, desconocía el Romancero Viejo, “y al tomar como modelo a Góngora, se concentró en las posibilidades cómico-burlescas sugeridas por el francés Moncrif. En el caso de Gleim no se trata de imitaciones de Góngora, sino de imitaciones libres con tendencias moralizadoras de educación popular [...]”<sup>18</sup> (Hoffmeister, 1976:127).

Herder estableció contacto con el círculo de Gleim al solicitarle que le proporcionase romances de Góngora para su colección de canciones populares (partiendo de su idea de que la canción popular es la expresión del “genio del pueblo” o “Genius des Volkes”) y entrando gracias a Gleim en contacto con la obra de Pérez de Hita, conociendo entre otras, las *Guerras civiles de Granada*. Herder incluyó en sus *Volkslieder* (Canciones populares) tanto auténticos romances antiguos procedentes de Pérez de Hita (nueve de ellos romances moriscos) así como como cinco de Góngora.

### I.1.3 La recepción de la obra de Cervantes en Alemania

Otro factor importante de difusión de la literatura española lo constituye la recepción de la obra de Cervantes en Alemania, que también se debe a Herder, que atribuyó a *Don Quijote* el carácter de prototipo de la mentalidad española. El *Quijote*

---

<sup>18</sup> François-Augustin de Paradis de Moncrif, escritor ilustrado francés, que fue miembro de la Academia Francesa y de la Berlinesa.

jugaría además un papel importante para el desarrollo de la novela de aventuras alemana y el surgimiento del *Entwicklungsroman*.<sup>19</sup>

Casi como caso anecdótico, hay que destacar la programación de la ópera de Hamburgo, punto de partida de la ópera en Alemania, ya que funcionó como un teatro veneciano de ópera, es decir, gestionado por un empresario. La *Oper am Gänsemarkt* de Hamburgo supuso un factor indiscutible para la difusión de la figura de Don Quijote

En 1690 se estrena *Der irrende Don Quixotte de la Mancia* (El errante Don Quijote de la Mancha) de Johann Philipp Förtsch, entre 1722 y 1737 se representa *Don Quixote in Sierra Morena* (Don Quijote en Sierra Morena) de Francesco Bartolomeo Conti durante 9 temporadas en versión semiadaptada: las arias en italiano, el texto hablado en alemán. En 1727 Georg Philipp Telemann estrena *Sancho oder der siegende Großmuth* (Sancho o la clemencia victoriosa) que se representará durante 9 temporadas hasta 1737. (Urchueguía, 2007: 264)

Johann Adolph Scheibe en su *Geistlicher Musicus*, (publicación periódica entre 1737 y 1740) se sirvió de la figura de Don Quijote para criticar el género operístico, aunque esta crítica se inscribe dentro de una ofensiva estético-filosófica más amplia.

#### I.1.4 La figura de Don Juan

La figura de *Don Juan* procede del drama religioso de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, basado en un personaje real, Don Miguel de Mañara, que vivió entre 1626 y 1679. La figura de *Don Juan* será recogida e inmortalizada por Mozart.

La transformación de Don Juan en mito, como prototipo del amante apasionado, tuvo lugar primeramente en el extranjero [...] en Alemania con Mozart-Da Ponte. De España pasa el tema, primero a Italia, y de allí a Francia con compañías de comedias [...] Las variaciones del tema van desde el ballet de Gluck, pasando por la ópera de Mozart, el cuento de Hoffmann, la tragedia de Grabbe, el poema de Lenau, hasta Richard Strauss y M. Frisch. (Hoffmeister, 1976: 133)

---

<sup>19</sup> Se puede considerar que Wieland recibió directamente influencia del *Quijote*. Publicó en 1764 su novela *Die Abenteuer des Don Sylvio de Rosalva*, que marca el inicio del *Entwicklungsroman* en Alemania.

En Alemania se produjo una oleada de adaptaciones del mito de *Don Juan*, ya fuera del francés o del italiano, llegando a representarse hasta como teatro de marionetas. El *Don Giovanni* mozartiano procede de una simbiosis de las antiguas figuras de Don Juan, ya que parece ser que el libreto de Da Ponte no procede directamente de Tirso, sino de algunos melodramas italianos basados en versiones francesas, como *La pravitá castigata* de A. Mingotti y *Il convitato di pietra*, de Gazzaniga-Bertati (1786-87). E.T.A. Hoffmann lograría la definitiva versión romántica del personaje.

## I.2 La recepción de la literatura y la cultura españolas en el Romanticismo

El género literario de la crónica viajera se hace más popular en el siglo XIX, aunque los viajes sufren un cambio cualitativo y conceptual, pues el viaje se convierte en una vivencia interiorizada, emocional y psicológica, convirtiéndose en el tema literario central de la época (Itzueta, 2009: 93). En la época romántica, España se convierte en un país interesante para los poetas, literatos y filólogos alemanes a causa de la difusión previa de la figura de Cervantes, Calderón de la Barca y el Romancero.

Si la identificación de lo español con lo romántico había comenzado con Mohrhof, y continuado con Lessing, Gerstenberg, Herder y Humboldt, pronto Tieck y los hermanos Schlegel, conectando con los anteriores, trazaron una imagen gótica, romántico-religiosa de España. Lo que realmente hacía interesante a España para estos poetas, era su universalidad, la mezcla de diferentes grupos étnicos desde la conquista romana de la península “y el reflejo de este proceso histórico de fusión bajo el signo de la cruz en la universalidad de su literatura, en la que perduraba el espíritu medieval y del Barroco” (Hoffmeister, 1976: 170).

Así mismo, se interesaban por el mundo cristiano-oriental de la *reconquista*, identificando el espíritu guerrero de los españoles de la época medieval con el alzamiento contra Napoleón.

### I.2.1 La figura de Cervantes

La figura de Cervantes será de gran importancia en el Romanticismo alemán, siendo los hermanos Schlegel sus principales difusores. Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829) continuó los esfuerzos de la generación literaria anterior para establecer la forma del cuento, utilizando a Cervantes como ejemplo, y viendo además en *Don Quijote* la cima de la creación cervantina. En su undécima *Wiener Vorlesung*, opina que:

La novela de Cervantes debe su fama y la admiración de todas las naciones de Europa, de que goza desde hace dos siglos, no simplemente al noble estilo y a la perfecta narración; no simplemente a ser la más rica en invención e ingenio de todas las obras de humor, sino también a ser una pintura viviente y grandiosa de la vida e idiosincrasia españolas.<sup>20</sup> Schlegel se basaba en el principio metodológico de valorar la calidad estética de la obra de arte, pero también en su “valor nacional”. Opinaba además, que el Quijote de Cervantes dio origen a la novela moderna en general.

Por su parte, August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) aplicó las teorías de Schiller al Quijote, argumentando que: “En esta novela chocan y se unen las dos grandes fuerzas de la vida: la prosa, en la persona de Sancho, y la poesía, notablemente representada por Don Quijote” (Hoffmeister, G. 1976: 172).

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) también apoya esta interpretación de carácter nacional-realista, yendo incluso más allá, al considerar que el Quijote trasciende lo nacional, expresando lo universal. De este modo preparaba Schelling su propia interpretación mitológica, que resultó decisiva para los comienzos del Romanticismo:

Basta acordarse de Don Quijote para comprender qué quiere decir el concepto de una mitología creada por el genio de una sola persona. Don Quijote y Sancho Panza son personajes mitológicos en toda tierra civilizada, del mismo modo que el episodio de los molinos de viento, etc. Son verdaderos mitos, leyendas mitológicas. (Hoffmeister, 1976: 173)

---

<sup>20</sup> Se trata de una serie de lecciones magistrales que pronunció Wilhelm Schlegel en Viena, en el año 1808.

Hegel unió la concepción idealista de Schiller con la suya propia de la filosofía de la historia.

También se ocupan de Cervantes, desde un punto de vista teórico, Jean Paul Richter y Heinrich Heine. Heine se enfrenta desde un punto de vista crítico con la novela, que para él era “la sátira más grande contra el entusiasmo humano”, afirmando además que, Cervantes es el creador de la novela moderna por haber introducido un elemento democrático en su novela, como es la descripción de las clases bajas (Hoffmeister, 1976: 175). La mayoría de los escritores románticos alemanes desconocía el idioma español, por lo que dependían principalmente de la traducción de *Don Quijote* de Ludwig Tieck (publicada entre 1799-1801) y de la de Soltau (1800-1801).

## I.2.2 Calderón de la Barca

La difusión de la obra de Calderón de la Barca en el Romanticismo alemán también se debe a los hermanos Schlegel. A.W. Schlegel se convirtió en su máximo apologeta, con su obra *Spanisches Theater* (1803), en la que realiza una selección de la obra de Calderón con cuatro traducciones ejemplares: *La devoción de la Cruz*, drama cristiano sobre el destino; *El mayor encanto, amor*, obra festiva de carácter operístico-alegórico; *La banda y la flor*, comedia de intriga y *El príncipe constante*, tragedia histórica de carácter. “[...] con esta obra presentó el modelo para un nuevo drama en verso, que imitó exactamente la complicada métrica y estrofa españolas” (Hoffmeister, 1976: 179). Las lecciones que dio en Viena en 1808, junto con la obra de Madame de Staël (*De l’Allemagne*, 1813), contribuyeron a difundir por toda Europa las ideas del romanticismo alemán. Calderón era para Schlegel “la cumbre suprema de la poesía romántica”(Hoffmeister, 1976: 179).

A.W. Schlegel distingue entre los dramas clasicistas franceses y los “dramas románticos” de los autores españoles y Shakespeare; siguiendo el camino comenzado por Lessing y Herder, distingue tres etapas en la formación del teatro español, personificadas respectivamente en Cervantes, Lope y Calderón. Friedrich Schlegel también se unió a su hermano en el culto a Calderón, que le influyó de modo directo en su producción literaria, por ejemplo, en su tragedia *Alarcos*, para la que incluso adaptó el verso troqueo de cuatro

acentos propio del romance, utilizando como fuente la traducción del español de Bertuch *Graf Alarcos*.

También Schelling se unió al círculo de admiradores de Calderón tras la lectura de *La devoción de la Cruz*, pero la figura que sin duda juega un papel crucial en la recepción alemana de Calderón es sin duda Ludwig Tieck, por su papel de traductor y por la influencia que ejerce Calderón en su propia obra. Según Kern, Tieck estuvo influido directamente por Calderón durante doce años, volviendo después al realismo más acentuado de Shakespeare, y replanteándose además la figura de Lope, maestro de la sencillez y espontaneidad.

Johann Wilhelm von Goethe también colaboró en la difusión de la obra de Calderón, programando sus obras en el teatro de Weimar, y obteniendo un gran éxito de público. “Desde Weimar, como centro de irradiación, muy pronto conquistó Calderón los teatros de Bamberg, Düsseldorf y Viena” (Hoffmeister, 1976: 185). A E.T.A. Hoffmann, que participó en múltiples funciones de las representaciones de Bamberg, la obra de Calderón le causó una gran impresión. “Como protestante, le impresionaba el carácter de festival sacro propio de las obras de Calderón, que entusiasmaba al público católico”<sup>21</sup> (Hoffmeister, 1976: 185).

Las adaptaciones del teatro de Calderón para Viena, fueron realizadas por Joseph Schreyvogel (1768-1832). La importancia de sus versiones radica no sólo en la introducción del teatro español en el Teatro Nacional de Viena, sino en que se han mantenido en los escenarios de habla alemana hasta entrado el siglo XX, además de incitar a Franz Grillparzer (1791-1872) al estudio de la dramaturgia española.

El poeta Joseph von Eichendorff (1756-1818), conocía los autos sacramentales españoles desde su juventud. Además asistió a las clases de F. Schlegel en Viena, y finalmente en 1836, comenzó a traducir del español, comprendiendo su obra como traductor del español cinco entremeses de Cervantes, el *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel en 1840 y once obras de tema religioso de Calderón.

---

<sup>21</sup> Se puede observar además la influencia de Calderón en la obra de Hoffmann *Elixiere des Teufels*.

### I.2.3 La recepción del Romancero en el ámbito alemán

Al final de sus estudios en Gotinga, A.W. Schlegel publicó en el *Musen Almanach* (en 1792) tres romances traducidos del español, siguiendo el modelo de Herder. También dedicó un capítulo de su *Geschichte der romantischen Literatur* al Romancero, definiendo el romance como

“una historia contada en un canto sencillo”, cuyo nombre procede del español, refiriendo cómo los españoles habían formado todo un género propio, emparentado con el árabe... En sus traducciones de Calderón, así como en sus propios ensayos de romances, utilizó el troqueo asonante de cuatro acentos, que él consideraba de origen español, y elaboró una “escala cromático-vocálica” (“Vokalfarbenleiter”) que debía relacionar simbólicamente a la vocal asonante con el contenido. (Hoffmeister, 1976: 189)

Jakob Grimm y Friedrich Ditz sentaron las bases para la investigación científica del romance. Con su *Silva de romances viejos* (1815) publicaba Grimm la primera edición crítica de romances antiguos tomados del *Cancionero de Amberes* (1555). En 1818 le seguía Ditz con sus *Altspanische Romanzen* (1821, *Romances españoles antiguos*), fiel traducción en asonante. Así pues, Ditz fue el predecesor de Geibel y von Schack.

Diversos escritores, como Tieck, Clemens Brentano (1838-1917), Eichendorff y Heinrich Heine (1797-1856), intentaron escribir romances. Brentano a su vez tradujo (1804) algunos pasajes de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor (1590-¿1661?) entre los que presentó sus primeras traducciones de romances del español. Su *Alhambra*, cuento romanceado, es un producto de tema morisco, que procedía de Pérez de Hita. Como obra póstuma aparecieron en 1852 sus *Romanzen von Rosenkranz*.

Eichendorff asimiló la forma del romance en sus Lieder. Sus fuentes fueron principalmente la *Silva* de Grimm y el *Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana*, de Victor Aimé Huber (1800-1869). Eichendorff realizó numerosas traducciones en prosa, terminando sólo unos pocos romances, con los que sentía mayor afinidad espiritual, como *Graf Arnold und der Schiffer*.

Por su parte, Heinrich Heine introduce en el *Buch der Lieder* veinte romances, que tienen en común el tono lírico-épico del romance español; sin embargo el romance de Heine difiere del español por el empleo de elementos autobiográficos y una actitud irónica

que roza la parodia. Alterna la rima asonante y consonante en romances como *Don Ramiro*, *Die Weihe*, *Donna Clara* y *Almanson*, pero sin embargo, en la epopeya cómica *Atta Troll* retorna al verso de Herder.

Después de esta época de indudable interés por la forma del romance por parte de los poetas alemanes, ésta desaparece del panorama literario alemán durante las primeras décadas del siglo XIX, siendo los últimos en utilizarla Karl Leberecht Immermann (1796-1840) y Heine. Curiosamente, a la vez que los poetas alemanes abandonan esta forma poética, los filólogos comienzan a interesarse por ella. Así, los hermanos Schlegel comienzan a investigar su origen y Jakob Grimm publica una colección de cuarenta romances españoles: *Silva de romances viejos* en 1814, seguido por Georg Bernard Depping (1784-1853), que en 1815 publica su *Sammlung der besten alten spanischen historischen Ritter-und maurischen Romanzen*. Muy interesante y rica es la edición crítica de romances españoles de Ferdinand Wolf y Conrado Hoffmann: *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances castellanos* publicada en Berlín en 1856.

A la vez que se editan colecciones de romances españoles en su lengua original, comienzan a traducirse al alemán, publicándose en antologías. La más antigua es la de Friedrich Díez: *Altspanische Romanzen*, publicada en Frankfurt del Main en 1818 y *Altspanische Romanzen, besonders vom Cid und Kaiser Karls Paladinen*, publicada en Berlín, en 1821, que es la obra anterior corregida y aumentada. Las investigaciones de Díez le llevan a admitir que existe una correspondencia casi exacta entre los romances y las crónicas. Unos años más tarde (1823) se publican los *Spanischen Romanzen* de Beauregard Pandin.

Los últimos traductores de romances españoles son Emmanuel Geibel y Adolf Friedrich von Schack. Emmanuel Geibel publica en Berlín en 1843 sus *Volkslieder und Romanzen der Spanier in Versmaße des Originals verdeutscht*, del que proceden los poemas que constituyen el objeto de estudio de esta tesis, y conjuntamente con von Schack en 1860 su *Romanzero der Spanier und Portugiesen*. Nueve años más tarde publica otra traducción de poemas españoles conjuntamente con Paul Heyse, el *Spanisches Liederbuch*.

Paralelamente a las traducciones de Geibel y von Schack, Ferdinand Wolf investigaba el Romancero español y los orígenes de la poesía lírica en España, casi en la

misma época en que los filólogos españoles comenzaban a interesarse por estos temas. En su obra *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, publicada en Berlín en 1859, Wolf clasifica los romances españoles en cinco categorías distintas según la temática: Antiguos romances populares (*Volksromanzen*), romances de juglar (procediendo el material utilizado en estos romances de las epopeyas caballerescas, concretamente del círculo de los reyes carolingios), romances cultos (o *Gelehrtenromanzen*, elaborados por eruditos de los siglos XVI y XVII para reemplazar los viejos romances, que se creían estaban llenos de inexactitudes), romances artísticos (*Kunstromanzen*, que son de la misma época que los del grupo anterior, pero son de artistas como Lope de Vega y Góngora) y romances vulgares (*Vulgärromanzen*, son también de nueva confección, careciendo de la frescura y espontaneidad de los romances viejos).

El primero de los filólogos españoles interesados en el estudio del Romancero fue Manuel Milá y Fontanals, concretamente en su obra *Observaciones sobre la poesía popular*, publicada en Barcelona en 1874, y después su discípulo Marcelino Menéndez y Pelayo, autor del *Tratado de los romances viejos*, publicado en Madrid (1903-1906). El continuador de sus estudios fue el discípulo de éste último, Ramón Menéndez Pidal, autor del *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, publicado en Madrid en 1953.

### I.3 El Romanticismo alemán en España. Juan Nicolás Böhl de Faber<sup>22</sup>

Como ya se aludió anteriormente, España estaba inmersa en la tradición clasicista de órbita francesa, y sólo cuando comenzó la europeización de la vida intelectual española, se pudieron apreciar las influencias del romanticismo alemán. La figura decisiva para la introducción del Romanticismo en España fue Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836), gran conocedor de la obra de Herder y admirador de las *Wiener Vorlesungen* de A.W. Schlegel.

---

<sup>22</sup> También es conocido por ser el padre de la escritora romántica Cecilia Böhl de Faber, más conocida por su seudónimo literario: Fernán Caballero.

Böhl fue un comerciante procedente de Hamburgo, con una gran cultura literaria y cosmopolita, que se estableció en Cádiz, casándose con una escritora española, Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838, considerada la primera escritora romántica española) y llegó a ser cónsul de la Hansa en el Puerto de Santa María. Comenzó por difundir la obra de A. W. Schlegel en España y defender la obra de Calderón de la Barca, animándole un propósito similar al de los hermanos Schlegel. En un artículo, publicado en Hamburgo el 13 de marzo de 1808, "Ueber die Spanische Literatur", en la *Nordische Miszellen*, "exalta la excelencia de la literatura española del Siglo de Oro, especialmente el teatro y las traducciones calderonianas de Augusto Guillermo Schlegel" (Carnero, 1981: 306). Sin embargo, esta defensa inicial de valores literarios, se cargaría de prejuicios ideológicos con el devenir de los años, la influencia de su esposa Francisca de Larrea, y los acontecimientos políticos específicos sucedidos en España.

En el año 1814 da comienzo la polémica Böhl-Mora, con la publicación de un artículo de Böhl en el *Mercurio Gaditano*, con unas reflexiones de Schlegel sobre el teatro. En dicho artículo, Böhl desacredita las Reglas, "en nombre del relativismo estético propio de los distintos caracteres nacionales", recogiendo las críticas al teatro "afrancesado" de otros críticos del siglo XVIII. La respuesta de José Joaquín Mora, en el mismo periódico, "reproduce las críticas dieciochescas al drama calderoniano", principalmente por la caracterización de sus personajes masculinos como pendencieros y asesinos (Carnero, 1981: 308).

A lo largo de esta polémica literaria, el matrimonio Böhl de Faber va exponiendo más abiertamente su postura política reaccionaria y favorable al absolutismo, e identificado los valores patrios con los defendidos por el teatro de Calderón. "De modo que Juan Nicolás Böhl ya ha elaborado en 1814 un peculiar sistema de pensamiento desde el cual está haciendo, so pretexto de reivindicación calderoniana, un alegato político en apoyo del golpe de Estado fernandino de 1814 [...] con el sexenio por delante, y en medio de la persecución contra afrancesados y liberales, lleva todas las de ganar." (Carnero, 1981: 309)

En cuanto a la respuesta de Mora y Alcalá Galiano, sus críticas a la comedia barroca son las mismas que se habían fraguado en el siglo XVIII (realizadas por Luis Velázquez, Nicolás Moratín, Iriarte, Samaniego y Jovellanos). El desenlace de esta polémica se zanjará con la vuelta a Alemania de los Böhl.

Debido a su actitud antinapoleónica y católica así como a sus ataques al predominio del espíritu francés, el matrimonio Böhl fue absolutamente ignorado a partir de 1820 [...] Se volvieron a Alemania, donde aún publicó dos importantes colecciones de poesía española. (Hoffmeister, 1976: 200)

Hoffmeister se refiere a la edición de la *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas*, publicada entre 1821 y 1823 en Hamburgo, que puede considerarse como la contribución principal de Nicolás Böhl de Faber a la difusión de la poesía castellana.

En 1821 apareció en Hamburgo la *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas* de Böhl de Faber; sus partes segunda y tercera, que debemos, según es patente, a la influencia estimulante de la controversia, se publicaron en 1823 y 1828, respectivamente. La obra, en tres volúmenes, contiene exactamente mil poemas, con notas en breves apéndices. Aunque iba destinada a lectores alemanes y fue publicada en Alemania por un alemán, en cierto modo puede adscribirse a España. No sólo representa el fruto de los ocios de Böhl en dicho país durante un período de veinte años, [en palabras textuales del prólogo] sino que, viviendo en Cádiz, Böhl dependía mayormente de la colaboración de amigos de Madrid y de otras provincias para conseguir copias.

Fue realmente una obra voluminosa. El propio autor indica que de los mil poemas de ésta, casi nada más que una décima parte habían aparecido en los treinta y un volúmenes del *Parnaso Español* y no gran parte en otras colecciones. Así, aun cuando comprenden piezas que se remontan a finales del siglo XVII y se quedan muy atrás del plan que Böhl había concebido, representan, en conjunto, una gran realización. Siendo obra de un académico español, la *Floresta* fue objeto de considerable atención en la prensa española, dentro del país y en el extranjero. (Hoffmeister, 1976: 200).

En el prólogo de la obra Böhl manifiesta que pretendía dar un cuadro cumplido de la poesía antigua, incluyendo poemas de los poetas más sobresalientes de cada época, añadiendo notas históricas y filológicas y algunas investigaciones sobre la naturaleza del ritmo, metros y rimas. Pero las dificultades de acceder a las bibliotecas de Madrid, donde seguramente hubiera podido obtener la documentación necesaria, hacen que se se contente con la publicación de los poemas organizados temáticamente.

Gallardo reseña la obra de Böhl en *El Crítico*<sup>23</sup> comparándola muy favorablemente respecto a la antología de Quintana, y la revista de los exiliados españoles en Londres (*Ocios de Españoles Emigrados*) le dedicó una reseña de 20 páginas instando a los españoles a seguir su ejemplo. Justamente eso es lo que hizo Agustín Durán con la

---

<sup>23</sup> Madrid, 1836, núm. 4, p. 2.

publicación de su *Romancero de romances caballerescos...* en 1832, que tampoco ahorró elogios a la antología de Böhl en su prólogo.

Böhl se convirtió en el gran animador del Romanticismo español. Fue el introductor de la literatura romántica universal de corte europeo, y apartó de la literatura pseudoclásica a las literaturas angloalemana y española, llamando la atención sobre la forma interna y la inspiración como fuentes creadoras de poesía popular... Tuvo resonancia no sólo como compilador que anduvo a la busca del alma popular española, sino también como director de obras de Calderón, como corresponsal [...] y como polemista [...] La contribución de Böhl fue decisiva para la *reconquista* de la tradición española. (Hoffmeister, 1976: 200).

Las ideas de Böhl se difundieron también en Cataluña por medio de Buenaventura Carlos Aribau (1798-1862), juntamente con la obra de A.W. Schlegel, Schiller y Kant, concretamente en la revista barcelonesa *El Europeo*. Sin embargo, ninguna de las colecciones citadas ejerció en España la influencia de la *Sammlung* de G.B. Depping, publicada por vez primera en 1817. La colección de Depping, popularizó los romances españoles, y contribuyó a extender un concepto de España compartido por los Schlegel y que se propagaría por toda Europa. “[...] el de un país meridional dotado de increíble fecundidad, desdeñoso del precepto poético y creador de riquezas de romances tan inmensas como para constituir la envidia de todas las demás naciones” (Allison-Peers, 1967: 131). En 1825, la *Sammlung* de Depping, fue reeditada en Londres en español, con notas de un refugiado español anónimo, y en 1844 con un prólogo de Don Antonio Alcalá Galiano. Esta edición, en español, fue también publicada en Alemania.<sup>24</sup>

Así, podemos concluir que el hispanismo alemán tuvo una influencia decisiva en el nacimiento del hispanismo español, motivando a los escritores románticos españoles a recuperar e investigar el Romancero y la poesía y teatro renacentistas, además de los del Siglo de Oro.

---

<sup>24</sup> La enumeración precedente de colecciones alemanas de romances españoles no es exhaustiva, sino que se refiere a las que más influencia ejercieron en España.

## II. LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA OBRA DE ROBERT SCHUMANN

Los textos de los Lieder de los dos ciclos objeto de esta tesis proceden de los *Volkslieder und Romanzen der Spanier*, publicado por Emanuel Geibel en 1843, en su primera aproximación a la lírica española. Geibel se acercó a la poesía española en dos ocasiones más, la primera publicando en 1853 conjuntamente con Paul Heyse el *Spanisches Liederbuch*<sup>25</sup>, y la segunda en 1860, cuando publica conjuntamente con Adolf Friedrich von Schack, el *Romanzero der Spanier und Portugiesen*.

Según Fernández San Emeterio “Las traducciones de Geibel son particularmente interesantes por cuanto el autor logra, como ya he apuntado, verter en alemán el ritmo y la medida de la poesía española original con una perfección que maravilla” (Fernández San Emeterio, 2005: 188).

Brinkmann Scheihing (1975: 48) opina que Geibel aborda la traducción partiendo de la idea que debe existir una identificación entre la personalidad del autor original y el traductor, por lo que éste no puede traducir cualquier obra, sino solo aquellas por las que siente afinidad: “Ein wirklicher Lyriker wird niemals den andern in Bausch und Bogen übersetzen; er kann vielmehr stets nur ausgewählte Stücke wiederzugeben suchen, denen er sich bis zu einem gewissen Grade kongenial fühlt [...]”<sup>26</sup>

Fernández San Emeterio ha estudiado los poemas españoles que componen los dos ciclos de Robert Schumann, *Spanisches Liederspiel Op. 74* y *Spanische Liebeslieder* opus 138 en dos breves artículos, en los que sitúa como fuente básica de los poemas traducidos por Emanuel Geibel a la antología de Böhl de Faber:

[...] la *Floresta de rimas antiguas castellanas* que publicara en Hamburgo entre 1824 y 1825 el alemán naturalizado español Juan Nicolás Böhl de Faber, antología de enorme valor, toda vez que recogía poesía española desde la Edad Media hasta el siglo XVII. No obstante, a ello añadió Geibel elementos de otra procedencia: encontramos entre los poemas musicados por Schumann uno titulado “Cojo jazmín y clavel” que aparece atribuido a un tal Don Manuel del Rio, poeta bajo el que, en realidad, se ocultaba el propio

---

<sup>25</sup> El *Spanisches Liederbuch* fue utilizado por Hugo Wolf para componer el ciclo homónimo, que se compone de 44 canciones; las diez primeras (*Geistliche Lieder*) son de tema religioso, y las 34 restantes son profanas (*Weltliche Lieder*)

<sup>26</sup> “Un verdadero poeta nunca traducirá a otros en bloque; más bien sólo buscará piezas escogidas para devolver algo que hasta cierto punto siente como afín”.

Geibel, que hacía de este modo sus pinitos en metros populares españoles y en alemán. (Fernández San Emeterio, 2005: 189)

Los poemas que componen el *Spanisches Liederspiel* opus 74 son todos, excluyendo el de Don Manuel del Río, de los siglos XV y XVI, y aparecen en la antología de Böhl de Faber. Aunque más adelante se hablará de su estructura musical, comenzaré por enumerarlos: “Del rosal vengo, mi madre” y “Si dormís, doncella”, de Gil Vicente; “Alguna vez”, de Cristóbal de Castillejo; “Todos duermen, corazón”, anónimo del *Cancionero general* de 1511. “Sed de amor esa pasión”, anónimo, del *Romancero general* de 1604; “Quién viese aquel día”, de Francisco Sá de Miranda; “Mis amores, tanto os amo”, del Conde de Vimioso; “Cojo jazmín y clavel” de don Manuel del Río, y “Dirá cuanto dijere”, anónimo del *Cancionero general*, de la edición de Amberes de 1555.<sup>27</sup>

Schumann incluye en un apéndice un Lied más, *Der Contrabandiste*, que no sólo no aparece en la *Floresta*, sino que según Fernández San Emeterio corresponde al género musical de la canción de salón y que parece corresponderse con una canción que el tenor español Manuel García compuso hacia 1805. “El contenido de ambas piezas y la traducción del título al español (“Yo que soy contrabandista”) me hace deducir que la de Schumann está directamente inspirada en el polo de García toda vez que, el argumento es el mismo: un contrabandista que huye en su caballo al ver llegar a la ronda, y que los adornos vocales nos llevan, también musicalmente, a un ámbito musical distinto del resto de la colección” (Fernández San Emeterio, 2005: 191).

Por su parte, el *Spanisches Liebeslieder* opus 138, consta de diez números, de los cuales ocho son vocales: “De dentro tengo mi mal”, de Luis de Camoens; “Muy graciosa es la doncella”, de Gil Vicente; “Cubridme de flores”, de María Doceo; “Ebro caudaloso”, romance anónimo; “Sañosa está la niña”, de Gil Vicente; “La sierra es alta”, de Pedro de Padilla; “Ojos garzos ha la niña”, de Juan del Encina y, finalmente “Vista ciega, luz oscura” de Rodrigo de Cota.

---

<sup>27</sup> Fuentes citadas por Fernández San Emeterio (2005).

## II. 1 El origen popular de los poemas del siglo XV y XVI de estos ciclos

La poesía lírica en España nace en la época medieval, concretamente, los primeros testimonios encontrados son unos breves poemas, las jarchas, que proceden de la primera mitad del siglo XI. Su descubrimiento en el año 1948 adelantó un siglo el comienzo de la literatura española, anteponiendo cronológicamente la poesía lírica a la épica del *Poema del mio Cid*, y rompiendo de paso, con el tópico de que el origen de la poesía se hallaba en la épica.

Las jarchas son estrofas finales de las composiciones llamadas muguasajas, usadas por los moros de España (y a imitación suya por nuestros judíos). Estas jarchas proceden, las más antiguas, de la primera mitad del siglo XI. Es decir, de una época de la que no nos ha llegado poesía lírica en ninguna otra lengua europea. Estas jarchas se colocan a la cabeza de toda la lírica española, y muchas de ellas parecen ser el más remoto testimonio de esa veta de tipo tradicional, que se prolonga hasta el Siglo de Oro... Podemos asegurar que un conjunto semejante al que forman el Romancero y los Cancioneros peninsulares ninguna otra región europea lo posee [...] (Alonso; Blecua, 1964: 13-14).

Esta poesía de origen popular tiene como características la rima asonante y su proximidad al canto y la danza, siendo su transmisión oral, por lo que utiliza recursos de repetición para facilitar la memorización y reiterar la idea. Estas cancioncillas hacen referencia a diferentes actos de la vida colectiva, como la siega, las romerías, los marzos, mayos, bodas, la festividad de San Juan o el amor, manifestándose en forma de lamento de enamorada, requiebro de enamorado, o refiriéndose a la relación amorosa y erótica en los momentos y lugares más propicios como el alba, la fiesta de San Juan, el rosal, junto al río...

Ya Ramón Menéndez Pidal distinguió cuatro núcleos líricos en la Península Ibérica: el árabe-andaluz (al que pertenece la jarcha<sup>28</sup>), el gallego-portugués, el castellano y el catalano-provenzal, pero además de sus respectivos rasgos propios, observa una serie de coincidencias entre los tres primeros, tanto temáticas como estructurales, que le llevan a considerarlos como ramas de un mismo tronco común.

---

<sup>28</sup> La temática de la Jarcha suele ser el lamento de una mujer enamorada por la pérdida del amado, por su ausencia o tardanza.

### II.1.1 La lírica galaico-portuguesa

La forma predominante de la lírica gallego-portuguesa, que se desarrolló en el Noroeste peninsular, entroncada con la poesía provenzal a causa de los contactos con Europa por medio del Camino de Santiago, y por tanto refinada y cortés, es la Cantiga, concretamente la Cantiga de Amigo, (donde la enamorada se lamenta de la ausencia del amado) que reúne unas características similares a la jarcha, y que pasó a la lírica culta por medio de las fiestas populares y romerías, donde las escucharon los poetas cultos que las copiaron, refundieron o imitaron. Otra variedad es la Cantiga de Amor, canción puesta en boca del enamorado.

En la Cantiga, la muchacha enamorada suele interrogar a las olas del mar, a la naturaleza, al viento, a su madre o hermanos, si han visto a su amado. Formalmente se caracteriza por la utilización del paralelismo o repetición de los versos cambiando solo la palabra que rima.

### II.1.2 La lírica tradicional castellana

La lírica tradicional castellana se diferencia de los dos grupos anteriores en que los testimonios escritos aparecen tardíamente, en los siglos XIV o XV. La composición más característica es el Villancico de Amigo, que estructuralmente coincide con la Jarcha y la Cantiga de Amigo, y en cuanto a la temática es mucho más variada. La glosa, o desarrollo del tema presenta estructura zejelesca o paralelística.

Menéndez Pidal reconstruyó toda esta lírica perdida, basándose en las referencias de las crónicas y en los cantarcillos de los siglos XV y XVI.

Suponía, con toda lógica, que esos cantarcillos utilizados por Gil Vicente o un Lope de Vega obedecían a una tradición innegable, ya por la forma, ya por la temática, y hasta por la función que desempeñaban en el drama. Todo parecía confirmar la existencia de una corriente lírica paralela a la galaico-portuguesa. (Alonso y Blecua, 1964: 28)

Los temas de estas canciones tradicionales incluyen las canciones puestas en boca del enamorado, como es el caso de dos canciones incluidas en la opus 138 de Schumann: “Ojos garzos ha la niña”, de Juan del Encina, y “Sañosa está la niña” de Gil Vicente. Estos

“cantares de amigo”, según la denominación de Menéndez Pidal tienen una correspondencia formal y temática con las jarchas. Así, Menéndez Pidal señalaba que lo mozárabe es el antecedente de la lírica castellana, pero también de la lírica galaico-portuguesa, sobre todo en lo referente a las cantigas de amigo. Así, las canciones andalusíes primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos tendrían en común, el ser canciones puestas en boca de una doncella enamorada y el confiarse la doncella a su madre.

Otros temas propios de la lírica castellana son: canciones de boda, de marzo, de mayo, de siega, de romería o de alborada, en las que los amantes se reúnen al alba, en contraste con las de albada (de influencia provenzal), en la que los enamorados se deben separar al alba.

Un tema muy significativo de la lírica peninsular, concretamente de la castellana, es la asociación erótica y amorosa de las flores, el rosal o el vergel, la mañana de San Juan, el río y la sierra. Concretamente, en la primera canción del *Spanisches Liederspiel* opus 74 de Robert Schumann, “Del rosal vengo mi madre”, aparecen todos los lugares comunes a los que alude Arístegui (1981), el vado, el rosal granado o florido y la orilla del río.

Arístegui (1981) alude también a una característica de la lírica peninsular tradicional, la “glosa a lo divino”, cuyo ejemplo más sobresaliente es el Villancico Navideño, poniendo el ejemplo concreto del poema de Gil Vicente, “Muy graciosa es la doncella”, que no es sino una canción de enamorado, pero que alude a la Virgen María, incluida en el *Auto de la Sibila Casandra*. El repertorio de canciones a lo divino irá aumentando con aportaciones de los más grandes poetas castellanos, como Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz o Lope de Vega, conservándose la vertiente popular en los villancicos navideños tradicionales.

La forma castellana del “cantar de amigo” “es la de un villancico inicial glosado en estrofas, al fin de las cuales se suele repetir todo o parte del villancico, a modo de estribillo [...] el punto de partida está en el villancico, y las estrofas son su desarrollo [...]” (Menéndez Pidal, 1946: 260).

### II.1.3 La lírica catalano-provenzal

Por otro lado, la lírica catalano-provenzal influyó tardíamente en la lírica castellana, siendo una de sus manifestaciones más notables la Canción de Serrana, que tiene sus raíces en la *Pastourelle* provenzal o en la *Pastorela* galaicoportuguesa. En estos ciclos encontramos alguna alusión a la sierra, como “La sierra es alta” o la niña que anda en la sierra de “Sanossa está la niña”: “En la sierra anda la niña / su ganado a repastar”.

Arístegui (1981) concluye que las canciones de los dos ciclos de Schumann, tanto las procedentes de los cancioneros, como las anónimas, corresponden indudablemente al corpus general de la lírica tradicional castellana, lo que queda corroborado ampliamente por Fernández San Emeterio (1997).

A modo de resumen, la lírica de tipo tradicional, con sus dos ramificaciones épica (cantares de gesta y romancero) por una parte, y lírica (o poesía de cancionero), partiendo de la Edad Media, permanecerá viva hasta el Siglo de Oro, estando presente en pasos, entremeses, comedias, refundiciones de villancicos y glosas a lo divino de autores como Juan del Encina, Gil Vicente, Lucas Fernández, Cristóbal de Castillejo, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo o Calderón. Su presencia en estas obras y en la conciencia popular la pondrá de moda en el Romanticismo y Nicolás Böhl de Faber la dará a conocer fuera de España con su *Floresta de Rimas antiguas castellanas*, que posteriormente serían traducidas al alemán por Emanuel Geibel. Sin embargo la poesía culta y la popular no serán compartimentos estancos, dando lugar a lo que Arístegui y Seibold (1981) consideran el rasgo más característico y universal de la literatura española: la simbiosis de las dos tendencias en los momentos y autores más significativos de la literatura española, con la prolongación de lo popular en lo culto y viceversa, por medio de continuas versiones y refundiciones.

Según Alonso (1964) los villancicos castellanos obedecen a un ritmo musical, dependiendo la versificación del acento y no del número de sílabas, y suele constar por lo menos de un dístico monorrimo, consonante o asonante, aunque a veces, no rima. La glosa del villancico, puede estar en forma de zéjel, es decir un trístico monorrimo y un verso que rima con uno o dos del villancico. En muchos casos, constan de cinco versos más un verso con la rima del estribillo, detrás del cual se repite el último verso de este, o los dos, si es un dístico.

En las glosas populares, según Frenk (1971), no es posible separar el villancico de la glosa, puesto que están íntimamente unidos, tanto a nivel conceptual como sentimental. Esta autora divide las glosas en dos grandes grupos: Las glosas que constituyen una versión ampliada del villancico, y las que constituyen frente a éste, una unidad aparte.

En el caso de los poemas traducidos por Geibel y utilizados por Schumann para estos dos ciclos, no estamos ante poemas de origen popular, pues si se observa la autoría de los poemas originales (exceptuando el de Don Manuel del Río), la mayoría de los poetas son galaico-portugueses o extremeños. En el Renacimiento castellano, los músicos de la Corte de los Reyes Católicos volvieron la mirada hacia estas canciones líricas tradicionales, que fueron recopiladas en el *Cancionero musical de Palacio*. Precisamente este sustrato popular es lo que diferencia el repertorio profano de la canción amorosa castellana de las cortes de Borgoña y Francia.

Esta perfecta unión de simplicidad musical y poética (Alonso, 1964) es perseguida ya por los vihuelistas españoles del siglo XVI, encontrándose ejemplos de este amor por el elemento popular en la lírica culta, en el cancionero de Herberay, que es posterior a 1458.

Aunque los poetas cortesanos y los dramaturgos muestran predilección por la poesía lírica tradicional; el que más lejos llevará este amor por lo tradicional será Gil Vicente (¿1465?- ¿1536?), “[...] por cierto que no deja de ser curioso el que portugueses o extremeños, como veremos, muestren en pleno petrarquismo una extraordinaria afición a los villancicos castellanos, como se ve en Sá de Miranda [...]” (Alonso; Blecua, 1964: 49)

Una serie de villancicos de tipo cortesano serán divulgados por medio del *Cancionero general* de 1511, y sobre todo por medio de los vihuelistas, como Luis de Milán (antes de 1500-después de 1561), Juan Vásquez (1523-1565) o Esteban Daza (1537-entre 1591-1596). Se observa que muchos de los poemas seleccionados por Schumann proceden de piezas dramáticas, tradición que comenzó con Gil Vicente, Lope de Rueda (1515-1566) y que alcanzó su punto culminante con Lope de Vega (1562-1635), siguiendo su ejemplo Tirso de Molina (1579-1648), Luis Vélez de Guevara (1579-1644) y José de Valdivielso (1565-1638).

#### II.1.4 Las imágenes poéticas utilizadas en la poesía castellana tradicional

Las imágenes de estos poemas suelen estar tomadas de la naturaleza, estando cargadas de un valor simbólico arquetípico. En algunos de los poemas escogidos por Schumann para sus dos ciclos de canciones españolas se encuentran algunos de ellos. Seguiré el esquema de Frenk (1971) que los ordena en cuatro grupos:

En primer lugar destaca la fuente o el agua como elemento simbólico. En la poesía folklórica, la fuente es el lugar donde se encuentran los amantes, siendo un símbolo de renovación y fecundidad.

En los poemas objeto de esta tesis encontramos la presencia del agua en varias ocasiones: en el primer Lied del *Spanisches Liederspiel* opus 74, *Del rosál vengo, mi madre*, se alude al río “a riberas de aquel río / viera estar rosál florido”, mientras que en el segundo, *Si dormís, doncella*, la doncella no debe calzarse porque tiene que cruzar el río Guadalquivir. En los *Spanisches Liebeslieder* opus 138 encontramos la presencia del agua en *Ebro caudaloso*, donde la niña lleva a pastar a su ganado y pasea por los prados cercanos al gran río. El agua aparece también en *La sierra es alta* en el estribillo: “Los caños corren agua y /dan en el toronjil”.

El segundo símbolo importante en la poesía amorosa es la primavera, pues la identificación del amor con el mundo vegetal está igualmente muy arraigada. La primavera hace florecer los amores a la par que a las plantas. En estos poemas, los amantes se encuentran en el río, donde florecen las rosas, o en los prados y arboledas cercanos al río Ebro, donde el amante imagina a su amada. Las muchachas trenzan flores para enviarlas al amado en un jardín florido, en el poema de Geibel que Schumann titula *Botschaft*, deduciéndose que la estación del año debe ser primavera.

El tercer símbolo intemporal y universal del amor es la rosa, que es también un símbolo de la doncellez o de la doncella misma, el hombre la corta, la muchacha se la ofrece, o de una manera más indirecta, la muchacha corta flores para dárselas a su amado. En estos poemas encontramos a la doncella que va al río y coge rosas suspirando “viera estar rosál florido / cogí rosas con suspiro”. Aunque la traducción de Geibel es fiel al poema de Gil Vicente, Schumann deja más clara la situación al modificar de su mano el texto especificando: “Und am Rosenbusch, o Mutter, /einen Jüngling sah ich / an den

Ufern jenes Wassers / einen schlanken Jüngling sah ich” (Y junto al rosal, oh madre / vi a un joven / en la orilla de aquel agua/ vi a un esbelto joven). El muchacho, buscaba también rosas: “An den Ufern jenes Flusses / sucht’ nach Rosen auch der Jüngling” (A la orilla de aquel río / buscaba también rosas el joven), y es el muchacho el que corta las rosas sonriendo y le ofrece la más hermosa a la doncella, suspirando: “und mit Lächeln brach die schönste er /gab mit Seufzen mir die Rose” (y sonriendo cortó la más bella/ y me dio la rosa suspirando).

En el caso del supuesto poema de Don Manuel del Río, Geibel recoge los tópicos de la poesía amorosa popular castellana (o supuestamente popular) y los va encadenando: “Nelken wind’ ich und Jasmin / und es denkt mein Herz an ihn” (Trenzo clavel y jazmín / y mi corazón piensa en él). Los claveles son de color rojo fuego, metáfora de la pasión, y el blanco jazmín, símbolo de la palidez de la doncella, que sufre por la ausencia de su amado. Las mil flores recién nacidas en la mañana, con su corta vida, hacen pensar a la muchacha si el amor se marchitará tan pronto como las flores “Sprich du duftiger Jasmin, / Sprecht ihr flammenroten Nelken / kann so schnell auch Liebe welken?” (Habla tú oloroso jazmín, / hablad claveles rojo fuego/ ¿puede también el amor marchitarse tan rápido?).

En el poema “¡Cubridme de flores / que muero de amores!” los alientos de amor y el aroma de las flores son uno. Aquí las azucenas y los jazmines (la primera es el símbolo virginal por excelencia) son blancas, símbolo de pureza e inocencia, y serán la mortaja de la doncella no correspondida en el amor.

Según Frenk, (1971) toda entrega amorosa entraña un peligro, y hay que pagar por ella. Esta idea se expresa con el símbolo de la prenda que debe darse a cambio de las flores o frutas hurtadas, aunque de este tema concreto, no he hallado ejemplos en los poemas estudiados.

Se encuentran tres poemas que aluden a la descripción de la doncella, de su belleza, de su carácter adorable o terrible, como son *Muy graciosa es la doncella*, *Ojos garzos ha la niña* y *Sañosa está la niña*. Sin embargo, en ambos ciclos, la mayor parte de los poemas escogidos por Schumann se refieren a los tormentos espirituales por causa del amor, ya sin la apariencia de poesía popular, como son *Alguna vez*, *Todos duermen corazón*, *Quién viese aquel día*, *Mis amores tanto os amo*, *De dentro tengo mi mal*, *Cubridme de flores* y *Vista ciega, luz oscura*. Además de éstos pueden entenderse como

un planteamiento humorístico *Sed de amor esta pasión*, y *Dirá cuanto digere*, en el primero un observador anónimo analiza observa y proclama con ironía los efectos del enamoramiento en la joven Inés, y en el segundo la protagonista femenina de la historia manifiesta su ostensible desprecio a las críticas de la gente porque ama y es amada.

Además de los símbolos anteriormente citados, en estos poemas se encuentran una serie de giros fijos, como por ejemplo, la invocación a la madre, como es el caso del poema *Del rosal vengo, mi madre*, y de *La sierra es alta* “Madre la mi madre / del cuerpo atán garrido” o las riberas del río del mismo poema y las riberas del Ebro. Según Frenk, (1971) este papel preponderante de la madre, a la que la muchacha confiesa sus alegrías y penas amorosas es un tema propio de la poesía de la Península Ibérica, presente desde las jarchas a las cantigas de amigo y los villancicos.

Otra característica común de la lírica aparentemente popular son los lugares, como: Sevilla, Granada, el río Guadalquivir, cuya alusión resultaría muy conveniente para Schumann al tener la intención de situar ambos ciclos en España.

En varios casos, se produce una personificación del corazón, el pensamiento, o los ojos, a los que el sujeto poético se dirige como si fuese un interlocutor: “Alguna vez, / o pensamiento, / serás contento”. “¡Todos duermen, corazón, / todos duermen y vos non!”. “¡Los mis tristes ojos, / tan tristes, tan tristes, /visteis mis enojos /un placer no visteis”.

Así, los poemas escogidos por Schumann de las traducciones de Geibel para ambos ciclos entroncan con la genuina y primera lírica tradicional peninsular, convenientemente asimilada y transmitida por los grandes poetas españoles y portugueses del Renacimiento y el Siglo de Oro.

## II.2 Emanuel Geibel: Poeta y traductor de poemas y romances españoles

Es conocida la inclinación de Schumann hacia la poesía, hasta el punto de considerarse él mismo un *Tondichter*; sin embargo los textos de sus más de 300 Lieder solistas proceden, desde poetas muy conocidos como Heine y Goethe, a poetas desconocidos, que en parte proceden del entorno de Schumann, “[...] der einzelnen Vertonungen – denn von solchen ist hier die Rede – liegt im Regelfall in Schumanns

zeitlebens gepflegter poetischer Lektüre” (Schulte, 2005: 11)<sup>29</sup>. El número total de poetas cuyos textos utilizó Schumann para componer sus Lieder es de 66, incluyendo las traducciones de poemas de otros idiomas. Un poeta que abarca estos dos campos, el de la creación poética y la traducción es Emanuel Geibel.

Franz Emanuel Geibel (1815-1884) nació en una familia clerical de ocho hijos en Lübeck. Fue un estudiante excepcional que comenzó a escribir poesía a los veinte años. Estudió Teología en Bonn y Filología en Berlín, donde conoció a Chamisso, Eichendorff, y a Bettina von Arnim. Ella le recomendó como tutor al conde Katasaki, delegado ruso en Atenas, donde Geibel permanecería a su servicio dos años. A su retorno de Grecia, publicó sus *Gedichte* (1840) que alcanzaron un gran éxito, con cien ediciones en vida de su autor.<sup>30</sup>

En 1840 Geibel comienza a estudiar español en Lübeck, encontrándose con grandes dificultades, pues, aunque aprendió fácilmente el idioma (Goedecke, 1897), cuando alcanzó un dominio elevado del español le resultó difícil conseguir bibliografía para proseguir sus estudios de literatura española. Como carecía de medios económicos para ir a estudiar a España o desplazarse a la biblioteca de Viena, aceptó el ofrecimiento del caballero Karl von der Malsburg (hermano del traductor de Calderón de la Barca y Lope de Vega, Otto von der Malsburg) para reorganizar la biblioteca del *Schloß Escheberg*<sup>31</sup>, lo que le permitió continuar y ampliar sus estudios, puesto que en dicha biblioteca abundaba la literatura española.

Geibel permaneció en Escheberg casi un año y comenzó a trabajar en el *Romancero* español, al tener a su disposición el libro de Ginés Pérez de Hita: *Guerras civiles de Granada*, que era muy popular en Alemania en esta época<sup>32</sup>, relato medio

---

<sup>29</sup> “las musicalizaciones individuales -pues de esto es de lo que se trata aquí- generalmente proceden de las cuidadas lecturas poéticas a lo largo de toda la vida de Schumann”. (Traducción de la autora)

<sup>30</sup> Aunque Geibel se interesó desde su juventud por los países del sur de Europa, su única experiencia personal y física del sur fue esta estancia en Atenas.

<sup>31</sup> Este castillo era propiedad de Karl von der Malsburg y estaba situado cerca de Kassel.

<sup>32</sup> Ginés Pérez de Hita (Mula, Murcia, 1544-1619) *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes, caballeros moros de Granada, de las civiles guerras que hubo en ella.... Hasta que el rey don Fernando el quinto la ganó*. La primera parte se publicó en Zaragoza en 1595, y la segunda en Cuenca en 1619. Pérez de Hita es el creador de la novela histórica en español y del Romancero Nuevo, pues introduce en la obra algunos romances originales y otros propios. Su obra tuvo mucha influencia en la literatura nacional (Calderón de la Barca, Francisco Martínez de la Rosa, Manuel Fernández y González, Pedro Antonio de Alarcón) y europea, pues fue traducida al inglés en 1801, al francés en 1809 y al alemán en 1821, marcando el gusto por el elemento árabe de los hombres del siglo XVIII y XIX.

histórico medio romance de la lucha entre *zegríes* y *abencerrajes* en la España árabe y el fin de su dominio en Granada, incluyendo algunos romances en medio de la narración.

Los romances que llamaron la atención de Geibel eran los de Pérez de Hita, y no los romances viejos auténticos, a los que finalmente consiguió acceder por medio de Victor Aimé Huber en Marburg, publicando las posteriores traducciones de romances y poesías populares resultado de sus investigaciones en Berlín en 1843, con el título *Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmaße des Originals verdeutscht*. Nueve años más tarde publicó otra selección de poemas españoles conjuntamente con Paul Heyse, *Spanisches Liederbuch* (Berlín, 1852) a los que Geibel solo aportó diez poemas nuevos, además de los del libro anterior.

Su último trabajo dedicado a los poemas españoles fue realizado conjuntamente con el Conde Adolf Friedrich von Schack y editado en 1860, *Romanzero der Spanier und Portugiesen*. Si en el libro publicado con Paul Heyse incluyó los poemas de su primera obra, en éste incluyó los romances. En ambos casos, las traducciones fueron revisadas y se incluyeron poemas nuevos.

Brinkmann-Scheihing (1975) realiza un análisis y una comparación de las traducciones de los romances españoles del romanista Friedrich Díez y de Emanuel Geibel y Adolf von Schack, destacando que Geibel opinaba que para abordar la traducción es necesaria una identificación entre la personalidad del autor original y el traductor. Frente a la manera de traducir de Friedrich Díez, que buscaba guardar la máxima fidelidad al original, Geibel y von Schack intentan adaptarla a los lectores de su tiempo, produciendo una obra literaria agradable y asequible.

Mientras que Díez, como filólogo, buscaba una traducción lo más fiel posible al original, Geibel y von Schack corrían el riesgo de impregnar sus traducciones de su propio estilo poético, como de hecho sucedió, pues Geibel acometió la traducción siguiendo sus propios principios estéticos, valiéndose de diferentes recursos, como cambiar partes que no eran fácil de entender, eliminar pasajes escabrosos, y mezclando romances populares con romances de autor.

Las fuentes para sus *Volkslieder und Romanzen der Spanier* citadas por el propio Geibel son el *Cancionero de Romances* de Antwerpen (1555); el *Romancero General*, Madrid (1605), La *Silva de Romances Viejos* de Jakob Grimm (Viena, 1815), la *Floresta de rimas antiguas castellanas*, de Nicolás Böhl de Faber (Hamburgo, 1821-23), el *Tesoro de*

*los romances y cancioneros españoles* de Eugenio de Ochoa (París, 1838), el Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana, de Víctor Aimé Huber (Bremen, 1832) y *Sammlung der besten alten spanischen Romanzen* de Georg Bernhard Depping (Altenburg-Leipzig, 1817).

En cuanto a su obra poética propia, Geibel era un poeta tradicional de ideología conservadora, lo que le llevó a posicionarse en contra de la revolución de 1848 públicamente, con poemas como *Gegen den Strom* (Contra la corriente), y contra la Guerra Franco-Prusiana, *Deutsche Siege* (Victorias alemanas). Su poesía política de entre 1849 y 1871 apareció posteriormente recopilada bajo el título *Herold des deutschen Reiches* (Heraldo del imperio alemán).

En el año 1852 Geibel fue invitado por el rey Maximiliano II de Baviera a Munich, donde permaneció 16 años como Profesor Honorario de Literatura Alemana y Estética en la Universidad de dicha ciudad, convirtiéndose en el líder del grupo de poetas de élite conocido como *Der Krokodil*, opuesto a las tendencias de la *Joven Alemania* y al Realismo poético, que postulaba un ideal de belleza de corte clásico e idealista, fuertemente tradicionalista y centrado en el valor de la belleza de la forma poética. Allí coincidió con Paul Heyse, encuentro que dio como fruto la publicación conjunta del *Spanisches Liederbuch*.<sup>33</sup>

Todos los textos de los dos ciclos españoles de Schumann *Spanisches Liederspiel* opus 74 y *Spanische Liebeslieder* opus 138, excepto *Der Contrabandiste* se encuentran en la antología de Böhl de Faber, concretamente en el primer volumen, por lo que es fácil, que ésta fuera la fuente directa de Geibel, al menos para estos textos. El texto de *Der Contrabandiste* procede, con toda seguridad, de una ópera de Manuel García, llamado *El poeta calculista*.

---

<sup>33</sup> El rey Luis II de Baviera le despidió de su puesto en Múnich al publicar Geibel un poema elogiando al rey de Prusia a poco de obtener el Premio Schiller, lo que le movió a volver a Berlín. Su bienestar material quedó asegurado por medio de una pensión que le otorgó el rey Guillermo I de Prusia.

## II.2.1 Emanuel Geibel y los compositores alemanes

Geibel, tras Heine y Goethe, es el poeta más puesto en música (unas 4000 obras) del siglo XIX, lo que indudablemente está relacionado con que fuera uno de los poetas más leídos de su tiempo. Esto parece quedar suficientemente demostrado por el hecho de que su primera antología, publicada en 1840, se reeditara 100 veces hasta su muerte en 1884, y en el año 1908 alcanzó la edición número 132.

Muchos compositores escogieron sus poemas para ponerles música, cuando el poeta aún no era apenas conocido, e incluso antes de la publicación de su antología<sup>34</sup>, como Carl Mosche (compositor también nacido en Lübeck), cuyos primeros Lieder (opus 3) sobre poemas de Geibel aparecieron en 1836. Otros compositores poco conocidos fueron Johanna Mathieux y Carl Reißiger, que utilizó poemas de Geibel para sus *Lieder*, opus 116. Parece que el primer compositor sin relación directa con Geibel que puso música a sus poemas fue Louis Spohr, y los poemas le llegaron a través de su editor Raimund Härtel.

Geibel tuvo relación con muchos compositores de su época, no sólo los anteriormente citados, sino compositores de gran renombre como Moscheles, Flotow, Liszt y Mendelssohn.

Es kann also nicht die Popularität der Geibelschen Gedichte gewesen sein, die die Komponisten so früh nach ihnen greifen ließ – es muß schon etwas mit dem Ton seiner Gedichte zu tun gehabt haben, der die Musiker besonders ansprach.

Geibel hatte tatsächlich ein besonderes Verhältnis zur Musik – und auch seine Dichtung hat starke Affinitäten zu ihr. Als ganz äußerliche Daten lassen sich die vielen persönlichen Bekanntschaften Geibels zu Komponisten seiner Zeit nennen. Außer der bereits genannten, sicher nicht sehr bedeutenden Carl Mosche, Johanna Mathieux und vielleicht Carl Reißiger gehörten dazu Ignaz Moscheles, Wilhelm Taubert, Friedrich von Flotow, Franz Liszt, den er mehrfach traf und von dessen Persönlichkeit er ganz begeistert war, vor allem aber auch Felix Mendelssohn Bartholdy, für dessen *Loreley* Geibel, wie bekannt, das Textbuch schrieb, und der übrigens auch dreien seiner Lieder Gedichte von Geibel zugrunde legte. (Hertrich, 1993: 124)<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Muchos de sus primeros poemas aparecieron publicados en el *Deutscher Musealmanach* y en *Büchners deutsches Taschenbuch* los años 1834, 1836, 1837 y 1839.

<sup>35</sup> “Así, la popularidad no pudo ser razón por la cual los compositores se valieron tan pronto de las poesías de Geibel, debe tener algo que ver con el tono de su poesía, lo que atrajo especialmente a los músicos.

Geibel tiene efectivamente una especial relación con la música, y también su poesía presenta fuerte afinidad con ella. Como dato externo hacer notar su relación personal con muchos compositores de su tiempo. Aparte de los nombrados, de fijo no muy conocidos Carl Mosche, Johanna Mathieux y quizá Carl

Para explicar la profunda inclinación de Geibel hacia la música y la importancia de ésta durante el proceso de composición de sus poemas, nada mejor que las palabras del propio poeta que confiesa que durante el nacimiento de un poema le sonaba una bonita melodía en el corazón, nada triste, en modo “menor/mayor” literalmente<sup>36</sup>. “Ich hab’ wohl ein’s [Lied], aber da müssen Sie die Melodie dazu denken, die mir dabei im Herzen klang, sonst ist es gar nichts. Wenn Sie die aber finden, werden Sie’s ganz verstehen, es ist eine hübsche Melodie, gar nicht ganz traurig, moll dur, wie Mathias sagt” (Hertrich, 1993: 124).<sup>37</sup> Así pues, dado el modo en que surgían, no es extraño que los poemas de Geibel posean una cualidad de *cantabilidad* que facilitaba su puesta en música, pues esa melodía que le sonaba en el corazón, evidentemente poseía un ritmo y una forma que se veían reflejadas en el poema.

Los gustos musicales de Geibel eran muy conservadores, no aprobaba la música de Wagner y tampoco le gustaban los Lieder de Johanna Mathieux, que no era ninguna representante de la vanguardia musical<sup>38</sup>, así que es de suponer, que los de Schumann tenían muchas posibilidades de no agradaarle especialmente.

## II.2.2 Emanuel Geibel y Robert Schumann

Aunque Schumann y Geibel por su nacimiento pertenecen a la misma generación, pues se llevaban cinco años, apenas se puede hablar de que existiese una relación entre ambos. Según el *Haushaltsbuch*<sup>39</sup> de Schumann, el compositor escribió siete canciones de Geibel en once días a finales de julio y principios de agosto de 1840: *Ländliches Lied*

---

Reißiger, también hay que incluir a Ignaz Moscheles, Wilhelm Taubert, Friedrich von Flotow, Franz Liszt, con el que se relacionó en varias ocasiones y cuya personalidad admiraba, y de entre todos a Felix Mendelssohn Bartholdy, para cuya *Loreley*, como es sabido, escribió Geibel el libreto, sirviendo además tres de sus poemas como fuente de inspiración para tres canciones.”

<sup>36</sup> A propósito del tema, Geibel llama a sus poemas *Lieder*.

<sup>37</sup> “Tengo un [Lied], pero usted debe pensar la melodía que me sonaba en el corazón, sino, es nada. Pero si usted la encuentra, lo comprenderá por entero; es una bonita melodía, no totalmente triste, en modo menor / mayor, como dice Mathias”. Carta desde Escheberg del 2 de febrero de 1842 a la Sra. Elisabeth Rautenberg, hermana de Alexander Duncker, su editor.

<sup>38</sup> Como expresa el propio Geibel en una carta a su madre (Hertrich, 1993)

<sup>39</sup> En principio era un libro donde Schumann anotaba los gastos domésticos, pero también anotaba las obras en las que trabajaba y otros datos, sobre todo cuando dejó de llevar al día su diario personal.

(Canción campestre), *In meinem Garten die Nelken'* (En mi jardín, los claveles), *Zigeunerleben* (Vida de zíngaro) opus 29, consistente en un dúo y dos piezas corales) y la opus 30: *Der Knabe mit dem Wunderhorn* (El muchacho del cuerno mágico), *Der Page* (El paje), y *Der Hidalgo* (El hidalgo), así como el Lied *Sehnsucht* (Nostalgia) opus 51, nº 1.

Los *Gedichte* de Geibel, publicadas en 1840, son de contenido heterogéneo, yendo desde *Rheinsage* (Saga del Rin), inspirado por la historia antigua alemana, hasta *Zigeunerleben*; *Der Knabe mit dem Wunderhorn*, que rinde homenaje por título y contenido a la antología de Arnim y Brentano; *Pergolese*, fantasía sobre el compositor italiano mientras trabajaba en su *Stabat Mater*, donde Geibel alterna estrofas propias con versos en latín. *Der arme Taugenichts*, (El pobre haragán) que apunta en la dirección de la novela homónima de Eichendorff; un poema sobre una mariposa, *Schmetterling*, seguido de *Der Hidalgo*, que constituyó la iniciación de Schumann en el mundo español, en cuanto a la composición de *Lieder*. La canción *Der Hidalgo* de Schumann data de agosto de 1840. Este poema, junto con otro titulado *Zigeunerbube im Norden* (Muchacho gitano en el Norte), que es el lamento de un gitano que añora su tierra natal, muestra la temprana fascinación de Geibel por España.

El hecho es que el volumen de *Gedichte* apareció en el otoño de 1840, después que Schumann compusiera sus canciones. Dos de los poemas habían sido publicados en *Büchners deutsches Taschenbuch* en 1838, siendo posible que Schumann utilizara dicha fuente para sus canciones individuales, pero es más plausible que conociese la poesía de Geibel a través de un grupo de compositores con los que mantenía correspondencia como editor de la *Neue Zeitschrift für Musik*. En 1838, la compositora Johanna Mathieux (1810-1858), protegida de Mendelssohn, y más conocida por su nombre de casada, Johanna Kinkel, publicó la obra *Sechs Gedichte von Emanuel Geibel*, opus 8. Una favorable crítica de Schumann confirma que conocía y admiraba dichas canciones.

Otro compositor relacionado con Schumann, Carl Mosch, incluyó el poema *Der Knabe mit dem Wunderhorn* como parte de su opus 4 (1837) y también Louis Spohr compuso los *Lieder* opus 101/6 *Gondelfahrt / in den Wassernder Lagune* (Viaje en góndola/ En la acuática laguna) y el conocido Lied, opus 103/3, *Ich blick in mein Herz*, (Miro en mi corazón) para piano y clarinete compuestos y publicados en 1837, por lo tanto antes que fuera publicado el libro *Gedichte*, por lo que Herttrich (1993) concluye que Spohr debió obtenerlos del *Deutscher Musenalmanach* y el *Büchners deutsches Taschenbuch*.

Es muy posible que en esta primera época de compositor de canciones, Schumann recurriese a los textos de Geibel que le gustaban y que conocía por canciones de otros compositores.<sup>40</sup> También es posible que recibiera una copia de los poemas de Geibel por medio de sus contactos profesionales en cuanto a crítico. No existe evidencia de que el compositor y el poeta mantuviesen contacto directo en este momento de sus vidas. Que el compositor tenía un elevado concepto de la poesía de Geibel lo prueba el hecho de que Clara compuso otros tres poemas de éste para su opus 13 (1842), que merecieron la cálida aprobación de su esposo. En los años cuarenta, Geibel estaba en la cima de su carrera, coincidiendo con la primera etapa de Schumann como compositor de canciones.

Se sabe que Geibel y Schumann se encontraron en Dresde cuatro veces: el 25 de abril, el 7 de mayo, y el 20 y 21 de junio (Hertrich, 1993: 129). Exceptuando estos encuentros, no hay más información acerca de sus conversaciones o de más relación entre ambos, porque no se conservan los diarios de Geibel del año 1846, y Schumann, con su habitual manera telegráfica de anotar en sus diarios, sólo anota el nombre de Geibel, sin añadir ningún detalle al respecto de estos encuentros.

Lo que Schumann pensaba sobre la poesía de Geibel tampoco está demasiado claro, pues el único testimonio escrito de Schumann al respecto es una breve referencia a Geibel pero como traductor, en una carta de 22 de abril de 1849 a Friedrich Kistner sobre el *Spanisches Liederspiel* opus 74. "Ich glaube, es werden dies meine Lieder sein, die sich vielleicht am weitesten verbreiten. Und dies liegt mit an den heitern, reizenden Dichtungen"<sup>41</sup> (Schumann, 1904: 458). Pero esto tampoco es extraño, pues Schumann apenas mantuvo contacto ni personal ni epistolar con los poetas cuyos poemas ponía en música, ni tampoco solía referirse a ellos.

La poesía de Geibel actualmente no está muy valorada por la crítica literaria, pero sí sus traducciones. Schumann, que poseía un exquisito gusto poético, ¿acaso se equivocó escogiendo los poemas de Geibel? Hay que tener en cuenta que el gran éxito editorial de Geibel fue su primer libro de poesía, cuyos poemas son los que principalmente utilizaron los compositores para sus Lieder. Sus colecciones posteriores *Juniuslieder* (1848), *Neue*

---

<sup>40</sup> Si escribió una reseña favorable sobre los Lieder de Johanna Mathieux, lo más probable es que tuviese la partitura, de donde podía obtener el texto del poema.

<sup>41</sup> "Yo creo que estos serán mis Lieder quizás más divulgados. Y esto se debe a los alegres y estimulantes poemas."

*Gedichte* (1856) y *Spätherbstblätter* (1877) no tuvieron tanto éxito ni entre los lectores ni entre los compositores. Por otro lado la toma de partido de Geibel por el nacionalismo conservador, con la escritura de poemas políticos, influyó muy negativamente en la crítica posterior. Esto pudo haber influido a Schumann, que desde 1840 no volvió a escoger poemas originales de Geibel.

Berthold Litzmann<sup>42</sup> escribe en su biografía sobre Clara Schumann que en el año 1846, el compositor, revisando sus primeras obras, lamentaba haber perdido el tiempo con la poesía de Geibel, que le parecía adecuada para el tocador de las damas. Sin embargo, los encuentros personales con el poeta pudieron haber suavizado la actitud de Schumann, puesto que Geibel tenía fama de poseer gran encanto personal y simpatía, capaz de conquistar incluso a los que no simpatizaban con sus ideas políticas. (Hertrich, 1993: 130)

El que se encontraran cuatro veces en un breve período de tiempo permite pensar que ambos se sintieron a gusto. Es posible que durante esos días en Dresde, Geibel presentara al compositor una copia de sus *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (1843). Así pues, hay razones para creer que Schumann tuvo acceso a varios poemas o partes de poemas no incluidos en la colección, de manos del propio poeta. Este volumen descubre una visión de España diferente a la de las *Gedichte*. En la traducción de canción popular, Geibel se desenvuelve con comodidad y gracia. Los *Volkslieder und Romanzen der Spanier* son traducciones de Geibel de poetas como Gil Vicente y Camoens, pero también incluyen muchos autores anónimos, incluido un poema de su mano (*Cojo jazmín y clavel*), que firma con el seudónimo de Don Manuel del Río.

El famoso *Spanisches Liederbuch* de 1852, con Paul Heyse como coautor, inspiraría a Hugo Wolf su colección de Lieder con el mismo nombre de 1889, unos 37 años después que esos poemas fueran publicados, de los que los *Volkslieder und Romanzen der Spanier* fue su precursor directo. Tres años después del encuentro entre el poeta y el compositor, en 1849, los poemas de *Volkslieder und Romanzen der Spanier* inspiraron a Schumann estos dos ciclos españoles (opus 74 y opus 138). Hojeando el libro de Geibel simplemente y viendo el título de los poemas, resulta curioso cuántos de estos poemas han pasado a

---

<sup>42</sup>La biografía a la que se refiere Hertrich es: Litzmann, Berthold (1920) *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Leipzig.

formar parte del repertorio liederístico, con obras de muchos compositores, como Wolf y Jensen entre otros.

En 1852, Schumann volvió a la poesía de Geibel por última vez. El poema apenas conocido *Vom Pagen und der Königstöchter* opus 140 es una secuencia de cuatro baladas para voces solistas coro y orquesta. Una extraña elección para un compositor al que aparentemente desagradaba la poesía de Geibel como afirmaba Litzmann.

Aquí subyace seguramente un conflicto, el de la literatura juzgada puramente como tal (y el exquisito gusto literario de Schumann le colocaba en una posición anti-Geibel) y la poesía juzgada en cuanto a su adecuación para ser puesta en música, para lo cual los poemas de Geibel resultaban idóneos.

Con los dos ciclos españoles de 1849, Schumann estaba interesado en componer lo que en esencia era poesía popular, pero vista a través de su personalidad, desde una concepción universal de la música y su estilo propio. El mismo año vio la composición del mayor ciclo de Schumann de poemas de Goethe, la opus 98a.

### III EL CICLO DE CANCIONES ROMÁNTICO. HISTORIA DEL CICLO DE CANCIONES COMO FORMA

#### III.1 Puntualizaciones acerca del concepto de Lied, ¿Canción o poema?

*Lied* es un término típicamente germánico, intraducible: “canción” o “romanza” no expresan adecuadamente la especificidad, no tanto de la arquitectura formal como del timbre, del aura, de las antiquísimas raíces culturales. *Lied* es desde el punto de vista del texto, “poesía para música” [...] una composición de breves dimensiones, en una sola o en varias estrofas compuestas de un número igual de versos, que el juego de las rimas y la regularidad de los acentos, además del carácter de su significado poético, predisponen a ser puesto en música [...] (Di Benedetto, 1982: 47).

Puede considerarse que la característica más sobresaliente del prototipo consolidado del Lied de concierto del siglo XIX (también conocido como *Kunstlied*) es la fusión total de poesía y música, cuyo ejemplo más sobresaliente es el Lied de Schubert, pero hasta llegar a este punto, el proceso de gestación no fue uniforme, produciéndose simultáneamente en varios centros geográficos.

El proceso de formación del Lied estuvo ligado al creciente interés por la poesía popular en el siglo XVIII, que se materializó en la antología de Johann Gottfried von Herder (1744- 1803), *Stimmen der Völker in Liedern* (Voces de los pueblos en canciones).

En el siglo XVIII se pueden distinguir tres escuelas liederísticas en los territorios de habla alemana, la berlinesa, la suabia y la vienesa. Desde mediados del siglo, a la par que se desarrollaba el Lied como forma, se fue desarrollando un importante corpus teórico principalmente en la escuela berlinesa. En esta escuela, cuya forma preferida de Lied era la estrófica, se pueden distinguir tres generaciones de compositores significativas: a la segunda pertenecen Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) y Karl Friedrich Zelter (1758-1832), cuyos Lieder estróficos, en los cuales la música se supeditaba totalmente al texto, recibieron el beneplácito de Goethe.

Por otra parte, en la escuela suabia, lejos de la poderosa influencia berlinesa, las formas de los Lieder resultan más variadas y flexibles, destacando como su mayor representante Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), que utilizó en sus baladas principalmente la forma de composición desarrollada, sin repeticiones melódicas (o *durchkomponiert*).

Por último, la escuela liederística vienesa, recibió una mayor influencia de la música dramática, ya fuera ópera, cantata o melodrama, destacando los compositores Joseph Anton Steffan (1727- 1797) y Leopold Kozeluch (1752-1818).

En la formación del Lied de concierto fue de capital importancia el desarrollo de un acompañamiento pianístico independiente, frente al anterior predominio del bajo continuo, para lo cual tuvo también una gran influencia la evolución del piano como instrumento. El piano de macillos, o Hammerklavier posibilitaba, a diferencia del clave, de sonido más débil y sin posibilidad melódica, una mayor libertad de expresión no restringida a la melodía y al fundamento armónico. Así, el instrumento proporcionaba a la voz algo más que un simple apoyo, suscitando nuevas cuestiones a resolver, como la necesidad de equilibrar la voz y el piano, de lo que surgió una cierta rivalidad en la cuestión de la preponderancia de una y otro. (Fischer-Dieskau, 1990)

Los primeros grandes creadores del Lied con acompañamiento de piano fueron Joseph Haydn (1732- 1827), Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791) y Ludwig van Beethoven (1770- 1827) que le dieron una forma subjetiva, considerándose el ciclo *An die ferne Geliebte* Beethoven como el primer ciclo de la historia del Lied.

Todas las canciones individuales de este ciclo están conectadas, como lo estaban las extensas baladas de Zumstegg y otros, a través de interludios pianísticos modulatorios. Y en la última estrofa del último poema, Beethoven vuelve a la música del primero, presentándolo ahora en una versión elaborada pero en su tonalidad inicial. (Plantinga, 1992: 131)

Franz Schubert sintetizó todas las tendencias existentes en este género, siendo el verdadero creador del Lied romántico, creando un nuevo lenguaje que superaría a sus antecesores, ya desde la composición del Lied "*Gretchen am Spinnrade*" a los 17 años.

### III.2 Definición del ciclo de canciones como género propio

La definición del ciclo de Lieder romántico es una cuestión compleja, pues no existe unanimidad al respecto, aunque los musicólogos están de acuerdo en que los compositores del siglo XIX utilizaron el ciclo de Lieder para crear estructuras musicales más largas. Tampoco existe unanimidad para definir las diferentes formas y denominaciones utilizadas por los compositores para las diferentes agrupaciones de canciones.

A lo largo del siglo XIX se utilizaron una serie de términos para definir o titular a las distintas agrupaciones de Lieder: *Liederzyklus*, *Liederreihe*, *Minnespiel*, *Sammlung*, *Liederkreis*, *Liederspiel* etc. Los estudios críticos sobre este tema han intentado acotar el concepto, diferenciando entre ciclo y colección, según sea el nivel de coherencia interna de los Lieder que lo componen<sup>43</sup>.

Los primeros criterios de coherencia interna del ciclo de Lieder fueron elaborados desde una perspectiva organicista, basándose principalmente en dos ciclos considerados modélicos, *An die ferne Geliebte* (A la amada lejana) de Ludwig van Beethoven y *Die schöne Müllerin* (La bella molinera) de Franz Schubert. Ciertas características de ambos ciclos, como la existencia de relaciones tonales entre las diferentes canciones, que el argumento responda a una historia relatada más o menos linealmente y que el orden de las canciones sea inmutable, se establecieron como condición imprescindible para definirlos como ciclo. Si se aplican estos criterios estrictamente a los ciclos de Schumann, los únicos que podrían considerarse como ciclos “auténticos” serían *Dichterliebe* y *Frauenliebe und Leben*<sup>44</sup>.

Bingham (2004), por ejemplo, realiza una interesante síntesis del proceso de formación del ciclo de Lieder, sosteniendo que éste aparece alrededor de 1790, y adquiere su madurez como género alrededor de 1840. Este hecho no sorprende debido a su afinidad con la estética del romanticismo, que poetas y compositores alemanes abrazaron con entusiasmo. Si se analiza la historia del Lied, la característica más sobresaliente de los primeros Lieder es que estaban totalmente supeditados a la poesía, siendo la música un mero soporte de las palabras, encargándose de crear simplemente la atmósfera apropiada. Los primeros ciclos eran en principio ciclos poéticos acompañados por la música, como evidencia la simplicidad de los acompañamientos pianísticos. Poco a poco, la música fue aumentando su protagonismo, hasta llegar a la paridad con la poesía. “The poets themselves contributed to a shift toward parity, experimenting with mixing lyric,

---

<sup>43</sup> Como la tesis doctoral de Barbara Turchin (1981) *Robert Schumann's Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth-Century Liederkreis*. Universidad de Columbia, y los trabajos citados en la bibliografía de Ferris (2000), Thym (2001-2004) y Bingham (2004).

<sup>44</sup> Ferris (200) critica la aplicación de criterios organicistas para el análisis del *Dichterliebe* de Schumann, así como la aplicación del análisis schenkeriano realizada por el propio Schenker, Arthur Komar y David Neumeyer, proponiendo como alternativa el concepto de fragmento inspirado en las teorías de los hermanos Schlegel.

epic, and dramatic elements, and writing poetic cycles and novels infused with lyric episodes". (Bingham, 2004: 102)

En los territorios alemanes tienen lugar una serie de cambios socioculturales entre 1790 y 1840 que afectarán decisivamente a la forma de escribir e interpretar la música.

A finales del siglo XVIII decayó el mecenazgo musical por parte de la nobleza, pero el ascenso de la burguesía, junto con los progresos técnicos en la construcción del piano, propició que se escribiera música para este instrumento, mucho más potente que el clavecín. El piano moderno podía llenar de sonido una sala de tamaño mediano o acompañar a la voz y a otros instrumentos con solvencia. Así, paralelamente al desarrollo de los salones literarios, se desarrollaron los salones musicales, aumentando la demanda de música para piano o cámara con pocos ejecutantes. Estas transformaciones permitieron el surgimiento de "virtuosos" como Chopin, Liszt, Paganini, Clara Schumann y Félix Mendelssohn. A la vez, en los territorios alemanes cobró gran auge la música coral (muy ligada a los sentimientos nacionalistas), surgiendo gran número de agrupaciones corales. La música orquestal también amplió su campo de acción, pasando de mero acompañante en la ópera a protagonista, con el desarrollo y difusión de la música sinfónica por medio de conciertos cuyo público estaba formado por esta nueva burguesía melómana, apareciendo la figura del director de orquesta profesional. También se volvió la vista a la música de tiempos pasados, reestrenando obras del barroco y el clasicismo<sup>45</sup>, con lo que nació el concepto de "repertorio" y la historia de la música como disciplina. También se fundan los primeros Conservatorios de Música. En resumen, en el siglo XIX se forjan las estructuras de producción y difusión musicales que han llegado a nuestros días.

Una consecuencia de estos cambios fue la expansión del mercado de la canción a causa de la creciente demanda de la burguesía acomodada. El ascenso de la estética romántica, la identificación del Lied con el nacionalismo alemán y el progresivo posicionamiento de la música como la más romántica de las artes contribuyeron a darle mayor protagonismo. En el caso concreto del Lied, fue desplazándose el ideal de paridad entre palabras y música en beneficio de esta última, junto con la preferencia por las

---

<sup>45</sup> Como por ejemplo el "reestreno de la *Pasión según San Mateo* de Juan Sebastián Bach, compuesta en 1733, que no había vuelto a interpretarse hasta que Félix Mendelssohn la rescató del olvido en un concierto en Berlín en 1829. Mendelssohn, además de compositor y gran intérprete del piano, fue un director de orquesta aclamado y de éxito al que unió una estrecha amistad con Clara y Robert Schumann.

formas cíclicas. Todos estos factores crearon el clima adecuado para el surgimiento y desarrollo del ciclo de Lieders.

### III.2.1 ¿Cuándo surge el concepto de ciclo?

El primer problema que se presenta al abordar esta cuestión es la distinción conceptual y formal entre ciclo y colección, estableciéndose como criterio general el grado de cohesión entre los Lieders, que sería mayor en el ciclo que en la colección, en la que se presentan una serie de canciones simplemente yuxtapuestas. Bingham propone el estudio concreto y detallado de aquellas obras que puedan pertenecer a una u otra categoría más que entrar en polémicas acerca de las diferencias o similitudes de unos y otras. “Focusing on how song cycles and collections were constructed and on the ways in which they created coherence proves to be a more productive line of inquiry.” (Bingham, 2004: 104)

Para explicar la génesis y la evolución del ciclo de Lieders, Bingham parte de los tres tipos de ciclo más habituales en la primera mitad del siglo XIX: Los ciclos a los que denomina “temáticos”, pues están basados en poemas conectados por un mismo tema, los ciclos con un “argumento externo” o “ciclo poético-narrativo”, y los ciclos con “argumento interno”. Desde este punto de partida, la forma “ciclo” evolucionó hasta llegar al ciclo “construido musicalmente”<sup>46</sup>, en el que la coherencia interna radica más en la música que en la poesía.

#### III.2.1.1 Ciclos temáticos

Los ciclos temáticos fueron muy populares en la década final del siglo XVIII y a principios del XIX; entre ellos pueden distinguirse a su vez tres tipos: En el primero, Bingham engloba los ciclos cuya característica más sobresaliente es su temática de carácter circular, como las estaciones del año o los doce meses, y que acaban con una vuelta al invierno, como es el caso de *Musikalischer Almanach* (Almanaque musical) de Johann Friedrich Reichardt de 1796, con poemas de varios poetas, entre ellos Goethe y

---

<sup>46</sup> “topical cycles”, “external-plot cycles”, “internal-plot cycles” y “musically constructed cycles” respectivamente.

Herder. Estos primeros ciclos se caracterizan por la preeminencia de la poesía sobre la música, que simplemente apoya a la primera y la subraya con la mayor sencillez posible y comprende diferentes tipos de canción, como marchas, nanas, canciones de taberna etc. En general, no hay retornos motivicos evidentes entre las canciones que los componen y muchos de ellos requieren un reparto diverso, de acuerdo con la variedad de números, desde solos a dúos e incluso coros. Este tipo de ciclo fue perdiendo popularidad hasta desaparecer en los años treinta del siglo XIX.

El segundo grupo dentro del epígrafe de ciclos temáticos también tiene carácter circular, pero recarga el peso en la relación que cada punto del círculo mantiene con el punto central, resultando una forma extremadamente versátil, siendo muy popular entre los primeros románticos, y dando lugar a términos como *Blumensträuße*, (ramilletes de flores) *Lieder der Liebe*, (canciones de amor) *Frühlingskränze*, (coronas de primavera) *Wanderlieder* (canciones de caminante).

Sin embargo, alrededor de 1810, estos ciclos se vieron eclipsados por nuevos tópicos poéticos, procedentes de colecciones como la de Karl Theodor Körner (1791-1813), *Leyer und Schwert* (La lira y la espada), o los *Frühlingslieder* (Canciones de primavera) y *Wanderlieder* (Canciones de caminante) de Johann Ludwig Uhland (1787-1862). Estas últimas fueron especialmente aplaudidas por la crítica contemporánea y despertaron el entusiasmo de los compositores. El ciclo más aclamado de su época sobre canciones de caminante fue el de Conradin Kreutzer (1780-1849), publicado en 1818. Aunque Kreutzer no utiliza retornos motivicos, ni establece una jerarquía entre las tonalidades, ni preludios o postludios para conectar las canciones entre sí, estas canciones dan la sensación de trazar la trayectoria de un viaje simbólico, pasando por diferentes etapas. La crítica, lejos de escandalizarse, lo acogió favorablemente utilizando para describirlo términos como *Kreis* (círculo) o *Cyclus* (ciclo). “Kreutzer’s cycles confirmed that a new aesthetic was emerging; only nine years later, Schubert composed a similar cycle of wandering songs, a cycle that shared its title with one of the Uhland/Kreutzer songs: *Winterreise*.” (Bingham, 2004: 106)

Otros ciclos significativos pertenecientes a este grupo son *Lieder der Liebe und der Einsamkeit* (Canciones de amor y de soledad) de Christian Gotlob Neefe (1748-1798) y

Johann Gotfried von Herder (1744-1803), y los ya citados *Leyer und Schwert* (La lira y la espada) de Carl Maria von Weber (1786-1826) / Körner.<sup>47</sup>

La tercera forma conceptual que distingue Bingham dentro de los ciclos temáticos es un ciclo tridimensional o “en espiral”, que acaba en un sitio diferente de donde empezó, y que es raro en la primera mitad del siglo, pero que volvió a emerger cuando la música adoptó el papel preponderante. Un ejemplo de este tipo de ciclo es *Zueignung an Deutschlands Töchter* (Dedicatoria a las hijas de Alemania), de Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814), en el que se describe una variedad de canciones de flores, aparentemente pensadas para varios tipos de intérpretes, y en el que el esquema de subordinación de la música al texto sigue vigente.

### III.2.1.2. Ciclos con un argumento externo

Los ciclos con un argumento externo e interno respectivamente derivan menos de los ciclos de finales del siglo XVIII que de los experimentos del primer Romanticismo combinando géneros líricos y dramáticos. Un precedente digno de tener en cuenta es el *Liederspiel*, un drama consistente en una serie de *Lieder*, o que incluye varios. La primera obra así subtitulada *Lieb' und Treue* (Amor y fidelidad) compuesta por Johann Friedrich Reichardt se estrenó en 1800 en la Ópera de Berlín. Según Reichardt, el *Liederspiel* servía a dos propósitos<sup>48</sup>: Restaurar el ideal de simplicidad en la música, el estilo y la puesta en escena, y adaptar el *vaudeville* francés a la escena alemana. El resultado fue una representación teatral de unas tres horas de duración, lo que sin duda influyó en su no proliferación. Los textos de las canciones se publicaron separadamente, lo que da una idea de su difusión entre el público.

Otros ciclos con argumento externo como *Gesänge aus Goethes "Faust"*, (*Canciones sobre el "Fausto" de Goethe*) de Kreutzer, publicadas en 1820, *Gesänge aus Wilhelm Meister* (*Canciones de Wilhelm Meister*) -tanto las de Schubert (Opus 62) como las de Schumann (Opus 98a)- se basaron en importantes fuentes literarias, que les proporcionaron a priori una gran aceptación entre el público. Estos ciclos, ayudaron a

---

<sup>47</sup> Se cita en primer lugar al compositor, y en segundo al poeta autor de los poemas del ciclo.

<sup>48</sup> Reichardt explicó sus ideas ampliamente en un artículo publicado en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, el 22 de julio de 1801.

revelar las posibilidades dramáticas de una serie de poemas yuxtapuestos, con una estructura muy variada, resultando desde puestas en escena dramáticas a momentos de extremo lirismo. Así mismo, en estos ciclos las interrelaciones musicales entre los poemas varían, habiendo desde obras donde cada poema es independiente, hasta obras en que la cohesión interna es debida a la estructura musical. En general, según Bingham, cuanto más leves son las conexiones literarias, mayor peso adquiere la música.

Estos ciclos presentan cierta dificultad en su representación pública debido a la variedad del reparto, que va desde solos de diferentes voces hasta coros femeninos o masculinos.

Los ciclos de argumento externo florecieron en la primera mitad del siglo XIX, pero desaparecieron virtualmente ante la aparición de los ciclos con argumento interno y los ciclos contruidos musicalmente, pues estaban más en consonancia con los ideales de fusión de las diversas artes del Romanticismo, y tenían la ventaja de aprovechar el éxito previo de las obras literarias, y el que en muchas de ellas apareciera el poeta como personaje protagonista, recurso explotado tanto por la poesía como por la música.

### III.2.1.3 Los ciclos de argumento interno

Los ciclos de argumento interno aparecieron poco después que el *Liederspiel* desarrollándose cronológicamente a la par que los de argumento externo. Se trataba de una idea avanzada por los poetas, como por ejemplo Leopold Friedrich Günther von Göckingt (1748-1828), que publicó una serie de canciones intercambiadas entre dos amantes, *Lieder zweier Liebenden* (Canciones de dos amantes) a modo de novela epistolar, o *Ein Roman in fünf Liedern* (Una novela en cinco canciones) de Ernst Wratisslaw Wilhelm von Wobeser, publicado en 1784 con la idea de escribir una novela sin narrativa. No cabe duda, que estas formas, juntamente con el *Liederspiel* de Reichardt, tuvieron una notable influencia en la aparición de los ciclos de argumento interno. Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814), amigo de Reichardt en principio y más tarde director de orquesta rival en Berlín, compuso no sólo el *Liederspiel* más exitoso de la época, *Fanchon, das Leyermädchen* (Fanchon, la muchacha lira) estrenado en Berlín en 1804, sino también numerosos ciclos tempranos como *Die Blumen und der Schmetterling* (La flor y la mariposa), publicado en Berlín en 1804, el ciclo de argumento externo *Gesänge aus*

“*Tiedge’s Urania*” (Canciones de la “*Urania de Tiedge*”) Opus 18, publicado alrededor de 1800, o el ciclo de argumento interno *Alexis und Ida* (*Alexis e Ida*), también con poemas de Tiedge, de 1815<sup>49</sup>.

Todas estas transformaciones formales y estructurales del ciclo de canciones tuvieron lugar en Berlín, entonces un potente centro de irradiación cultural. Paralelamente a la influencia cultural francesa en la corte se desarrolló una corriente nacionalista ligada a una fuerte tradición *liederística* y de composición de *Singspiele*, protagonizada por una burguesía pujante, interesada en la cultura, que se materializó en el surgimiento de numerosos salones. Éstos permitieron el intercambio de ideas, la colaboración entre artistas y la experimentación con nuevas formas, y tuvieron un impacto directo en la historia del ciclo de canciones, como por ejemplo, la colaboración entre Himmel y Tiedge (1752-1841), que frecuentaban el mismo salón.

Aunque el intento conjunto de Himmel y Tiedge pueda considerarse un hecho anecdótico desde la perspectiva actual, sin embargo supuso un paso decisivo en la evolución del ciclo de canciones, al infundir valor dramático a un género eminentemente lírico. Aunque los críticos contemporáneos achacaron el uso de retornos armónicos por parte de Himmel a falta de imaginación, en realidad lo que manifestaban tales recursos eran innovaciones sustanciales tal como afirma Bingham: “Such recurrences revealed the cycle’s origin in staged dramatic Works and helped infuse a lyric genre with dramatic connections.” (Bingham, 2004: 112)

Un ciclo de argumento interno que supuso un paso decisivo en la evolución del género *liederístico* fue *Die schöne Müllerin* (La bella molinera), que se forjó en el salón Stägemann. Hay que señalar que la obra *Rose, die Müllerin* (Rosa, la molinera) surgió como una especie de representación teatral informal, a cargo del poeta Wilhelm Müller (1794-1827), autor de los poemas, que adoptó el rol del molinero protagonista, junto con la hija de la familia, Hedwig Stägemann, que adoptó el de la joven molinera. El nombre de la protagonista revela a su vez la influencia del *Liederspiel* de Reichardt cuya protagonista se llama así. Se le encargó al compositor Ludwig Berger (1777-1839) poner música a los

---

<sup>49</sup> Tiedge publicó su obra *Das Echo oder Alexis und Ida. Ein Ciclus von Liedern* (El Eco, o Alexis e Ida, un ciclo de canciones) en 1812. Himmel compuso en 1815 el ciclo de canciones homónimo.

poemas, lo que dio como resultado *Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiel*<sup>50</sup>, "*Die schöne Müllerin*" (Canciones de un *Liederspiel* de sociedad, la bella molinera), publicado en Berlín en 1818. Con esta adaptación musical, Berger dio un paso muy importante en la dirección del ciclo de Lieder construido musicalmente.

En 1820 Müller revisó sus poemas con objeto de publicarlos; la versión final incluía un prólogo, veintitrés canciones y un epílogo, lo que supuso una auténtica refundición de la historia, a la que incorporó la trama dramática del *Liederspiel*, lo que dio como resultado un ciclo lírico-narrativo en el cual el poeta se distancia del asunto por medio de un prólogo y epílogo cargados de ironía.

Finally Müller created the impression of a drama by substituting disjunction and juxtaposition for progression, internal emotions for action, recall for characterization, and recurring themes in new contexts for development. With these techniques, new only to song cycles, Müller created events and characters that were purely subjective, a development critical to the narrative cycle because it redefined conflict in a static context. (Bingham, 2004:113)

Es decir, el poeta aplicó a su obra algunas de las técnicas musicales que el compositor había utilizado en sus canciones. La creación de un drama basado en el tópico eterno del joven enamorado que descubre que su amada ama a otro, permite una gran variedad de lecturas, de modo que cada lector puede sentirse identificado con el protagonista.

Seguramente Schubert vio estas posibilidades, componiendo el ciclo más popular de la historia de la música, *Die schöne Müllerin*<sup>51</sup> D795. Franz Schubert (1797-1828) suprimió prólogo y epílogo, dejando 20 poemas en total, desligándose también del tono irónico. El compositor consiguió potenciar, recrear y completar la narración poética consiguiendo un montaje literario musical de notables valores teatrales.

Las tonalidades elegidas son, en efecto, "fáciles", poco conflictivas. La forma es, con las debidas variaciones, generalmente estrófica, con respeto inicial a la métrica y a la rítmica de los propios poemas [...] es necesario destacar la

---

<sup>50</sup> Ludwig Berger, aunque sólo puso música a diez poemas, prácticamente recreó la obra al poner el foco argumental en la tormenta interior y posterior muerte del molinero; potenció la tensión entre el molinero y el cazador, retocando la poesía y organizándola en una estructura dramática clara, y además empleó novedosas técnicas musicales para conectar momentos líricos dispares, como retornos melódicos y armónicos, un rudimentario plan tonal, preludios, interludios y postludios, la caracterización de los personajes según su tipo vocal, y una superestructura basada en los tempos.

<sup>51</sup> Compuesto en 1823.

existencia de rasgos rítmicos o armónicos que otorgan personalidad y carácter al todo (Andrade; Reverter, 1978: 89).

En 1828, Schubert publicó otro ciclo, *Winterreise* D911 (Viaje de invierno), compuesto por veinticuatro canciones, de nuevo con poemas de Müller. Aunque ambos ciclos, *Die schöne Müllerin* y *Winterreise* son similares en cuanto al tópico y la estructura, el segundo es más homogéneo en el estilo, reflejando los rasgos oscuros emergentes en el Romanticismo alemán, fusionando características narrativas de los ciclos de argumento interno con la estructura no lineal de los ciclos temáticos. "Schubert's two cycles mark the arrival of internal-plot cycles as a musical genre and remain at the core of cycle repertory." (Bingham, 2004: 114)

Los dos ciclos de Lieder de Schubert serían así, la culminación de la forma cíclica de argumento interno, mientras que Beethoven ya había compuesto en 1816 el primer ciclo construido musicalmente, *An die ferne Geliebte* opus 98<sup>52</sup>, que fue considerado además como el paradigma del ciclo de Lieder, principalmente a causa de que los primeros musicólogos alemanes del siglo XIX así lo hicieron, debido a la enorme talla del compositor.

A partir de entonces Mozart y Beethoven encabezaron la lista de grandes compositores de Lied, mientras caían en el olvido un gran número de compositores que habían compuesto una gran cantidad de Lieder de calidad, habían hecho evolucionar el género y lo habían popularizado, como Reichardt, Himmel, Kreutzer, Marschner, Carl Loewe, Robert Franz y otros, y de hecho, los *Wanderlieder* y *Frühlingslieder* de Kreutzer fueron mucho más conocidos y difundidos que el ciclo de Beethoven.

Así, las características del ciclo de Beethoven pasaron a ser las definitorias del ciclo por excelencia: en primer lugar la denominación de *Liederkreis* o *Liederzyklus* en el título, en segundo un tema central que preferiblemente contenga una progresión poética, en tercer lugar, un texto lírico que también proceda de un ciclo, y por último, la utilización de un esquema tonal, retorno temático y conexiones musicales entre las canciones.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Con poemas de la obra poética homónima de Alois Jeitteles.

<sup>53</sup> Los poemas de Alois Jeitteles, a no ser por el ciclo de Beethoven, probablemente no habrían pasado a la historia.

Beethoven's was not the first song cycle, but it was the first "musically constructed" cycle, in which musical coherence relied on techniques formerly associated with instrumental and dramatic genres. Not surprisingly, musicians and musicologists alike celebrated the cycle's emancipation from textual mimesis, a subservient role that had shackled music's Romantic freedom. (Bingham, 2004: 115)

Con todo, el ciclo de Beethoven fue determinante en la evolución del ciclo de canciones, en primer lugar porque creó un nuevo estilo instrumental en un género vocal, en el que la música dominaba indiscutiblemente, abriendo nuevas posibilidades. En segundo lugar porque la coherencia musical comenzó a anteponerse a la poética, y la categoría de Beethoven le proporcionó mayor aceptación y difusión. Así, *An die ferne Geliebte* supuso el punto de inflexión entre la primitiva estética del Lied, en la que dominaba la coherencia poética, y la nueva estética romántica, en la que prevalecería la coherencia musical.

#### III.2.1.4 La balada

Otro género que influyó decisivamente en la evolución del Lied de concierto en la primera mitad del siglo XIX fue la balada, principalmente en la segunda y tercera décadas del siglo. La principal diferencia entre balada y lied era de índole poética, estando basadas las primeras en poemas narrativos y los Lieder en poemas líricos. Carl Loewe (1796-1769) fue el compositor de baladas más representativo del siglo XIX, pero a la vez escribió importantes ciclos de Lieder, como *Bilder des Orients* opus 10 (Imágenes de Oriente) y *Frauenliebe* opus 60 (Amor de mujer)<sup>54</sup>, ambas historias cíclicas, logrando la fusión de ambos géneros en dos obras: *Der Bergmann: Ein Liederkreis in Balladenform*, opus 52 (El montañés: Un ciclo de lieders en forma de balada) y *Esther: Ein Liederkreis in Balladenform*, opus 52 (Esther: un ciclo de lieders en forma de balada). En el primer ciclo, los motivos principales derivan de la primera canción, y el final del ciclo retorna al comienzo. Aunque no fue el primero en utilizar este tipo de recursos, sus obras son modélicas para observar la interacción entre ambos géneros, la balada y el ciclo.

---

<sup>54</sup> Con los mismos poemas de Chamisso, Schumann compuso su ciclo *Frauenliebe und Leben*.

### III.2.2. Robert Schumann y el ciclo de canciones como género

Bingham sostiene la tesis de que en la historia del Lied, los ciclos de Schumann supusieron un punto de inflexión tan decisivo como el ciclo de Beethoven, aportando a la canción de concierto las innovaciones que había realizado antes en sus obras para piano, como *Papillons*, *Carnaval* y las *Davidsbündlertänze*, todas ellas dotadas de un potente sustrato literario.

Un factor decisivo que propició las transformaciones realizadas por Schumann en sus ciclos de Lieder fue el surgimiento (Thym, 2004) de una nueva escuela poética en Alemania, que éste supo aprovechar, elevando al Lied a sus más altas cimas. El compositor aplicó en la parte del piano de sus Lieder las innovaciones estilísticas de su precedente obra para piano, aunque su más grande aportación fue integrar voz y piano hasta el punto de ser inseparables, dando un paso más allá de Schubert, que había concebido el protagonismo de voz y piano a partes iguales.

[...] and his experiences with different pianistic textures bear fruit in the works of his *Liederjahr* in various ways. But beyond increasing the piano's role in settings of poetry, Schumann's significance as a song composer rests largely on establishing a new interdependence of voice and piano. Even though Schubert already had made the keyboard the voice's equal at least fifteen years earlier, Schumann integrates both parts to a degree heretofore unknown so that one cannot exist without the other; indeed, the one relies on the other in a collaborative and complementary relationship. (Thym, 2004: 127)

Para conseguir coherencia en los ciclos, Schumann utilizó el retorno temático, una estructura tonal prefigurada, finales débiles o inexistentes entre las canciones, resoluciones retardadas, melodías derivadas de motivos básicos, cambios de modalidad súbitos sin perder coherencia, además de atribuir al acompañamiento del piano mucho más peso que en el caso de otros compositores.

Bingham incluye los dos ciclos españoles del presente estudio en la categoría de ciclos contruidos musicalmente; otros ciclos como *Minnespiel* opus 101 de Rückert, *Myrthen* opus 25, de varios poetas, y *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister* opus 98a de Goethe los incluye en la categoría de ciclos temáticos y de argumento externo. Además considera que Schumann fue crucial en el proceso de formación del ciclo contruido musicalmente, pues "After Schumann, the song cycle became a recognized genre that followed Romanticism's flow, spreading to other countries, adopting a loftier, more

serious approach, and expanding into orchestral song cycles near the end of the century.” (Bingham: 2004: 119)

Es decir, el ciclo de Lieder obtuvo su pleno reconocimiento con las obras de este género de Schumann (principalmente las del año 1840), difundiéndose y exportándose a otros países.

Analizando los diferentes ciclos de Lieder compuestos por Robert Schumann, se observa la diversidad de términos que utiliza como sinónimos de ciclo: *Liederzyklus*, *Liederkreis*, *Liederreihe*, *Liederspiel*, y *Minnespiel*, entre otros. Según Thym, Schumann desde el comienzo de su obra liederística contempló la posibilidad de agrupar los Lieder para su publicación, en parte debido a la brevedad de los Lieder tomados individualmente.

When Schumann began composing Lieder early in 1840, he immediately seized on the possibility of ordering individual songs into groups or cycles. More than half of his output from the *Liederjahr* was published in collections, comprising six, eight, nine, twelve, sixteen, or more settings connected by a common thread, both poetic or musical, or often both. Sometimes the thread unifying a song at best is only vague and general; at other times it is quite specific. (Thym, 2004: 130)

Pero los tratados y diccionarios de música del siglo XIX (Ferris, 2000) no contienen definiciones de los términos *Liederzyklus* y *Liederkreis*, ni de nada que se parezca a un ciclo de canciones, por lo que el autor piensa que la concepción romántica de la forma ciclo era más flexible que la actual y que en el caso de Schumann le guiaron tanto razones eminentemente prácticas y económicas, como razones estéticas.

Schumann ya había agrupado sus obras para piano, para formar estructuras más grandes, por lo tanto era lógico que hiciera lo mismo con los Lieder, pues además solía escoger para la composición poesías del mismo autor o de la misma obra, por lo cual, los textos escogidos ya poseían una unidad literaria previa a la musical.

There are both practical and aesthetic reasons that the cycle was a congenial way for Schumann to publish his piano character piece from the 1830s and his songs from 1840-41. Since so many of these songs and pieces are extremely brief \_ often no more than twenty or twenty-five measures \_ he clearly needed to place them within larger collections for publication. And since he tended to compose in concentrated bursts, during which he would quickly write a group of such works, it was natural for him to then publish the group as a whole. It is not surprising, given this method of composing, that there are such strong resemblances and connections among the works of each opus. (Ferris 2000: Posición 81)

Mientras Schumann utiliza los términos *Liederzyklus*, *Liederkreis*, *Liederreihe*, *Liederspiel* y *Minnespiel* indistintamente, los musicólogos distinguen, a tenor de los conceptos de unidad y coherencia, entre “ciclos auténticos” de Schumann y “meras colecciones”, pero no existe evidencia de que Schumann mismo hiciera tales distinciones. En principio, parece que la denominación de sus grupos de canciones no sólo era bastante casual, intercambiando la denominación de *Liederzyklus* o *Liederkreis*, sino también, en el caso de *Frauenliebe und Leben* (Amor y vida de mujer), a la que denominó “Cyklus in acht Liedern”<sup>55</sup> en el esbozo de la partitura del piano y *Acht Lieder* (Ocho Lieder), en la página del título de la primera edición. En realidad, el único ciclo designado como tal en su versión publicada fue el *Amor de poeta; Dichterliebe- Liederzyclus aus dem Buche der Lieder von H. Heine*.

Mientras en una carta a Clara del 24 de febrero de 1840 –refiriéndose al *Liederkreis* opus 24 con poemas de Heine– escribe que ha completado un gran ciclo de canciones de Heine (Daverio, 1997: 212), un día antes, en una carta a sus editores Breitkopf und Härtel, Schumann escribe:

Beifolgend erlaube ich mir eine Sammlung zu schicken, an der ich lange mit Lust und Liebe gearbeitet [Liederkreis von Heine]. Da man mich nur als Klavierkomponisten kennt, so denke ich, daß Sie hier und da Interesse erregen wird. Lieb wäre es mir, wenn sie bald erschiene, im übrigen unter den früheren Bedingungen. Auf einige Freierexemplare mehr, etwa zehn bis zwölf, kömmt es Ihnen wohl nicht an. Die Theilung in zwei Hefte wird Ihnen recht sein; sonst hätte ich es auch gern, wenn die Sammlung, die ein Ganzes bildet, in einem erschiene<sup>56</sup>. (Schumann, 1904: 428)

Es decir, en esta carta comunica a los editores que ha escrito una colección de Lieder sobre poemas de Heine, que ha titulado *Liederkreis*, aceptando la publicación del ciclo, que es una unidad, en dos partes por ser más rentable económicamente para los editores y para él mismo, aunque preferiría que se publicase completo<sup>57</sup>. Por otra parte,

---

<sup>55</sup> Cyclus es la grafía original utilizada por Schumann.

<sup>56</sup> “Adjunta me permito enviarles una colección, en la que he trabajado con ganas y amor. [Círculo de canciones de Heine]. Como sólo se me conoce como compositor de piano, pienso que podrá suscitar interés aquí y allá. Me gustaría que apareciera pronto, por lo demás en las condiciones habituales. No estarían de más algunos ejemplares gratis, unos diez o doce. Espero que la división en dos cuadernos sea de su agrado; si no es así, me agradecería que la colección, que es una unidad, apareciese en un volumen”.

<sup>57</sup> Una de las razones que impulsaron a Schumann a escribir canciones y agruparlas en ciclos, justo antes de casarse, en medio del litigio con Friedrich Wieck, fue según Daverio (1997) el conseguir mayores ingresos de la venta de sus obras, para poder mantener a Clara.

en los conciertos de esa época, raramente se interpretaba una obra entera, incluidas las instrumentales. Así, en vida de Schumann raramente se interpretó un ciclo completo, si atendemos la información proporcionada por los programas de concierto.

Schumann's reluctance to draw public attention to the cyclic nature of these Works probably reflects contemporary performing practices and even marketing strategies. At least until the late nineteenth century, the performance of song cycles in their entirety was the exception, not the rule. (Daverio, 1997: 212)

En general, los programas de concierto de la primera mitad del siglo XIX eran muy diferentes del concepto de programa que tenemos en la actualidad, en el que incluimos las obras completas.<sup>58</sup> La evidencia más significativa de que Schumann no distinguía sus ciclos de otras colecciones es que no hay ninguna evidencia de que lo hiciera. Tampoco hay apenas referencias a este tema en sus escritos musicales.

Además, como Ferris (2000) argumenta, el ciclo no es un concepto opuesto a la colección, sino más bien un tipo de colección. En el caso de Schumann, las piezas que lo componen tienden a ser fragmentarias y su significado es oscuro. La organización en forma de ciclo por parte de Schumann es sutil y las conexiones no son explícitas generalmente; además muchas de las canciones individuales tienen un final abierto, es decir, no conclusivo.

La definición de Ferris tiene la ventaja de que puede utilizarse para explicar todas las obras que Schumann publicó como ciclos. Al definirlo de esta manera, el autor identifica el ciclo de canciones como un género romántico, apuntando la teoría de que el contexto intelectual del romanticismo literario influyó a Schumann en cuanto a compositor, concretamente las teorías sobre el fragmento inacabado como obra de arte, de Friedrich Schlegel.

También Daverio apuntaba esta identificación literaria con el *fragmento* en los ciclos de Lieder de Schumann, y concretamente con el *arabesco* en alguna de sus obras instrumentales, afirmando que “tanto para Schumann como para Schlegel, el fragmento – un arabesco en el más estricto sentido de la palabra– era el punto del que partía el ideal de forma romántica” (Daverio, 2002: 145).

---

<sup>58</sup> La primera vez que se interpretó *Die schöne Mullerin* de Schubert como ciclo completo en público que esté documentada fue en 1856, en una *Liederabend* organizada en Viena por el barítono Julius Stockhausen. (Daverio, 1997: 535)

Como se ha explicado anteriormente, en un principio fueron los poetas alemanes quienes cultivaron la forma de ciclo para sus poemas, y después los compositores les pusieron música agrupándolos en ciclos de canciones. Según Ferris se trata de la manifestación más significativa de esta nueva concepción del arte a principios del siglo XIX.

Si es tan difícil encontrar una definición universal para el ciclo romántico que nos permita explicar sus conexiones internas, esto se debe porque cada ciclo tiene diferentes niveles de coherencia, ya que Schumann y sus contemporáneos experimentaban con la cuestión de la coherencia estética en sí misma, dejando a sus oyentes la tarea de explicarse a sí mismos las implicaciones de las canciones o el ciclo.

El público no estaba especialmente predispuesto a entrar en este juego, como prueban las dificultades que encontraba Clara Schumann a la hora de programar la música de su marido o las pobres ventas de sus publicaciones. De hecho, las presentaciones en público de la obra de Schumann en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XIX, fueron casi siempre en conciertos privados, para los que seleccionaba pequeñas piezas de las colecciones o ciclos.<sup>59</sup> “If Schumann’s character pieces in and of themselves appealed only to a very small and sophisticated audience and were performed only rarely, then the complete cycles that he created out of those pieces were even more private and more inaccessible.” (Ferris, 2000). Por ello, este autor sostiene que el ciclo romántico de canciones fue al principio, un género “privado”, en el sentido que solía interpretarse por aficionados en salas privadas, es decir, para una audiencia reducida, lo que resaltaba el carácter íntimo de las piezas.

Un factor que impulsó a Schumann a dedicarse a componer Lieder en el año cuarenta, el llamado *Liederjahr* o año de los Lieder, fue sin duda el publicar para un mercado más amplio, como ha sido reseñado por varios investigadores, ya que durante la primera mitad del XIX, las publicaciones de canciones eran muy populares, y las de Schumann no eran de gran dificultad técnica en la parte vocal, al contrario que su obra pianística.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Clara escribe a Robert durante una estancia suya en Berlín (21 de noviembre de 1839), contándole su interpretación de las *Novelletten* (opus 21) para algunos “conocedores escogidos, dejando claro que era un hecho inusual, tanto la elección de la obra como el interpretarla entera (Ferris, 2000).

<sup>60</sup> La parte pianística de los Lieder es también de considerable dificultad.

Basándose en las características del ciclo *An die ferne Geliebte*, uno de los criterios de coherencia que han aplicado los musicólogos para definir formalmente el ciclo de canciones es la coherencia tonal, teoría a la que se adhiere Komar<sup>61</sup> en su edición crítica del *Dichterliebe* (Amor de poeta), argumentando que el ciclo es una unidad integrada en gran parte porque conforma una estructura tonal coherente<sup>62</sup>. Es una característica que también comparte con Turchin<sup>63</sup>, que opina que para Schumann, la estructura tonal es la más importante fuente de coherencia.

Según este criterio, Turchin establece una diferenciación entre ciclos y colecciones de canciones, haciendo hincapié en la tonalidad como elemento de coherencia. Ferris discrepa de esta teoría, pues opina que el primer nivel de coherencia de los ciclos de Schumann son los poemas y su significado. Este autor señala además, que Turchin se basa en una reseña de Schumann de la *Neue Zeitschrift* de 1836 sobre *Esther, ein Liederkreis in Balladenform* de Carl Loewe, en la cual menciona las tonalidades de tres de las cinco canciones, comentando que la última de las canciones retorna a la tonalidad que abrió el ciclo. En este artículo, Schumann, elogia y argumenta a favor de cómo Loewe expresa el tono especial de cada poema. Pero, tal como señala Ferris, para Turchin lo único importante es la mención de las tonalidades, así como la relación tonal entre la primera y última canción, deduciendo de paso que para Schumann la coherencia tonal es un elemento esencial para el ciclo.

Por su parte, Daverio (1997) en su biografía sobre Schumann, a propósito de esa misma reseña apunta que “Schumann noted the various means through which the composition attained textual and musical coherence- narrative consistency, large-scale tonal logic, and motivic recall- without insisting dogmatically that the presence of all these features is a necessary condition for cyclic construction” (Daverio, 1997: 213). Siguiendo estos criterios, Ferris piensa que nueve de los grupos de canciones compuestos en el *Liederjahr* se pueden calificar como ciclos. Por orden de composición son: *Liederkreis* de Heine opus 24; *Myrthen* opus 25; *Liederkreis* sobre poemas de Eichendorff opus 39; *Dichterliebe* opus 48, sobre poemas de Heine; *Frauenliebe und Leben*, opus 42 con poemas

---

<sup>61</sup> Komar, Arthur, ed. (1971) *Schumann: Dichterliebe*. New York: Norton.

<sup>62</sup> Hasta cierto punto esta teoría queda desmentida por el estudio de Thym del *Liederkreis* opus 39 de Schumann.

<sup>63</sup> Turchin, Barbara (1981) *Schumann's Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth-Century Liederkreis*. Ph. D. diss. Columbia University.

de Chamisso; los *Lieder* de Andersen, opus 40; los *Gedichte* de Reinick opus 36; *Liederreihe* de Kerner opus 35; y las *Gedichte* de Rückert opus 37.<sup>64</sup>

El primer elemento cohesionador citado por Schumann en su artículo es la narratividad, factor que depende directamente de la fuente poética original, y de la habilidad del compositor para seleccionar los poemas de un ciclo poético preexistente, como es el caso de los dos ciclos de Heine. En *Dichterliebe*, Schumann se manifiesta como poeta en grado sumo (Daverio, 1997), al realizar una cuidadosa y acertada selección de entre los 66 poemas del *Lyrisches Intermezzo* de Heine, condensando el drama en 16 canciones.

Respecto a los otros dos factores que Schumann cita en su artículo, coherencia tonal y retorno temático, según Daverio también revelan una dimensión poética. En los ciclos de Heine se manifiesta por medio de las relaciones tonales entre los *Lieder*, predominantemente de tercera o quinta, a menudo utilizando simplemente un cambio de modalidad. "Almost without exception, adjacent songs demonstrate a close tonal bond, with relationships by third or fifth predominating, though in some instances, the bond is established by a simple shift in mode from major to minor or viceversa." (Daverio, 1997: 215)

De vez en cuando Schumann crea un final no conclusivo (como la primera canción del *Dichterliebe*) que se desvanece en un acorde de séptima de dominante sobre Do#, y que acrecienta la necesidad de continuación.

Ferris relativiza el valor de la reseña mencionada, ya que piensa que Schumann no está generalizando acerca del ciclo de canciones, sino expresando su opinión sobre una obra concreta. Además, curiosamente, no volvió a reseñar ningún ciclo de canciones, ni volvió a ocuparse del ciclo en ninguno de sus escritos críticos, como sí hace en el caso de otros géneros, como la música para piano y la sinfonía, géneros en los que es posible trazar la evolución de la trayectoria de las ideas de Schumann, pero una única reseña sobre un ciclo de canciones concreto no ofrece suficientes garantías como para establecer conclusiones acerca de su visión de dicho género.

---

<sup>64</sup> El número de opus indica la fecha de publicación. A simple vista puede observarse que los ciclos de Reinick, Kerner y Rückert fueron publicados antes que el *Liederkreis* de Eichendorff, *Frauenliebe und Leben* y *Dichterliebe*, lo que habla acerca del gusto del editor o de las posibilidades comerciales de dichos ciclos, compuestos posteriormente a los de Heine y Eichendorff.

But the absence of any explicit discussion of cyclic coherence or of any explicit discussion of cyclic coherence or of any attempt to explain to his contemporaries how they should create such coherence strongly suggests that this was not a significant concern for Schumann (Ferris, 2000).

Ni Turchin ni Daverio consideran que los elementos que Schumann comenta en su reseña de *Esther* no son típicos de sus propios ciclos de canciones ni de los de sus contemporáneos. En primer lugar, el título propuesto por Loewe sugiere un híbrido entre dos géneros considerados antitéticos, y la narración dramática del texto es un elemento que caracteriza a la obra como balada y no como ciclo. En segundo lugar, la utilización del recurso de retorno temático entre las canciones de un ciclo, no se da solamente en este ciclo, aunque es rara.

### III.2.2.1 Los ciclos de Lieder de Robert Schumann

Schumann se dedicó a la composición de Lieder en dos ocasiones significativas de su vida: en 1840, el famoso *Liederjahr*, en un momento en que se encontraba inmerso en una crisis personal y profesional, y en 1847, cuando se encontraba en otro momento muy difícil, en plena efervescencia revolucionaria y con serios problemas de salud.

El fructífero periodo del año 1840 de Schumann se puede explicar en parte por sus circunstancias biográficas, pues tras una encarnizada lucha legal contra el padre de Clara, Friedrich Wieck, la pareja consiguió casarse. Una de las objeciones de Wieck al matrimonio de su hija con Schumann era que éste no ganaba suficiente dinero para mantener a su esposa desahogadamente, y estaba cargado de razón, pues hasta 1839 Schumann no había publicado más que piezas para piano, breves, extrañas y muy difíciles, que no podían considerarse un éxito financiero. Esta es una razón por la que se vuelca en la composición de Lieder, donde podía expresar la paleta completa de sus emociones y sentimientos, desde la desesperación causada por las dificultades para conseguir su sueño, hasta la felicidad completa.

Fue Franz Brendel, sucesor de Schumann como editor de la *Neue Zeitschrift für Musik* quien afirmó, en 1845 que las canciones de Schumann en realidad eran una continuación de sus piezas de carácter para piano, y su primer biógrafo Josef von Wasieliewski quien dio difusión a esta idea. Algunos biógrafos de Schumann, como Arnfried

Edler y John Daverio “have maintained that the core of Schumann’s artistic creativity, no matter whether it took the form of vocal or instrumental music, was the conception of translating poetry into music, of imbuing musical artworks with a poetic spirit” (Thym, 2004: 124), es decir, que la esencia de la creatividad artística de Schumann fue siempre la traducción de la poesía en música, para lo cual, el Lied le brindó el medio adecuado.

Schumann había reaccionado contra el virtuosismo pianístico vacío con sus obras para piano y sus afirmaciones reivindicando las figuras de Bach y Beethoven son conocidas también. Así, abogó por una nueva relación entre voz y piano, “the central pillar for Schumann’s new age of Lieder rests on a new school of poetry. Schumann himself mentions Eichendorff, Rückert, Heine, and Uhland as the main representatives, and he scolds those composers who squandered their talents on inferior or mediocre poetry in order to respond to market demands with the mass production of songs” (Thym, 2004: 125).

Por ello resulta extraño que Schumann no recurriese apenas a la poesía de Goethe, solamente cinco Lieder en *Myrthen* y después, con motivo del centenario de Goethe en 1849 el ciclo de Wilhelm Meister. Tampoco puso música a ningún poema de Schiller, pero sí encontró su voz en la poesía de Eichendorff, Heine (al que puso música en más de cuarenta ocasiones) y otros poetas románticos como Chamisso, Reinick, Rückert, Kerner. “While still drawing strength and inspiration from literary Romanticism for his musical settings, Schumann’s poetical choices show him to have been an adherent of the cultural values typical of German middle-class society in the decades before the 1848-49 revolution” (Thym, 2004: 125).

En los ciclos de Lieder compuestos en el año 1840, el hilo unificador a veces es vago y general, otras veces es mucho más específico. Las ediciones de Peters de los Lieder de Schumann han distorsionado bastante las agrupaciones originales del compositor, pues algunos de los ciclos aparecen separados, como *Liederkreis* opus 24, los Lieder de Kerner opus 35, y los de Reinick opus 36.

Thym (2004) divide la producción de canciones de Schumann agrupadas por el compositor para su publicación del año 1840 en tres tipos, que van desde la colección de canciones a los ciclos con un carácter cerrado o incluso circular, como es el caso del *Frauenliebe und Leben*, y un tipo intermedio entre ambos.

De entre las ocho colecciones de Lieder publicadas en el año 1840, la que más lejos está de la idea de ciclo es *Myrthen*, consistente en 26 canciones con poemas de siete poetas diferentes. Schumann intentó presentar a su prometida un ramillete de canciones como obsequio de boda, de ahí el título, pues el mirto era la flor usada para coronar a las novias el día de su boda. Generalmente se considera como una colección de canciones, reunidas sin una lógica particular. El ciclo *Myrthen* es quizás el más significativo ejemplo del interés de Schumann por la “poesía universal”. En dicha colección, incorpora Lieder de inspiración escocesa, inglesa, persa, india, hebrea e italiana, en traducciones alemanas.

Aunque todas las canciones son estilísticamente muy propias de Schumann, se diferencian por cambios de color y forma. Las canciones de Burns son auténticas canciones populares, la *Suleika* de Goethe /Willemer, apasionada y lánguida, alude a los jardines del serrallo, y a Heine lo reviste de una armonía profunda.

Such extensive, one may say systematic, use of stylisation is something new in Lieder, notwithstanding scattered examples in Schubert: the early *Don Gayseros* trilogy, *Gondelfahrer*, echoes of Scottish folksongs in the Ellen songs and *Lied der Anne Lyle*, and his various Rossini-like Italian characterisations. Schubert allowed himself to armchair-travel from time to time, as his imagination is without peer, the journey are almost successful. These explorations are, however, not on the same scale as Schumann's. As a consequence of the burgeoning Romantic movement the composer felt himself part of a new world where literature from all over the globe was a theme worthy of celebration in its own right. (Johnson, 2001: 5)

Otras colecciones tienen un mayor grado de coherencia, como un tema poético único, el hilo narrativo, motivos compartidos en las diferentes canciones, y las mismas imágenes, todos ellos reforzados musicalmente por repeticiones y progresiones. En esta categoría se pueden englobar *Liederkreis*, opus 24, *Frauenliebe und Leben*, y *Dichterliebe*, que han contribuido en gran manera a establecer el concepto de ciclo de canciones.

Estos tres ciclos están basados respectivamente en poemas de un mismo poeta, procediendo de un ciclo poético preexistente, como el *Buch del Lieder* de Heine, concretamente la parte de “Junge Leiden”. En el ciclo homónimo de Chamisso para el *Frauenliebe und Liebe*, Schumann omitió el último poema, en el que la abuela relata su vida a la nieta, sustituyéndolo por una repetición musical de la parte vocal del primer Lied en el postludio pianístico. Así da una sensación de círculo que se cierra y vuelve a empezar la historia otra vez, esta vez, presumimos, con la nieta como protagonista. Para el

*Dichterliebe*, Schumann utilizó dieciséis poemas de los sesenta y cinco poemas de “*Lyrisches Intermezzo*” de Heine, también del *Buch der Lieder*, escogiendo Schumann solo unos pocos poemas pero respetando el orden establecido por Heine, en aras de preservar el hilo argumental. “The three cycles establish through the succession of poems a narrative logic that very much imbues them with coherence and unity” (Thym, 2004: 131).

Además del hilo poético, Thym otorga un gran valor a la sucesión de tonalidades como elemento para dotar de coherencia a estos ciclos, y a la utilización de material melódico de algunas canciones en otras canciones del mismo ciclo, como por ejemplo en el caso del postludio que cierra *Frauenliebe und Leben*.

Entre la colección de poemas sueltos cuyo ejemplo más representativo es *Myrthen*, y los ciclos cerrados como *Frauenliebe und Leben* o *Dichterliebe*, se encuentran *Liederreihe* (Colección de canciones) de Kerner opus 35, los *Lieder* de Reinick opus 36, la *Liebesfrühling* (Primavera de amor) opus 37, sobre poemas de Rückert, y *Liederkreis* (Círculo de Lieder) opus 39 con poemas de Eichendorff.

Todos ellos están compuestos con poemas del mismo autor, que en el caso de la *Liebesfrühling* había sido publicada como ciclo por Rückert. En muchos casos, no se encuentra un hilo narrativo claro, se trata de agrupaciones de poemas en torno a un tema o idea poética central, como la celebración del amor en *Liebesfrühling*, en la que colaboraron Clara y Robert.

Entre el *Liederjahr* de 1840 y su segunda etapa liederística de 1849, Schumann se dedicó a otros géneros. Thym atribuye la importante oleada de creatividad del año 1849 de un lado a la revolución política que sacude a Europa, que alcanzó a Dresde, y que afectó profundamente a Robert Schumann, y de otro, al gradual debilitamiento de su salud mental.

Cuando la revolución llega a Dresde, Clara Schumann saca a su familia de la ciudad y los lleva a la tranquilidad del campo. Allí, Robert encuentra la paz para componer Lieder, quizá pensando en una audiencia de clase media a la que puedan resultar atractivos o dedicándose a un género de carácter intimista. En una carta a su alumno Louis Ehlert, que estaba en Königsberg, Schumann escribe desde Dresde:

Die letzte Zeit düsterer Stimmungen habe ich glücklich hinter mir; es fiel in diese die 2te Symphonie, die Studien für den Pedalflügel, zum Theil auch das Trio in D moll. In andere Sphären hat es mich seitdem getrieben; das

Weihnachtsalbum, das spanische Liederspiel, ein Liederalbum, daß soeben erschienen, werden Ihnen Kunde davon geben – und sehr vieles aus dieser glücklichen Zeit liegt auch noch in der Mappe.<sup>65</sup> (Schumann, 1904: 319)

Los dos ciclos “españoles”, *Spanisches Liederspiel* (Juego de canciones españolas) opus 74 y *Spanischer Liederkreis* (Círculo/Ciclo de canciones españolas) opus 138, ambos con textos de Emanuel Geibel, el ciclo *Minnespiel*, (Juego de amor) basado en la *Liebesfrühling* (primavera de amor) de Rückert opus 101, son ejemplos muy característicos de la época *Biedermeier*. También compone una obra con carácter pedagógico, *Liederalbum für die Jugend* opus 79, y *Lieder Mignons, des Harfners und Philine* (Canciones de Mignon, del Arpista y Philine) opus 98a, con poemas de Goethe.

Los poetas que aparecen en los *Lieder* de Schumann de esta etapa se califican también por omisión. Por ejemplo, faltan Heine, Kerner y Chamisso; queda un eco de Eichendorff y Rückert y Geibel, aparecen en diferentes *Liederspiele*, y por supuesto Goethe representado en el ciclo de *Wilhelm Meister*. Para el *Liederalbum für die Jugend* escoge poemas de Hoffmann von Fallersleben, tal vez por su simplicidad y cantabilidad, apropiados para una joven audiencia.

Los poemas de Wilfried von der Neun, Emanuel Geibel, Gustav Pfarrus y Elisabeth Kulmann no están a la altura de los poetas del año cuarenta, pero Schumann sí escribió algunos *Lieder* inspirados con poemas de Möricke y Lenau, y tampoco hay que subestimar los poemas atribuidos a María de Escocia, que constituyen el material poético del último ciclo de Schumann.

La mayoría de los poemas que Schumann escogió para su últimos *Lieder* son de carácter lírico, pero en comparación con el *Liederjahr*, aumenta significativamente el número de poemas narrativos o dramáticos, como baladas, lo que puede atribuirse al interés de Schumann por la composición dramática, que incluye la ópera *Genoveva*.

Los ciclos de canciones de esta segunda etapa de Schumann tienen mucho en común con temas y texturas del *Liederjahr*. Así, puede relacionarse la escritura de los ciclos *Liebesfrühling* opus 37 y *Liederkreis* opus 39 (del año 1840) en los que da voz a varios

---

<sup>65</sup> “Los últimos tiempos de talante sombrío han quedado atrás; en ellos estaban incluidos la *Segunda Sinfonía*, los *Estudios para el piano de pedales*, en parte también el *Trío en Re menor*. Desde entonces he estado ocupado a otros niveles; el *Álbum para Navidad*, el *Juego de canciones españolas*, un álbum, del que tan pronto se publique, le daré noticias –y muchas obras de ese tiempo feliz, están aún en la carpeta.”

personajes, con los dos ciclos españoles; el *Minnespiel* de Rückert y las canciones de *Wilhelm Meister*, pudiendo llevarse el paralelismo hasta relacionar el ciclo de *Maria Estuardo* y las canciones de Elizabeth Kulmann con *Frauenliebe und Leben*.

Sin embargo también hay muchas diferencias, pues este retorno al Lied por parte de Schumann se producía después de haber experimentado con casi todos los géneros musicales, y Schumann era muy consciente de los cambios que se habían operado en la estética y la composición musical.

En esta nueva etapa liederística pueden distinguirse dos líneas de composición casi contradictorias, ambas malinterpretadas por la crítica y achacadas a la enfermedad mental.<sup>66</sup> La primera línea es la que tiende a la simplificación, y en ella pueden englobarse el *Liederalbum für die Jugend*<sup>67</sup> opus 79, juntamente con la obra para piano *Album für die Jugend* (Album para la juventud) opus 68, *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (Reglas musicales para casa y vida) y los *Zwölf vierhändige Klavierstücke* (Doce piezas para piano a cuatro manos) opus 85, todas ellas pertenecientes a un proyecto pedagógico que valoraba positivamente la música doméstica (*Hausmusik*) como fundamento de una sólida educación musical.

Muchas de las canciones del *Liederalbum für die Jugend* son estróficas, con melodías sencillas y cantables y texturas pianísticas sencillas, apropiadas para unos intérpretes juveniles y en formación. Thym defiende fervientemente la calidad de estas modestas piezas: “In no way are the settings of the *Liederalbum* evidence of a compositional decline. On the contrary, it is surprising to see and hear how much artfulness Schumann was able to muster in a largely modest format” (Thym, 2004: 140).

La segunda línea compositiva refleja su experiencia adquirida como compositor de obras dramáticas tales como la ópera *Genoveva*, *Szenen aus Goethes Faust* y el *Manfred* de Byron, y su participación activa y toma de partido en la controversia suscitada en Alemania acerca de la tendencia hacia el canto declamado como medio más adecuado para expresar el canto en lengua alemana frente al *bel canto* italiano, debate muy activo en la prensa musical germánica, aunque era un medio de expresión ya presente en algunos *Lieder* de Schumann del año 1840, como por ejemplo “*Zwielicht*”, del *Liederkreis* opus 39,

---

<sup>66</sup> Véase Daverio (2007); Kapp (2007); Thym (2007); Hieckel (2007).

<sup>67</sup> Este ciclo está compuesto por 29 *Lieder*, para solistas y dúos. “*Kennst du das Land*” era la canción que cerraba el ciclo, pero luego fue incluida en otro grupo, la opus 98a, las canciones de *Wilhelm Meister*.

“Wenn ich in deine Augen seh”, o “Ich hab’ in Traum geweinet”, de *Dichterliebe*, se encuentra en las canciones de este periodo con mayor frecuencia, por ejemplo en “Melancholie”, (*Spanisches Liederspiel* opus 74), o en varias de las canciones del ciclo de *Maria Stuart*, como “Abschied von der Welt”.

The picture that emerges from studying Schumann’s later songs is ambivalent. Folk-like simplicity, partly necessitated by the pedagogical Project the composer had embarked upon around 1850, and simplicity of a different kind achieved through declamatory vocal parts and stark keyboard textures alternate with lush revisitations of earlier *topoi*. Many of the composer’s later songs bear characteristics of a *Spätstil* whose blossom and full engagements was cut short by the composer’s mental illness and death. (Thym, 2004: 141)

### III.2.2.2 El *Liederkreis*, opus 39 como modelo

Se ha escogido este ciclo sobre poemas de Eichendorff porque no es un ciclo “cerrado”, como pueda serlo el *Frauenliebe und Leben* o el *Dichterliebe*, y porque los los poemas que lo integran no proceden de una misma obra, ya que algunos son inserciones poéticas de novelas de Eichendorff. Servirá de modelo para estudiar la manera de componer y organizar las canciones en un ciclo por Schumann.

El *Liederkreis* opus 39 está compuesto por doce poemas de Eichendorff. “Many of the poems are paeans to nature, evocations of mysterious landscapes suffused with nature’s imagery; they range from painful recollections about love lost to jubilant affirmations of love’s blissful moments” (Thym, 2004: 134). Muchos críticos están de acuerdo en que este ciclo puede dividirse en dos partes: La primera parte, compuesta por las canciones 1 a 6 contienen imágenes de la naturaleza más amables, mientras que la segunda, las canciones 7 a 12 se refiere a temas más oscuros. Las canciones que concluyen cada una de las mitades, “Schöne Fremde” y “Frühlingsnacht” suponen momentos de clímax y actúan como final de sus respectivas secciones.

Para la composición de este ciclo, Schumann utilizó una selección de poemas de Joseph von Eichendorff realizada por Clara, pues desde 1839, ambos habían comenzado a coleccionar poemas de poetas contemporáneos en un cuaderno titulado por Robert, de su puño y letra, *Abschriften von Gedichten zur Composition* (Transcripciones de poemas para componer) Muchos de estos poemas fueron utilizados por Schumann

posteriormente para ponerles música. Ambos artistas fueron añadiendo poemas hasta el año 1850, convirtiéndose en una forma de acrecentar sus lazos espirituales incluso cuando estaban físicamente separados. Aunque Robert fue el que más poemas incluyó en la colección, Clara anotó, además de los de Eichendorff, una serie de poemas de Rückert, que ella misma pondría en música posteriormente, y que, conjuntamente con otras canciones de Robert constituyeron la *Liebesfrühling* opus 37 aparecida pocos años después de su boda.

Se desconoce la fecha exacta en que Clara escribió de su puño y letra los poemas que Robert utilizó para este ciclo, pero sí se sabe que están estrechamente relacionados con sus circunstancias biográficas, ya que muchos de estos poemas presentan imágenes de boda, reunión y separación de amantes. También aparecen, en nueve de los doce *Lieder*, escenas de bosque como escenario poético, y siete se sitúan temporalmente en la noche o el crepúsculo.

Durante la segunda mitad del mes de abril de 1840, Robert Schumann pasó dos semanas en Berlín con Clara (que estaba en casa de su madre), reafirmando en su decisión de seguir adelante con sus planes de boda costase lo que costase. A su vuelta a Leipzig, Robert comenzó inmediatamente a componer estos textos, y, en menos de tres semanas, había compuesto la mayoría de los poemas de Eichendorff que Clara había escrito en el cuaderno.

En la primera fase de composición de este ciclo<sup>68</sup>, las canciones de Eichendorff estaban insertadas en medio de canciones de otros poetas. Entre "*Mondnacht*" e "*Intermezzo*" estaban "*Der Nussbaum*" y "*Widmung*" de Friedrich Rückert y Julius Mosen respectivamente. A "*Intermezzo*" le seguían cuatro canciones que no eran de Eichendorff, incluyendo "*Die beide Grenadiere*" de Heine, y entre "*Schöne Fremde*" y "*In der Fremde*" estaba "*Rotes Röselin*". El ciclo, ya con poemas de Eichendorff exclusivamente, se publicó en dos ocasiones en vida de Schumann, en 1842 y 1849, siendo la última versión en la que se basan la mayoría de los estudios de este ciclo. Thym (2014) ha llamado la atención a este respecto, comparando ambas versiones, pues en la primera, el ciclo comenzaba con "*Der frohe Wandersmann*", una alegre canción de caminante, mientras que en la segunda versión, comienza con "*In der Fremde*", una canción de talante muy distinto.

---

<sup>68</sup> Que finalmente constaría de doce *Lieder* con textos de Eichendorff.

Para comprender el proceso de gestación de este ciclo, hay una documentación excepcional: Tres cartas de Robert a Clara que explican las etapas del proyecto. La primera es del 2 de mayo, nada más volver de Berlín; la segunda es del 22 y la tercera del 25 de mayo. De ellas se puede deducir que lo que había comenzado como una puesta en música de canciones de varios poetas se ha transformado alrededor del 22 de mayo en un proyecto de mayor envergadura, un ciclo de canciones sobre poemas de Eichendorff. En la carta, Schumann menciona las “doce canciones de Eichendorff”, sin incluir “*Der frohe Wandersmann*”, que no compuso en ese grupo.<sup>69</sup>

En su comparación de ambas versiones, Thym hace hincapié sobre la diferente trayectoria emocional que proyecta el ciclo solamente por cambiar la canción inicial, por lo que lo denomina *Cycle-in-flux*.

Each of which projects a vastly different emotional trajectory of the remaining eleven songs. While I argue that Schumann’s ordering principles, both textual and musical, imbue the series of songs with cyclical features, the ambiguity about how to begin the cycle puts into question various assumptions about motivic recall and key-sequence usually identified, unproblematically, as contributing to cyclic coherence. Rather than forcing constructs of unity on opus 39, it may be more appropriate to recognize (and find aesthetic pleasure in) the discontinuities and non-sequiturs of this cycle-in-flux and view these features as continuations of Romantic modes of narrative which various authors have seen in Schumann’s piano cycles of the 1830s (Thym, 2001: 165).

Tradicionalmente los estudios sobre este ciclo se han orientado a demostrar su unidad musical, que se lograría por medio del establecimiento de relaciones motivicas entre las canciones y una disposición simétrica de las tonalidades. Thym y Ferris coinciden al poner el acento en que las características definitorias de los grandes ciclos de canciones precedentes, como por ejemplo *An die ferne Geliebte* de Beethoven o *Die schöne Müllerin* de Schubert, no son aplicables a este ciclo concreto de Schumann, ya que los poemas de la opus 39 no cuentan una historia lineal en el sentido convencional, y en el caso de que se asuman los diferentes estados de ánimo como una historia, la cuestión se complica al cambiar Schumann la primera canción en la segunda edición del ciclo, proyectando así una trayectoria emocional diferente. Esta ambivalencia acerca del comienzo del ciclo cuestiona (según Ferris) las teorías tradicionales que explican la coherencia del ciclo por las

---

<sup>69</sup> “*Der frohe Wandersmann*”, la canción inicial del ciclo en la edición de 1842, tiene una fecha del 22 de Junio.

relaciones motivicas establecidas entre las canciones y la organizaci3n interna de las tonalidades.

Sin embargo, Daverio (1997) demostr3 que Schumann utiliza en este ciclo el retorno tem3tico para establecer una coherencia mel3dica, por medio de un motivo musical que desarrolla a lo largo del ciclo. En la primera canci3n, "*In der Fremde*", el motivo es una quinta ascendente o descendente en la mano derecha del piano, al mencionar las palabras "stille Zeit", empleado como sin3nimo musical del descanso eterno que anhela el caminante.

En "*Dein Bildnis wunderselig*", segundo Lied del ciclo, este motivo se expande una octava, como s3mbolo de la distancia del poeta con su amada. El motivo se transforma en cuartas y quintas descendentes en el quinto Lied del ciclo, "*Mondnacht*", asociado con el deseo del caminante de fusi3n con la naturaleza. Esta misma forma descendente aparece en "*Auf einer Burg*", como una textura arcaica, que permite el distanciamiento en el tiempo. Aparecen variantes del motivo en dos de las canciones m3s emblem3ticas del ciclo, "*Sch3ne Fremde*" (n3mero seis) y "*Fr3hlingnacht*", 3ltima canci3n del ciclo, donde el motivo revitaliza su ritmo y el intervalo inicial se expande hasta una s3ptima, profetizando: "Sie ist Deine, sie ist Dein!" ("Ella es tuya, ella es tuya").

No hay duda de las diferencias entre las dos versiones publicadas debido a la canci3n con la que comienzan ambos ciclos. La versi3n de 1842 comienza con una alegre canci3n de caminante, que nos transporta al comienzo de *Die sch3ne M3llerin* de Schubert, con su evocativo tono popular y un patr3n r3tmico de marcha que refleja el optimismo y confianza con que el caminante comienza su camino, aunque en la segunda parte del ciclo prevalecen im3genes oscuras, con la consiguiente utilizaci3n de tonalidades menores.

While most of the songs of the first half as well as the ecstatic conclusion bear out our traveler's optimism, he also encounters situations of a more disturbing nature, especially in the cycle's second half. In the words of Finson, the initial song "provides a point of reference against which we can view other songs. [...] Many take on a more ironic air [in light of "*Der frohe Wandersmann*"], for the disparity between is cheerful confidence and the unhappy confusion in other parts of the cycle is acute. (Thym, 2014: 385)

La versi3n de 1849 comienza tambi3n con una canci3n de caminante, pero es un caminante que recuerda su pasado. Ha vuelto a su tierra despu3s de muchos a3os de

viaje, sólo para comprobar que se ha vuelto un extraño en su tierra. Los sentimientos de alienación y extrañamiento le llevan a un sentimiento de unión con la naturaleza, y en última instancia, con la muerte. Desde el punto de partida que proporciona “*In der Fremde*”, el resto de las canciones del ciclo cambia de perspectiva, al aparecer como flashbacks, que presentan una trayectoria que va de la nostalgia a una sensación de exaltación y unión con el ser amado. “*In der Fremde*” nos prepara para una segunda parte del viaje mucho más turbadora.

Las diferencias entre las versiones de 1842 y 1849 ponen en un aprieto a los críticos que han abogado por la coherencia musical del ciclo basándose en la primera edición. *Der frohe Wandersmann* (en Re Mayor) no cuadra con el cierre tonal del ciclo en Fa # Mayor, que sí se corresponde con la misma tonalidad en modo menor de “*In der Fremde*”, que está en fa # menor con lo cual, el ciclo comienza y acaba en la misma tonalidad, pero en distinta modalidad. Está claro que el propio Schumann realizó este cambio porque deseaba proyectar esta trayectoria emocional en el ciclo, y tal vez para dotarlo de mayor coherencia al comenzarlo y acabarlo en la misma tonalidad, aunque en diferente modo, cerrando el círculo.<sup>70</sup>

En este ciclo existen una serie de elementos cohesionadores<sup>71</sup>, como las tonalidades, que son en su mayoría vecinas. Pero además existen otros elementos cohesionadores, de carácter melódico y rítmico.

Sin embargo, y de acuerdo con Ferris (2000), es la elección de los textos la que proporciona un todo cerrado, para el que Schumann logra un fondo poético-musical muy afín a la poesía de Eichendorff, que tiene temas o protagonistas fijos, tales como el bosque, jardín arroyo o fuente, pájaros, montañas, el valle, el cielo estrellado en la noche. De toda esta paleta temática, Schumann escogió principalmente escenas de bosque, además del poema sobre “*Lorelei*” que se presenta como un símbolo de la naturaleza, que cada vez se hace más extraña al ser humano, pero que sin embargo le atrae

---

<sup>70</sup> Este cambio en todo caso, da a entender que Schumann no estaba del todo convencido con el resultado de la primera versión, y que se pensaba mucho el orden en el que colocaba las canciones en sus ciclos, hasta el punto de escribir una nueva canción que abriese el ciclo.

<sup>71</sup> Las tonalidades, que son vecinas y una serie de motivos rítmicos y melódicos (Daverio, 1997) como el salto de fa#→si (4ª) o en sentido descendente si →fa# (5ª), que por su reiterada aparición podría considerarse un motivo melódico en sí mismo, o el movimiento paralelo de 4ªs y 5ªs a lo largo de todo el ciclo, que impregna de melancolía la atmósfera.

poderosamente, además de ser, por su condición fantástica, la cara contraria de la frustrante cotidianeidad.

La disposición de las tonalidades en el *Liederkreis* opus 39, una gran forma cíclica, podría agruparse como puede verse en el siguiente esquema, en el que se pueden observar gráficamente las relaciones tonales entre los Lieder que comienzan y acaban el ciclo, en Fa# m y Fa# M, y además una zona en la que domina la tonalidad de Mi M y sus tonalidades vecinas, como serían Sol M, (una tercera por encima de Mi), o Si M, que es la tonalidad de la dominante, zona enmarcada a su vez por dos canciones en La M.

Nº 1	<i>In der Fremde</i>	Fa #m	
Nº2	<i>Intermezzo</i>	La M	
Nº3	<i>Waldgespräch</i>	Mi M	
Nº4	<i>Die Stille</i>	Sol M	
Nº5	<i>Mondnacht</i>	Mi M	
Nº6	<i>Schöne Fremde</i>	Si M	
Nº7	<i>Auf einer Burg</i>	Mi m →M	
Nº8	<i>In der Fremde</i>	La m →M	
Nº9	<i>Wehmut</i>	Mi M	
Nº10	<i>Zwielicht</i>	Mi m	
Nº11	<i>Im Walde</i>	La M	
Nº12	<i>Frühlingsnacht</i>	Fa #M	

Schumann captó como ningún otro compositor la ensoñadora y perturbadora atmósfera de los poemas de Eichendorff, con su halo de misterio, cuyo ejemplo más inquietante es “Zwielicht”, así como anteriormente captó la ironía de Heine de modo magistral.

### III.2.3 El estilo compositivo de Robert Schumann en el Lied

Desde la posición que Schumann ocupa en la historia del Lied, se puede considerar que hay dos factores principales que explican sus aportaciones cruciales al género; en primer lugar el florecimiento de una nueva escuela poética alemana y en segundo, el nuevo estilo de escritura para el piano, expresivo y alejado del efectismo superficial de moda en su época, que Schumann había desarrollado en la década de los años treinta. Cuando comenzó a componer Lieder, utilizó todos sus descubrimientos en cuanto a las posibilidades expresivas del piano, como las diversas texturas en el acompañamiento de las canciones.

Pero sin duda, su mayor aportación fue una nueva forma de relacionarse entre la voz y el piano, de un modo interdependiente. Schubert había equiparado el papel del piano al de la voz, pero Schumann los integra hasta el punto que ninguno puede subsistir sin el otro, constituyendo una unidad.

Der Klavierpart erschöpft sich in seinen Liedern nicht in einer harmonischen Begleitung der Singstimme, sondern auf das Engste mit ihr verwoben. Anders als bei Franz Schubert, wo Stimme und Klavier als selbständige musikalische Gefüge erscheinen, bilden diese bei Schumann eine unauflösbare Einheit.<sup>72</sup> (Demmler, 2010: 72)

En sus Lieder en *Volkston*, Schumann emplea una textura de acompañamiento más tradicional, y en esta categoría se podrían incluir tanto los *Lieder für die Jugend* opus 79 y los dos ciclos españoles. Pero en los Lieder más íntimos o expresivos, afina las texturas, utiliza acompañamientos más innovadores e incluye preludios, interludios o postludios a cargo del piano.

Los poetas autores de los textos escogidos por Schumann para ponerlos en música son en gran parte contemporáneos suyos y, según ha demostrado Schulte (2005), entre ellos existe una red de relaciones personales, ya sea entre sí o con el propio Schumann. Esto dará lugar a proyectos artísticos conjuntos (como entre Schumann y Reinick), y además propiciará el intercambio de textos en mano o por carta, de manera personal,

---

<sup>72</sup> “La parte del piano no se agota en sus Lieder en un acompañamiento armónico de la voz, sino que está íntimamente entretrejado con ella. A diferencia de Franz Schubert, donde voz y piano aparecen como dos estructuras musicales independientes, éstas constituyen en Schumann una unidad inseparable.”

muchas veces antes de su publicación. En la obra vocal de Schumann hay textos de poetas amigos y de otros cuya popularidad no trascendió los límites regionales, grandes personalidades como Goethe y Schiller y famosos poetas extranjeros, como Shakespeare, Byron y Shelley, que llegan a Schumann a través de traducciones. Por último, se encuentra también un grupo de temas, formas poéticas y círculos culturales exóticos en los que se pueden incluir los dos ciclos españoles.

### III.2.3.1 La elección de los poemas

La procedencia de los poemas que Schumann utiliza para sus Lieder es muy variada, dados sus amplios conocimientos de poesía forjados a través de lecturas a lo largo de toda una vida, siendo muchos de ellos anotados en los cuadernos que Robert y Clara utilizaron a partir de 1839 y hasta 1850: *Abschriften von Gedichten zur Composition*.

En la época romántica, la frontera entre poesía y música se diluye. Autores como Heine y Geibel llaman a sus poemas *Lieder*, y compositores como Schumann subtitulan sus Lieder como *Gedichte*, cuestión que ha suscitado controversia. Helga de la Motte Haber (1979) afirma, en un estudio referido al *Liederkreis* de Eichendorff y al *Dichterliebe* que:

Als romantische Kategorie, nicht als musikalische Gattung, ist das Lied definiert durch Inhalte, die im Widerspruch stehen zu jedweder aufklärerischen, rational faßbaren ästhetischen Anschauung. Es ist die adäquate "Form" für das Seltsame, für den Zauber. Das Wunderbare, das im Lied ausgedrückt werden soll, ist keine Dimension der Wirklichkeit (De la Motte Haber, 1979:73).<sup>73</sup>

Además, la música instrumental se ve también impregnada de poesía, con inclusión de poemas, alusiones o subtítulos poéticos. La poesía de esta época posee una cualidad musical interna que le hace apta para ser puesta en música.

Die Musik der Romantik, ob instrumental oder gesungen, trägt bildnerische, lautmalerische, ja geradezu erzählende Charakterzüge. Zugleich wohnt schon dem Sprachfluß der Gedichte dieser Zeit oftmals eine musikalische Qualität

---

<sup>73</sup> "Como categoría romántica, no como género musical, el Lied se define por su contenido, que se muestra en contradicción ante cualquier visión ilustrada, racional y estéticamente aprehensible. Es la "forma" idónea para lo extraño, para la magia. Lo maravilloso, que debe expresarse en el Lied, no es una dimensión de la realidad".

inne, die nur noch der kompositorischen Konkretisierung bedarf.<sup>74</sup> (Schulte, 2005: 12)

Schumann encuentra los poemas en antologías, almanaques o revistas, sin olvidar sus numerosos contactos profesionales con escritores y poetas debido a su condición de crítico musical, lo que le facilitó sin duda la obtención de poemas de manera privada, de manos de amigos y conocidos, sin que hubieran sido publicados previamente.

Los textos escogidos por Schumann en muchas ocasiones discurren paralelos a su biografía, como es el caso del *Dichterliebe*, *Liederkreis*, con textos de Eichendorff o el *Liederkreis* opus 24, con textos de Heine. Cuando va a casarse con Clara, como regalo de boda le entrega el ciclo *Myrthen*, (Mirtos) cuyo nombre alude claramente a las flores con las que las novias coronaban su cabeza, compuesto por un ramillete de 26 Lieder de ocho poetas distintos.

Thym (2004) opina que al escoger los poemas para ponerles música, Schumann es bastante conservador, pues escoge poemas sencillos con una rima predominantemente a-b-a-b, o a-a-b-b. Aunque los compositores querían expresar cierto tono popular en sus Lieder, la forma poética debía constituir el armazón de las nuevas formas de composición, como la desarrollada (o *durchkomponiert*) y la emancipación de la voz respecto del acompañamiento.

### III.2.3.2 Tratamiento del texto

A pesar de que algunos biógrafos y teóricos de la obra de Schumann opinan que por su refinado gusto y cultura poéticos, era un compositor extremadamente respetuoso con los poemas que ponía en música<sup>75</sup>, la verdad es que esto no es cierto, pues, al contrario de Franz Schubert o Hugo Wolf, que respeta meticulosamente el texto poético, Schumann realiza modificaciones de muy variada índole en los textos escogidos, dando la

---

<sup>74</sup> “La música del Romanticismo, instrumental o cantada, ostenta trazos característicos representativos, onomatopéyicos. A la vez, en el flujo del lenguaje de la poesía de esta época reside una cualidad musical que sólo puede concretar el compositor.”

<sup>75</sup> Ver Ortiz de Urbina 2010: 701.

sensación de que los ha memorizado erróneamente<sup>76</sup> (Thym, 2004) llegando a afirmar acertadamente Fischer-Dieskau:

Dies führt uns geradewegs zu Umdichtungen von Texten, die Schumann recht häufig vornahm. Es geht bei ihm nie um Irrtümer des Gedächtnisses, sondern um ganz bewusste Änderungen, die man einem Meister des Wortes wie ihm wohl einräumen darf, zumal sie fast immer auch eine Verbesserung darstellen.<sup>77</sup> (Fischer-Dieskau, 2012: 50)

Así pues, Daverio, Fischer-Dieskau, Schulte y Thym principalmente resaltan esta actuación de Schumann sobre los textos que componía, siempre para mejorarlos, para hacerlos coincidir con la forma musical que tenía en mente, o para mejorar su cantabilidad. Schumann repite versos o estrofas enteras para reforzar un proceso cadencial, lo cual no era ni mucho menos nuevo, pero sí la frecuencia con que lo utiliza. Repetir la primera estrofa del poema al final del Lied para dotarlo de redondez, a modo de recapitulación tampoco era nuevo, pero sí suprimir una estrofa completa y añadir, omitir o contraer sílabas, como se verá más detalladamente. Por ejemplo, Fischer-Dieskau (2012) desde su experiencia como cantante, pone como ejemplo la corrección que Schumann hace del texto de Eichendorff en "*In der Fremde*", primer Lied del *Liederkreis*, opus 39 en el que sustituye la frase del poeta "und keiner kennt mich auch hier" por "und keiner kennt mich **mehr** hier", produciendo un acercamiento de las vocales que facilita el *legato* al cantar.

En cuanto a la adaptación del texto a la estructura, Daverio (1997) propone el ejemplo de la canción "Du Ring an meinem Finger" de *Frauenliebe und Leben* opus 42, en el que la repetición de la estrofa inicial al final del Lied se debe a una cuestión musical, pues mientras la primera vez termina en una semicadencia, la segunda es una cadencia perfecta, por lo que este tratamiento liberal del texto por parte de Schumann está poética y musicalmente justificado, ya que proporciona un cierre tonal y formal al Lied.

Schumann es un experimentador nato con las formas de canto, hasta el punto que avanza en muchas ocasiones un canto declamado, que será utilizado mucho tiempo

---

<sup>76</sup> Thym apunta la idea que Schumann parece componer desde el texto memorizado, con errores, lo que en definitiva, no es cierto pues las modificaciones en los textos realizadas por el compositor obedecen a razones musicales, como queda corroborado por la cita de Fischer-Dieskau.

<sup>77</sup> "Esto nos conduce directamente a las transformaciones de los textos que Schumann realizó con frecuencia. En él nunca se trata de un error de memoria, sino que son cambios totalmente conscientes, que deben serle permitidas a un maestro de la palabra como él, sobre todo porque casi siempre representan una mejora".

después de su muerte por compositores como Wolf. Además del recitado, Schumann representa magistralmente el enmudecimiento de la voz por la emoción o el dolor. En *“Ich hab’ im Traum geweinet”* del *Dichterliebe* o en *“Nun hast du mir den ersten Schmerz getan”*, de *Frauenliebe und Leben*, la voz cantada se expresa a golpes, en un canto declamado, mientras el piano se limita a unos pocos acentos que confirman el sentimiento expresado por la voz.<sup>78</sup>

### III.2.3.3 Textura vocal y pianística. Los postludios.

Los Lieder de Schumann no obedecen al modelo de melodía y acompañamiento que encuentra su culminación en Schubert. Pero según De la Motte-Haber (1979: 75) este otorgamiento de protagonismo al piano no obedece a la ambición pianística de Schumann, pues aunque el canto quede “relegado” por el instrumento, como puede observarse en la puesta en música de los poemas de Eichendorff y Heine, es la intención de expresar una idea poética, la actitud del humano sufriente y mudo ante la naturaleza que habla. La autora pone el ejemplo del Lied *“Und wüssten die Blumen, die kleinen...”* del *Dichterliebe* donde el piano suena tan neutral como las estrellas inmutables en lo alto del cielo. La naturaleza no es cantable, por eso el piano le presta su voz.

El piano y la voz poseen en los Lieder de Schumann una intercambiabilidad esencial, observable no sólo en la alternancia melódica entre ambos, sino en la fuerza del postludio pianístico. “El postludio se convierte en una perfecta encarnación de la estética romántica, y contiene la clave –si somos capaces de descifrarla y verbalizarla– de la naturaleza de la música tal como esta se manifestó en aquella era: el refuerzo mutuo de la experiencia concreta y el misterio sonoro, la primera transfigurada y el segundo conectado profundamente con la vida humana” (Lippmann, 2002: 89).

Schumann a menudo utiliza la voz del piano como su propia voz, por eso a veces le permite “sobrepasar” a la voz. El ejemplo que mejor refleja la relocalización de la subjetividad de la voz al piano tal vez sea el lied *“Mondnacht”* del *Liederkreis* de

---

<sup>78</sup> Según Demmler (2010: 75) *“Ich hab’ im Traum geweinet”* es uno de los Lieder más modernos de Schumann, en el cual la voz se expresa por medio de un recitado circunscrito a muy pocos intervalos, casi a capella, subrayado por los acordes del piano, que en la tercera estrofa se convierte en disonancias, como para expresar la disociación entre el sueño y la realidad, con unos medios cercanos al expresionismo.

Eichendorff (De la Motte-Haber, 1979) donde las “alas del espíritu” se abren en el piano y no en la voz. Por medio de una lenta cadencia del piano se producirá la reconciliación del individuo con la naturaleza.

Schumann escribe rara vez preludios largos a cargo del piano en sus Lieder, tanto en la etapa de 1840 como en 1849. En cambio, sigue dando gran valor a los postludios en esta segunda etapa liederística. La utilización del postludio le sirve a Schumann para dejar los finales *abiertos*, para acabar de explicar una idea que la voz no ha terminado de formular, o para dejarla suspendida o en interrogante. En este caso la línea vocal no acaba conclusivamente en la tónica, dejando una sensación de interrogación. Tal vez, el primer ejemplo que viene a la mente es “*Im wunderschönen Monat Mai*” del *Dichterliebe*. El acorde final del Lied es la 7ª de Dominante de Fa# m, que en el vocabulario clásico necesita forzosamente resolución, preferiblemente en el acorde de tónica, así, el final queda abierto. Este procedimiento le sirve en este caso para enlazar con el siguiente Lied “*Aus meine Tränen...*” que comienza en el acorde de tónica de La M y que es la resolución del Lied anterior. Éste segundo Lied sí que tiene un carácter más conclusivo, pues acaba en la tonalidad de La M. Las tonalidades de ambos Lieder se encuentran estrechamente relacionadas porque la tonalidad del primero, aun difusa, es fa# m, el relativo menor de La M.

With an introduction that does not fix the tonality but seems to take a previously settled harmony and rhythmic motion for granted, and with an ending that prolongs the dissonance of the opening phrase “*Im wunderschönen Monat Mai*” is a brilliant and famous example of the open form which was one of the ideals of the period. (Rosen, 1998: 41)

Este Lied es el primero del ciclo, por lo que Schumann parece querer dejar abierta la pregunta, que será respondida a lo largo de todo el ciclo. La extraordinaria fuerza de esta canción subyace en la relación entre voz y piano, la sensación de que cada uno ocupa espacios musicales diferentes, y que la resolución de todas las tensiones sucede finalmente fuera del espacio en el que se definió la tensión. La forma es circular: el comienzo de cada sección resuelve la anterior y queda a su vez irresuelta, por lo que el único final posible es una disonancia. Aunque la fórmula sólo se da dos veces, sentimos que podría repetirse hasta el infinito.

La ambigua relación entre la voz y el piano es crucial en la técnica de Schumann. Cuando la voz entra, es casi perfectamente doblada por el piano, solo que la voz va una semicorchea por delante. Esta técnica no era nueva, ya se usaba en el siglo anterior en la ópera y en la música de cámara, y también había sido usada por Schubert con gran efecto. “No one, however, exploited it as radically and obsessively as Schumann, as we can see even in the small space of this short song: as it proceeds, voice and piano move gradually farther apart without ever completely separating.” (Rosen, 1998: 46)

En el caso del ciclo *Frauenliebe und Leben*, el postludio pianístico final del ciclo sustituye al último poema del ciclo poético de Chamisso suprimido por Schumann, en el que la abuela relata a la nieta su vida. Schumann, a modo de canción sin palabras, nos traslada al principio del ciclo, con la repetición a cargo del piano del primer Lied, a modo de flashback cinematográfico, dando a entender que el ciclo vital vuelve a comenzar una y otra vez. Esta técnica que podría denominarse “cita instrumental” es muy utilizada por Schumann, se trata de aludir a un texto ya escuchado, pero sutilmente, sin volver a pronunciar las palabras. Como afirma Daverio,

But in fact, they all confirm the power of memory itself, the theme that, perhaps more than any other, brings us to the heart of Schumann’s role as musical poet. Almost all of his song cycles hover at the border between dream and reality, self-mystification and self-awareness, oblivion and consciousness. In his musical embodiment of memory, the epic faculty par excellence, Schumann discovered an ideal mediator for these antithetical terms. As the same time, he demonstrates the potential of music for the transmission of ideas, its potential, in other words, as a literary art. (Daverio, 1997: 218)

Así es, Schumann utiliza la memoria del oyente, transportándolo a un lugar entre sueño y realidad, en todos sus ciclos, utiliza el piano como un mediador de las dos esferas, convirtiendo a la música en un arte literario. Esta utilización del piano ha llevado a afirmar la incompatibilidad de la idea romántica del Lied y el Lied como género musical:

Der rauschende Wald, der Mond, die Sterne, der Blütenschimmer sind damit nicht besingbar. Indem aber der Gesang zu absoluter Musik verwandelt werden soll, nähern sich Schumanns Lieder dem romantischen Charakterstück

an. Die romantische Idee vom Lied und die musikalische Gattung sind nicht miteinander kompatibel.<sup>79</sup> (De la Motte-Haber, 1979: 75)

Sin embargo este estudio se basa en lo contrario es decir, el Lied de Schumann representa la culminación del Lied como forma literaria, pues la representación del ambiente poético, de la sustancia del poema, supone a la vez la captación de la esencia del poema y su trascendencia.

#### III.2.3.4 Orden de las canciones

Schumann pensaba muy bien el orden final de las canciones en el ciclo, que no tenía por qué ser el orden de composición. Ya se ha hablado del caso del *Liederkreis* de Eichendorff, y cómo en su segunda edición, Schumann cambia la primera canción del ciclo, provocando así un cambio de perspectiva de todo el ciclo. Esta práctica, como sugiere Daverio, ya la había adquirido anteriormente al ordenar las pequeñas piezas de piano dentro de una obra de mayores dimensiones. "Schumann's play with number and order, no less than the temporal gap between initial inspiration and final conception, recalls a practice we have observed before in connection with the piano music of the previous decade" (Daverio, 1997: 214).

#### III.2.3.5 Armonía

La armonía en Schumann nunca es convencional, ya que se dedica a experimentar constantemente con sus posibilidades expresivas. Así pues siempre está en evolución, al igual que la forma, la textura y el canto.

A menudo la tonalidad no está claramente explícita al comienzo del Lied, definiéndose a mitad de la pieza. Apenas recurre a la utilización de intervalos disonantes, que son los que más emborronan la tonalidad, (Matamoro, 2000) pero en cambio le gusta vincular armonías lejanas. Así, en sus Lieder aparecen falsas resoluciones sobre el acorde

---

<sup>79</sup> "El susurrante bosque, la luna, las estrellas, el fulgor de las flores, no son cantables en sí. En el punto que el canto debe transformarse en música absoluta, Schumann se aproxima a la pieza de carácter romántica. La idea romántica del Lied y el género musical no son compatibles entre sí."

de dominante y no el de tónica, que a veces no se escucha, aunque esté implícita, produciendo una tensión que no se resuelve, y que propicia los finales *abiertos*.

### III.2.3.6 La forma musical

Schumann tiene una marcada tendencia a construir intermedios, puentes y transiciones, donde lo importante es el camino y no los puntos de partida y de llegada. Para Schumann cada obra es única en sí misma, lo que le brinda la oportunidad de experimentar. Aunque el joven Schumann escribía como improvisadamente, como bocetos, fue evolucionando hasta compromisos formales más estructurados, que le llevaron en su etapa de madurez a revisar muchas obras de juventud.

La forma de los Lieder es generalmente estrófica o estrófico-ampliada, aunque también se encuentran Lieder de composición desarrollada. Pero dentro de esta aparente sencillez, Schumann juega con la forma, los estribillos poéticos, muchas veces producto de una intervención suya del texto, a menudo no pueden considerarse como tales musicalmente, y así una larga serie de pequeñas transformaciones internas.

Para conseguir coherencia en los ciclos, Schumann utilizó además de poemas procedentes de la misma obra o del mismo autor una serie de recursos musicales, como el retorno temático, el orden de las canciones según una estructura tonal prefigurada, los finales débiles o inexistentes entre las canciones, que las vinculan entre sí; también utiliza resoluciones retardadas (como en el caso anteriormente citado de "*Im wunderschönen Monat Mai*"), melodías derivadas de motivos básicos, como se verá en el *Spanisches Liederspiel* y cambios de modalidad súbitos sin perder coherencia. Todo ello adscribiendo al piano al papel de mediador, de voz del poeta y dejándole pronunciar la última palabra.

## IV LOS DOS CICLOS *ESPAÑOLES* DE SCHUMANN

### IV.1 Introducción

En el año 1849 *\_su segunda etapa liederística\_* Schumann compone una serie de canciones de temática española, los ciclos: *Spanisches Liederspiel* (Juego de canciones españolas) opus 74 y *Spanische Liebeslieder* (Canciones de amor españolas) opus 138, cuyos textos son traducciones de poemas españoles del libro *Volkslieder und Romanzen der Spanier* de Emanuel Geibel. Pero anteriormente, en el año 1840, ya había utilizado textos de Geibel en dos ocasiones, concretamente para la opus 29 *Drei Gedichte von Emanuel Geibel* (Tres Poesías de Emanuel Geibel) que son canciones para varias voces, y con el mismo título y poeta sus *Drei Gedichte* (Tres Poesías) opus 30 (compuestas en agosto de 1840) de temática medieval, entre las que se encuentra *Der Hidalgo*<sup>80</sup> (El hidalgo). Schumann recurrió también a la poesía de Geibel para los Lieder *Sehnsucht* nº 1 (Nostalgia) de la opus 51 (de 1842), la balada *Vom Pagen und der Königstochter* opus 140 para solistas, coro y orquesta (en 1852), y como ya se ha dicho, para los dos ciclos objeto de este estudio.

Los tres *Liederspiele* que compone Schumann en 1849 (las ya mencionadas opus 74 y 138) y *Minnespiel* (Juego de amor), basado en la obra *Liebesfrühling* (Primavera de amor) de Rückert, intentan promover un nuevo modelo de ciclo de canciones, en el cual Schumann introduce una serie de novedades muy interesantes, ya que por esas fechas, había compuesto bastante música coral, y su conocimiento de las características de los diferentes tipos vocales le permitía plantearse nuevos retos, como desarrollar una nueva forma, casi dramática, que permitiera mostrar las posibilidades del cuarteto vocal como base de una obra completa compuesta de diversos números escritos para diferentes combinaciones de esos cuatro tipos vocales.

El único precedente de este tipo de obra camerístico vocal eran los cuartetos de Schubert, tanto para coro mixto como para coro masculino, pero el primero en concebir

---

<sup>80</sup> “En el margen del manuscrito de esta obra, conservado en la *Staatsbibliothek* de Berlín, figura, además de la fecha 1 de agosto de 1840, la frase *Am Tage des Consenses* (Día del consentimiento) pues es el día en el que el tribunal dio permiso a Clara Wieck para que pudiera contraer matrimonio con Robert Schumann en contra de la oposición paterna.” (Pérez Cárceles, 2010, I: 167)

a los cuatro solistas casi a modo de reparto operístico fue Schumann (Johnson, 2001), que partiendo del antiguo *Liederspiel*, que había sido asiduamente cultivado por los compositores berlineses del primer cuarto de siglo, realizó una serie de innovaciones sustanciales en la forma. El compositor cuidó especialmente que la obra fuera lo más equilibrada posible, y que los cuatro solistas pudieran lucirse adecuadamente, tanto en sus intervenciones solistas como en las diversas combinaciones: Dúos femeninos, dúos masculinos, dúo de la soprano y el tenor y cuartetos. Es curiosa la ausencia de dúos con la combinación de la voz de contralto y barítono, soprano y barítono y alto y tenor, o de tríos. Este concepto de ciclo promovido por Schumann fue muy innovador. El argumento, más explícito en el primer ciclo que en el segundo, no proporciona todas las claves de la historia, sugiriendo más que mostrando abiertamente, y dejando así un amplio margen a la imaginación del público.<sup>81</sup> Schumann creía en la música doméstica como medio de aprendizaje y de diversión, por ello, ambos ciclos fueron concebidos como un divertimento social, de ahí el título de *Liederspiel* (Juego de canciones), una manera agradable de pasar una velada musical en la intimidad del hogar.

Aunque la música de *ensemble* no era nueva, el concepto de un recital de canto con la dramaturgia resultante del juego y combinación de diferentes cantantes en el escenario era una novedad. Johnson (2001:16) apunta la idea de que tal vez, sin este precedente de Schumann, Hugo Wolf probablemente no hubiera previsto realizar interpretaciones completas del *Italienisches Liederbuch* (Libro de canciones italianas) con dos cantantes. Señala además que el cuarteto vocal con solos se convertiría en una forma particularmente popular en el cambio de siglo en Inglaterra, con obras como *In a Persian Garden*, de Lisa Lehman, que fue la primera, o *A Lover in Damascus*, de Amy Woodforde-Finden.

---

<sup>81</sup> Aunque Schumann compuso estos dos ciclos en el año 1849, el primero fue publicado al año siguiente de su composición, pero el segundo sería publicado póstumamente por Clara Schumann, de ahí la diferencia de número de opus.

#### IV.1.1 *Spanisches Liederspiel opus 74. Ein Zyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Singstimmen*

Tal como reza el título, *Juego de canciones españolas. Un ciclo de canciones del español para una y más voces*, se trata de un ciclo de canciones del español (nueve concretamente) según poemas de Emanuel Geibel, para una y varias voces. Según Günther Spies, “Schumann sah in der Form des ‘Liederspiel seiner inhaltlich zusammenhängenden Folge geselliger Lieder für eine oder mehrere Solostimmen verschiedener Stimmlage und Klavier, etwas Originelles und Neuartiges” (Spies, 1997: 171)<sup>82</sup>. Spies también enlaza esta idea de *Liederspiel* de Schumann con el concepto de *Liederspiel* acuñado por Johann Friedrich Reichardt hacia 1800, definiéndolo como una sucesión de Lieder de carácter popular, dentro de la tradición del *Singspiel*. Schumann escribe al editor Kistner el 22 de abril de 1849:

Ich glaube, es ist kein ganz unglücklicher Einfall, dieses Liederspiel. Wir haben es gestern zum erstenmal probirt, und der Totaleindruck schien mir so freundlich, wie ich ihn nur wünschen konnte. Ich glaube, es werden dies meine Lieder sein, die sich vielleicht am meisten verbreiten (Schumann, 1904: 458).<sup>83</sup>

Al menos a lo largo del siglo XIX se cumplieron los auspicios de Schumann para este ciclo, como prueba el testimonio del compositor Peter Cornelius refiriéndose a un concierto en el que se interpretó el *Spanisches Liederspiel opus 74* en 1867, en el marco de la fiesta de la *Allgemeinen deutschen Musikverein*, en el que el público pedía la repetición completa de la obra.

El argumento del *Spanisches Liederspiel* es una relación amorosa, representada como un drama espiritual. Partiendo del impulso del primer Lied del ciclo, una pareja de jóvenes experimentarán todos los estadios de la relación amorosa, desde el enamoramiento, las dudas e inseguridades sobre la correspondencia del sentimiento amoroso y la relación, a la plenitud y felicidad. Schumann representa los momentos clave

---

<sup>82</sup> “Schumann vió en la forma del *Liederspiel* una sucesión de canciones de sociedad íntimamente relacionadas entre sí por el contenido, para una o más voces solistas de diferente tipo vocal y piano, algo original y nuevo”.

<sup>83</sup> “Creo que no es en absoluto una idea desafortunada este *Liederspiel*. Ayer lo ensayamos por primera vez, y me dió una impresión general tan agradable, como pudiera desear. Creo que serán mis Lieder que tal vez se difundan más.”

de esta relación y la presumible oposición de las familias representada en los comentarios de las malas lenguas. La versión final del ciclo está compuesta por tres dúos femeninos, *Erste Begegnung*, (Primer encuentro) *Liebesgram* (Pena de amor), y *Botschaft* (Embajada); un dúo de voces masculinas, *Intermezzo* (Intermedio); un dúo de soprano y tenor, *In der Nacht* (En la noche); dos cuartetos, *Es ist verraten* (Es traicionada) y *Ich bin geliebt* (Soy amada), y dos solos, *Melancholie* (Melancolía) para la soprano y *Geständnis* (Confesión) para el tenor, y una canción más, para barítono, *Der Contrabandiste* (El contrabandista), que Schumann decidió publicar como apéndice.

Schumann seguramente concibió la opus 74 como una unidad narrativa desde su composición, pero la forma del ciclo, tal y como se publicó finalmente, la decidió después de su estreno, ya que en principio el compositor había planeado la obra de manera diferente (Johnson, 2001: 12). En la primera versión la contralto tenía un solo y el barítono dos, pero después de la primera interpretación pública, el compositor escribió a su editor Friedrich Kistner (30 de abril de 1849) comunicándole que había decidido suprimir las canciones 4 y 6, para contralto y barítono respectivamente, que pese a su encanto, frenaban el flujo dramático de la obra. Además, Schumann admitió que *Der Contrabandiste* no pertenecía estrictamente a la historia.

Wären Sie doch gestern hier gewesen, daß sie mein Liederspiel gehört hätten; sie sangen es ganz reizend, dazu meine Frau am Clavier. Es war ein Vergnügen. [...] Nun habe ich mich überzeugt (und hatte es schon in der Hauptprobe) daß zur concertrirteren Wirkung des ganzes zwei der langsames Lieder ausfallen müssen, nämlich Nro.4, ein Lied für Alt, und Nro.6 für Bariton. Diese sind, an und für sich, von nicht unanmuthiger Wirkung, halten aber wie gesagt dem dramatischen Fortgang des Liederspieles auf und ich habe sie opfern müssen [...] Auch der Contrabandist gehört, streng genommen, nicht in die Handlung, und auch ihn wollte ich ganz herausnehmen. Da er aber, gerade für den Verleger eine einträgliche, vielleicht der einträglichste Einzelnummer werden könne, so gebe ich ihn als einer Appendix, und sie mögen ihm entweder als Anhang zum Liederspiel oder als eine besondere Nummer mit besonderen Titel drucken lassen... (Schumann, 1904: 459)<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> "Si hubiera estado usted ayer aquí, hubiera escuchado mi *Liederspiel*. Cantaron de manera encantadora, a lo que hay que añadir a mi mujer al piano. Fue un placer. [...] En fin, me he convencido (ya lo estaba en el ensayo general) que para un efecto más concentrado de la obra total, debo eliminar dos de los números más lentos, a saber, el número 4 un Lied para alto y el número 6 para barítono. Éstas, de usted para mí, no carecen de gracia, pero retrasan la continuidad dramática del *Liederspiel*, y he tenido que sacrificarlas. [...] Tampoco *El contrabandista* se corresponde en sentido estricto con el argumento, y también quería quitarlo. Pero como se trata, precisamente para el editor del número que individualmente puede generar mayores

De esta carta se pueden extraer varias conclusiones. En primer lugar, Schumann sacrificó los dos solos para que la acción dramática del ciclo no se viera lastrada, luego para él era muy importante este componente teatral y el trasfondo de la historia; en segundo lugar, estaba muy interesado en que los *Lieder* del ciclo se vendieran bien, juntos o por separado, y en tercer lugar, el editor finalmente optó por incluir *Der Contrabandiste* como apéndice y no publicarlo, de momento, como canción independiente.

Parece obvio que las canciones descartadas fueron *Hoch, hoch sind die Berge* (para contralto) y *Flutenreicher Ebro* (para barítono), ambas compuestas en abril de 1849 y recuperadas para el ciclo *Spanische Liebeslieder* opus 138, cuyas canciones restantes fueron compuestas en noviembre del mismo año. Como se ha visto, Schumann tenía interés por mantener de alguna manera *Der Contrabandiste*, y por ello lo publicó como apéndice al ciclo. Johnson piensa que originalmente este Lied estaba colocado en el lugar número 10 del ciclo, es decir, entre *Geständnis* y *Botschaft*, ambas en tonalidades mayores brillantes, donde proporcionaría un marcado contraste debido a su modalidad menor.

Así pues, siguiendo a Johnson, en su primera versión, el *Spanisches Liederspiel* opus 74 estaba constituido por doce canciones que podrían haber estado dispuestas como sigue:

- I *Erste Begegnung*, para soprano y alto (La m)
- II *Intermezzo*, para barítono y bajo (Fa M)
- III *Liebesgram*, para soprano y alto (Sol m)
- IV *Hoch, hoch sind die Berge* para alto (Mi b M), adaptada después con acompañamiento de piano a cuatro manos e incluida en *Spanische Liebeslieder*.
- V publicada como IV, *In der Nacht*, para soprano y tenor (Sol m)
- VI La descartada *Flutenreicher Ebro*, para barítono (Re M), después adaptada con acompañamiento de piano a cuatro manos e incluida en *Spanische Liebeslieder*.

---

ingresos, por ello lo incluyo en modo de apéndice, y usted puede hacer como guste, bien imprimirlo como anexo al Liederspiel, bien como un número especial con título separado...”

- VII, publicada como V, *Es ist verraten*, para cuarteto (Si b M)
- VIII, publicada como VI, *Melancholie*, para soprano (Re m)
- IX, publicada como VII, *Geständnis*, para tenor (Sol M)
- X, publicada como anexo de la opus 74, *der Contrabandiste* (Sol m)
- XI, publicada como VIII, *Botschaft*, para soprano y alto (Re M)
- XII, publicada como IX *Ich bin geliebt*, (La M)

Al suprimir la canción nº IV, las canciones III y V están en la misma tonalidad de Sol m; la supresión de *Flutenreicher Ebro* (VI), eliminó también el puente entre el profundo y serio dúo *In der Nacht* y el ligero cuarteto *Es ist verraten*. La supresión de *Der Contrabandiste* priva al ciclo de un cambio entre las canciones IX (*Geständnis*) y XI (*Botschaft*), de parecido talante. Schumann debió sopesar bien los pros y los contras cuando realizó los cambios anteriormente citados.

La versión publicada presenta un esquema tonal que parece una reminiscencia del esquema del *Liederkreis* opus 39 de Eichendorff, que comienza en fa# y termina en Fa# M, estando las tonalidades intermedias relacionadas entre sí, sólo que en este caso, la primera canción está en La m y la canción final del ciclo en La M. Así, este ciclo está formado por tres canciones en Sol m, dos en Re M, una en Re m, una en Si b M, una en Fa M, una en La m y una en La M, incluyendo *Der Contrabandiste*, es decir tonalidades con pocas alteraciones en la armadura (todo lo más tres alteraciones) y que se relacionan entre sí. La y re en sus dos modalidades y sol como relativo menor de Si b M.

#### IV.1.2 *Spanische Liebeslieder für eine und mehrere Stimmen*, opus 138.

El ciclo *Canciones españolas de amor* opus 138 de Robert Schumann es como indica el subtítulo: *ein Zyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Begleitung der Pianoforte zu vier Händen*, es decir un ciclo de canciones del español para una y más voces (soprano, alto, tenor y bajo) con acompañamiento del pianoforte a cuatro manos.

Se trata de una secuela del anterior ciclo español, *Spanisches Liederbuch* opus 74, como se deduce de la citada carta de Schumann al editor Kistner del 30 de abril de 1849,

en la que habla de suprimir dos *Lieder* del ciclo en cuestión, porque interrumpían la acción. Estos dos *Lieder* suprimidos debieron incentivarle a encontrar otro marco donde incluirlos, que, naturalmente debía tener la misma procedencia literaria, los poemas de Emanuel Geibel. Así, los *Lieder* compuestos en marzo de 1849 fueron completados con música compuesta en noviembre del mismo año. En lo que denominó “un ciclo para una y más voces” Schumann había encontrado un nuevo vehículo para la música vocal, una pequeña respuesta frente a las desmesuradas dimensiones de los experimentos de Wagner, que amenazaba con engullir el mundo musical tal como lo conocía Schumann (Johnson, 2001).

Schumann organiza este ciclo simétricamente en dos partes, estando ambas precedidas por una pieza de piano a cuatro manos. La primera de ellas la titula simplemente *Vorspiel*, es decir, preludio. La segunda pieza para piano está situada después del descanso, al principio de la segunda parte, y se titula *Intermezzo: Nationaltanz* (Intermedio: Danza nacional). Una novedad de este ciclo, que supone una modificación del formato de la opus 74, es el reparto del piano entre dos pianistas. La versión para un piano sólo se publicó en 1860.

Otra diferencia respecto la opus 74 es que en la opus 138 todos los cantantes tienen solos. El tenor tiene dos solos, pero son más cortos y están escritos (Johnson: 2001) como dos partes de una misma canción, hay un dúo para las dos mujeres y otro para los hombres, y un cuarteto final.

El ciclo está organizado como sigue:

Primera parte:

- 1- *Vorspiel* (dúo para piano) en Sol m
- 2- *Lied* (soprano) “Tief in Herzen trag’ ich Pein”. Sol m.
- 3- *Lied* (tenor) “O wie lieblich ist das Mädchen”. Si b M.
- 4- *Duett* (soprano y alto) “Bedeckt mich mit Blumen”. Sol m.
- 5- *Romanze* (Barítono) “Flutenreicher Ebro”. Re M.

Segunda parte:

- 6- - *Intermezzo. Nationaltanz* (dúo para piano) Sol m.

- 7- Lied (tenor) "Weh' wie zornig ist das Mädchen. Sol m.
- 8- Lied (alto) "Hoch, hoch sind die Bergen". Mi b M
- 9- Duett (tenor y bajo) "Blaue Augen hat das Mädchen". Si b M
- 10- Quartett "Dunkler Lichtglanz blinder Blick". Sol m- Sol M.

Como puede verse, *Spanische Liebeslieder* es una obra en la que predomina la tonalidad de Sol m (seis de los diez números), con episodios en los relativos mayores (dos piezas en Si b M), la superdominante (Mi b M) y un gran panel central en el tono de la dominante (la *Romanze* en Re M), que desempeña el papel de punto central entre las dos mitades del ciclo y da paso a la danza en Sol m que introduce la segunda parte.

Por el esquema tonal y el reparto, los *Spanische Liebeslieder* son un ciclo más conscientemente ordenado que el anterior *Spanisches Liederspiel*.

#### IV.1.3 Planteamiento analítico de ambos ciclos.

Al plantear el análisis de los dos ciclos de este estudio, el principal objetivo es observar cómo el compositor ha plasmado la idea poética de cada canción, si respeta el texto del traductor, o si lo transforma, estudiar las estructuras formales de los Lieder y cómo afecta el desarrollo armónico a la construcción de las frases, cómo se articulan las diferentes secciones, y, en suma, cómo se constituye la estructura formal de cada Lied.

Para ello se ha ideado un cuadro de análisis<sup>85</sup> en el que constan en diferentes columnas las secciones del Lied, la subdivisión en frases y semifrases y cómo son estas frases (simétricas/asimétricas, regulares/irregulares) por su construcción y su función (es decir, si son antecedente o consecuentes) que se relaciona estrechamente con el texto, para el cual se reservó otra columna, y finalmente una última columna, para plasmar las singularidades armónicas de cada sección y poder a su vez relacionarlas con el texto.

Un segundo paso de este estudio, ha consistido en observar la relación de los Lieder de cada ciclo entre sí, para ver el grado de cohesión del ciclo, que se construye por medio de motivos rítmicos que se repiten en los diferentes Lieder, las relaciones tonales entre las canciones, o el hilo argumental de la historia, si existe de un modo más o menos explícito.

---

<sup>85</sup> Vid. Apéndice.

Finalmente, se ha procedido a comparar ambos ciclos entre sí para intentar establecer los rasgos del “estilo español” de Schumann, si es que existe, y en todo caso de su segunda etapa liederística, comparándola con los rasgos estilísticos del *Liederjahr*.

El análisis de cada Lied individual se organiza en torno a cuatro apartados: análisis formal, análisis armónico, textura y análisis rítmico.

En el apartado de análisis formal, se incluyen además unos cuadros que son el resumen de la estructura formal de cada Lied, así como los textos de los poemas originales, las traducciones de Geibel y el texto del Lied tal como lo compuso Schumann, con los cambios por él realizados.

En estos cuadros, a veces se incluyen las subdivisiones en semifrases y a veces no, lo cual se debe simplemente al deseo de clarificar la estructura de cada Lied, tarea que en muchas ocasiones es bastante compleja, pues Schumann experimenta continuamente con la forma, y lo que parece un estribillo por el texto, resulta no serlo musicalmente.

Aunque finalmente se califique la estructura de un Lied como estrófica o estrófica ampliada, la aparente sencillez no debe llevar a engaño, pues estas composiciones de Schumann, apenas tienen que ver con estructuras así definidas de los Lieder de Schubert, Brahms e incluso Wolf.

Por este deseo de clarificación, a veces se ha juzgado conveniente incluir en una columna a la derecha del texto completo del Lied, una columna más donde se relaciona el texto con las secciones musicales del Lied.

## ***IV.2 Spanisches Liederspiel opus 74. Ein Zyclus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Singstimmen.***

### ***IV.2.1 Erste Begegnung.***

#### **1 Análisis formal**

Es el primer Lied del ciclo, un dúo entre soprano y alto. Fue compuesto en marzo de 1849.

El poema original castellano del poeta Gil Vicente, procedente de la 2ª parte de la tragicomedia *Triunfo do inverno* se titula: *Del rosál vengo, mi madre*. Geibel respeta el

título<sup>86</sup>, pero Schumann, aludiendo a la temática del poema, y sirviendo a su propósito dramático en el ciclo, lo titula *Primer encuentro*.

Está compuesto en la tonalidad de la menor, en compás de 3/4, con la indicación de tempo *Lebhaft*, (vivo). El dúo es totalmente homofónico, menos en los compases 30 a 31 y 64 a 65, que están repetidos y forman un pequeño contrapunto. La armonización es por movimiento directo en su totalidad, excepto en el compás 3, en el que hay un movimiento oblicuo. La música con respecto al texto, es silábica.

Resumiendo la información que se desprende del análisis realizado<sup>87</sup> en el siguiente cuadro, se deduce que se trata de un Lied estrófico, precedido de una brevísima introducción pianística (un tiempo de compás) y que acaba con un breve postludio pianístico de tres compases. El esquema sería A – A – CODA, y el número de compases se distribuye de la siguiente manera:

Introducción pianística			1 compás
Sección A	1ª frase	Semifrase 1	4 compases
	9 compases	Semifrase 2	4 compases
	2ª frase	Semifrase 3	4 compases
	10 compases	Semifrase 4	7 compases
	3ª frase	Frase única	
	11 compases		
Interludio pianístico			2 compases
Repetición de A			32 compases
Coda			3 compases

De la observación de este cuadro se desprende que las frases tienen un número desigual de compases, que va incrementándose sucesivamente. Esto no es casual, porque Schumann, para conseguir este incremento de compases, no duda en repetir el texto las veces que haga falta, para que cuadre con la estructura melódica que ha ideado, pero el compás de introducción y los 31 compases de la sección A, nos dan un número idéntico

<sup>86</sup> En el libro de Geibel (1843) sólo aparecen los doce primeros versos, que se corresponden con el poema original de Gil Vicente. Es de suponer que las alteraciones del texto son de mano de Schumann.

<sup>87</sup> Vid. anexo.

de compases que la repetición de A. Visto así, es mucho más regular de lo que parecía a primera vista.

En la 2ª semifrase de la primera frase, la melodía se reparte entre el piano y las voces. El antecedente está a cargo del piano y el consecuente de las voces, para las dos estrofas. Es una sutil manera que utiliza Schumann para evocar el texto sin decirlo.

Las dos estrofas del Lied se relacionan entre sí por medio de un enlace pianístico, de dos compases de duración. La coda tiene una duración de tres compases.

A continuación se comparan los textos: El original, la traducción de Geibel y el texto del Lied, observándose que la poesía de Geibel es idéntica a la poesía original, es decir, doce versos, mientras que la versión final del Lied es el doble de larga.<sup>88</sup>

Texto de Gil Vicente <sup>89</sup>	Texto de Geibel <sup>90</sup>	Texto de Schumann
<b>Del rosál vengo, mi madre</b>	<b>I Del rosál vengo, mi madre</b>	<b>Erste Begegnung</b>
Del rosál vengo, mi madre, vengo del rosale.	Von den Rosenbusch, o Mutter, Von den Rosen komm' ich;	Von den Rosenbusch, o Mutter, Von den Rosen komm' ich.
A riberas de aquel vado viera estar rosál granado. Vengo del rosale.	An den Ufern jenes Wassers Sah ich Rosen stehn in Knospen; Von den Rosen komm' ich.	An den Ufern jenes Wassers Sah ich Rosen steh'n in Knospen; von den Rosen komm' ich.
A riberas de aquel río viera estar rosál florido. Vengo del rosale.	An den Ufern jenes Flusses Sah ich Rosen steh'n in Blüthe; Von den Rosen komm' ich.	An den Ufern jenes Flusses sah ich Rosen steh'n in Blüte; von den Rosen komm' ich, <b>von den Rosen;</b>
Viera estar rosál florido, cogí rosas con sospiro. Vengo del rosale.	Sah die Rosen stehn in Blüthe; Brach mit Seufzen mir die Rosen,	sah die Rosen steh'n in Blüte, brach mit Seufzen mir die Rosen
Del rosál vengo, mi madre, vengo del rosale.	Von dem Rosenbusch, o Mutter, Von den Rosen komm' ich.	von der, Rosenbusch, <b>von den Rosenbusch;</b> <sup>91</sup> o Mutter, von den Rosen komm' ich.
		<b>Und am Rosenbusch, o Mutter, einen Jüngling sah ich,</b>

<sup>88</sup> Mientras que Geibel respeta el título original castellano, Schumann lo cambia, seguramente para subrayar el hilo narrativo de la historia. En el libro de Geibel, *Volkslieder und Romanzen des Spanier, im Versmaße des Originals verdeutscht*, en el índice el título de los poemas está traducido al alemán, pero los poemas individuales van numerados y precedidos por el título en idioma original. También en la edición del ciclo se respeta el título original, debajo del título escogido por Schumann.

<sup>89</sup> Böhl de Faber, 1827: 302 (nº273).

<sup>90</sup> Geibel 1843: 1.

<sup>91</sup> Los cambios de texto o repeticiones de Schumann se presentan en negrita.

**an den Ufern jenes Wassers  
einen schlanken Jüngling sah ich,  
einen Jüngling sah ich.  
An den Ufern jenes Flusses  
such't nach Rosen auch der  
Jüngling,  
vielen Rosen pflückt' er,  
vielen Rosen,  
und mit Lächeln brach die  
schönste er,  
gab mit Seufzen mir die Rose.  
Von dem Rosenbusch,  
von den Rosenbusch, o Mutter,  
von den Rosen, von den Rosen  
komm' ich.**

La primera canción del ciclo es también la primera canción del libro de Geibel, *Volkslieder und Romanzen des Spanier, im Versmaße des Originals verdeutscht*. Ciertamente, la versión de Gil Vicente y de Geibel, no hacen más que insinuar una historia. Johnson ha especulado con la idea de que el poema estuviese incompleto, sin embargo, el texto recogido por Böhl de Faber, que parece ser la fuente directa de Geibel, coincide con la traducción.

Johnson apunta la hipótesis de que los 12 versos suplementarios sean de la mano de Geibel, que habría realizado un pastiche imitando el estilo de Gil Vicente. Así mismo mantiene la posibilidad de que esos versos añadidos fueran solicitados al poeta por el compositor, cuando se vieron entre 1846 y 1849. Consideramos que las modificaciones del texto pueden muy bien atribuirse al propio Schumann, pues como se verá, siempre adapta los textos para que encajen en la estructura musical por él concebida. La música de Schumann para este texto es rápida y tiene mucho texto. "If he had a shorter poem he would have had to invent words of his own to make a satisfying musical shape of sufficient length" (Johnson, 2001: 19).

Esta es una de las modificaciones textuales más evidentes e importantes realizadas por Schumann, la escritura de un texto poético nuevo, tan largo como el texto original. Mientras que en el texto original es una muchacha la que cortaba rosas suspirando en el rosal florido junto al río y se lo cuenta a su madre, parece que excusándose por llegar tarde, dando la historia por sobreentendida, Schumann transforma el escenario y los

personajes, pues en el Lied son dos muchachas, que también se dirigen a la madre de una de ellas o de ambas, contándole lo que les ha acaecido.

Con los doce versos añadidos la historia queda mucho más clara: ¿Por qué las dos muchachas vienen tan agitadas de coger rosas, a menos que hayan tenido un encuentro afortunado? Así, en la segunda parte del dúo además de la sugestiva imagen de la recolección de rosas junto al río, aparece un joven delgado y aparentemente bien parecido, y le ofrece la flor más bella a la doncella, entre suspiros. La versión de Schumann es mucho más explícita acerca de la posibilidad de un encuentro sexual con pérdida de la virginidad, puesto que se dan todos los elementos para un encuentro erótico, como el hecho de estar junto al río y que el joven “corte la rosa” y se la ofrezca a la doncella. Schumann consigue aludir al trasfondo del texto por medio de la tonalidad menor.

Esta escena es el comienzo de una relación a la que esperan problemas (por parte de las familias, posiblemente) y consecuentemente, corazones rotos. Lo que seguirá a esta confesión no está claro, pero el tono *forte* del postludio puede sugerir que el incidente que las dos mujeres describen puede tener serias consecuencias. (Johnson, 2001: 18)

## 2 Análisis armónico

En el compás 6-7 hay un interludio pianístico de dos compases que repite el tema variado rítmicamente. En el compás 11 hay una modulación a Re m y vuelta a La m en el 13. En la segunda frase hay una modulación a Sib M, tono lejano, compás 16. En el compás 25 vuelve a la tonalidad principal, y en el compás 27 la utilización de un acorde de Re# disminuido, que es un IV grado elevado. En el compás 31 hay una dominante secundaria del IV (Re). También hay que señalar que las cadencias finales de ambas estrofas son plagales, la segunda con 6ª añadida, por lo que el carácter es menos conclusivo que si se tratase de una cadencia perfecta.

## 3 Textura

En este primer *Lied* del ciclo, Schumann nos presenta a las dos voces femeninas. Es significativa la elección del título: *Primer encuentro*, con el que se alude al comienzo de una historia amorosa. La atribución de las voces a soprano y alto respectivamente, hace

pensar que se trata de una muchacha joven y una amiga o confidente mayor, o dos hermanas, roles que se mantendrán a lo largo del ciclo; ambas se dirigen a la madre, a la que relatan el encuentro.

La textura vocal está muy supeditada al ritmo, por lo que el estilo de canto es silábico y muy marcado, (compases 2 al 13), alternando con algunas frases, más *legato* (compases 14 al 20 y 48 al 54).

Ambas voces discurren paralelamente a lo largo del lied, con una peculiaridad remarcable en los compases que preceden a la cadencia final de cada estrofa, en los que la soprano mantiene una nota larga y la voz de alto repite el texto con figuraciones breves (compases 31 y 32, en la primera estrofa, y 64 y 65, en la segunda). Podría interpretarse como un comentario de la mujer mayor ante el arranque pasional de la mujer joven.

Respecto a la parte del piano, hay que resaltar que en este Lied su papel es simplemente de acompañante, con la excepción de escasos momentos en los que el piano tiene carácter melódico, como por ejemplo, en los compases 6-7 y 40-41, donde el piano constituye el antecedente de la frase y las voces el consecuente, y en el enlace entre las dos estrofas y la coda final, en los que repite el tema melódico.

Las terceras y sextas entre ambas voces femeninas son indicativas del estilo de canción popular (profético antecedente de los duetos de Dvořak para el mismo reparto de voces). “One is reminded how near, in Schumann’s hands at least, the so-called “Spanish” style can sound to authentic Bohemian music – the common ground between these two cultures being of course the music of the gypsy” (Johnson, 2001:19).

Las corcheas en la mano izquierda del piano, con la indicación “*etwas markiert*” (Un poco marcado) y *staccato*, sugieren guitarras punteadas que apuntalan ocasionalmente fragmentos de la melodía de la mano derecha, cuando las cantantes hacen una pausa para respirar. Las interpolaciones de la mano derecha del piano proceden de fragmentos de la línea vocal y sugieren un diálogo entre el piano y las voces para dar información, provocar una reacción de sorpresa etc. Hay un verdadero ir y venir de estas melodías con repeticiones armonizadas de manera distinta que aluden al texto sin decirlo.

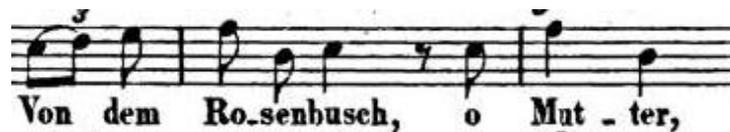
#### 4 Análisis rítmico

La célula motriz de este Lied es un tresillo de corchea + negra, de la que se derivan casi todos los motivos rítmicos y melódicos del Lied. Lo encontramos en los compases 1 y 2; 21 y 22; 26 y 27; 35 y 36; 55 y 56; 60 y 61.



Compás 1-2.

El siguiente ejemplo lo constituye la frase introductoria completa con los dos motivos rítmicos que la forman. En los compases 36-37 el motivo rítmico y melódico es idéntico, pero con otro texto.



Compases 1 y 2.

Esta frase también aparece completa en la mano derecha del piano en los compases 5-7 y 39-41, esta vez con un ritmo puntillado.



Compases 5-7

El motivo puntillado del ejemplo anterior aparece incompleto en numerosas ocasiones en la parte del piano: Compás 25-26; 39 y 40-41; 54-55; 59-60, pero hace que al oyente le vengan a la mente las palabras “von den Rosenbusch”, inevitablemente.



Compases 20-21 (En este caso hace de enlace pianístico).

Otro motivo rítmico destacable es el constituido por un tresillo de corcheas + blanca, que aparece en el piano, ya desde el compás 3, siempre haciendo de enlace. Este mismo motivo rítmico aparece en la voz de soprano en los compases: 29-30 y 63-64, con una prolongación de la última nota (una blanca con puntillo ligada a una blanca).

En la parte del piano aparece este motivo en la variación de tresillo de corcheas y negra: Compases 11,13 y 45-47.

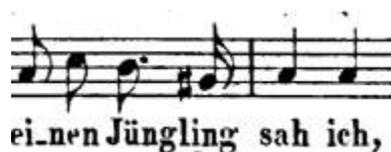


Compases 3-4



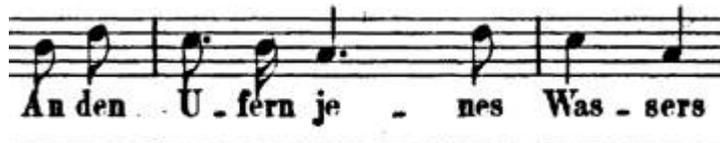
Compases 11-12

Junto con el persistente motivo de tresillos, aparece un motivo secundario pero también frecuente con puntillo: Compases 4-5; 38-39.



Compases 38-39.

Otro motivo derivado del anterior, pero con otro puntillo añadido y valores más largos se encuentra en los compases 7-8; 41-42



Compases 7-8

También aparece la combinación de ambos motivos: Compases 9-11; 43-45, y, con una pequeña variación, en los compases 27-28 y 61-62.



Compases 43-45

El enlace pianístico entre la primera y segunda estrofas (compases 32-34) y el *postludio* final (compases 66-68) son iguales, presentando una combinación de tresillos nueva, con tres tresillos.



Compases 32-34

Del análisis de los motivos rítmicos de este Lied se desprende que el ritmo es el elemento principal, siendo la célula motriz, el elemento generador de toda la estructura.

Este carácter rítmico tan estricto, así como la indicación de tempo *Lebhaft*, vivo, supedita el texto y la manera de canto, que no permite ninguna expansión lírica por parte de las voces. Una interpretación posible es que ambas mujeres están caminando, es decir, en movimiento, además de estar presas de agitación espiritual por el encuentro que la más joven está relatando.

## IV.2.2 Intermezzo.

### 1 Análisis formal

El título del poema español original es *Si dormís, doncella*, también de Gil Vicente, perteneciente a la farsa *Quem tem farelos?* Fue compuesto en marzo de 1849. Mientras que Geibel mantiene el título original, Schumann lo ha titulado "Intermezzo". Está compuesto en la tonalidad de Fa Mayor y en un compás de 3/4. La indicación de *tempo* aconsejada por Schumann es *Nicht Schnell*, literalmente, no rápido, pero que podríamos traducir como andante o tranquilo. Se trata de un dúo entre Tenor y Bajo, podríamos decir que es la presentación de las voces masculinas. Desde el punto de vista estrictamente formal, se trata de un Lied estrófico con una breve coda, a cargo del piano: A-A-A'-Coda.

<b>Sección A</b>	Frase 1		2 compases
	Frase 2		2 compases
<b>Sección A</b>	Frase 1		2 compases
	Frase 2		2 compases
<b>Sección A'</b>	Frase 1		2 compases
	Frase 2		2 compases
<b>Coda</b>		Enlace pianístico	2 compases
		Semifrase	2 compases
		Enlace pianístico	2 compases
		Semifrase	2 compases

Es un Lied muy sencillo que carece de introducción, pues arranca directamente con el texto; la construcción de las voces es paralela, es además la canción más breve del ciclo y su título señala claramente su papel, el de una pieza de transición entre los dos dúos femeninos (ambos en modo menor y con fuerte impulso rítmico), y a la vez de contraste.

**Texto de Gil Vicente<sup>92</sup>****Si dormís, doncella**

Si dormís, doncella,  
despertad y abrid,  
que venida es la hora,  
si queréis partir.

Si estáis descalza,  
não curéis de vos calzar,  
que muchas agoas  
tenéis que pasar

\_jora andar!\_:  
agoas de Alquevir;  
que venida es la hora,  
si queréis partir.

**Texto de Geibel<sup>93</sup>****XXIV Si dormis doncella**

Und schläfst du, mein Mädchen,  
Auf, öffne du mir,  
Denn die Stund' ist gekommen,  
Da wir wandern von hier.

Und bist ohne Sohlen,  
Leg' keine dir an,  
Durch reißende Wasser  
Geht unsere Bahn.

Durch die tief, tiefen Wasser  
Des Guadalquivir;  
Denn die Stund' ist gekommen,  
Da wir wandern von hier.

**Texto de Schumann****Intermezzo**

Und schläfst du, mein Mädchen,  
auf! öffne du mir,  
denn die Stund' ist gekommen,  
da wir wandern von hier;

und bist ohne Sohlen,  
leg' keine dir an,  
durch reissende Wasser  
geht unsere Bahn,

durch die tief, tiefen Wasser  
des Guadalquivir;  
denn die Stund' ist gekommen,  
da wir wandern von hier.

**Auf, öffne du mir,  
auf, öffne du mir!**

La traducción de Geibel del poema original es muy fiel y Schumann la sigue literalmente, excepto por la última repetición, necesaria para la coda. En este Lied, el muchacho despierta a la doncella para huir juntos, por el río Guadalquivir. El río está presente en todo momento, pero no el gran río agitado, sino el fluir lento y tranquilo del río por la noche, que acompaña a los amantes en su huida. Respecto al texto, llama la atención que Geibel utilice la letra “ß” y Schumann la “ss”, y que Schumann comienza los versos con minúscula siempre, y con signos de puntuación menos contundentes, pues por ejemplo, sustituye respectivamente en la primera estrofa, un punto por punto y coma, y en la segunda, por coma. La tercera y última estrofa, acaba con un punto, mucho más conclusivamente. Parece que Schumann quiere que el texto también avance, como el agua del río.

Hugo Wolf también puso música a este poema (nº 27 del *Spanisches Liederbuch*), para una voz masculina, resultando un Lied rítmico, una típica serenata, según Johnson, de un amante que tiene los pies en el suelo. El acompañamiento del piano enmarca la voz por medio de melodías arpegiadas que imitan las olas del río. En cambio, en la

<sup>92</sup> Böhl de Faber, 1827:302 (nº274).

<sup>93</sup> Geibel, 1843: 34.

composición de Schumann todo es tranquilo; el amante susurra a la doncella para que se despierte.

## **2. Análisis armónico**

En la sección A, la primera semifrase comienza y acaba en la tónica, pero la segunda comienza en Sib M (IV) y acaba en La M, que es un III mayorizado, sin que haya modulación. En la segunda semifrase de A' hay una modulación a Mib M, y la frase acaba en Fa M. La coda comienza en Fa M y acaba en Si b M (IV). En la armonía hay que destacar la alteración en más del cuarto grado, en el compás segundo de cada una de las frases.

## **3. Textura**

Cada estrofa está compuesta por dos frases, siendo idénticas la primera y la segunda, pero en la tercera, la segunda semifrase modula a Mib M, lo que lleva la frase a un sitio inesperado, rompiendo la monotonía de la repetición estrófica.

El dúo es totalmente homofónico, menos en los compases 3, 11 y 19, que son repetidos, en que se mueve el tenor con respecto al bajo; la armonización es por movimiento directo, incluso formando octavas seguidas y octavas directas, y solamente en los compases finales hay algún movimiento contrario. La música con respecto al texto es silábica.

Este segundo Lied del ciclo tiene en común con el Lied inicial, el tratamiento homofónico de las voces, pero si el primero era de marcado carácter rítmico, nervioso, con la combinación de tresillos y puntillos, éste es todo lo contrario, pues se caracteriza por un movimiento reposado y un canto ligado y fluido. El carácter de este Lied contrasta también con el siguiente, de carácter apasionado. Es realmente un "intermedio" tranquilo, el fluir de la melodía se asemeja al continuo fluir de las aguas del río, al que se hace referencia en el poema.

Todo el Lied está concebido para ser cantado con matiz piano, casi parece una nana, lo cual está en contradicción intrínseca con el texto: "Si duermes, mi niña, ¡levántate y ábreme!". Aquí Schumann parece subvertir el orden "natural" de los sexos, pues mientras las mujeres se presentaban con capacidad de acción, en movimiento, con apasionamiento, los hombres parecen adoptar un rol más tranquilo.

La escritura para las dos voces masculinas puede deberse más a motivos musicales que dramáticos, para dar profundidad armónica al Lied. Los amantes parecen huir felices mecidos por las aguas del río. Respecto al papel del piano, hay tres voces: la interpretada por la mano derecha, que generalmente dobla la melodía; la segunda voz constituye el motivo melódico y rítmico de las corcheas de la mano izquierda, que parece “caminar” y transporta suavemente a las voces, y la tercera voz se encuentra en la mano izquierda del piano a lo largo de todo el Lied, es el bajo armónico.

En dos ocasiones el piano toma el papel protagonista, en los compases 25-26 y 29-30 introduciendo una pregunta a la que responden las voces. Esta frase juega un papel evocativo como reminiscencia de la melodía de las tres estrofas precedentes, para preparar el final. Este reparto de la melodía entre el piano y la voz es, como veremos, muy característico de los Lieder de Schumann.

En la semifrase final de la coda, la voz de tenor mantiene una nota larga (la tónica, fa) mientras que el bajo pasa por las notas del acorde de tónica: La, fa, do, fa, lo que le da carácter de final.

#### 4. Análisis rítmico

Respecto a los motivos rítmicos, se encuentran muchos menos que en el primer Lied, que se caracterizaba por el desarrollo continuo de una célula motriz concreta.



Compás 1



(compases 17 y 18)

Este motivo rítmico de negra con puntillo ligada a corchea aparece en las dos primeras estrofas (compases 1, 9), en la tercera estrofa Schumann lo sustituye por tres negras, que proporcionan un ritmo mucho más suave y fluido (compases 17 y 18).



Compases 7 y 8

Una variación de este motivo de las tres negras, es este motivo de tres negras y una blanca que encontramos en las tres estrofas, concretamente en la segunda semifrase (Compases 7-8, 15-16, 19-20).



Compás 2 y 3

El segundo motivo rítmico destacable es el de seis corcheas articuladas de dos en dos (Compás 3, 11, 19). Este motivo, aparece también en la tercera estrofa, y puede hacer referencia a las olas del río.



Compás 26-27

Una variación de este motivo, es el de la coda (compases 26 -27 y 28-29).

Aquí cabría más hablar de variaciones melódicas que rítmicas.



Compás 30-31

Véase el ejemplo de los compases 30-31 en el que además puede observarse el movimiento contrario de las voces.



Compás 5-6

Este motivo rítmico de dos corcheas articuladas y dos negras aparece también en las tres estrofas.

En realidad este Lied tiene un marcado carácter melódico y lírico, más que rítmico. Aunque el tratamiento del texto es principalmente silábico, las voces pueden recrearse en el canto, pues no hay un ritmo que obligue a mantener el tiempo, es mucho más flexible.

### IV.2.3 *Liebesgram*.

#### 1 Análisis formal

El título del poema español original es *Alguna vez*, de Cristóbal de Castillejo. Schumann lo ha titulado “*Liebesgram*”, que podría traducirse como “Pena de amor”. Fue compuesto en marzo de 1849. De nuevo tenemos un dúo de soprano y alto, en la tonalidad de sol menor, y compás de 4/4. Las indicaciones de Schumann son *Mit leidenschaftlichem Vortrag* (Con una interpretación apasionada).

Según el análisis realizado, que puede observarse en el cuadro, el tipo de Lied es estrófico ampliado, A B A C A B.

Estribillo (A)	Frase única	3 compases
Enlace pianístico	Comentario o eco	1 compás
1ª Estrofa (B)	Frase 1	4 compases
10 compases	Frase 2	6 compases
Estribillo (A)	Frase única	3 compases
Enlace pianístico	Comentario o eco	1 compás
2ª Estrofa (C)	Frase1	4 compases
10 compases	Semifrase pianística. Eco del antecedente	2 compases
	Frase 2	4 compases
Estribillo (A)	Frase única	3 compases
Enlace pianístico	Comentario o eco	1 compás
3ª Estrofa (B)	Frase 1	4 compases
	Frase 2	6 compases
Postludio pianístico		3 compases

Como puede observarse, en este caso el *Lied* es muy regular en cuanto a la duración de las frases. Todas las estrofas tienen 10 compases, incluida la estrofa central contrastante, siendo el postludio pianístico, el único elemento de duración irregular, junto con la asimetría de la segunda frase de las dos estrofas (B y C) que es más larga, (6 compases) por las repeticiones del texto, en las que se aprecia una nueva intervención del compositor para adecuarlo a su concepción musical, así como la repetición íntegra de la 1ª estrofa (B), lo que le dota de especial simetría. (A B A C A B).

Texto de Cristóbal de Castillejo <sup>94</sup>	Texto de Geibel <sup>95</sup>	Texto de Schumann	Secciones del Lied
<b>Alguna vez</b> Alguna vez, o pensamiento, serás contento.	<b>III Alguna vez</b> Dereinst, dereinst Gedanke mein Wirst ruhig sein.	<b>Liebesgram</b> Dereinst, dereinst <b>O</b> Gedanke mein, wirst ruhig sein.	<b>A</b>
Si amor cruel, me hace guerra, seis pies de tierra podrán más que él: Allí sin él y sin tormento, serás contento.	Läßt Liebesglut Dich still nicht werden: In kühler Erden Da schläfst du gut; Dort ohne Liebe Und ohne Pein Wirst ruhig sein.	Lässt Liebesglut dich still nicht werden, in kühler Erden, da schläfst du gut; (Dort ohne Liebe) <sup>96</sup>	<b>B</b>
Lo no alcanzado en esta vida, ella perdida será hallado y sin cuidado del mal que siento, serás contento.	Was du im Leben Nicht hast gefunden, Wenn es entschunden Wird dir's gegeben. Dann ohne Wunden Und ohne Pein Wirst ruhig sein.	und ohne Pein; wirst ruhig sein, <b>wirst ruhig sein,</b> <b>wirst ruhig, ruhig sein:</b>	
		Dereinst, dereinst <b>o Gedanke mein,</b> <b>wirst ruhig sein.</b>	<b>A</b>
		Was du im Leben Nicht hast gefunden, Wenn es entschunden, wird dir's gegeben;	<b>C</b>
		dann ohne Wunden (Und ohne Pein) wirst ruhig sein, <b>wirst ruhig sein,</b>	
		Dereinst, dereinst <b>o Gedanke mein,</b> <b>wirst ruhig sein.</b>	<b>A</b>
		<b>Lässt Liebesglut dich</b> <b>still nicht werden,</b> <b>in kühler Erden,</b> <b>da schläfst du gut</b>	<b>B</b>

<sup>94</sup> Böhl de Faber, 1827: 295 (nº253).

<sup>95</sup> Geibel, 1843: 5.

<sup>96</sup> Schumann omite esta frase.

**und ohne Pein;  
wirst ruhig sein,  
wirst ruhig sein,  
wirst ruhig, ruhig sein.**

Schumann utiliza los tres primeros versos como estribillo, de ahí las repeticiones.

La segunda y tercera estrofas acaban con textos contruídos sintácticamente de la misma forma, de los que Schumann suprime un verso en cada uno, pero en sitio diferente.

<b>Geibel</b>	<b>Schumann</b>
Dort ohne Liebe Und ohne Pein Wirst ruhig sein.	Und ohne Pein Wirst ruhig sein,
Dann ohne Wunden Und ohne Pein Wirst ruhig sein.	Dann ohne Wunden Wirst ruhig sein,

Schumann suprime en el primer caso *Dort ohne Liebe*, y en el segundo *Und ohne Pein*, eliminando la elegante repetición de la frase *Und ohne Pein* que refuerza (mediante la supresión *ohne Liebe/ohne Pein*) el motivo del dolor.

Se observa el añadido de numerosas comas por parte de Schumann, algunas veces en sustitución de puntos, y como en el Lied anterior, Schumann no escribe el principio de línea con mayúscula.

## **2. Análisis armónico**

El comienzo directo de las voces con el piano, con una anacrusa, sin ninguna clase de preludio, liga a este Lied con el anterior de modo muy directo, ya que debe interpretarse a continuación y sin pausa. (El final del Lied anterior está en Fa M, pero deja sonando la nota Re, que prepara el comienzo de este tercer *Lied* sobre una nota pedal (Re, que es la Dominante de Sol) y sirve como enlace; hay que destacar en este Lied cierta indeterminación de la tonalidad, ya que el acorde de sol menor no aparece explícito hasta el segundo compás.

Además del enlace con el *Lied* anterior, es interesante la construcción de la sección C, jugando con las dos modalidades de la tonalidad de Sol, procedimiento muy utilizado también por Schubert, y que está estrechamente ligado al texto, porque esta estrofa, que Schumann convierte en la parte central del *Lied* al repetir después del estribillo la primera estrofa, introduce material melódico nuevo, es el punto culminante y a la vez un elemento de contraste al estar en Re M. Se hallan varias tonalidades de forma ambigua. Es también la más positiva de todo el poema, pues parece transmitir una sensación de esperanza, aun cuando no sea en la vida terrenal: *“Lo que en vida no encontraste/cuando la hayas perdido te será dado. Entonces, sin heridas/ estarás en paz”*.

### 3. Textura

Hay que destacar la utilización de intervalos melódicos muy grandes, como la novena re-mi en la voz de soprano, y la séptima re-do en la voz de alto, o el salto de octava de la mano izquierda a la derecha del piano al comienzo, con un esforzando inmediatamente después del ataque de las voces, lo que le confiere mucha fuerza y sirve para expresar una fuerte agitación espiritual. En la voz de alto, los intervalos son menos amplios, por discurrir paralela a la voz de soprano.

La sección B comienza también con un intervalo grande, pero menos que el anterior, una sexta y sólo la sección C comienza con un planteamiento melódico mucho más lineal, sin saltos, como elemento de contraste del estribillo, lo que parece significar una progresiva tranquilidad espiritual, estrechamente ligada al texto.

El estribillo en sí contiene elementos muy contrastantes, como el gran salto interválico del comienzo y la continuación de la frase con intervalos conjuntos después de dicho salto. El carácter pasional le será aportado (además del salto interválico mencionado) principalmente por los elementos rítmicos.

La textura de las voces es homofónica, es decir, discurren paralelamente todo el tiempo, como sucede en el *Lied* anterior. El ámbito melódico de las dos voces femeninas es mucho más reducido que en el caso del primer *Lied* del ciclo, pues la voz de soprano no supera el fa 4 por arriba y la voz de contralto no baja más allá de si bemol 2, lo que le da un carácter mucho más intimista.

La textura del piano generalmente es de acompañamiento, aunque a veces apoya a la voz de alto (compás 11 y 12 y 39 y 40), o a ambas, como al final del estribillo (compases

16 y 17) donde además se produce una extensión de la frase, como un eco de lo que acaban de cantar las voces, pero ahora a cargo del piano. El comienzo del estribillo siempre es diferente en pequeños rasgos rítmicos, como se ha señalado anteriormente. El piano siempre entra después de las voces y hace un juego contrapuntístico con ellas, excepto en el compás 29 en que entra antes y cambia la duración de las notas y el motivo rítmico.

#### 4. Análisis rítmico



Ejemplo 1. Compás 1

El estribillo está compuesto por tres motivos rítmicos:

El primero, (Ej. 1) unido al salto melódico, y al matiz *forte-piano*, es de una gran fuerza expresiva, y variará cada vez que entre el estribillo.



Ejemplo 2



Ejemplo 3. Compás 2-3

El segundo motivo del estribillo sufre una variación en la segunda parte de la frase, al incorporar un tresillo, es decir, es de marcado carácter rítmico. (Ejemplo 3)

Obsérvese que está compuesto por las mismas notas, con la única variación del tresillo.



Ejemplo 4. Compás 3 y 4

Este motivo es repetido por el piano al final del estribillo. Su carácter de eco viene reforzado por la indicación de matiz *pianísimo*.

En realidad, el mismo tema melódico se repite tres veces, dos en las voces y una en el piano a modo de eco.

Como puede observarse, el motivo rítmico es repetido por el piano, pero cuando ya se ha escuchado claramente en las voces, lo que produce una sensación de gran agitación, ya que el oyente percibe el motivo de la semicorchea tres veces, dos simultáneamente en el texto, y después, en el piano. La palabra “dereinst” se escucha cuatro veces, y una vez aludido por el piano, entre las dos veces de las voces.

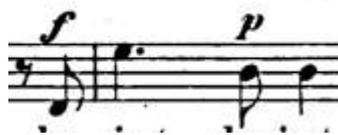
Después, las voces y el piano discurren paralelamente.

Ejemplo 5. Compases 1 y 2



Ejemplo 6. Compás 5

Este motivo rítmico, (ej. 6) mucho menos pronunciado que los que conforman el estribillo, aparece cinco veces en la primera estrofa. Esto, unido a valores mucho más largos y a los intervalos conjuntos, la dota de cantabilidad y sirve de contraste respecto al estribillo, mucho más supeditado al ritmo.



Ejemplo 7. Compás 15

La segunda vez que aparece el estribillo, el motivo rítmico con el que empieza tiene un carácter mucho menos nervioso, al tratarse de valores más largos. El resto de los motivos que componen el estribillo no varía, incluido el enlace pianístico anteriormente mencionado.



Ejemplo 8. Compás 21



Ejemplo 9. Compás 23



Ejemplo 10. Compás 27 (piano)

En la segunda estrofa (C) el único motivo rítmico destacable, es la introducción de un tresillo, que permite incluso un alargamiento de la frase, y la aparición de una negra con puntillo (motivo anteriormente citado, compás 23) primero en la frase que *canta* el piano, repetición melódica de la voz de soprano, pero con la variación rítmica del puntillo, que aparece dos veces en el piano y dos veces en las voces.

der.einst, dereinst, o Ge - dan - ke mein,  
 der.einst, dereinst, o Ge - dan - ke mein,

Ejemplo 11. Compases 29 y 30

La última vez que aparece el estribillo, es introducido por el piano, con el motivo melódico rítmico habitual re-mi esta vez con los valores semicorchea-negra con puntillo, es decir, como la primera vez que lo introdujeron las voces. Se trata de un elemento de cohesión del Lied, a la vez que una manera de recapitular. La entrada de las voces, se superpone al motivo del piano, lo que crea una sensación de agitación espiritual, que sirve de marcado contraste a la estrofa central del Lied, que parecía dotarle de un sentido de esperanza, el cual desmiente la entrada del

estribillo, que esta vez aparece con otra variación rítmica en las voces, semicorchea con corchea con puntillo. El resto del estribillo, no sufre variación.

La segunda estrofa (B) es idéntica a la primera, apareciendo los mismos motivos rítmicos.



Ejemplo 12. Compás 43

El postludio pianístico se puede dividir en dos partes: La primera parte es de carácter muy rítmico, y la segunda mucho más lírica. Al principio, encontramos el motivo del estribillo, variado otra vez, sin puntillo, pero con una señal de acento sobre la segunda nota, (Ej. 12) junto con un ritmo sincopado, que se disuelve a mitad de frase, para terminar. (Ej. 13)

A continuación pueden verse las tres veces que aparece el tema del estribillo: la primera vez (Ej. 13) Schumann utiliza un valor breve como la semicorchea las dos veces que se repite la palabra *dereinst*, lo que aporta mucha intranquilidad al ritmo, junto con la repetición del motivo en la mano derecha del piano.

Der - einst, der - einst, o Ge - dan - ke mein,  
 Der - einst, der - einst, o Ge - dan - ke mein,  
 Mit leidenschaftlichem Vortrag.

Ejemplo 13. Compases 2 y 3.

der - einst, dereinst, o Ge - dan - ke mein,  
 der - einst, dereinst, o Ge - dan - ke mein.

Ejemplo 14. Compases 15 y 16

La segunda vez (Ej. 14), la voz del piano entra después, exactamente como la primera vez, pero con valores más largos en el motivo de las voces, también en la

repetición de la palabra *dereinst*, (corchea- negra), lo que cambia el carácter (es menos vehemente), mientras que el motivo rítmico del piano es idéntico a la primera vez.

La tercera vez (Ej. 11) el piano anticipa el motivo rítmico del estribillo. Esta vez el piano tiene la medida de los ejemplos 13 y 14 de las voces, mientras que las voces hacen el motivo que la primera vez hizo el piano.

Desde su primera aparición, el motivo rítmico en las voces ha ido reduciendo en duración la segunda nota. Primero era una negra con doble puntillo; la segunda vez negra con puntillo, y la tercera corchea con puntillo.



Ejemplo 16. Compases 43-45

Por último, en el postludio a cargo del piano, se evoca el motivo rítmico introductorio del estribillo, que aparece tres veces, y además el de la melodía vocal que ha repetido como eco en ocasiones anteriores (la si la sol), pero esta vez sin tresillos ni puntillos, lo que da una sensación de resolución, y de encuentro de la paz.

Como se ha visto, en este Lied predomina el contraste, proporcionado por los ritmos marcados que caracterizan al estribillo y las secciones mucho más melódicas y que deben ser cantadas *legato* de las estrofas. Cabe preguntarse qué significan estas entradas rítmicamente diferenciadas del estribillo, además de dar testimonio de la minuciosidad con la que Schumann anota los matices.

#### IV.2.4 *In der Nacht*.

El título del poema español es *Todos duermen, corazón*, de autor anónimo, procedente del *Cancionero musical de Palacio*, 172.

Mientras que Geibel lo titula con el primer verso del poema, Schumann le cambia el título, para situarlo en la historia que está narrando, “En la noche”, escribiendo un “nocturno” magistral en sol menor para soprano y tenor, la única vez en todo el ciclo que los amantes cantan juntos.

El compás utilizado es 3/4, con un *tempo* lento adecuado al motivo nocturno (la indicación concreta de Schumann es *Langsam*) y los matices se producen dentro del *piano* general de todo el Lied.

##### **1 Análisis formal**

Tras una introducción pianística de siete compases, a modo de preludio barroco, entra la voz de soprano que expone una idea musical durante 19 compases. Recuerda a la superposición de la voz en el *Ave Maria* de Gounod sobre el preludio número 1 de *El clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach. Esta idea será repetida íntegramente por el tenor con una pequeña variación (desde el compás 51), pero con la voz de soprano superpuesta.

El motivo musical en el que se basa el preludio, sirve a veces de enlace entre secciones, pero acertado. Es acéfalo.

Cuando entra la voz del tenor por primera vez, repite íntegramente la primera estrofa que ha cantado previamente la soprano, superponiéndose la frase última de la sección B (que constituiría una frase más, haciendo un total de cuatro frases), con la repetición por el tenor de A, (que llamaremos A') con una pequeña variante melódica respecto a la primera vez. La reexposición del tema por el tenor (B') se ha considerado como voz principal puesto que es la que lleva la melodía, y la voz de soprano le responde, repitiendo el texto de la segunda estrofa, que antes había utilizado en la sección B.

En la sección C (coda) las dos voces van por primera vez homofónicas, pero en movimiento contrario, como si discurriesen por caminos paralelos, pero no llegan a encontrarse.

Se podría decir que la forma de este Lied es ABA'B'+ Coda, es decir, estrófico ampliado.

Introducción pianística	7 compases
A	19 compases
Enlace pianístico	4 compases
B	16 compases
A'	19 compases
Enlace vocal (voz de soprano)	3 compases
B'	21 compases
Coda	16 compases
Postludio pianístico	5 compases

La sección A finaliza con la cadencia (compases 24-26), y la entrada del motivo rítmico-melódico en el piano, idéntico al motivo inicial del Lied en los tres primeros compases con la adición de un compás que introduce una nueva idea rítmica, con tresillos. Esta versión aparecerá de nuevo en los compases 64-67, con la voz de soprano superpuesta.

<b>Texto original</b> <b>Anónimo<sup>97</sup></b>	<b>Texto de Geibel<sup>98</sup></b>	<b>Texto de Schumann</b>	<b>Partes del Lied</b>
<b>Todos duermen corazón</b>	<b>VIII Todos duermen corazon</b>	<b>In der Nacht</b>	
Todos duermen, corazón, todos duermen y vos non!	Alle gingen, Herz, zur Ruh, Alle schlafen, nur nicht du.	Alle gingen, Herz, zur Ruh', Alle schlafen, nur nicht du, <b>nur nicht du, nur nicht du.</b>	<b>Sección A</b>
El dolor que habéis cobrado siempre os tendrá desvelado, que el corazón lastimado recuérdalo la pasión.	Denn der hoffnungslose Kummer Scheucht von deinem Bett den Schlummer, Und dein Sinnen schweift in stummer Sorge seiner Liebe zu.	Denn der hoffnungslose Kummer scheucht von deinem Bett den Schlummer, Und dein Sinnen schweift in stummer Sorge seiner Liebe zu, <b>seiner Liebe zu.</b>	<b>Sección B</b>

<sup>97</sup> Böhl de Faber, 1827: 303 (nº282).

<sup>98</sup> Geibel, 1843: 11.

<b>Alle gingen, Herz, zur Ruh, Alle schlafen, nur nicht du, nur nicht du, nur nicht du. Scheucht von deinem Bett den Schlummer,</b>	<b>Sección A'</b>  <b>Enlace vocal</b>
<b>Denn der hoffnungslose Kummer Scheucht von deinem Bett den Schlummer, und dein Sinnen schweift in stummer Sorge seiner Liebe zu, seiner Liebe zu.</b>	<b>Sección B'</b>
<b>Alle gingen, Herz, zur Ruh, nur nicht du, nur nicht du, u.nd dein Sinnen schweift in stummer Sorge seiner Liebe zu.</b>	<b>Coda</b>

Este es uno de los textos en los que más ha intervenido la mano de Schumann, que, además de convertir en una especie de estribillo los dos primeros versos del poema, le añade un verso más con la repetición dos veces de “nur nicht du”. La repetición de “seiner Liebe zu” al final de la primera estrofa es por estrictas razones musicales, pues tiene que resolver la frase que ha dejado en suspenso la primera vez que aparece dicha frase. La repetición del texto “Scheucht von deinem Bett den Schlummer,” la realiza la voz de la soprano, como respuesta a la frase precedente del tenor, y a la vez sirve de enlace con la sección B’.

## **2 Análisis armónico**

En primer lugar, hay que destacar la armonía tan cromática y alterada que emplea Schumann en este dúo. Todo el preludio pianístico contiene acordes de 5ª aumentada (el primer compás es claramente un acorde de Sib con 5ª aumentada, lo que sería comenzar por el III grado, pero también podría ser un acorde de tónica con la 7ª mayor agregada, en primera inversión. De cualquier manera, es una extraña forma de comenzar y muy

novedosa para la época, los que le siguen también son acordes con 7ª añadida, bien sea mayor, menor o disminuida.

También hay un empleo habitual de la apoyatura, que distorsiona el primer tiempo de los acordes, y de las notas añadidas, sean 6ª, 7ª o 9ª. Encontramos también resoluciones sobre el VI en vez de sobre el I.

En el compás 28, hay un VI elevado de Sol m, con 7ª disminuida, chocando brevemente el re bemol del acorde con el re sostenido de la melodía; acorde pivote que se convierte en VII de FA M (dominante de la dominante). En el compás 29, aparece el acorde de Fa M con 9ª en el primer tiempo, y con 5ª aumentada en el tercer tiempo, para modular en la sección B a Sib M.

En el compás 43, se encuentra un III grado elevado de la tonalidad transitoria Do m, en forma de acorde semidisminuido.

En la sección A' mientras la voz del tenor repite toda la sección A, la superposición de la voz de soprano produce una serie de retardos armónicos.

Respecto al enlace pianístico del compás 89 al 31, viene de la tonalidad de Sib M pero resuelve sobre el VI en el compás 88; en el 89 hay un VII de Sol m que resuelve excepcionalmente sobre el IV de la tonalidad en la que estamos, pero que en realidad es un efecto acústico, porque en el primero y segundo tiempos del compás 90 suena el acorde de Mib M (como decimos VI grado de SI b), pero ya en el tercer tiempo suena Sol m, que sí es la resolución natural. Ese efecto de resolución excepcional lo produce una apoyatura larga, y para seguir con los equívocos, el compás 91 hace un acorde de 7ª disminuida con la quinta en menos, que parece vaya a caer en la nueva sección en Re m, pero que sin embargo resuelve sobre la dominante de Do m, adonde va a parar en el tercer tiempo del compás 93, para inmediatamente cambiar a Sol m, pero de una manera disimulada, pues resuelve sobre el VI (compás 95).

Respecto a los cuatro últimos compases, en el 109, aparece el acorde de tónica mayorizado con 7ª y 9ª menor añadidas; en el 110, el IV grado en segunda inversión mayorizado, que es minorizado al final del segundo tiempo, y por fin aparece la dominante en el tercero para ir a la tónica en el siguiente y resolver con una cadencia perfecta.

### 3 Textura

El tratamiento de las voces es melódico, con unas larguísimas frases que trascienden el motivo arcaizante que va desarrollando el piano. Ambas voces se entrelazan cuando cantan juntas, pero más en sentido horizontal que vertical, al estilo del contrapunto medieval.

Se podría muy bien imaginar este dúo como una cantata de Bach: un oboe tocaría la figuración abierta de la mano derecha del piano, continuando como instrumento *obligato* durante toda la obra, mientras la cuerda rellenaría la textura del acompañamiento y los acordes sostenidos de la mano izquierda sugieren el pedal de un órgano más que de un piano. (Johnson, 2001: 23)

Este dúo contiene, en términos musicales, elementos de pasado, presente y futuro, ya que el *Spanisches Liederspiel* es una obra de transición que se encuentra entre las obras del *Liederjahr* y la emergencia del último estilo de Schumann.

The composer aimed for a quality of noble deperation which was part of his concept of spanish stylisation; I find myself thinking of El Greco's *View of Toledo* where the imposing and mournful landscape seems both, medieval and modern although it was in fact painted in the seventeenth century. (Johnson, 2001:24)

### 4 Análisis rítmico



Ejemplo 1. Compás 1 y 14

Todo el Lied se basa en esta célula rítmica, que a la vez es un motivo melódico que va desarrollándose.



Ejemplo 2. Compás 4



Ejemplo 3. Compás 5

Desarrollo del motivo principal (Ejemplos 2 y 3).



Ejemplo 4. Compás 10

Motivo de acompañamiento en corcheas arpegiadas. (Ej. 4)



Ejemplo 5. Compás 14 y 15

En el enlace pianístico aparece el motivo rítmico arcaizante y el motivo de acompañamiento que apareció por primera vez en el compás 10, solo que ahora es en sentido descendente, por primera vez.



Ejemplo 6. Compás 29

Compás de enlace con la sección B, en tresillos.



Ejemplo 7. Compases 24 y 25

En las voces aparece un motivo rítmico destacable, con dos silencios, que, unido a la cadencia, produce un gran efecto de conclusión (compases 24 al 26 y 62 y 63).

Aparece dos veces, la primera en la conclusión de A y la segunda en la de A'



Ejemplo 8. Compás 42

Otro motivo rítmico que aparece en las voces es el de negra con puntillo + corchea, que aparece en la voz de soprano en el compás 42, antes de concluir la sección B, y que reaparece en los compases 55, 60, 69, 81, y en la voz de tenor en el compás 80 (conclusión de B en la voz del tenor) apareciendo en la voz de soprano en el compás 81 como respuesta al tenor.

El piano presenta diversos niveles de escritura. La mano izquierda se limita a mantener acordes, mientras que en la mano derecha encontramos la presentación y desarrollo del motivo arcaizante, y cuando entra la voz, un motivo de acompañamiento arpegiado en corcheas, que también es acéfalo.

En la sección B, en el acompañamiento del piano con corcheas, aparece una tercera voz, que desaparece al entrar la sección A', y sólo reaparece brevemente en los compases 89-91, en el enlace pianístico que precede a la coda.

Cabe preguntarse, ¿Por qué utiliza Schumann un motivo arcaizante y después un acompañamiento arpegiado mucho más convencional? ¿Se trata de una respuesta a la época del texto o es por otro motivo? Los siete primeros compases presentan el tema completo por parte del piano. Podemos diferenciar dos partes claramente definidas: Los compases 1-3 y los compases 4-7, en los que se desarrolla el motivo y finalmente termina con el mismo motivo exacto.

The image shows a musical score for piano, measures 1-5, marked "Langsam." The score is written in 3/4 time and B-flat major. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand (LH) provides harmonic support with chords and single notes. The first measure is a whole rest in the RH and a chord in the LH. The second measure starts the melodic motif in the RH. The third measure continues the motif. The fourth measure introduces a new rhythmic pattern. The fifth measure concludes the motif in the RH and has a chord in the LH. The score is written on five staves: two for the vocal line (Soprano and Tenor) and three for the piano accompaniment (RH and LH).

Ejemplo 9. Compases 1-5

Ejemplo 9. Compases 6-7



El tema melódico-rítmico introducido por el piano (Ej. 9) aparecerá dos veces más: En los compases 26 y 29, haciendo de enlace, con la adición de un compás que introduce una nueva idea rítmica, con tresillos (Ej. 10). Esta versión aparecerá de nuevo en los compases (Ej. 11) con la voz de soprano superpuesta.



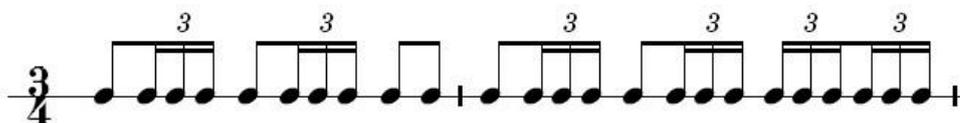
Ejemplo 10. Compás 29

Ejemplo 11. Compases 64-67.

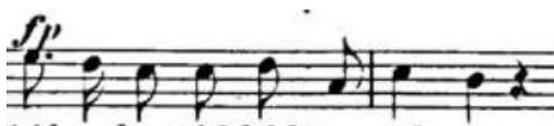
#### IV.2.5 *Es ist verraten.*

El título del poema español, de autor anónimo es *Sed de amor esa pasión*. El título escogido por Schumann, *Es ist verraten*, se podría traducir como “Es delatada”. Está compuesto en la tonalidad de Sib Mayor, en compás de 3/4. La indicación de tempo que

escribe Schumann es *Im Bolerotempo*, es decir, en tiempo de bolero. En realidad, el ritmo de bolero de Schumann es una alusión más que un ritmo auténtico. En el ejemplo inferior puede confrontarse el ritmo del Bolero de Ravel con el que utiliza Schumann en este Lied.



Ritmo de bolero (Bolero de Ravel)



Schumann, compás 4, Soprano



Schumann, compás 2, Mano izquierda del piano

Se trata de un Lied a cuatro voces mixtas: soprano, alto, tenor y bajo. En su mayor parte homofónicas, salvo alguna excepción.

### 1 Análisis formal

Es el primer Lied del ciclo en el que los cuatro personajes cantan juntos. Después de la presentación sucesiva de los personajes (en el primer Lied, soprano y alto, en el segundo tenor y bajo, en el tercero, otra vez las dos voces femeninas y en el cuarto la soprano y el tenor), por primera vez tenemos a los cuatro personajes de esta historia juntos. Es la única canción del ciclo que no está directamente asociada a los amantes, pero se habla de su relación.

Se trata de un Lied estrófico, precedido por una brevísima introducción pianística, y seguido por un postludio igualmente a cargo del piano, con el esquema A-B-A-B, en el que A es el estribillo y B las dos estrofas.

Schumann ha modificado el texto con la repetición de la primera estrofa, para construir esta forma estrófica pura. Respecto al texto, la música es silábica.

Los compases se distribuyen de la siguiente manera:

<b>Introducción pianística</b>		1 compás
<b>Sección A</b>	1ª Frase (4 compases)	11 compases
	Enlace pianístico	
	2ª Frase (6 compases)	
	Enlace pianístico (1 compás)	
<b>Sección B</b>	1ª Frase (8 compases)	20 compases
	2ª Frase (12 compases)	
<b>Enlace pianístico</b>	(5 compases)	5 compases
<b>Sección A</b>	1ª Frase (4 compases)	11 compases
	Enlace pianístico	
	2ª Frase (6 compases)	
	Enlace pianístico (1 compás)	
<b>Sección B</b>	1ª Frase (8 compases)	20 compases
	2ª Frase (12 compases)	
<b>Postludio pianístico</b>		5 compases

Siguiendo este esquema, se observa que se trata de un Lied muy regular en cuanto al número de compases, ya que el enlace pianístico entre la sección B y la 2ª aparición de A (estribillo) tiene la misma duración que el postludio final, además de ser idéntico, exceptuando el último compás, que es igual que el compás introductorio del piano, excepto en la duración de la última nota, en el primer caso una blanca y en el postludio, una corchea. La forma estrófica y la utilización del mismo compás para empezar y acabar, dotan a este Lied de un carácter cerrado en sí mismo. El fuerte carácter rítmico contrasta con el Lied anterior. La forma del canto está supeditada fuertemente al texto y al ritmo.

En el estribillo, concretamente en los compases 9 y 44, hay una entrada fugada de la voz de alto respecto a las otras tres voces. El paralelismo de las voces en las estrofas se

rompe en los compases 30-31 y 65-66, en los que la voz de soprano es contestada por las otras tres voces, respondiendo al texto “was geheim im Herzen ruht” en ambas ocasiones.

Las excepciones rítmicas de la voz de soprano, (compases 24-25 y 59-60), sugieren una expansión amorosa: “ella” es la que está enamorada, es a quien se refiere el texto, las otras tres voces le responden en ocasiones, o comentan su estado.

<b>Texto original. Anónimo<sup>99</sup></b>	<b>Texto de Geibel<sup>100</sup></b>	<b>Texto de Schumann</b>
<b>Sed de amor esa pasión</b>	<b>XLII Sed de amor esa pasión</b>	<b>Es ist verraten</b>
Sed de amor esa pasión tu rostro, Inés, lo declara, porque descubre la cara secretos del corazón.	Daß du stehst in Liebesglut, Ines, läßt sich leicht gewahren, Denn die Wangen offenbaren, Was geheim in Herzen ruht.	Dass <b>ihr</b> stehst in Liebesglut, <b>Schlaue</b> , lässt sich leicht gewahren, denn die Wangen offenbaren, was geheim in Herzen ruht, <b>was geheim in Herzen ruht.</b>
El suspirar y el gemir, el llorar y no cantar, ese continuo velar y ese tan poco dormir: Señales son de afición <sup>101</sup> que tu rostro la declara porque descubre la cara secretos del corazón.	Stets an Seufzern sich zu weiden, Stets zu weinen statt zu singen, Wach die Nächte hinzubringen Und die süßen Schlaf zu meiden; Das sind Zeichen jener Glut, Die dein Antlitz läßt gewahren, Denn die Wangen offenbaren, Was Geheim im Herzen ruht.	Stets an Seufzern sich zu weiden, stets zu weinen statt zu singen, wach die Nächte hinzubringen und die süßen Schlaf zu meiden: das sind Zeichen jener Glut, die dein Antlitz lässt gewahren, <b>und die Wangen offenbaren,</b> was Geheim im Herzen ruht. <b>und die Wangen offenbaren,</b> <b>was Geheim im herzen ruht.</b>
Amor, dinero y cuidado mal se pueden encubrir, que por fuerza han de salir del pecho más encerrado: Y esa continua pasión fácilmente se declara, porque descubre la cara secretos del corazón.	Liebe, Geld und Kummer halt' ich Für am schwersten zu verhehlen, Denn auch bei den strengsten Seelen Drängen sie sich vorgewaltig. Jener unruhvolle Muth Läßt zu deutlich sie gewahren, Und die Wangen offenbaren,	<b>Dass ihr stehst in Liebesglut,</b> <b>Schlaue, lässt sich leicht</b> <b>gewahren,</b> <b>denn die Wangen offenbaren,</b> <b>was geheim in Herzen ruht,</b> <b>was geheim in Herzen ruht.</b>

<sup>99</sup> Fuente: Böhl de Faber. Tomo I, nº 193, folio 272.

<sup>100</sup> Geibel, 1843: 65.

<sup>101</sup> Afición, por aflicción.

Was Geheim im Herzen  
ruht.<sup>102</sup>

Pintan el amor con alas  
por do es bien que se  
presuma;  
que pues se adorna de  
pluma  
serán de color sus galas:  
de eso en cualquier  
ocasión  
da tu rostro muestra clara,  
porque descubre la cara  
secretos del corazón.

Liebe, Geld und Kummer halt' ich  
für am schwersten zu verhehlen,  
denn auch bei den strengsten  
Seelen  
drängen sie sich vorgewaltig.  
Jener unruhvolle Mut  
lässt zu deutlich sie gewahren,  
und die Wangen offenbaren,  
was Geheim im Herzen ruht,  
und die Wangen offenbaren,  
was Geheim im Herzen ruht

Schumann modifica notablemente este texto a la hora de musicarlo. Nada más comenzar crea un estribillo con los cuatro primeros versos. Mientras Geibel conserva el tratamiento “du”, Schumann lo sustituye por “ihr”, que podría entenderse como “vos”, aunque Graham Johnson piensa que se dirige a dos muchachas. Si Inés es una de las muchachas que volvían presurosas y agitadas de coger rosas, ahora se ve confrontadas al pueblo entero. La música juguetona parece querer decir, “sabemos que estáis enamorada, no pretendáis disimular, todo en vuestra apariencia así lo delata”. Johnson remarca que desafortunadamente el compositor revierte al singular a mitad del poema, lo que viene a subrayar nuestra teoría. Las voces recriminatorias se dirigen a la joven enamorada unas veces como “vos” y otras como “tú”, no es un error de Schumann, sino un acto deliberado.

Además Schumann omite el nombre propio de Inés, sustituyéndolo por el adjetivo “schlaue”, que pudiera traducirse por “pícara”, seguramente para no personalizar a la protagonista femenina del ciclo.

Schumann sustituye “Denn die Wangen offenbaren, / Was geheim in Herzen ruht”, por “**Und** die Wangen offenbaren, / Was geheim in Herzen ruht”. La conjunción *Denn* establece una relación causal con los dos versos anteriores “Das sind Zeichen jener Glut,/

---

<sup>102</sup> Geibel no incluyó la tercera estrofa en su libro de poemas españoles, pero sí aparece en el libro de Böhl de Faber.

Die dein Antlitz läßt gewahren". El cambio efectuado por Schumann supone una enumeración de causas al mismo nivel. Este pasaje aparece tres veces y Schumann utiliza la primera vez *denn* y las dos siguientes *und*, mientras que Geibel lo hace justamente al contrario, dos veces *denn* y una vez *und*.

La estructura del poema original, "Sed de amor esa pasión", es zejelesca, apareciendo en primer lugar el villancico, los cuatro primeros versos y a continuación las glosas, que acaban con la repetición de los dos últimos versos del estribillo, en este caso "porque descubre la cara / secretos del corazón", que Schumann acentúa a su vez con la repetición.

Para este poema, era lógico que Schumann utilizase la forma de cuarteto, que asume el rol del pueblo, procedimiento que se revela como el medio ideal para este tipo de acusación colectiva.

## **2 Análisis armónico**

La armonía es eminentemente tonal, incluso clásica, a excepción de las muchas dominantes secundarias que parecen anunciar modulaciones que no se consolidan, y el uso abundante de apoyaturas y algunos acordes con notas añadidas. El recurso más sorprendente que utiliza Schumann aquí es un acorde de II grado mayorizado en la sección B.

## **3 Textura**

La escritura vocal es casi siempre a cuatro partes sin pasajes a solo para las voces, con algunos momentos expansivos en la voz de soprano. En general, el tratamiento del texto es silábico.

El piano apoya rítmicamente a las voces, sirviendo también de enlace entre las partes cantadas, y por su diseño y el ritmo puntillado, acentúa el estilo español.

Dotted rhythms, circular roulades of semiquavers (a pianistic flourish which will be heard again later in the cycle in *Botschaft*) and a strong bass line, often in octaves, accentuate the Spanish style. (Johnson, 2001:26)

El cuarteto termina con un vivo postludio, lleno de vitalidad, derivado del anterior interludio.

#### 4 Análisis rítmico



Compás 3



Compás 4

La célula rítmica principal está formada por corchea con puntillo + semicorchea, de la que se derivarán otras fórmulas, para dar a la pieza el carácter de bolero indicado por Schumann al comienzo.

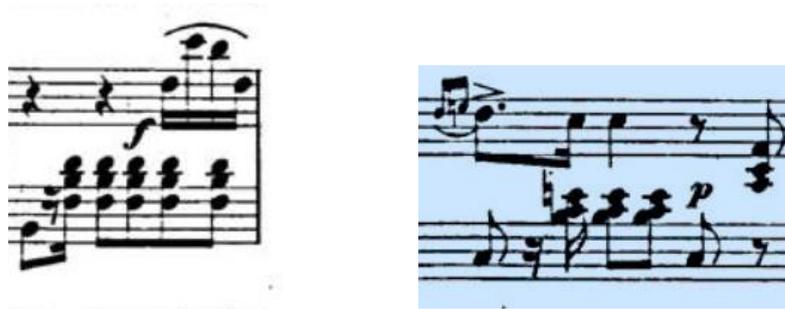


Compás 2

Ejemplo de la voz de tenor (que discurre paralela a la voz de bajo).

Compás 2

En los compases 2 y 37 las voces de soprano y alto presentan una variación rítmica respecto a las otras dos voces. Mientras en los dos primeros tiempos, estas tienen una negra y cuatro semicorcheas, las voces masculinas cantan una negra con puntillo.



Compás 5-6

Enlace del piano entre las dos partes del estribillo.



Compás 12.

Enlace del piano entre la sección A y B.

3  
und den sü - ssen Schlaf zu mei - den;  
und den sü - ssen Schlaf zu mei - den;

Compases 18-19

En las estrofas la voz de soprano presenta una pequeña alteración rítmica, concretamente un tresillo, que la diferencia de las otras voces. Esto puede deberse a que Schumann quería destacar su papel de protagonista o que de quien se habla en el texto es la muchacha de la historia. Puede verse en los compases 18 y 53.

und die Wan-gen of - fen -  
 und die Wan - gen of - fen -  
 und die Wan - gen of - fen -  
 und die Wan - gen of - fen -

Compases 59-60

En los compases 24 - 25 y 59-60, la voz de soprano presenta unas apoyaturas para dar énfasis, que la diferencian de las otras voces.

Compás 2

El acompañamiento pianístico presenta una célula rítmica propia y diferenciada de las voces, que aparece continuamente.

Compás 2

Aquí hay un ejemplo del ritmo de bolero completo. Hay que tener en cuenta que se trata de un bolero estilizado.



Compás 1



Compás 36

Los compases que preceden la entrada del estribillo son diferentes. La primera vez el estribillo es introducido por el ritmo corchea- silencio de semicorchea- semicorchea- blanca (compás 1) y la segunda vez por un ritmo puntillado muy característico del ritmo de bolero (compás 36).



Compás 1



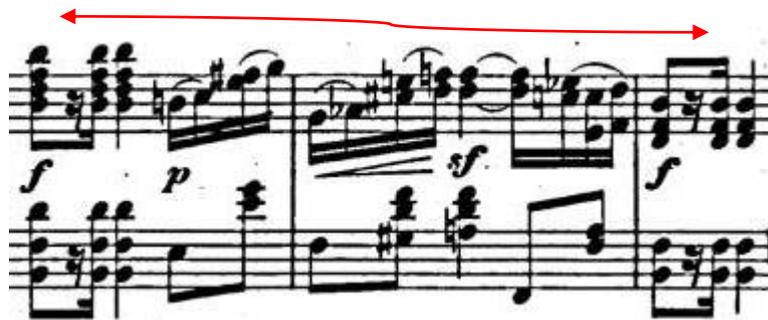
Compás 71

Los compases 1 y 71 son básicamente iguales, por lo que el Lied empieza y acaba igual.



Compás 34-35

El enlace pianístico, en su parte central, está menos sujeto al ritmo de bolero de las partes cantadas, sirviendo de elemento contrastante.



Compás 32-34

Pero la primera y última parte del enlace pianístico si tiene ese ritmo característico de bolero, que le proporciona la célula rítmica característica del piano.

#### IV.2.6 *Melancholie*.

El título del poema español es *Quien viese aquel día*, y su autor es Francisco Sa de Miranda<sup>103</sup>. Schumann escoge el título de *Melancholie*, es decir, Melancolía. Está compuesto en la tonalidad de Re menor, en compás de 3/4.

Las indicaciones que escribe el compositor para la interpretación son: *Mit Affect, aber nicht schnell* (con afecto, pero no rápido).

Es el único Lied a una voz para soprano y primer Lied solista del ciclo, y su ámbito vocal comprende desde el re 3- al sol 4.

<sup>103</sup> Poeta portugués que escribió también en español. Fue el introductor del petrarquismo en Portugal.

La forma del Lied es A-B-C, por lo que se trata de un Lied de composición desarrollada (*durchkomponiert*), en el que no se producen repeticiones.

### 1 Análisis formal

Introducción		1 compás
Sección A	Dos frases asimétricas (6+4 compases)	10 compases
Sección B	3 frases casi simétricas.	8 compases
		7 compases
		7 compases
Sección C	Frase única	5 compases
Postludio pianístico		2 compases

Por su estructura, este Lied es muy irregular. No solamente es de composición desarrollada, es decir, sin repeticiones de elementos estructurales, con excepción en la segunda frase de B, sino que las diferentes secciones son asimétricas, siendo la sección B la de mayor duración.

La sección B, que comprende los compases 12 al 35, es la sección más larga del Lied, y está formada por tres frases casi simétricas, de 8, 7 y 7 compases respectivamente. Los cuatro primeros compases de la segunda frase son una repetición y a continuación se produce un desarrollo de la frase anterior.

El texto se refiere a que los ojos de la protagonista (está claro, porque Schumann lo ha asignado a la soprano) no vieron jamás la alegría, sólo penas, dolor, y nunca un momento feliz. Esta estructura, en la que las tres últimas frases se subordinan a la primera, donde se encuentran el sujeto y el verbo, es reflejada por Schumann mediante la construcción de una primera frase antecedente y tres consecuentes, a mi modo de ver, con total fidelidad al texto. El comienzo anacrúsico y la terminación postictica de estas frases, les da fluidez y sensación de continuidad.

**Texto de Francisco Sá de Miranda<sup>104</sup>**

**Quién viese aquél día**  
¿Quién viese aquél día  
cuándo, cuándo, cuándo  
saliese mi vida  
ya de tanto bando?

¡Los mis tristes ojos,  
tan tristes, tan tristes,  
visteis mis enojos  
un placer no visteis!  
Vistes añadida a mi pena,  
pena,  
y en tan luenga vida  
nunca una hora buena.  
¡Si a la suerte mía  
pluguiese, pluguiese,  
que viese ora el día  
con que más no viese!

**Texto de Geibel<sup>105</sup>**

**XXII Quién viese aquél día**  
Wann erscheint der Morgen  
Wann denn, wann denn,  
wann denn!  
Der mein Leben löset  
Aus diesen Banden.

Ihr Augen vom Leide  
So trübe, so trübe!  
Saht nur Qual für Liebe,  
Saht nicht eine Freude;  
Saht nur Wund' auf Wunde,  
Schmerz auf Schmerz mir  
geben,  
Und im langen Leben  
Keine frohe Stunde.  
Wenn es endlich doch  
Endlich doch geschähe,  
Daß ich säh die Stunde,  
Wo ich nimmer sähe!

**Texto de Schumann**

**Melancholie**  
**Wann**, wann erscheint der Morgen,  
wann denn, wann denn!  
der mein Leben **löst**  
aus diesen Banden?

Ihr Augen, vom Leide  
so trübe, so trübe,  
saht nur Qual für Liebe,  
saht nicht eine Freude;  
saht nur Wunde auf Wunde,  
Schmerz auf Schmerz mir geben,  
und in langen Leben  
Keine frohe Stunde.  
Wenn es endlich doch,  
endlich doch geschähe,  
dass ich säh die Stunde,  
wo ich nimmer sähe,  
**wo ich nimmer sähe!**

**Wann erscheint der Morgen,  
der mein Leben löst  
Aus diesen Banden.**

Las alteraciones y repeticiones del texto por parte de Schumann son constantes:

En primer lugar curiosamente aquí, acorta el texto de Geibel, suprimiendo un “wann denn” de los tres traducidos (fielmente) por Geibel, mientras conserva otras repeticiones del texto sin alterarlas.

También repite la frase *wo ich nimmer sähe!* (compás 34-35), repetición que permite la transición a la repetición íntegra de las palabras de la primera estrofa (sección A del Lied)<sup>106</sup> como conclusión, pero variándola ligeramente, (compases 36-40) para darle un carácter cerrado, marcado también por la cadencia perfecta y los dos acordes finales, que tienen un carácter conclusivo.

Tras el expansivo y humorístico Lied anterior resulta sorprendente cuán directamente aborda Schumann el despliegue pasional de este texto, trascendiendo las fronteras del Lied, al utilizar una fórmula dramática, casi teatral.

<sup>104</sup> Fuente: Böhl de Faber. Tomo I, nº 263, folio 299.

<sup>105</sup> Geibel, 1843: 32.

<sup>106</sup> “Wann erscheint der Morgen, der mein leben löst aus diesen Banden?”

## 2 Análisis armónico

Los elementos que dotan de coherencia a este Lied son algunas fórmulas melódicas y rítmicas que se repiten (fórmula del compás 1, que se repite en el compás 35, pero sobre Re M, mientras que la primera vez es en Re m) así como la repetición del texto de la primera estrofa.

La armonía, como hemos visto también en Lieder anteriores, es muy alterada, propia del Romanticismo ya avanzado en que se encuentra Schumann. Nada más comenzar aparece en el compás 6 una dominante minorizada (tipo modal) a la que le sigue un IV, en el compás 7 encontramos una dominante normal, a la que le sigue (en el tercer tiempo) la dominante como acorde de 7ª de sensible, que no resuelve en lo que debería ser su tónica (Si b) si no que pasa a un acorde de Fa# con 7ª disminuida, que tampoco resuelve en su tónica natural (Sol), si no en Mib. La secuencia se podría interpretar de la siguiente manera: La 7ª de sensible (3º tiempo del compás 7) II de Sol m; Fa# 7ª disminuida (compás 8) VII de Sol m, Mib (compás 9) II rebajado de Re m. En realidad es una secuencia de modulación truncada a Sol m, que desemboca en el VI de Sol m, acorde pivote de Re m, a donde volvemos en el compás 11, intercalando un II en el 10.

La sección B se encuentra también llena de armonía alterada: empieza en Re m y modula en el 16 a Sol m de forma ortodoxa, pero ya en el 18 encontramos en el 2º tiempo una dominante que resuelve a un IV elevado, al que le sigue un VI rebajado. En el compás 23 hay una modulación a Sol m de forma normal, pero en el compás 24, en el primer tiempo encontramos de nuevo una dominante minorizada, que es mayorizada al final del compás para dar la impresión que sigue en Sol m, pero en el último tiempo del 25, emplea una dominante con 9ª pero sin 3ª, lo que hace que el paso de nuevo a Re m sea una inflexión y no una modulación. De nuevo encontramos un IV elevado en el tercer tiempo del compás 26, y un II rebajado en el 29.

En la coda, que empieza en Sol m, encontramos (en el compás 36, tercer tiempo) un VI con 7ª de sensible, en el compás 37 la tónica con 9ª y 6ª añadida, además de encontrar la 9ª también en el bajo; a partir de aquí todo discurre de un modo más normal, encontrándose la cadencia en las dos corcheas del último tiempo del compás 39, la primera es el IV y la segunda el V con 9ª.

Se puede caracterizar este Lied como ejemplo representativo del estilo compositivo tardío de Schumann.

### 3 Textura

Simplemente observando la tesitura de la línea vocal, este Lied resulta atípico, por lo extensa, pues contraviene la regla implícita de que el Lied es un género íntimo y desprovisto de artificios. Pero aquí Schumann está realizando un experimento, dotando de dramatismo casi teatral a un grupo de canciones. Según Graham Johnson, realiza una estilización de la música española por medio de los ritmos, cambiando del bolero a una solemne zarabanda, contorneada por violentas emociones. Como en *In der Nacht*, esta canción, el primer solo del ciclo, el compositor intenta realizar un particular pastiche donde el estilo español es representado por medio de una reinterpretación del estilo barroco, por medio de ritmos puntillados y mordentes (ya sean sencillos o dobles). El tratamiento del texto es silábico, con carácter marcadamente declamatorio, pero intercalando breves pasajes melismáticos muy expansivos.

Los grandes saltos interválicos en la melodía vocal (y también en el piano) reflejan el carácter apasionado y temperamental del personaje, y los pasajes más melismáticos como los compases 8, 24 y 38-39, reflejan la expresión “afectiva”, es decir, de pasión. Por ejemplo, la inversión del intervalo en el compás 37, donde la secuencia lógica sería re-do#-si-la-sol-fa, pero, al invertir ascendentemente el fa, tiene mucha más fuerza dramática.

Hay que resaltar el melisma musical en la palabra “Leben”, que es respondida dos compases después y una cuarta más grave por el piano en un estilo casi fugado, y el grupeto sobre “eine Freude”, que suena bastante más español, aunque en realidad es un recurso característico del estilo de Schumann para acentuar el énfasis emocional (véase por ejemplo *Er, der herrlichste von allen* de *Frauenliebe und Leben*). Mucho menos usual es el repentino salto ascendente de una 11ª en las palabras “endlich doch geschähe”, que es lo más cercano al verismo (según Johnson) que se puede atribuir a Schumann, aunque también se puede hallar este sentido de abandono sureño a los sentimientos en otras canciones de Schumann, como *Heiss mich nicht reden*, de Mignon, escrito en junio de 1849, donde hay un tratamiento similar a este Lied de la voz y el piano, o la dramática línea vocal del Lied de Schumann *kennst du das Land*. Según Johnson, este despliegue

pasional de la soprano está teñido de humor, con sentido de parodia del supuesto apasionamiento desmedido de los habitantes de España, como se desprende de algunos elementos musicales, tales como los acentos, que implican sollozos ahogados, y los grandes contrastes de dinámica, que sugieren una exageración cómica. La propia indicación “mit Affekt”, parece apoyar esta interpretación.

El papel del piano en este Lied es muy variado. En algunas partes presenta una contramelodía a la melodía vocal, con notas sincopadas y un ritmo muy marcado y acentuado (compases 2 al 6), pocas veces dobla a la voz (4 al 7, 9-10, 12-13, 20,22, 32), en otro momento presenta un acompañamiento de tresillos arpegiados (17-19). Los compases inicial y 35 podrían interpretarse como un rasgueo de guitarra, para darle color español. El final, con los dos acordes de tónica, es cerrado, aspecto a destacar, porque Schumann tiene una marcada tendencia a utilizar finales abiertos en sus Lieder.

#### 4 Análisis rítmico



Compás 4

El primer motivo rítmico que aparece en la melodía es el formado por semicorchea+ negra con doble puntillo +semicorchea, un motivo muy marcado.



Compás 3

Hay otra célula rítmica que marca el ritmo justo al contrario de la anterior, corchea con puntillo + semicorchea.

Aunque este ejemplo (compás 3) corresponde a la parte del piano, en la melodía vocal también hallamos este motivo.



Compás 11-12

Aquí encontramos la combinación de la célula rítmica anterior con la misma célula con valores más largos.



Compás 35

El compás inicial del Lied reaparece en el compás 35. Se trata de un elemento cohesionador.



Compás 33

La primera vez que aparece el texto *wo ich nimmer sähe!*, hay dos síncopas en la melodía vocal, acentuando el dramatismo del texto.



Compases 2 y 3

También hay que destacar la alteración del ritmo propio del compás de 3/4 al comienzo de la melodía vocal (compases 2 y 3) y en la repetición del texto en la

sección C (compás 36). Al poner el silencio delante de la palabra “wann” resulta una síncopa, con lo que se acentúa mucho más.



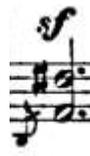
Compás 6

La utilización de notas de adorno como apoyaturas, mordentes y grupetos, tanto en la melodía vocal, como en el piano, sirven para enfatizar la expresión.



Compás 31

Este mordente de dos notas mixto ascendente solo aparece una vez, indicando una pequeña expansión lírica, o llevando la interpretación más lejos, como una estilización del canto jondo.<sup>107</sup>



Compás 35

Los mordentes aparecen en la parte del piano en dos ocasiones, en el compás 35 en el bajo, y en el compás 40 en la mano derecha.

---

<sup>107</sup> Schubert utiliza este recurso expresivo en *Die schöne Müllerin* para aludir a la amada del molinero.



Compás 40

En ambas ocasiones, la indicación **sf** incide en el deseo de una expresión afectiva extremada, además de poner de manifiesto la minuciosidad con que Schumann escribe los matices.

#### IV.2.7 *Geständnis*.

El título del poema español es *Mis amores tanto os amo* y el título escogido por Schumann es *Geständnis*, que significa “confesión”. El autor del poema español es Francisco de Portugal, Conde de Vimioso, muerto en Évora en 1549. La tonalidad del Lied es Sol Mayor, en compás de 4/4. La indicación para la interpretación es *Mit Affect* (Con afecto). Es un Lied a una voz, para tenor, y está escrito en un ámbito de mi 3 a sol 4. Es el segundo Lied a solo del ciclo, con lo que Schumann distingue a la pareja protagonista de los otros dos participantes en el *Liederspiel*.

##### 1 Análisis formal

Al comienzo de este *Lied*, Schumann indica que debe ser interpretado “mit Affekt”, la parte del piano específicamente con la indicación *p*, lo que diluye un tanto el ritmo puntillado del compás introductorio. La utilización de diferentes arpeggios en el acompañamiento, parece imitar un rasgueo de guitarra.

Como se puede ver en el cuadro que sigue, se trata de un *Lied* estrófico ampliado: A-B-A'-C. Hay que destacar que en la repetición del estribillo (A') hay una variación melódica y armónica, y que en C, el final de la última frase es la repetición de la última frase del estribillo A (que no aparece en A'), lo que le da un carácter conclusivo, a la vez que coherencia formal.

<b>Introducción</b>		1 compás
<b>Sección A: estribillo</b>	2 frases simétricas	8 compases
<b>Sección B: estrofa</b>	2 frases asimétricas	10 compases
<b>Sección A': estribillo</b>	2 frases simétricas	8 compases
<b>Sección C</b>	2 frases simétricas	6 compases
<b>Postludio pianístico</b>		3 compases

Este *Lied* acaba con un breve postludio pianístico, característica bastante frecuente en los *Lieder* de Schumann, que está formado por elementos del acompañamiento pianístico que se han ido viendo a lo largo de todo el *Lied*, y en el penúltimo compás se repite exactamente el primero, lo que le confiere un carácter cerrado.

**Texto de Francisco de Portugal<sup>108</sup>**

**Mis amores, tanto os amo**

Mis amores, tanto os amo,  
que mi deseo non osa  
desear ninguna cosa.

Porque si desease  
luego esperaríá,  
y si yo esperase  
sé que vos enojaría:  
Mil veces la muerte llamo,  
pues mi deseo non osa  
desearme otra cosa.

**Texto de Geibel<sup>109</sup>**

**IX Mis amores, tanto os amo**

Also lieb' ich euch, Geliebte,  
Daß mein Herz es nicht mag wagen,  
Irgend einen Wunsch zu tragen.

Denn wenn ich zu wünschen wagte,  
Hoffen würd' ich auch zugleich;  
Wenn ich nicht zu hoffen zagte,  
Weiß ich wohl, erzürnt' ich euch.  
Darum ruf ich ganz alleine  
Nur den Tod, daß er erscheine,  
Weil mein Herz es nicht mag wagen,  
einen andern Wunsch zu tragen.

**Texto de Schumann**

**Geständnis**

Also lieb' ich Euch, Geliebte,  
dass mein Herz es nicht mag wagen,  
irgend einen Wunsch zu tragen.

**Also lieb' ich Euch**  
**Also lieb' ich Euch!**

Denn wenn ich zu wünschen wagte,  
hoffen würd' ich auch zugleich;  
wenn ich nicht zu hoffen zagte,  
weiss ich wohl, erzürnt' ich Euch,  
**weiss ich wohl, erzürnt' ich Euch.**  
Darum ruf ich ganz alleine  
nur den Tod, daß er erscheine,  
weil mein Herz es nicht mag wagen,  
einen andern Wunsch zu tragen,  
**einen andern Wunsch,**  
**einen andern Wunsch zu tragen,**

<sup>108</sup> Fuente: Böhl de Faber. Tomo I, folio 291, nº 244.

<sup>109</sup> Geibel, 1834: 12.

**also lieb' ich Euch,  
also lieb' ich Euch!**

Schumann realizó modificaciones importantes en el texto; al final de la primera estrofa repite la primera línea (“Also lieb' ich Euch”) dos veces, y de nuevo al final del Lied, construyendo así una estructura cerrada que facilita la sensación de final, reafirmando de paso los sentimientos del enamorado, al repetir varias veces la frase “tanto os amo”. Al final de cada estrofa repite los versos finales (*Weiss ich wohl, erzürnt' ich Euch*) en la segunda y en la tercera (*Einen andern Wunsch, / Einen andern Wunsch zu tragen / also lieb' ich Euch, also lieb' ich Euch*). Esto por lo que respecta a alteraciones estructurales del texto, porque en cuanto a la escritura, sigue utilizando “ss” frente a la “ß” de Geibel, y cambia la puntuación del texto.

Un detalle de interés es que el amante se refiere a la amada con el tratamiento de “vos”, que Geibel escribe en minúscula pero que Schumann escribe con mayúscula, lo que refuerza la idea de que en el Lied *Es ist verraten*, poeta y compositor utilizan este tratamiento de respeto refiriéndose solamente a una de las muchachas, tan usual en la literatura del Siglo de Oro española, lo que a su vez da una idea de los conocimientos de literatura de Schumann.

## **2 Análisis armónico.**

La armonía es mucho menos alterada que en Lieder anteriores, si exceptuamos el compás 4 en el que hay un II mayorizado, y el compás 12 con un IV elevado y convertido en 7ª disminuida (lo que ya se ha reflejado en el cuadro).

## **3 Textura**

La tesitura del Lied es bastante exigente, pues se encuentra en el pasaje de la voz de tenor, además de que las frases son muy largas, sin apenas pausa para respirar, lo que puede explicar que esta canción no sea habitual en el repertorio de concierto fuera de la interpretación del ciclo completo. El aroma español está sugerido por medio de unos suaves acordes a modo de guitarra en el preludio y el postludio, un estilo apasionado y un amplio pasaje melismático (sobre la palabra “andern”) al final de la canción. La melodía inicial es hermosa y ligeramente operística, representación del ardor sureño que podría atribuirse tanto a España como a Italia, según Graham Johnson.

El poema es apasionado, pero el talante de desesperación está atemperado con un encanto persuasivo. El deseo de morir expresado es más una convención artística que una intención real. El tratamiento de la voz es muy ligado y *cantabile*, pues aunque utiliza motivos rítmicos puntillados, estos puntillos quedan equilibrados por la abundancia de valores largos, como son las figuras de negra y blanca, tratándose en general de un Lied melódico, con intervalos conjuntos con la excepción algunos intervallos amplios (sol 3-mi 4-sol 3), en los compases 3-4 y 21-22; si 3-sol 4, en el compás 7, sol 3-sol 4, en el compás 30) para expresar la pasión que siente del personaje. Se puede concluir, que, en general, la voz fluye en un canto ligado, favorecido por el acompañamiento arpegiado.

Según Johnson, no hay ninguna indicación dinámica de Schumann que contradiga el *piano* del comienzo; la indicación más frecuente es *fp* que el compositor concibe como un subrayado, más que un acento golpeado, para que la interpretación quede dentro de la esfera íntima. La parte del piano es sorprendentemente delicada, con un incesante flujo de semicorcheas, lo que da lugar a una textura transparente, puesto que la parte del piano, si excluimos los compases 1 y 35, compuestos por acordes puntillados y sincopados, está compuesta por arpeggios, siendo destacable la aparición de un bajo armónico (desde el compás 13 hasta el 19).

Hay dos tipos de arpeggio: Arpeggios articulados en dos partes como los del compás 2, 6, 7, 24, 33 y 34, y arpeggios articulados en cuatro partes, como los compases 4, 5, 8, 9-11, 14, 17, 19, 22, 23, 26.

#### 4 Análisis rítmico



Compás 1

Introducción y final del Lied.



Compás 2

Arpeggios articulados en dos partes.



Compás 6

Arpeggios articulados en cuatro partes, con repetición de una nota.



Compás 10

Arpeggios articulados en cuatro partes, sin repetición.



Compás 5

Combinación de los dos anteriores.



Compás 12

Pasajes virtuosos con cascadas de semicorcheas.



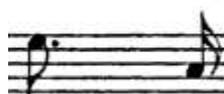
Compás 13

Combinación de escala y acordes arpegiados.

Así, se puede decir que la parte del piano es muy variada, consistiendo básicamente en cuatro fórmulas: Los compases de acordes puntilleados sincopados del principio y del final, y la combinación de dos fórmulas de acompañamiento, los arpeggios articulados en dos y en cuatro partes respectivamente, y sus combinaciones.

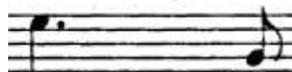
Esta fórmula presta variedad y ligereza a la pieza, y aunque la indicación de matiz “Mit Affect” no es totalmente precisa, el diseño de la parte pianística no deja lugar a dudas al respecto del “tempo” al que debe interpretarse. Según Johnson, como todas las canciones del estilo de madurez de Schumann, el *tempo* debe ser manejado con flexibilidad. Aunque la escritura del acompañamiento sean notas rápidas, un tempo apresurado le priva de su efectividad, pues es más una canción de amor íntima que vehemente.

Prácticamente hay dos motivos rítmicos en la voz, sobre los que se construye todo el *Lied*.



Compás 2

Corchea con puntillo + semicorchea, y el mismo motivo con valores más largos: negra con puntillo + corchea.



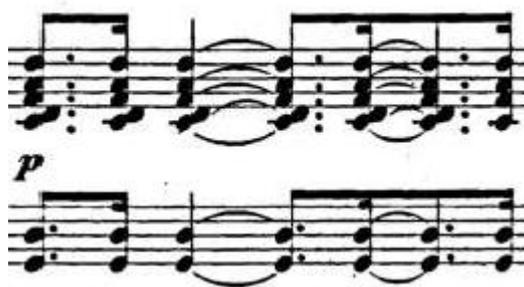
Compás 4

En dos ocasiones (compases 15 y 17) aparece un tresillo en la melodía vocal, como para resaltar el texto.



Compás 15-16

Los compases 1 y 35 son idénticos y son los que más carácter rítmico tienen, acentuado por la síncopa de los acordes, pero la indicación del matiz “piano”, y su brevedad, restan peso al elemento rítmico. Sirve más bien como un elemento de contraste respecto al acompañamiento arpegiado.



Compás 1

## IV.2.8 *Botschaft*.

El título del poema español es *Cojo jazmín y clavel*, supuestamente es de Don Manuel del Río, que es el seudónimo utilizado por Geibel, pues se trata de un poema suyo, imitando el estilo español, pero escrito originalmente en alemán. Schumann le da el título de *Botschaft*, que significa embajada. Es un dúo de soprano y alto, el último del ciclo, y también la pieza más larga, escrito en la tonalidad de Re Mayor y en compás de 3/4. Schumann da la indicación de *tempo*: *Nicht zu schnell* (no demasiado rápido).

### 1 Análisis formal

Recapitulando toda la información desplegada en el cuadro siguiente, podemos concluir que se trata de un Lied estrófico ampliado, bastante libre, también con ritmo de bolero. El esquema sería: A-B-C-A-B-C'-A-D-CODA, en el que la organización y el número de compases quedaría de la siguiente forma:

Introducción pianística	1 compás	
A (Estribillo)	6 compases (3-10)	
Enlace pianístico	2 compases (8 y 9)	Para regresar a la tonalidad principal.
B	9 compases (10-18)	
Enlace pianístico	3 compases (18- 20)	La M
C	19 compases (21-39)	En la tonalidad de La Mayor como tonalidad principal, aunque permanece poco en ella. (Dominante de Re Mayor) en el compás de enlace al estribillo, modula otra vez a Re Mayor.
Enlace pianístico con el estribillo	1 compás (40)	
A (Estribillo)	6 compases (41-46)	
Eblace pianístico	2 compases (47-48)	
B	8 compases (49-57)	
Enlace pianístico	2 compases (58-59)	Contracción de la frase melódica. La línea vocal se monta sobre la frase del piano, que es idéntica a la primera vez.
C'	19 compases (60-78)	
Enlace pianístico con el estribillo	2 compases (78 y 79)	
A (Estribillo)	8 compases (80-85)	

Enlace pianístico con el estribillo	2 compases (86 y 87)	
D	14 compases (88-101)	Aparece material melódico nuevo, con numerosas repeticiones del texto, que denotan la modificación del mismo que Schumann realiza para adaptarlo a su idea musical.
Coda	5 compases (102-106)	
Postludio pianístico	2 compases (106-108)	Cadencia final coda.

Todas las secciones son asimétricas e irregulares. La introducción tiene un compás con entrada anacrúsica, y el postludio tiene tres compases, mientras que los enlaces pianísticos propiamente dichos varían en número de compases. Respecto a la organización y al equilibrio de las frases, en primer lugar hay que tener en cuenta que este Lied es un dúo y por lo tanto, se abren más posibilidades de juego entre las dos líneas vocales y el piano.

El estribillo está formado por dos frases asimétricas: la primera de dos compases y la segunda, de cuatro, lo que parece un recurso para crear tensión. La primera estrofa (B) es más simétrica que el estribillo (A) en cuanto al número de compases: 4 compases para las dos frases vocales y tres para el piano.

Las frases de la soprano y alto se superponen en forma de diálogo (Secciones A), como contestaciones (fugadas, concretamente imitaciones directas a la 8ª, y a distancia de compás). ¿Qué significado puede tener? Las dos jóvenes, probablemente las que iniciaron el ciclo, están trenzando una corona de flores y alternan claveles rojos con flores de jazmín. Igual que van alternando las flores, van alternando sus voces. En la sección B Schumann utiliza mucho menos este efecto contrapuntístico (solamente en el inicio de la segunda frase, y solamente es una imitación rítmica), y lo intensifica en la sección C con las imitaciones de las voces entre sí (también imitaciones rítmicas).

La sección C está constituida por cuatro frases asimétricas en cuanto a duración: 4, 4, 5 y 6 compases, más uno a cargo del piano. Este alargamiento de la frase musical se corresponde con las repeticiones del texto y la inestabilidad armónica, medios todos que contribuyen a crear cierta inseguridad y zozobra, tal vez como medio de expresar un amor que no se sabe si es correspondido.

La sección D muestra una estructura de frase más regular: 4, 5 y 5 compases, y la vuelta al estribillo (A') se da ahora con dos frases que son simétricas, de dos compases cada una, más dos compases para el postludio pianístico. Las dos voces ya no se alternan, sino que van juntas, tal vez porque las muchachas han acabado de trenzar las flores.

El texto de esta canción, no es una traducción de ningún poema español, sino que es un original de Emanuel Geibel, que la incluyó en su libro como si fuese una traducción más. Para estas ocasiones, utilizaba el seudónimo de Don Manuel del Río<sup>110</sup>. El ritmo, la temática, todo es muy español, y no desentona del resto de las poesías escogidas. Según Graham Johnson las dos muchachas están haciendo una guirnalda de flores para enviárselas al amado, y los dos compases introductorios del piano describen su trabajo. Este es el secreto de este trino seguido por el movimiento circular de la mano: el pianista debe tejer y trenzar las frágiles flores con dedos ágiles y delicados. Mientras las chicas trabajan, la idea de la alternancia de claveles y jazmines en una corona floral se dibuja en las imitaciones de las voces.

Es de suponer que tanto Geibel como Schumann no ignoraban las convenciones en cuanto al significado de las diferentes flores, de su mensaje codificado. El clavel rojo, además de ser una flor española por excelencia significa pasión, y el jazmín bondad, amabilidad y gracia, además de ser la flor de las novias, y las dos jovencitas es lo que desean, casarse. La rapidez con que las flores se marchitan, puede ser también una metáfora de la juventud, que también se marchita rápidamente, además de la pregunta que todas las enamoradas se hacen, ¿se marchitará el amor tan deprisa?

<b>Texto de Don Manuel del Río<sup>111</sup></b>	<b>Texto de Schumann</b>	<b>Secciones del Lied</b>
<b>XXXVII Cojo jazmín y clavel</b>	<b>Botschaft</b>	
Nelken wind' ich und Jasmin, Und es denkt mein Herz an ihn.	Nelken wind' ich und Jasmin, und es denkt, <b>und es denkt mein Herz, an ihn, an ihn.</b>	<b>Sección A</b>
Nelken all, ihr flammenrothen, Die der Morgen mir beschert,	Nelken all', ihr flammenroten, die der Morgen mir beschert,	<b>Sección B</b>

<sup>110</sup> Según Pérez Cárcelos (2010), Brinkmann- Scheihing (1975) y Fernández san Emeterio (2005), este texto es original de Geibel, que firmó como Don Manuel del Río.

<sup>111</sup> Geibel, 1843: 58.

Zu ihm send' ich euch als Boten  
Jener Glut, die mir verzehrt,  
Und ihr weißen Blüten werth  
Sanft mit Düften grüßet ihn,  
Sagt ihn, daß ich bleich vor  
Sehnen,  
Daß ich auf ihn harr' in Thränen-  
Nelken wind' ich und Jasmin.

zu ihm send' ich euch als Boten  
Jener Glut, die mir verzehrt,  
die mir verzehrt.

Tausend Blumen thauumflossen  
Find' ich neu im Thal erwacht,  
Alle sind erst heut entsprossen,  
Aber hin ist ihre Pracht,  
Wenn der nächste Morgen  
lacht.  
Sprich du duftiger Jasmin,  
Sprecht ihr flammenrothen  
Nelken,  
Kann so schnell auch Liebe  
welken?  
Ach, es denkt mein Herz an ihn.

Und ihr weissen Blütenwert,  
sanft mit Düften grüßet ihn,  
sagt ihn, dass ich bleich vor  
Sehnen,  
dass **(ich)** auf ihn harr' in Tränen,  
**sagt ihm, dass auf ihn ich harr' in  
Thränen,  
dass auf ihn ich harr' in Tränen,  
dass auf ihn ich harr' in Tränen.**

**Sección C**

Nelken wind' ich und Jasmin.  
und es denkt,  
**und es denkt mein Herz, an ihn,  
an ihn.**

**Sección A**

Tausend Blumen tauumflossen,  
find' ich neu im Tal erwacht;  
alle sind erst heut' entsprossen,  
aber hin ist ihre Pracht,  
wenn der nächste Morgen lacht.

**Sección B**

Sprich du duftiger Jasmin,  
sprecht, ihr flammenroten Nelken,  
**sprecht, ihr flammenroten Nelken,  
sprecht:** kann so schnell auch Liebe  
welken?  
**sprecht ihr, sprecht, ihr  
flammenroten Nelken: kann so  
schnell auch Liebe welken?  
ach, es denkt mein Herz an ihn!**

**Sección C'**

**Nelken wind' ich und Jasmin,  
und es denkt, und es denkt mein  
Herz  
an ihn, an ihn, an ihn.**

**Sección A**

**Ach, es denkt mein Herz,  
ach, es denkt mein Herz an ihn,  
es denkt mein Herz an ihn,**

**Sección D**

ach, es denkt mein Herz an ihn,  
mein Herz an ihn, ach.  
ach, es denkt mein Herz an ihn!

Nelken wind' ich und Jasmin,                    CODA  
und es denkt mein Herz an ihn.

Este texto también ha sufrido grandes modificaciones de mano de Schumann, principalmente por medio de repeticiones, para alargarlo de manera que cuadre en la estructura estrófica ampliada con coda que el compositor tenía pensada, comenzando por los primeros versos, que forman el estribillo, y que alarga con la repetición de “und es denkt mein Herz, an ihn, an ihn”. Schumann suprime el pronombre “Ich” de la segunda estrofa, pero lo reutiliza en “Sagt ihm, dass auf ihn ich harr' in Thränen”, que es añadida de su mano.

En la tercera estrofa (sección C) Schumann repite varias veces el texto, así como en la sección D y la CODA, permitiendo a las enamoradas divagar sobre su sentimiento amoroso y si es correspondido. En cuanto a la ortografía de las palabras, Schumann sustituye “th” por “t”, además de las habituales sustituciones de “ß” por “ss”.

## **2 Análisis armónico.**

En las secciones A, el compás 6 modula a Si m, variación modal en el compás 7 a Si M, y modulación truncada a Si M en el compás 8.

En las secciones B, en el compás 16 se halla una armonía cromática, en el tercer tiempo hay acordes de 5ª aumentada y 5ª disminuida que no resuelven. En el compás 17 hay una modulación pasajera a Si m y dominante de D# m que se produce en el compás 18, que es el inicio del interludio de piano, en el que se producen una serie de armonías cromáticas sin resolver, para acabar en La M en el compás 19.

La sección C, es una sección de inquietud modulante. Comienza en La M, en el compás 21, en el 22 se inicia una modulación a Fa M (tono lejano) que desemboca en el compás 24, en el primer tiempo, que a su vez se convierte en dominante de Si b M (lejano) en el segundo tiempo; en el tercero, en la segunda corchea, hay un acorde de 6ª aumentada que prepara la vuelta a la tonalidad principal en el segundo tiempo del compás 25. En el compás 26 inicia una modulación truncada a Fa M, para desembocar en La M (compás 27), para terminar en Re m (variante modal del tono principal) en el 28, para ir a

Sib M en el 29, volviendo en el tercer tiempo de dicho compás a Re m. En el compás siguiente se inicia una modulación a Fa M, que concluye en el siguiente (compás 31), siendo la modulación más duradera (hasta el 33). En el compás 34 se inicia una vuelta a Re m, pero resuelve en el VI grado; hay una extraña armonía en el compás 37, (un VII grado con 7ª y 9ª) pasa a la dominante de La M (con 7ª mayor en el tercer tiempo), pero no resuelve hasta el 40, intercalando en el compás 39 un II grado de Re M para convertir la tonalidad de La M en dominante de la vuelta a la tonalidad principal (sección A).

La sección D comienza en la tonalidad principal, en el compás 89, modula a Mi m, en el compás 91 vuelve a Re M, en el compás 94 a Mi M (lejana), en el compás 95, Mi m, y en el 96, vuelta a Re M, con la que termina.

### **3 Textura**

Respecto a la textura vocal, en este Lied se alternan el estilo melismático en las partes que corresponden a la expansión amorosa, junto a un estilo silábico marcado, como en el caso de la voz de alto en la sección D, en el que a cada sílaba le corresponde una nota.

En la forma de presentar el texto ofrece contrastes expresivos muy marcados, ya que hay que diferenciar entre los estribillos, que piden un ajuste más exacto al ritmo musical (ritmo de notas punteadas que esbozan un bolero), y las estrofas (B+C+D) que demandan un canto mucho más *legato*, el ser los valores más largos o con notas ligadas.

Las dos voces se presentan de modo contrapuntístico, generalmente comenzando la soprano y respondiendo la contralto, pero siempre acaban juntas, tanto en el estribillo como en las estrofas. Una característica a reseñar de la Coda, es que es la única vez en todo el *Lied* en que las voces se presentan paralelas (durante cuatro compases), como si finalmente ambos personajes se hubiesen puesto de acuerdo. El texto es el mismo que en los estribillos, pero sin repeticiones.

Sólo queda la cuestión de por qué Schumann escogió para este texto las voces de soprano y alto. ¿De qué personajes se trata? ¿Son madre e hija o dos amigas, una de ellas de mayor edad y con más experiencia? Respecto al acompañamiento pianístico, el piano generalmente dobla las voces o presenta una textura acordal, generalmente con valores breves (corcheas punteadas), que dotan de un cariz nervioso al ritmo. En la sección C el piano participa en el contrapunto de las voces que he señalado anteriormente.

La parte pianística está escrita en las tres octavas centrales, lo que le dota de un sonido bastante brillante.

#### 4 Análisis rítmico



Ejemplo 1

Compás 2 (soprano), compás 3 (alto), 41 y 42, 80 y 81; 102 (en el que ambas voces van paralelas).

En este *Lied* hay un motivo rítmico recurrente en las voces, que corresponde al estribillo, concretamente al texto: “Nelken wind’ ich und Jasmin”. El texto se caracteriza por la abundancia de consonantes, la forma de interpretarlo está supeditada al ritmo (notas puntilladas y tresillos).



Ejemplo 2. Compás 12-13; 51-52

También aparece en la segunda parte de la frase de la soprano de la sección B, pero ahora en sentido ascendente.



Ejemplo 3. Compases 10 y 11

La primera parte de esta frase de la soprano introduce una nueva frase rítmica (en ambas voces), que se resolverá en la voz de soprano como se ha mostrado en el ejemplo

anterior (ejemplo 2). Aquí sustituye los tresillos por semicorcheas, lo que le da un aire de “revoloteo” de faldas, que también se encuentra en otras secciones del Lied.



Ejemplo 4

Este motivo rítmico, que forma parte del ejemplo anterior (ejemplo 3) puede considerarse que deriva del primer ejemplo, y aparecerá con mucha frecuencia a lo largo del Lied.



Ejemplo 5

Corresponde al texto “und es denkt”, apareciendo en los compases 4 (en ambas voces), 43,82.

**Etwas langsamer.**

und es denkt

und es denkt

Ejemplo 6

En el compás 104, este motivo rítmico (Ej. 6) aparece de modo paralelo en ambas voces, con valores más largos para preparar el final, ralentizando el tempo por partida doble, alargando el valor de las notas e indicando “Un poco más lento”.

Este ejemplo, corresponde a la primera frase de la sección C. También forma parte del primer motivo rítmico (ejemplo 1). Aparece en el compás 24 y 63, en la voz de soprano.



Ejemplo 7

Este es el motivo rítmico que corresponde a “Ich harr’ in Tränen” o “auch Liebe welken”, del que hay que destacar que otorga cierta flexibilidad a las voces para recrearse en él, ya que es *legato*, y predominan las vocales, lo que contrasta con el ritmo estricto del estribillo, puntillado. Se encuentra en los compases 29 (soprano), 30 (alto) 33, (donde el piano imita a las voces, percibiéndose auditivamente, de modo muy claro), 35 (soprano), 36 (alto), con el texto “Ich harr’ in Tränen”. Con el texto “auch Liebe welken”: 68 (soprano), 69 (alto), 72 (piano), 74 (soprano), 75 (alto).



Ejemplo 8 (imitación del motivo por el piano)

Ach, es denkt mein Herz, — ach, — es denkt mein Herz

Ach, es denkt mein Herz an ihn, — ach, es denkt mein Herz

Ejemplo 9

Este fragmento corresponde al comienzo de la sección D, que contiene alteraciones del ritmo mediante síncopas, principalmente en la voz de soprano (compases 88 y 89), mientras la voz de alto sigue un ritmo de corcheas; parece que la soprano se recrea en su amor (“Ach, es denkt mein Herz an ihn”), mientras que el ritmo de la voz de alto parece sugerir un sermón por lo bajo, una llamada al orden, o el enunciado de sus propias penas amorosas, de un modo menos temperamental que la soprano. El texto de ambas voces,

aunque es el mismo no va paralelo, lo que como mínimo puede interpretarse como una disparidad de opinión.

Además, es el fragmento más agudo del Lied, sugiriendo el clímax de expresión amorosa (compases 88-99 y 98-99), para recapitular y encaminarse hacia la cadencia perfecta final.



Ejemplo 10

Los compases 98 y 99 presentan además unos saltos interválicos muy grandes en la voz de soprano, lo que viene a subrayar la explosión amorosa, mientras que en la voz de alto son mucho más moderados.

En la parte del piano encontramos los siguientes patrones rítmicos propios, además de los doblamientos de la melodía:



Ejemplo 11

Este patrón rítmico, (Ej.11), es omnipresente en el acompañamiento del Lied, (ya desde el 2º compás apareciendo, bien completo, bien en forma abreviada. Representa un ritmo de bolero estilizado.



Ejemplo 12

La mano izquierda crea un ritmo bailable, que, combinado con los dos compases posteriores al estribillo y a cargo del piano, parecen aludir a un revoloteo de faldas (Compases 40 y 79).



Ejemplo 13

También hay que destacar la utilización de notas a contratiempo, que refuerzan el ritmo de danza (Compases: 6, 7, 45, 46, 84, 85).

#### IV.2.9 *Ich bin geliebt*

El título del poema español es *Dirá cuanto dijere*, pero Schumann ha escogido el título “*Ich bin geliebt*” que significa “Soy amada”. El autor del poema español es anónimo. Schumann ha compuesto un cuarteto, a cuatro voces mixtas, el segundo y último del ciclo, en la tonalidad de La Mayor, y con alternancia del compás de 2/4 con la indicación *Sehr Lebhaft* (Muy vivo), y el compás de 3/4 con la indicación *Langsamer* (Más lento). Con este *Lied*, Schumann propone un brillante final a todo el ciclo, para lo cual construye una pieza a cuatro voces en la que se producen cambios constantes que le dotan de una extraordinaria vivacidad, comenzando por el tratamiento del estribillo.

Schumann se lanza a una experimentación con la forma muy audaz, la más innovadora de todo el ciclo, empezando por el tratamiento del estribillo del poema,

“Mögen alle bösen Zungen, Immer sprechen, was beliebt; Wer mich liebt, den lieb’ ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt;”, que divide en dos, tratando sólo como estribillo los dos últimos versos: Wer mich liebt, den lieb’ ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt;” (repetidos) y utilizando y repitiendo libremente los dos primeros como estrofa. Se considerará que el estribillo (B) comprende sólo los compases 11-18; 42-49; 90-97, porque se repite más veces sin variar. En su última aparición (B’ en los compases 121-128) la melodía es cantada por las cuatro voces paralelamente, y no en modo pregunta de la contralto-respuesta de las cuatro voces, como ha aparecido en las tres ocasiones anteriores. Schumann encuentra aquí una solución alternativa al tratamiento estrófico del texto. El efecto maledicente de las cuatro voces cantando a toda velocidad se resalta con la entrada fugada, lo que ocasiona una superposición de los textos, que produce como resultado acústico más sensación de confusión (Compases 25-33).

### **1 Análisis formal**

En la sección A, las voces femeninas inician el diálogo, y las voces masculinas contestan con una repetición exacta, uniéndose las cuatro voces cuando se dicen las palabras “was beliebt”. Entonces, la contralto inicia la sección B en un breve solo: “wer mich liebt, den liebt ich wieder, und ich weiss, ich bien geliebt”, que después es repetido por las cuatro voces.

Se ha considerado la sección que va del compás 19 al 25 y 98-104 ( A’ ) una parte separada de C, pues rítmicamente es idéntica a la sección A aunque en Fa# menor (el relativo de La Mayor), y aparezcan de modo idéntico dos veces. La sección C se ha dividido en tres frases de 8, 4 y 4 compases respectivamente y no en dos frases de ocho compases porque la segunda frase tiene una estructura similar a la primera, con entradas fugadas de las voces y utilización de tresillos en el ritmo, mientras que la tercera frase posee un carácter contrastante respecto a las anteriores, al ser el ritmo de corcheas, y discurrir las voces paralelamente, lo que le da un carácter si cabe mucho más acelerado, además de permitir que el texto se entienda perfectamente (“Nimmer soll es mich bekümmern, schwatz so viel es euch beliebt”), es decir: “Nunca más he de afligirme, murmurad cuanto queráis”, lo que permite pensar que Schumann desea destacar el significado de este texto. Esta aceleración queda bruscamente interrumpida por la entrada del estribillo (anacrusa del compás 41), con el cambio de compás a 3/4 y la indicación *Langsamer* (más lento).

En la sección D se produce una vuelta al compás de 2/4 y al primer *tempo*, es decir “muy vivo”. Aquí la textura de las voces es homofónica, doblada por el piano en su mano derecha; cada semifrase está separada de la anterior por el piano, bien parafraseando la melodía, lo que produce el efecto de eco, bien remarcando cada frase con un diseño nuevo de acompañamiento muy marcado y que imita el rasgueo de guitarra.

Se puede concluir que la forma de este Lied es A-B-A'-C-B-D-E-B-A'-C-B'+CODA, observándose pues la repetición de la estructura B-A'-C-B ó ( B' ), lo que contribuye a crear coherencia formal. El esquema resumido sería el siguiente:

<b>Introducción pianística</b>	3 compases
<b>Sección A:</b> 2 Frases (7 compases)	4 compases
	3 compases
<b>Sección B (Estribillo):</b> 2 Frases (8 compases)	4 compases
	4 compases
<b>Sección A':</b> 2 Frases (7 compases)	3 compases
	4 compases
<b>Sección C:</b> 3 Frases (16 compases)	8 compases
	4 compases
	4 compases
<b>Sección B (Estribillo):</b> Frases (8 compases)	4 compases
	4 compases
<b>Sección D:</b> 2 Frases (8 compases)	4 compases
	4 compases
<b>Sección E:</b> 4 frases (32 compases)	8 compases
	8 compases
	8 compases
	8 compases
<b>Sección B (Estribillo):</b> 2 Frases (8 compases)	4 compases
	4 compases
<b>Sección A':</b> 2 Frases (7 compases)	4 compases
	3 compases
<b>Sección C:</b> 3 Frases (16 compases)	8 compases
	4 compases
	4 compases
<b>Sección B' (Estribillo):</b> 2 Frases (8 compases)	4 compases
	4 compases
<b>Coda</b>	9 compases
<b>Postludio pianístico</b>	4 compases

La sección **D** y **E** constituyen la sección central del lied. **E** es la más larga, con un total de 32 compases, y no se repite. Esta sección es simétrica en cuanto que las cuatro

frases que la componen tienen 8 compases y se dividen en dos semifrases cada una. En las dos primeras frases de **E** el antecedente de la frase le corresponde al piano, mientras que el consecuente lo integran las voces, dándose así un juego de pregunta/respuesta entre el piano y las voces, recurso muy utilizado por Schumann. La última frase presenta una manera muy original de tratar un texto estrófico por parte de Schumann, pues aunque la estructura de la forma en términos musicales es igual, ni la tonalidad ni la melodía lo son. Además, el bajo se enriquece con unos adornos. Mediante la repetición del texto y la utilización del mismo ritmo y estructura, Schumann construye una especie de segundo estribillo interno, por lo que casi se podría hablar de un Lied dentro del Lied, y su estructura sería a-b-b'-c-a', donde b y b' son también muy parecidos en su estructura rítmica, si se suman, crean juntos una sección de 16 compases enmarcada por los acordes arpegiados a modo de guitarra.

<b>Texto original castellano</b> <b>Anónimo<sup>112</sup></b>	<b>Texto de Geibel<sup>113</sup></b>	<b>Texto de Schumann</b>	
<b>Dirá cuanto digere</b>	<b>XL Dirá cuanto dijere</b>	<b>Ich bin geliebt</b>	
Dirá cuanto digere la gente deslenguada, que quiero a quien me quiere, y amo y soy amada.	Mögen alle bösen Zungen Immer sprechen, was beliebt; Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich lieb', und bin geliebt;	Mögen alle bösen Zungen immer sprechen, was beliebt.	<b>A</b>
Malas nuevas suenen de estos maledicentes, que siempre se mantienen de sangre de inocentes: Que digan las gentes no se me da nada, que quiero a quien me quiere,	Schlimme, schlimme Reden flüstern Eure Zungen schonunglos, Doch ich weiß es, sie sind lüstern Nach unschuld'gem Blute blos.	Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, und ich <b>weiss, ich</b> bin geliebt; <sup>114</sup> wer mich liebt, den lieb' ich wieder, und ich <b>weiss, ich</b> bin geliebt.	<b>B</b>

<sup>112</sup> Fuente: Böhl de Faber. Tomo I, folio 298, nº 260.

<sup>113</sup> Geibel, 1843: 62.

<sup>114</sup> Schumann modifica el texto. En vez de "und ich lieb' und bin geliebt" "und ich weiss, ich bin geliebt".

y amo y soy amada.	Nimmer soll es mich bekümmern, Schwatz so viel es euch beliebt; Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich lieb', und bin geliebt.	Schlimme, schlimme Reden flüstern eure Zungen schonungslos,	<b>A'</b>
Son difamadores los desventurados, por irles mal de amores y ser despreciados: Todos mis pecados son de puro honrada, que quiero a quien me quiere, y amo y soy amada.	Zur Verläumdung sich verstehet Nur wem Lieb und Gunst gebracht, Weil's ihm selber elend gehet, Und ihn niemand nimmt und mag. Darum denk' ich, daß die Liebe, Drum sie schmah'n, mir Ehre gibt; Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich lieb', und bin geliebt;	doch ich weiß es, sie sind lüstern Nach unschuld'gem Blute blos. Nimmer soll es mich bekümmern, schwatz so viel es euch beliebt; <b>Nimmer soll es mich bekümmern, schwatz so viel es euch beliebt;</b>	<b>C</b>
		<b>Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, und ich weiss, ich bin geliebt; wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt;</b>	<b>B</b>
Si yo de piedra fuese sería razón que no me conmoviese a sentir pasión: Mas es mi corazón de carne delicada, que quiere a quien me quiere, y amo y soy amada.	Wenn ich wär aus Stein und Eisen, Möchtet ihr darauf bestehn, Daß ich sollte von mir weisen Liebesgruß und Liebesflehn. Doch mein Herzlein ist nun leider Weich, wie's Gott uns Mädchen gibt, Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich lieb' und bin geliebt.	<b>Mögen alle bösen Zungen Immer sprechen, was beliebt;</b>	<b>D</b>
		Zur Verleumdung sich verstehet nur, wem Lieb' und Gunst gebracht, weil's ihm selber elend gehet, und ihn niemand nimmt und mag.	<b>E</b>

Darum denk' ich, daß die  
Liebe,  
drum sie schmä'h'n, mir Ehre  
gibt, mir Ehre gibt.  
**Mögen alle bösen Zungen  
immer sprechen, was  
beliebt.**

**Wer mich liebt, den lieb' ich    B**  
**wieder,**  
**Und ich weiss, ich bin**  
**geliebt;**  
**Wer mich liebt, den lieb' ich**  
**wieder,**  
**Und ich weiss, ich bin**  
**geliebt;**

Wenn ich wär' aus Stein und    A'  
Eisen,  
möchtet ihr darauf bestehn,

dass ich sollte von mir        C  
weisen  
Liebesgruß und Liebesfle'h'n;  
doch mein Herzlein ist nun  
leider weich,  
wie's Gott uns Menschen  
gibt,  
**Doch mein Herzlein ist nun**  
**leider weich,**  
**wie's Gott uns Menschen**  
**gibt.**

**Wer mich liebt, den lieb' ich    B'**  
**wieder,**  
**und ich <sup>115</sup>weiss, ich bin**  
**geliebt;**  
**Wer mich liebt, den lieb' ich**  
**wieder,**  
**und ich <sup>116</sup>weiss, ich bin**  
**geliebt;**

**ich bin geliebt,                    CODA**  
**ich bin geliebt,**

**ich bin geliebt,  
ich bin geliebt;**

Este poema es tal vez más conocido por la genial música del Lied de Hugo Wolf (*Spanisches Liederbuch*, 13), donde el genio del compositor ha conseguido plasmar el talante de la muchacha, despreocupada y desdeñosa con sus detractores, y absolutamente convencida de que posee el amor y el apoyo de su hombre, siguiendo el estereotipo de la *Carmen* de Merimée (Johnson 2001: 33).

Pero Schumann decidió hacer una obra muy diferente para lo cual tuvo que hacer numerosas modificaciones en el texto, para adecuarlo a la compleja estructura formal que había ideado. Literalmente decide representar musicalmente a las malas lenguas, “alle böse Zungen”, para lo cual decide utilizar el cuarteto, convirtiéndolo en un colectivo formado por las malas lenguas del pueblo, aunque el sujeto del poema sea una sola voz femenina. Pero Schumann lo compensa dándole un pequeño solo a la contralto, “Wer mich lieb, den lieb’ ich wieder, und ich weiss, ich bin geliebt.” Alrededor de estos pequeños solos, hace fluctuar las voces femeninas y masculinas en un juego de preguntas y respuestas que representa magistral y sonoramente a las voces que hablan atropelladamente y el bisbiseo del escándalo, que viene de todas partes.

Textualmente, los cambios realizados mediante añadidos de palabras cambian la perspectiva del narrador o la caracterización del yo lírico, ya que en lugar de “weich, wie Gott uns Mädchen giebt”, Schumann sustituye la palabra *Mädchen* por *Menschen*, lógico, porque la musicalización de Schumann es en forma de cuarteto con voces masculinas, por ello es necesario neutralizar el texto donde aparece explícitamente el sexo del yo lírico, y a la vez al pluralizarlo todos los ejecutantes se convierten, mediante sus afirmaciones, en sujetos de la historia a su vez.

En el estribillo, Schumann sustituye “Wer mich liebt, den lieb’ ich wieder, / Und ich lieb’ und bin geliebt”, por “Wer mich liebt, den lieb’ ich wieder, / Und ich **weiss, Ich** bin geliebt”. Según Schulte (2005), se podría reprochar a Geibel la repetición, y juzgar el cambio de Schumann como una mejora (en el texto original ya existe la repetición), pero el cambio supone que se pierda el cruce de frases de la traducción de Geibel “quien me ama / soy amada” (por mi pareja) como “a él le amo (yo lírico) y soy amada”. En la versión de Schumann falta la segunda comparación y la correspondencia cruzada, y en lugar de

ello se resalta la certeza de ser amada, que proporciona seguridad a la joven protagonista, dispuesta a enfrentarse a todo y a todos por su amor.

Quizás este círculo de maledicencia sea la consecuencia de aquel primer encuentro, como parece sugerir Schumann. El pequeño solo que el compositor asigna a la contralto en este Lied es la única oportunidad de escuchar su voz en todo el ciclo.

## 2 Análisis armónico

La breve introducción a cargo del piano comienza en el segundo grado. La sección A acaba con una modulación a Do# m. La sección B (estribillo) comienza en Si m (compás 10) y acaba en la tónica de La M (compás 18), pero en la sección A' inmediatamente modula a Fa# m, utilizando la misma melodía que en A (con alguna variación) en los compases 3-10, pero en el tono relativo menor, terminando en la tonalidad de la dominante del relativo (Do# M). En la sección C hay una entrada fugada de las voces, a distancia de un compás (compases 25-33), lo que ocasiona una superposición de los textos. Empieza en Si m sin que haya habido una modulación clara. Hay una sucesión de novenas que simulan distintas modulaciones, pero están sobre distintos grados de Si m, por lo que son resoluciones excepcionales. En el compás 30 modula a Do# m, y en el 33 se establece por fin la tonalidad de Si m. Al final de esta segunda frase se produce la modulación a una tonalidad lejana.

En la tercera frase de C las cuatro voces van paralelas y a unísono durante los cuatro compases, en una especie de progresión de cuartas ascendentes, lo que produce un efecto de mayor aceleración del tiempo. La frase comienza y acaba en Do# M. La vuelta al estribillo (B) en compás de 3/4 produce un frenazo súbito del *tempo*. El estribillo comienza en Si m, terminando en La M, como antes. En la repetición de "Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt;" hay una variación melódica en sentido ascendente en la voz del bajo.

La sección D comienza con una paráfrasis de la melodía de la soprano (de los compases 19 y 20) por parte del piano. Está compuesta por cuatro frases simétricas, y comienza en Do# m, terminando en La M. En el compás 61, las escalas del piano van a Re (IV de La), volviendo en el siguiente compás a Do# m. El compás 65 nos lleva a Fa# m, siguiendo en esta tonalidad relativa hasta el compás 69, y éste va a Sol, tonalidad vecina

en segundo grado. El compás 70 comienza en Sol M, pero la semifrase acaba en Fa# m remarcando el texto a cuatro voces “Und ihn niemand nimmt und mag”.

La tercera frase pasa por diversos grados alterados, en algunos momentos cada subtiempo, hasta llegar a Re M en el compás 77, acabando en Do# M (tono lejano).

En la cuarta frase el piano parafrasea la melodía, como en los compases 50 y 54 pero ahora en Do# M. Rítmicamente es idéntico a los dos anteriores. Acaba con un calderón sobre Do# M para introducir el estribillo (el situado antes de A' y C).

Por último, hay que destacar que la sección B' (estribillo) previa a la coda es cantada por las cuatro voces homofónicamente, iniciándose la frase con un acorde de 7ª sobre Fa# M, para caer en Si m, luego modula a Re m en el compás 125, donde se inicia la cadencia (IV-V-I). La CODA comienza en La M, pero en el compás 133 modula sólo un tiempo a Mi M, siguiendo una inflexión a Si M, para volver a la tonalidad principal, (La M) en el compás 136 hasta el final.

### **3 Textura**

El tratamiento vocal del texto es silábico y con inflexiones muy rápidas, lo que se intensifica con la repetición de las frases iniciadas por las voces femeninas por parte de las voces masculinas, logrando un efecto de maledicencia. Las cuatro voces se encuentran antes del estribillo con el texto “was beliebt” (“lo que gusten”), para dar paso al estribillo que introduce la contralto con el texto “wer mich liebt, den lieb' ich wieder, und ich weiss, ich bin geliebt”, cobrando así sentido la modificación del texto por parte de Schumann, que imprime un tono de desafío a la voz de la solista, que es respondida inmediatamente por las cuatro voces afirmativamente, y con el mismo texto, como apoyándola. La contralto tiene un total de tres intervenciones en las secciones marcadas como *Langsamer* (más lento). Este texto tiene también muchos matices onomatopéyicos como “schlimme, schlimme Reden flüstern”, que al ser articulado rápidamente produce un efecto de bisbiseo, como las lenguas viperinas cuando critican.

La sección C resulta una persecución de las voces, comenzando por la contralto, seguida por la soprano, el tenor y después el bajo, cada voz comenzando dos tiempos de compás después de la anterior. El acompañamiento del piano es tan ácido como las lenguas.

El piano juega en este Lied un rol muy variado, que va desde la escala de la introducción (que de nuevo suena a revoloteo de faldas), a los acompañamientos

punteados con corcheas en las partes del Lied que están en compás de 2/4, a las imitaciones melódicas de las voces en las secciones en compás de 3/4.

La sección D comienza con la repetición de los dos versos iniciales del poema, esta vez en unísono. Las florituras en fuerte del piano se alternan con el apoyo de las voces en tono conspiratorio por medio de acordes punteados en *piano*, (“Zur Verleumdung [...] sich versteht”) ratificando las afirmaciones de las voces, volviendo a sugerir que las cuatro voces están tomando parte en la calumnia más que condenándola.

En la última aparición de “Wer mich liebt, denn lieb’ ich wieder” el coro canta al unísono (como si las voces maledicentes del pueblo hubieran llegado a comprender el punto de vista de la muchacha), sin cambio de tempo.

La coda es una viva afirmación de amor basada por completo en las palabras “ich bin geliebt” donde el último *geliebt* es cantado en *forte* sobre el acorde de tónica de La M, seguido de una parte sincopada a cargo del piano a toda velocidad. Tres acordes en *forte* en dicha tonalidad señalan el brillante final del *Spanisches Liederspiel*.

El tempo indicado de este Lied “sehr lebhaft”, muy vivo, es inusual en la música vocal de Schumann, pero no de su música para piano (Johnson, 2001) y constituye un final apoteósico del ciclo. Las saltarinas corcheas del piano son una contrapartida similar a la escritura de *Erste Begegnung* al principio del ciclo, cerrando además el círculo, al terminar un ciclo que empezó en La m, en su tonalidad homónima mayor.

#### 4 Análisis rítmico



Mö - gen al - le bö - sen Zungen

Compás 3-4

The image shows a musical staff with a treble clef. The melody consists of eighth notes. The first measure has a dynamic marking 'p' (piano). The second measure has a triplet marking '3'. The lyrics 'Mö - gen al - le bö - sen Zungen' are written below the notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Este es el motivo rítmico principal, que será utilizado por Schumann a lo largo del Lied, que es de nuevo un factor que dota de coherencia al mismo. Aparece en los compases 3-4 y 6-7; 19-20 y 21-22; 52-53; 98-99; 100-101.

Mö-gen al-le bö-sen Zun-gen  
Mö-gen al-le bö-sen Zun-gen

The image shows two staves of musical notation. The top staff has the lyrics 'Mö-gen al-le bö-sen Zun-gen' and features a triplet of eighth notes on the word 'bö-sen'. The bottom staff has the same lyrics and a similar triplet. The music is in a common time signature and consists of eighth and quarter notes.

Compás 52

En el ejemplo se observa claramente como las frases del compás 3-4 y 52 son idénticas en cuanto al diseño rítmico. En el primer caso, cantan las voces femeninas y masculinas por separado. En el segundo, cantan las cuatro voces paralelamente.

The image shows a single staff of musical notation for measures 21-22. It features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a dotted quarter note on the final measure. The notes are beamed together.

Compás 21-22

También aparece en el piano, en los compases 6-7; 21-22; 52-53 doblando las voces y en el 54, 82-83 y 86-87 el piano lleva la melodía repitiendo el mismo motivo;

immer sprechen, was be-liebt;

The image shows two staves of musical notation. The top staff has the lyrics 'immer sprechen, was be-liebt;'. The music features a rhythmic motif of a quarter note, a dotted quarter note, and a quarter note, with accents and a forte dynamic marking.

Compases 9-10

Un segundo motivo rítmico derivado del primero es el constituido por dos grupos de corcheas y corchea con puntillo, que aparece en los compases 9-10; aquí el puntillo sustituye al tresillo.

dass ich soll-te von mir wei-sen

The image shows a single staff of musical notation for measures 108-109. The lyrics are 'dass ich soll-te von mir wei-sen'. The music features a triplet of eighth notes followed by a dotted quarter note, with a crescendo marking.

Compás 108-109 (Voz del bajo)

Otro motivo derivado del primero es el constituido por un tresillo y tres pares de corcheas, que aparece en entradas fugadas de las voces en los compases 105- 109



Compases 25-26. Voz de alto.

Este motivo también aparece abreviado, tanto en las voces, como en el acompañamiento. En los compases 25-28 aparecen en entradas fugadas de las cuatro voces.



**weich, wie's Gott uns Menschen giebt.** Compás 115-116

Otro motivo derivado del anterior es el formado por dos tresillos.



Compases 11-12



Compases 13-14

El estribillo está formado por dos motivos y aparece en los compases: 11-14; 42-49; 90-97; 121-126.



Compases 38-41; 117-120

Esta frase en corcheas aparece dos veces y proporciona una sensación de aceleración que se frena súbitamente con el cambio de compás a 3/4 y la indicación de *Langsamer* (más lento). Es homofónica y está doblada por la mano izquierda del piano.

Compás 130-131

En la coda aparece un nuevo motivo 3 veces, en las voces de alto, tenor y bajo, mientras la soprano mantiene notas largas. Está doblado por el piano.

La parte encomendada al piano presenta una gran variedad, desde mero acompañante y soporte armónico, a adquirir protagonismo puntualmente al realizar la melodía. El breve preludio inicial, de tan sólo dos compases resulta de la unión de tres motivos: Un motivo de cuatro semicorcheas con un mordente, que le añade cualidad rítmica, un motivo de corchea con puntillo y semicorchea y un motivo simple de cuatro semicorcheas.

Compás 1 y 2

Inicio del Lied con un motivo compuesto de semicorcheas y otro de corchea con puntillo + semicorchea, que puede ilustrar un revuelo de faldas.

Compases 3-9

Patrón simple de acompañamiento, en la mano izquierda, (compases 3-9), mientras que la mano derecha del piano dobla las voces. Aparece en los compases 6 -7; 9 -10; 19 -24.



Compases 9 y 10



Compás 50

Ejemplo del enlace pianístico que parafrasea la melodía de la estrofa A.



Compás 50

Este diseño del piano se repite seis veces pero en una progresión. Compases 57, 59, 61, 65, 67, 69. Sirve para apostrofar a las voces.



Compás 14-15

En la segunda parte del estribillo, cuando repiten el solo de alto las cuatro voces, los enlaces del piano son diferentes:

La primera vez, (compases 14-15) y la tercera (compases 93-94) utiliza el motivo de corcheas con mordente de la introducción y un acorde arpegiado de blanca.

Compás 45-46



La segunda vez, simplemente son dos acordes de negra ligados (Compás 45-46)

La cuarta vez que aparece el estribillo, el piano simplemente dobla a las cuatro voces.



Compás 105-108; 117-120

Acompañamiento por medio de acordes placados.

Musical notation for measures 132-134. It features five vocal staves and one piano accompaniment staff at the bottom. The vocal staves contain the lyrics: "liebt, ich bin ge -", and "liebt, ich bin ge -". The piano accompaniment staff at the bottom shows chords and rhythmic patterns. The key signature is one flat.

Compás 132-134

En la coda, el piano dobla unas veces la voz de soprano y otras, las otras tres voces, siempre reforzando el ritmo.

## IV.2.10 Apéndice. *Der Contrabandiste*

El texto de este Lied procede de *El poeta calculista*, ópera breve en un acto del tenor y compositor Manuel Vicente del Pópulo García (1775 - 1832)<sup>117</sup>, estrenada en 1804 en Madrid, en el teatro de los Caños del Peral, y que se hizo muy popular. Según Pérez Cárceles (2010) el texto no estaba incluido en el libro de Geibel, pero éste lo tradujo a petición de Robert Schumann. La tonalidad de este Lied es Sol m y está compuesto en compás de 2/4, como corresponde a un tiempo de marcha. Está compuesto para barítono, abarcando un ámbito vocal de Re<sub>2</sub> Sol<sub>3</sub>. El tempo sugerido por Schumann es *Schnell*, rápido.

### 1 Análisis formal

A continuación se incluye un resumen del cuadro de análisis para ver la estructura del Lied, que resulta ser estrófica ampliada: A- B- A- B acortada- C- A'- B acortada'-C'-Coda, aunque hay que analizarlo con detalle para verlo con claridad.

<b>Introducción piano</b>		5 compases
<b>Sección A:</b> (10 compases)	Frase 1	Semifrase 1 (3 compases)
		Semifrase 2 (3 compases)
	rase 2	Semifrase 3 (2 compases)
		Semifrase 4 (2 compases)
<b>Enlace del piano</b>		(2 compases)
<b>Sección B:</b> (11 compases)	Frase 1	Semifrase 1 (2 compases)
		Piano (1 compás)
		Semifrase 2 (2 compases)
	Enlace del piano (4 compases)	
	Frase única	2 compases
<b>Piano</b>		1 compás
<b>Sección A:</b> (10 compases)	Frase 1	Semifrase 1 (3 compases)
		Semifrase 2 (3 compases)
	Frase 2	Semifrase 3 (2 compases)
		Semifrase 4 (2 compases)
<b>Enlace del piano</b>		(2 compases)
<b>Sección B acortada:</b> (5 compases)	Frase 1	Semifrase 1 (2 compases)
		Enlace del Piano (1 compás)
		Semifrase 2 (2 compases)
<b>Enlace del piano</b>		(2 compases)
<b>Sección C:</b> (12 compases)	Frase única 1	(4 compases)

<sup>117</sup> Es sabida la amistad que unía a Clara y Robert Schumann con la gran cantante Pauline Viardot-García, hija del gran tenor Manuel García.

	Frase única 2	(4 compases)
	Frase 3 de enlace	Semifrase 1 (2 compases)
		Semifrase 2 (2 compases)
<b>Sección A'</b> : (9 compases)	Frase 1	Semifrase 1 (3 compases)
		Semifrase 2 (2 compases)
	Frase 2	Semifrase 3 (2 compases)
		Semifrase 4 (2 compases)
<b>Enlace del piano</b>		1 compás
<b>Sección B' acortada</b> : (3 compases)	Frase única	3 compases
<b>Enlace del piano</b>		(2 compases)
<b>Sección C'</b> : (8 compases)	Frase única 1	(4 compases)
	Frase única 2	(4 compases)
<b>Coda</b> : (13 compases)	Frase única	Semifrase 1 (4 compases)
		Semifrase 2 (4 compases)
		Semifrase 3 (5 compases)
<b>Postludio pianístico</b>		(1 compás)

A continuación pueden verse los textos de García, Geibel y la adaptación de Schumann.

**Texto de Manuel  
García**

**Yo que soy  
contrabandista**<sup>118</sup>

Yo que soy  
contrabandista  
y campo por mis  
respetos  
y a todos los desafío  
porque a nadie tengo  
miedo.  
¡Ay! ¡Ay!  
¡Ay, muchachos! ¡Ay,  
muchachas!  
¿Quién me compra hilo  
negro?  
Mi caballo está rendido  
iy yo me muero de  
sueño!  
¡Ay!  
¡Ay! Que la ronda ya  
viene  
y se empezó el tiroteo.  
¡Ay! ¡Ay! Caballito mío,  
caballo mío, careto.

**Texto de Geibel**

**Ich bin der  
Contrabandiste**<sup>119</sup>

Ich bin der  
Contrabandiste,  
Weiß wohl Respekt mir  
zu schaffen.  
Allen zu trotzen, ich  
weiß es,  
Furcht nur, die hab' ich  
vor keinem.  
Drum nur lustig, nur  
lustig!  
Wer kauft Seide, Tabak!  
Ja wahrlich, mein  
Rößlein ist müde,  
Ich eil', ich eile, ja eile,  
Sonst faßt mich noch  
gar die Runde,  
Los geht der Spektakel  
dann.  
Lauf' nur zu, o mein  
Pferdchen,

**Texto de Schumann**

**Der Contrabandiste**

Ich bin der Contrabandiste,  
Weiß wohl Respekt mir zu  
schaffen.  
Allen zu trotzen, ich weiß es,  
Furcht nur, die hab' ich vor  
keinem.

Drum nur lustig, nur lustig!  
**Nur lustig, nur lustig, nur  
lustig!**  
Wer kauft Seide, Tabak!

Ja wahrlich, mein Rößlein ist  
müde,  
Ich eil', ich eile, ja eile,  
Sonst faßt mich noch gar die  
Runde,  
Los geht der Spektakel dann

**A**

**B**

**A**

<sup>118</sup> Texto obtenido de Rec Music Foundation. [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=67321](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=67321)

<sup>119</sup> Texto obtenido de Rec Music Foundation. [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=6012](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=6012)

¡Ay! ¡Ay! Caballo, ve ligero. ¡Ay! Caballo, que me muero. ¡Ay!	Lauf' zu, mein lustiges Pferdchen. Ach, mein liebes, gutes Pferdchen, Weißt ja davon, mich zu tragen!	Lauf nur zu, o mein Pferdchen, Lauf zu, mein lustiges Pferdchen.  <b>Ach, mein liebes, Pferdchen Mein liebes, gutes Pferdchen,</b> Ach, mein liebes, gutes Pferdchen! Weißt ja davon, mich zu tragen!	<b>B corta</b>   <b>C</b>
		<b>Ich bin der Contrabandiste, Weiß wohl Respekt mir zu schaffen. Allen zu trotzen, ich weiß es, Furcht nur, die hab' ich vor keinem.</b>	<b>A'</b>
		<b>Drum nur lustig, nur lustig, nur lustig!</b>	<b>B corta</b>
		<b>Ach, mein liebes, Pferdchen Mein liebes, gutes Pferdchen, Ach, mein liebes, gutes Pferdchen!</b>	<b>C'</b>
		<b>Ich bin der Contrabandiste, der Contrabandiste, Weiß wohl Respekt mir zu schaffen, Respekt mir zu schaffen, Mein lustiges Pferdchen, mein lustigen Pferdchen!</b>	<b>CODA</b>

Este es un texto también muy intervenido por la mano de Schumann, como se ve a simple vista. El elemento que se repite con menos cambios es la sección A, por lo que se ha considerado como estribillo. Aunque en su segunda aparición es musicalmente idéntica a la primera vez, sin embargo el texto es diferente, continuando con el poema de Geibel. Esto ya lo hemos visto anteriormente a lo largo de la opus 74. Schumann juega al equívoco porque lo que musicalmente es un estribillo, no lo es poéticamente. Después juega con repeticiones de texto, que podrían parecer un estribillo, pero que no lo son. La sección A va seguida de dos compases a cargo del piano, excepto en la tercera ocasión que aparece

A' en la que sólo hay un compás del piano, pero también hay que tener en cuenta que A' tiene un compás menos que A. Hay que destacar, que en contra de lo habitual tratándose de Schumann, este Lied tiene un preludio de cinco compases a cargo del piano (para anunciar la llegada del contrabandista a caballo) y un postludio, que no se puede llamar tal, pues solamente comprende un acorde.<sup>120</sup> Hasta el compás 61, el acompañamiento del piano consiste en dos grupos de semicorcheas, que imitan el trote del caballo (ej. Compás 1-3).



Compás 1-3

A veces, el caballo corcovea o rehúsa pasar por caminos seguramente estrechos y escarpados, como se puede ver también por la escritura musical (compás 24).



Compás 24

<sup>120</sup> No se puede evitar evocar el famoso Lied de Schubert *Erkönig*, que también sucede todo el tiempo a caballo y que comienza con un preludio del piano (con acompañamiento de tresillos), y que después de todo el movimiento y tensión acumulados, acaba también muy expeditivamente, con dos acordes.

Después continúa al trote, se percibe el esfuerzo del hombre por dominar al caballo, ya que se expresa entrecortadamente: “Wer kauft Seide, Tabak!”.



Compás 26-27

Las dos frases melismáticas de la línea vocal, parecen encerrar un ruego, “Ach mein liebes, Pferdchen, mein liebes gutes Pferdchen!”, parece que el contrabandista quiere decir: “por favor, mi buen caballito, no me falles, que viene la guardia”, y que tienen como objetivo aumentar el pathos de la escena.

La primera vez que canta esta frase, lo hace sin texto, sobre la sílaba *lie*, y la segunda con el texto completo articulando las semicorcheas de dos en dos, como puede observarse a continuación.



Compás 49-52



Compás 53-56

En el compás 57, la acción se acelera, Schumann escribe la indicación *Nach und nach schneller*, “cada vez más rápido”, justamente cuando el hombre dice, “de esta, tú sabes librarne”, lo que nos lleva a la reaparición de A’ pero esta vez con acompañamiento de tresillos, para representar que el caballo corre cada vez más rápido, como pueden verse en el ejemplo siguiente (compás 61).



Compás 61

Podemos ver hasta los saltos que da el jinete sobre su montura, representados por las apoyaturas del piano.



Compás 70

*Der Contrabandist* tal vez sea el Lied más descriptivo que Schumann haya escrito nunca, y ello puede deberse a que estaba parafraseando la pieza original de Manuel García. Por qué lo incluyó como apéndice al ciclo *Spanisches Liederspiel* opus 74 puede deberse a que deseaba incluir un Lied para barítono en el ciclo, pero la contralto tampoco tiene ningún solo, por lo que es posible que su inclusión se deba a que esta canción tiene cierto parentesco rítmico con los Lieder del ciclo, como se puede ver por los motivos rítmicos sobre los que está construido este Lied.

## 2 Análisis armónico

La introducción del piano está en Sol m, terminando en la dominante. Desde el compás 12 hasta el final de la frase emplea la dominante modal, más el II grado minorizado en vez de disminuido. En el enlace del piano (1) de los compases 16-17 sigue empleando la dominante modal, modulando brevemente en el 17 a Fa M. En la sección B modula a Re m en el compás 18, en el compás 20 a Fa M, y en el 22 vuelve a Re m. En el compás 24 hay un trino agudo sobre un acorde de Re M y una modulación a Sol m en el compás 25. En el compás 29, vuelve a aparecer un trino, esta vez grave, sobre el acorde de Re M, modulando en el compás 30 a Sol m, estableciéndose una simetría con los compases 24-25.

La repetición de A es musicalmente idéntica a la primera vez, sólo hay pequeñas diferencias rítmicas de adaptación al texto, aunque la última nota de la sección es distinta a la primera vez, pues en lugar de bajar a un Mi natural, se queda en el Re agudo, lo que añade mayor dramatismo al relato, pues si le pilla la guardia, “se acabó la fiesta”. En el enlace del piano (2) vuelve a emplear la dominante modal y a modular brevemente a Fa M. En la sección B acortada hay muchas modulaciones en cinco compases: Vuelve a Re m en el 43, en el 44 modula brevemente a Fa M y en el 46 a Re m; el enlace pianístico (3) termina en Re M. En la sección C vuelta a Sol m en el compás 49. Las dos frases vocales están cantadas en estilo melismático, la primera solo con la vocal “e”, y la segunda con el texto completo articulado de dos en dos semicorcheas, al estilo italiano, a diferencia del resto del Lied, que es casi hablado. La sección A' repite el texto de la primera vez que apareció A: “Ich bin der Contrabandiste, weiss wohl respekt mir zu schaffen”, donde esta segunda semifrase tiene un compás menos de duración que la primera vez, lo que va imprimiendo aceleración a la historia.

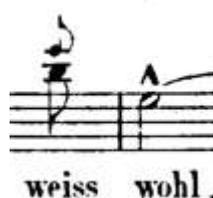
En el acompañamiento de esta sección hay pequeñas variaciones rítmicas en el piano. La primera vez que aparece A, el acompañamiento está basado en dos grupos de semicorcheas, pero en la segunda aparición son tresillos, seguramente para acentuar la sensación de apresuramiento. También la armonía cambia ligeramente, pues en vez de emplear el acorde de la dominante donde lo empleaba en A, introduce el de tónica sustituyendo la 3ª por la 4ª. El enlace del piano (4) imita los saltos del caballo. Parece que quiera estar en Re m, pero no lo puntualiza. La sección B acortada (compás 71-73) es

tonalmente imprecisa, pues parece que esté en Re m, pero en ningún momento aparece una dominante clara. El siguiente enlace del piano (5) termina con un acorde de 9ª de dominante. En la reaparición de C, Schumann repite la melodía de las dos frases, pero sobre el VI grado en vez del I.

### 3 Textura

La línea vocal se desarrolla por encima de un acompañamiento pianístico que imita el galope del caballo, como si el contrabandista lanzara su canción durante el galope, siendo el canto muy recitado, casi hablado. A veces se producen grandes saltos interválicos, para representar la urgencia con la que el contrabandista arenga a su caballo para escapar de la guardia. El personaje nos cuenta su historia, no sabemos si sólo relata la acción sirviéndose de gestos para crear mayor tensión, o porque está sucediendo realmente cuando lo relata. La primera interpretación es muy plausible, ya que parece tratarse de un individuo de carácter exhibicionista y fanfarrón, por lo que presume de sus aventuras exagerándolas si cabe. Se trata de un planteamiento muy plástico.

Schumann ha caracterizado al contrabandista como un ser valiente y rudo, y se sirve para expresar esta rudeza de un canto silábico rápido, saltos interválicos considerables, como octavas, sextas y quintas, y acabando las frases en el agudo y con una nota breve, para cantarlo acentuado y sin resolver, como puede observarse en el ejemplo del compás 6-7, en que el final de frase cae en el tiempo fuerte del compás, entrando la frase siguiente en anacrusa.



Compás 8-9

Salto interválico de 5ª o de 8ª (opcional), en una anacrusa.



Compás 6-7. Final de frase acentuado.

#### 4 Análisis rítmico



Compás 7

Este motivo rítmico, que es fundamental en todo este Lied, evidentemente está supeditado a la palabra “Contrabandiste” de importación española, que tiene cinco sílabas y a la necesidad de que el acento recaiga en la penúltima sílaba. A partir de aquí, se acomoda el texto restante, creando una gran dificultad de articulación, pues el Lied debe cantarse rápido, y tiene mucho texto, como puede observarse en el siguiente ejemplo.



Compás 14-15

Otro motivo rítmico destacable es el formado por dos grupos de tresillos y dos corcheas, ya sea con un silencio en el primer tresillo o completado con seis corcheas, o incluso tres tresillos encadenados en la coda.



Compás 18-19. Ejemplo de dos tresillos comenzando por silencio.



Compás 36-37. Ejemplo de dos tresillos completos.



Compás 85-88. Ejemplo de tres tresillos encadenados.

### IV.3 *Spanische Liebeslieder für eine und mehrere Stimmen, opus 138*

#### IV.3.1 *Vorspiel*

Esta pieza, cuyo título en español es simplemente *Preludio* está compuesta como se ha dicho anteriormente en la tonalidad de Sol menor, en compás de 3/4 y la indicación de *tempo* que Schumann da al comienzo es *Im Boleros tempo*, es decir, en tiempo de bolero.

#### 1 Análisis formal

La estructura de esta pieza es I- A- puente- A' –CODA, como puede verse en el cuadro correspondiente del apéndice. Según Johnson (2001) resulta sorprendente encontrar una pieza instrumental en un ciclo de canciones, en este caso un dúo para piano a cuatro manos, es pues, una novedad introducida por Schumann en este ciclo.

Schumann escribió tardíamente para piano a cuatro manos, y no negó la influencia de Schubert en su obra. Según Johnson, la manera de escribir las obras para piano a cuatro manos de Schumann parece sugerir que fueron inicialmente concebidas para piano solo, antes de ser adaptadas para piano a cuatro manos. Los *Studien für den Pedal-Flügel*, opus 56 (posteriormente arreglada por Debussy) fueron compuestas en 1845, los *Bilder aus Osten*, opus 66, impromptus en estilo oriental, son de 1848, los *12 vierhändige Clavier-Stücke für kleine und grosse Kinder* fueron escritos en 1849, todas fechas cercanas a la composición de este ciclo y de sus obras pedagógicas. Parece que Schumann asociaba esta clase de obra pianística con el marco doméstico y los lugares exóticos, por lo que los *Spanische Liebeslieder* le debieron parecer un marco apropiado para reunir el canto doméstico con el piano a cuatro manos.

## 2. Análisis armónico

La introducción comienza con tres acordes arpegiados, por el II grado con 7ª de Sol m, y en la frase única la primera semifrase está en el tono de la dominante. Hay que destacar que el *secondo* hace el mismo acorde que el *primo*, pero con la 7ª mayor. Es en la segunda semifrase cuando desemboca en la tonalidad. En la primera frase de la sección A se produce una modulación a Do m. La segunda semifrase, que es una repetición del tema se cruza con la primera. El puente comienza con un VI grado elevado, siguiendo con un IV grado elevado también y modula en el compás 15 a Re m. En el compás 17 se produce una modulación a la dominante. En el compás 19 modula a Do m, en el tercer tiempo del mismo compás se forma el acorde de Do M con 5ª en menos y 7ª menor, y acaba en el compás 20 con la dominante de la tonalidad de Si b M, en la que vuelve a entrar el tema a la tercera. En la sección A' vuelve a Sol m en el compás 25, y la CODA está también en Sol m.

## 3. Textura

El segundo pianista<sup>121</sup> empieza en el 2º tiempo del compás con un acorde arpegiado, mientras el primer pianista embellece la textura con semicorcheas. Cuatro compases después escuchamos una melodía en el *primo* inspirada en un arpeggio. Un

---

<sup>121</sup> A partir de ahora, se aludirá a cada parte del piano a cuatro manos como *primo* y *secondo*, por primer pianista (o parte aguda del piano) y segundo pianista (parte grave) respectivamente.

motivo en corcheas descendente a la tónica como una pequeña escapada al final del compás 7 y, de nuevo en los compases 9,10 y 11, algo que suena extrañamente familiar. Hasta que no se escucha la siguiente canción del ciclo “Tief im Herzen trag’ ich Pein (también en Sol m) no se percibe que es una cita de un motivo acompañamiento de esta canción, donde el piano hace el eco de las desconsoladas frases del cantante (Johnson, 2001).

### **Análisis rítmico**

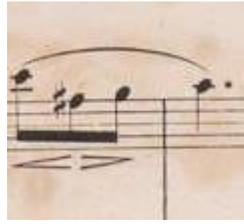
La parte melódica de esta pieza está encomendada al *primo* y está construida principalmente en torno a dos motivos rítmico-melódicos: El primero es un motivo muy expansivo, de carácter apasionado, (*a*) que contrasta con un motivo rítmico muy potente. (*b*) Muchas veces aparecen encadenados, formando el tema melódico, pero otras veces aparece solo este segundo motivo.



Compás 6. *Primo*

Motivo *a*

El motivo *a* aparece en el compás 5, 11, 21, 25, 27.



Ejemplo 1. Compás 9

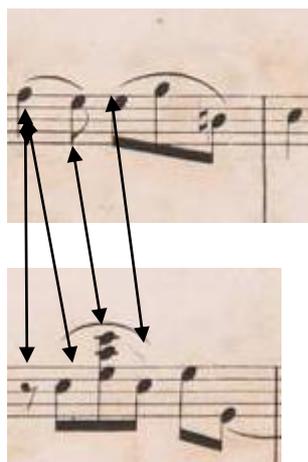
Motivo *b*

Este motivo es el verdadero origen de la pieza, se repite continuamente, ya sea en sentido descendente o ascendente, individualmente o unido al motivo anterior, como es el caso del compás 5. Es también el motivo instrumental que responde en el piano a la soprano en el primer Lied (*Tief im Herzen trag' ich Pein*)



Ejemplo 2

Aquí se ven los dos motivos encadenados formando el tema principal. El motivo *b* lo encontramos precediendo al motivo *a* y detrás del mismo, siendo en el primer caso descendente y en el segundo ascendente.



Ejemplo 3. Compás 7. *Secondo*

También en la parte grave del piano encontramos este motivo, como por ejemplo en el compás 7, en el que la acentuación resultante es al contrario que en la melodía de la parte aguda.

El *secondo* tiene un motivo rítmico propio: Un acorde de negra con puntillo seguido de una corchea. A veces aparece completo, pero otras muchas no.



Generalmente, el segundo piano cumple un papel de acompañamiento, aunque en muchas ocasiones es un acompañamiento dialogado.

#### IV.3.2 *Lied. Tief im Herzen trag ich Pein*

Es el primer Lied del ciclo, asignado a la soprano. El poema original castellano, del poeta Luis de Camoens (1524-1579), se titula: “De dentro tengo mi mal”, conservando Schumann el título original de Camoens y Geibel, que coincide con el primer verso del poema. Se trata de un Lied estrófico ampliado, compuesto en la tonalidad de Sol menor y con compás de 3/4. El *tempo* propuesto por Schumann es *Nicht schnell*, es decir, no rápido.

## 1 Análisis formal

Este Lied está escrito en estilo declamatorio, en que el piano apoya melódicamente las frases de la soprano, y en el que se encuentra a veces una voz propia, en la mano derecha del *primo*.

<b>Introducción pianística</b>			1 compás
<b>Sección A:</b> 4 Semifrasas	Semifrase 1	4 compases	Total: 20 compases
	Comentario del piano	1 compás	
	Semifrase 2	4 compases	
	Comentario del piano	2 compases	
	Semifrase 3	4 compases	
	Semifrase 4	4 compases	
	Comentario del piano	1 compás	
<b>Sección B:</b> 2 Frases	Frase 1	3 compases	Total: 10 compases
	Frase 2	6 compases	
<b>Enlace pianístico</b>		2 compases	Total: 2 compases
<b>Sección A':</b> 4 Semifrasas	Semifrase 1	4 compases	Total: 20 compases
	Comentario del piano	1 compás	
	Semifrase 2	5 compases	
	Eco del piano	1 compás	
	Semifrase 3	2 compases	
	Enlace pianístico	1 compás	
	Semifrase 4	4 compases	
<b>Postludio pianístico</b>		2 compases	Total: 2 compases

La estructura del Lied, A-B-A', es muy sencilla, y como puede verse, hay un retorno estructural a la primera estrofa (A') en la que la primera frase es idéntica a la frase inicial del Lied, pero no el resto, siendo los cambios principalmente de carácter armónico.

Este Lied es de todas las canciones españolas de Schumann el que más puntos de confluencia tiene con las canciones de Hugo Wolf compuestas sobre estos mismos textos, el *Spanisches Liederbuch*. No es tanto que la canción de Wolf sea similar (nº 23 del ciclo), aunque Wolf la conciba como una mazurka infinitamente melancólica, sino que Schumann (que también utiliza un compás de 3/4), compone una música depresiva compuesta por alguien que conoce bien la enfermedad (Johnson, 2001: 69). El talante es angustiado y a la vez apático y como errante. El poema es por sí mismo una acertada descripción de la depresión; oculta al mundo, es una aflicción que va más allá de toda lógica o motivo. La chispa de vida y energía, como la del pedernal (a la que se alude en el texto), está demasiado profundamente enterrada como para emerger de las profundidades del alma.

<p><b>Texto de Camoens<sup>122</sup></b>  <b>De dentro tengo mi mal</b>  MOTE ALEHIO  De dentro tengo mi mal:  Que de fuera no hay señal.</p>	<p><b>Texto de Geibel<sup>123</sup></b>  <b>IV De dentro tengo mi mal</b>  Tief im Herzen trag' ich Pein,  Muß nach aussen stille sein.</p>	<p><b>Texto de Schumann<sup>124</sup></b>  <b>Lied. De dentro tengo mi mal</b>  Tief im Herzen trag' ich Pein, muss nach aussen stille sein,</p>	<p><b>Sección A</b></p>
<p>VOLTA  Mi nueva y dulce querella es invisible a la gente; el alma sola la siente, que el cuerpo no es digno della. Como la viva centella se encubre en el pedernal, de dentro tengo mi mal.</p>	<p>Den geliebten Schmerz verhehle Tief ich vor der Welt Gesicht;  Und es fühlt ihn nur die Seele,  Denn der Leib verdient ihn nicht. Wie der Funke frei und licht Sich verbirgt im Kieselstein,  Trag' ich innen tief die Pein.</p>	<p>den geliebten Schmerz verhehle tief ich vor der Welt Gesicht,    und es fühlt ihn nur, <b>nur</b> die Seele, denn der Leib verdient ihn nicht.    Wie der Funke frei und licht, sich verbirgt im Kieselstein, trag' ich innen tief die Pein.</p>	<p><b>Sección B</b></p> <p><b>Sección A'</b></p>

Este es seguramente el texto menos modificado por Schumann de todo el ciclo, es de suponer que le parecía suficientemente expresivo para la sensación que quería representar.

## 2 Análisis armónico

La introducción del piano comienza en Sol m, pero el comienzo de la sección A descansa sobre la dominante. En los compases 8-10 hay una subida cromática (mi natural- fa- fa#) en los acordes del piano que conduce a Re M (dominante de Sol m), pero sin modulación, porque vuelve a Sol m, mientras que la melodía parece encaminarse a la tonalidad de Sib M, aunque finalmente, no sucede así. En la tercera semifrase de A el juego entre fa natural y fa # del acorde de dominante refuerza la sensación de pena. En el compás 13 aparece una dominante secundaria, el acorde de 7ª de La M, que es la dominante de la dominante. En el compás 17, aparece el acorde de 7ª disminuida sobre

<sup>122</sup> Böhl de Faber, 1827:291 nº243.

<sup>123</sup> Geibel, 1843: 6.

<sup>124</sup> Las modificaciones y repeticiones del texto hechas por Schumann están en negrita.

el IV elevado de Sib Mayor, y comienza la modulación a Sib M que se produce en el compás 19. En la sección B modula a Do m en el compás 23, y finalmente culmina la cadencia a Sol m del compás 31.

En el enlace pianístico se encuentra un acorde de tónica tenido. En la sección A' encontramos diferencias armónicas respecto a la sección A. En el compás 40 modula a Do M (a través de la dominante con la 5ª en menos), que es la dominante de la dominante de Sib M, hasta el compás 42, donde por medio del acorde de 7ª de Do m descansa brevemente en Re M, volviendo a Sol m con una cadencia perfecta. El eco del piano se produce sobre el acorde de 7ª de Do m (IV). En la cuarta semifrase de A', desde el compás 48 al 51 hay un descenso cromático en el bajo (sol-fa-mi-mi b-re) que, junto a las otras voces, modula a Do m en el último tiempo del compás 50, produciéndose en el postludio pianístico la cadencia perfecta final.

## 2 Textura

El acompañamiento del piano consiste en una serie de acordes arpegiados durante los ocho primeros compases, que pueden representar el rasgueo de una guitarra pero que también pueden interpretarse como un arpa, prestando así libertad a la declamación. Según Graham Johnson (2001:69) se parece más al tratamiento del arpa de las canciones del arpista de *Wilhelm Meister* que Schumann compuso en la misma época (1849). En el resto del Lied, el acompañamiento consiste principalmente en acordes, destacando las puntualizaciones a las frases vocales por la melodía del piano.

Las frases vocales están separadas entre sí por silencios entre los cuales se escuchan los comentarios del piano, o por compases pianísticos que imitan la voz a modo de un eco, con la intención de representar musicalmente el habla entrecortada de una persona abrumada por la pena.

Los pesados acordes de la zona más grave del piano tiran de la música hacia abajo, mientras que la línea vocal parece estar sometida al peso de una gran presión emocional; el intervalo de sexta ascendente de las palabras "trag' ich Pein", parece requerir un esfuerzo sobrehumano. En el mismo punto de la estrofa siguiente, esta vez sobre el texto "frei und Licht", el intervalo parece un intento de alcanzar la luz en busca de la liberación de la aflicción. Después de cada frase de la cantante las diminutas interjecciones y súplicas del *primo* (casi por completo a cargo de la mano derecha) añaden una nota de desorientación.

Esta canción parece simple en el papel, pero un estudio más detallado muestra un collage confuso de temas e ideas en miniatura, una profusión que es típica del estilo tardío de Schumann (Johnson, 2001:70).

#### 4 Análisis rítmico



Ejemplo 1. Compás 2-3 y 33-34

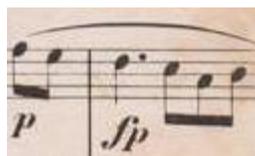
El comienzo anacrúsico de la parte vocal de las secciones A y A' respectivamente se produce con una prolongación de la nota sobre el primer tiempo del compás siguiente, produciendo un desplazamiento del acento musical. Como se trata en ambos casos de un monosílabo (*Tief, wie*), la intención es destacar el sustantivo siguiente (*Herzen, Funke*).

Hay dos motivos rítmicos destacables:

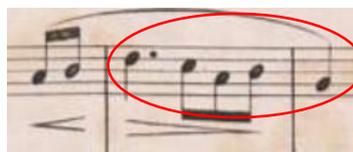
Negra con puntillo



Negra con puntillo + tres corcheas.



Ejemplo 2. Compás 5 y 3



Ejemplo 2. Compás 10, *primo*

Respecto a la organización de las partes pianísticas, hay que destacar que en general, el ejecutante de la parte aguda tiene encomendadas las frases melódicas del

piano que son comentarios a las frases vocales y el intérprete de la parte grave los acordes arpegiados.

Los motivos rítmicos se reducen prácticamente a negra con puntillo + corchea o negra con puntillo + tres corcheas, siempre supeditado a enfatizar el texto. La única diferencia entre los compases 5 y 37 es armónica. Mientras que en el primer caso la frase va al acorde de tónica (Sol m) en el segundo va al acorde de dominante (Re M), por lo que se puede considerar que es un Lied de marcada tendencia declamatoria.

### IV.3.3 *O wie lieblich ist das Mädchen*

Es el segundo Lied del ciclo, un solo para tenor. El poema original castellano es del poeta Gil Vicente (1465-1536) y se titula: *Muy graciosa es la doncella*. Procede del *Auto de la Sibila Casandra*, tratándose de una “glosa a lo divino”, que no es sino una canción de enamorado, pero que alude a la Virgen María. Es una cuestión que Schumann parece ignorar, pues la edición de las traducciones de Geibel no era un estudio filológico, sino una obra de divulgación que no incluye este tipo de información. El título del Lied de Schumann se corresponde con el título original castellano y el de Geibel, coincidiendo además con el primer verso del poema. Se trata de un Lied estrófico ampliado, compuesto en la tonalidad de Si bemol Mayor y en compás de 2/4. La indicación de *tempo* de Schumann es *Nicht zu schnell*, es decir, no muy rápido.

#### 1 Análisis formal

Así pues, el segundo Lied del ciclo tiene una estructura estrófica ampliada con tres estrofas idénticas separadas por una introducción de cuatro compases a cargo del piano y una sección A' que comienza como todos los estribillos anteriores, pero que incluye una coda. El Lied acaba con un breve postludio pianístico, de cuatro compases, o sea, con la misma duración que la introducción, lo que añade regularidad a la estructura que sería como sigue: A-B-A'.

Un análisis más detallado, contando el número de compases y la distribución de las frases, permite observar que la sencillez y regularidad de este Lied, son el resultado de una combinación muy inteligente de los recursos:

Introducción pianística	4 compases		4 compases
Sección A	7 compases	Frase 1	2 compases
		Frase 2	4 compases
Sección B	17 compases	Frase 1	4 compases
		Frase 2	4 compases
		Enlace pianístico	2 compases
		Frase 3	7 compases
Sección A'	11 Compases	Frase 1	2 compases
		Frase 2	3 compases
		Frase 3	5 compases
Postludio pianístico	4 compases		4 compases

La repetición del estribillo y las estrofas le otorga regularidad en conjunto, así como las introducciones del piano y el postludio final, ya que si se suman las introducciones del piano con su estribillo y con su correspondiente estrofa, el número de compases es regular excepto por la sección A': 4+24+4+24+4+24+11+4.

La adaptación al texto es silábica con algunas prolongaciones de notas para dar énfasis, y la repetición del texto "wie so schön", es una alteración del texto de mano de Schumann para adaptarlo a la estructura musical por él pensada, pues la traducción de Geibel es fiel al original castellano.

<b>Texto de Gil Vicente<sup>125</sup></b>	<b>Texto de Geibel<sup>126</sup></b>	<b>Texto de Schumann</b>	<b>Secciones del Lied</b>
<b>Muy graciosa es la doncella</b> Muy graciosa es la doncella, ¡cómo es bella y hermosa!	<b>Il Mui graciosa es la doncella</b> O wie lieblich ist das Mädchen, Wie so schön und voll von Anmuth!	<b>Lied. Mui graciosa es la doncella</b> O wie lieblich ist das Mädchen, wie so schön und voll Anmuth, <b>Wie so schön!</b>	<b>Sección A</b>
Digas tú, el marinero que en las naves vivías si la nave o la vela o la estrella es tan bella.	Sag mir an du wackrer Seemann, Der du lebst auf deinem Schiffe, Ob das Schiff und seine Segel, Ob die Sterne wohl so schön sind?	Sag' mir an du wackrer Seemann, der du lebst auf deinem Schiffe, ob das Schiff und seine Segel, Ob die Sterne wohl so schön, <b>So schön sind!</b>	<b>Sección B</b>

<sup>125</sup> Böhl de Faber, 1827: 301 n°271.

<sup>126</sup> Geibel, 1843: 4.

		<b>O wie lieblich ist das Mädchen, wie so schön und voll Anmuth, wie so schön!</b>	<b>Sección A</b>
Digas tú, el caballero que las armas vestías, si el caballo o las armas o la guerra es tan bella.	Sag mir an du stolzer Ritter, Der du gehst im blanken Harnisch, Ob das Roß und ob die Rüstung Ob die Schlachten wohl so schön sind?	Sag' mir an du stolzer Ritter, der du gehst im blanken Harnisch, ob das Ross und ob die Rüstung, ob die Schlachten wohl so schön, <b>so schön sind!</b>	<b>Sección B</b>
		<b>O wie lieblich ist das Mädchen, wie so schön und voll von Anmuth, wie so schön!</b>	<b>Sección A</b>
Digas tú, el pastorcico que el ganadico guardas, si el ganado o los valles o la sierra es tan bella.	Sag mir an, du Hirtenknabe, Der du deine Heerde weidest, Ob die Lämmer, ob die Matten, Ob die Berge wohl so schön sind?	Sag mir an, du Hirtenknabe, der du deine Heerde weidest, ob die Lämmer, ob die Matten, ob die Berge wohl so schön, <b>so schön sind!</b>	<b>Sección B</b>
		<b>O wie lieblich ist das Mädchen, wie so schön und voll Anmuth, wie so schön und voll Anmuth, Wie so schön!</b>	<b>Sección A'</b>

Las intervenciones en este texto no son excesivas, excepto dos versos repetidos con carácter estructural, que es tan ampliado y variado al final que debe considerarse una forma mixta. Schumann alarga el primer verso (“O wie lieblich ist das Mädchen, / wie so schön und voll Anmuth”) con la repetición “wie so schön”, frase breve que repetirá al final de cada estrofa, además de presentar el estribillo delante de cada estrofa, y después de la tercera, una coda con el mismo texto del estribillo. Hay numerosas alteraciones de signos de puntuación, cosa por otra parte habitual en Schumann, y la supresión de una

palabra con motivo de una revalorización lingüística, concretamente en la segunda línea del estribillo, donde Geibel escribe “so schön und voll von Anmuth” y Schumann prescinde de la palabra *von* en aras de que el metro no se altere (Schulte, 2005).

## **2 Análisis armónico**

Con este Lied, Schumann seguramente se planteó cambiar totalmente de talante después de un comienzo tan serio, y por ello colocó este hermoso Lied en Sib M, (es uno de los dos Lieder del ciclo que está en una tonalidad mayor) inspirado en un texto positivo y encantador.

La introducción pianística comienza en la tonalidad de Sib, anticipando la primera frase vocal, y terminando con una cadencia IV-V-I. Se repetirá todas las veces que vuelve a entrar A. En la sección A, el material melódico ha sido anticipado por el piano. En la sección B hay una modulación a Sol m al final de la semifrase 2; la semifrase 4 modula al final a Fa M, (dominante de Sib), para caer en Sib M cuando entra el enlace pianístico, que anticipa la frase 3. En la frase 3 de la sección B, se produce un juego entre dominante y tónica, a la que finalmente se llega en el compás 29, que es la introducción de la siguiente estrofa. La sección A' es idéntica a las anteriores apariciones, pero tiene la particularidad de la coda (compases 39-43), que el en compás 43 modula a Sib M. En el postludio pianístico, hay una dominante secundaria en el compás 44, y como final una cadencia perfecta, IV-V-I de Sib M.

## **3 Textura**

La sección B muestra la particularidad de que las dos primeras frases están distribuidas a partes iguales entre el piano y la voz, estando la primera semifrase, que constituye el antecedente, a cargo del piano, y la segunda a cargo de la voz. Estas dos primeras frases están separadas por un enlace pianístico, seguido de dos frases más de duración irregular.

El tratamiento del texto es silábico, puesto que hay un texto abundante, además de tratarse de un sencillo Lied estrófico, dentro de la tradición, que permite flexibilidad al cantante para adaptar las estrofas ligeramente a las diferencias del texto. El cantante pregunta a un marinero, a un caballero y a un pastor, para que ratifiquen lo bella y encantadora que es la doncella, aunque (Johnson, 2001) la aguda tesitura (fa-fa#-sol) de las palabras “schön, so schön” que desciende después, proporciona la evidencia de una

pasión incumplida, de la que dan fe también las rápidas semicorcheas del acompañamiento a cargo *primo*.

El piano, además de tener a su cargo las introducciones del estribillo, tiene encomendados los enlaces de éste con las estrofas y dentro de las estrofas, con un tema melódico formado por semicorcheas en el *primo*, como se ha dicho anteriormente.

#### 4 Análisis rítmico



Ejemplo 1. Compases 5-6

En este ejemplo puede observarse la adaptación silábica de la música al texto.



Ejemplo 2. Compás 7-11

Esta escritura silábica solo se rompe por medio de síncopas.



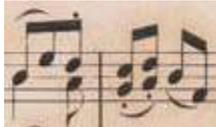
Ejemplo 3. Compases 3-5

Las síncopas están presentes en la introducción pianística, y le aportan mucha viveza al ritmo.



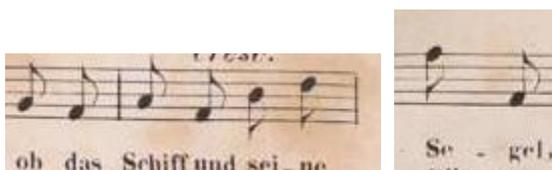
Ejemplo 4. Compases 11-12. *Primo*

La semifrase a cargo del piano en la sección B, es idéntica en ambas ocasiones.



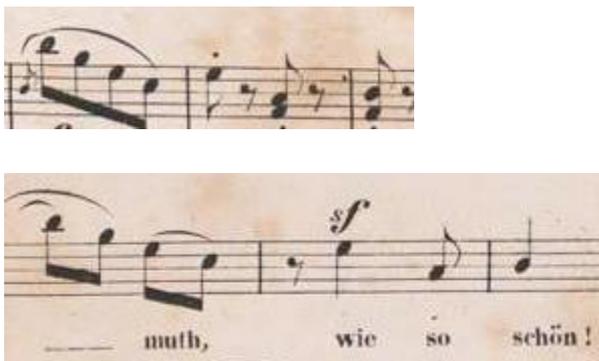
Ejemplo 6. Compases 1-2. *Primo*.

Anticipación de la melodía vocal por el piano.



Ejemplo 7. Compases 22-23

Melodía vocal anticipada por el piano.



Ejemplo 8.

Los compases 45- 47 del piano (*primo*) están formados por las mismas notas de la última frase vocal (Ej. 8)

En este Lied hay que destacar la utilización de síncopas para alterar el ritmo del compás de 2/4. El piano anticipa en muchas ocasiones la frase de la melodía, pero después

no dobla a la voz, sino que la apoya armónicamente, excepto en los compases 37-41, donde sí la dobla, para dar más énfasis a la coda y preparar el final.

#### IV.3.4 *Bedeckt mich mit Blumen*

Es el tercer Lied del ciclo, un dúo para soprano y alto. El poema original castellano de María Doceo se titula *Cubridme de flores*, y fue escrito hacia 1740<sup>127</sup>; el título del Lied se corresponde con el título original castellano y el de Geibel, que coinciden con el primer verso del poema. Este texto fue también puesto en música por Leopold Damrosch con el mismo título (opus 11 nº 7), y por Hugo Wolf dentro de su ciclo *Spanisches Liederbuch: Weltliche Lieder* (nº 26). Schumann compone un Lied en la tonalidad de Sol menor y en compás de 4/4. El *tempo* que indica al inicio de la partitura es *Mit Leidenschaft*, con pasión.

##### 1 Análisis formal

Este primer dúo, en este caso de soprano y contralto, recuerda mucho al primer Lied del *Spanisches Liederspiel*, también un dúo de soprano y alto; de hecho, en los compases 11 y 12, hay un giro melódico que remite a *Erste Begegnung* inequívocamente.

Se caracteriza por su tono apasionado (como indica el matiz de Schumann), y el tratamiento de las voces es muy libre. A veces cantan homofónicamente y a veces se producen una serie de entradas fugadas de ambas voces, comenzando siempre la soprano, y resultando una respuesta en eco por parte de la voz de alto. Este dúo tiene además un marcado carácter rítmico que le viene dado por la utilización de una serie de motivos.

Si se observa el esquema resultado del análisis, la forma de este Lied es A- B- A'-C (o 2ª frase de A'), en el que A y A' son el estribillo. Las frases son muy simétricas, generalmente de cuatro compases, y simétrica es la distribución de los compases de las secciones: 12+12+8+5, siendo A' más breve pero seguido de una coda y un breve postludio pianístico.

---

<sup>127</sup> Según Pérez Cárcelas (2010: 371) la poetisa, María Doceo era de nacionalidad portuguesa, si se corresponde con Sor María Doceu.

<b>Introducción pianística</b>			1 compás
<b>Sección A</b>	12 compases	Frase 1	4 compases
		Frase 2	4 compases
		Frase 3	4 compases
<b>Sección B</b>	12 compases	Frase 1	4 compases
		Frase 2	4 compases
		Frase 3	4 compases
<b>Sección A'</b>	8 compases	Frase 1	4 compases
		Frase 2	4 compases
<b>Coda</b>			5 compases
<b>Postludio pianístico</b>			2 compases

El tratamiento del estribillo es peculiar y propio de Schumann: De nuevo, la repetición del texto nos indica que se trata del estribillo, pero la música no es idéntica, pues aunque repite en parte la melodía del primer estribillo, es más una imitación rítmica que melódica.

En la sección B hay más figuras rítmicas puntileadas, con puntillos de prolongación. La melodía de las voces se mueve por intervalos conjuntos o más cercanos en todo caso que en la sección A o A', en la que hay grandes saltos interválicos, tanto ascendentes como descendentes. Esta parte (B) sirve de contraste a la sección A y A', destacando que Schumann utiliza aquí la estrofa: "Vom Jasmin und weißem Lilien/Sollt ihr hier mein Grab bereiten/Ich sterbe," que no vuelve a repetirse, por lo que se constituye como el centro del Lied.

<b>Texto de Maria Doceo<sup>128</sup></b>	<b>Traducción de Geibel<sup>129</sup></b>	<b>Texto del Lied</b>	<b>Sección A</b>
<b>Cubridme de flores</b>	<b>XIII Cubridme de flores</b>	<b>4 Duett. Cubridme de flores</b>	
¡Cubridme de flores que muero de amores!	Bedeckt mich mit Blumen, Ich sterbe vor Liebe.	Bedeckt mich mit Blumen, Ich sterbe vor Liebe,	
Porque de su aliento el aire no lleve el olor sublime, ¡cubridme!	Daß die Luft mit leisem Wehen Nicht den süßen Duft entführe, Bedeckt mich!	dass die Luft mit leisem Wehen nicht den süßen Duft <b>mir</b> entführe,	

<sup>128</sup> Böhl de Faber, 1827: 35 n°58.

<sup>129</sup> Geibel, 1843: 17.

Sea porque todo es uno  
alientos de amor y olores  
de flores.

Ist ja alles doch dasselbe,  
Liebesodem oder Däfte  
Von Blumen.<sup>130</sup>

**bedeckt mich mit  
Blumen,  
ich sterbe vor Liebe,  
bedeckt mich mit  
Blumen,  
ich sterbe vor Liebe,**

De azucenas y jazmines  
aquí la mortaja espero,  
¡que muero!

Vom Jasmin und weißen Lilien  
Sollt ihr hier mein Grab  
bereiten,  
Ich sterbe.

**Bedeckt mich mit  
Blumen,  
Ich sterbe vor Liebe,**

Si me preguntáis de qué  
respondo: en dulces  
rigores  
de amores.

Und befragt ihr mich: Woran?  
Sag' ich: Unter süßen Qualen  
Vor Liebe.

**dass die Luft mit  
leisem Wehen  
nicht den süßen Duft  
mir entführe!**

Vom Jasmin und  
weissen Lilien  
sollt ihr hier mein  
Grab bereiten,  
**Ich sterbe,  
bedeckt mich mit  
Blumen,  
Ich sterbe,**

**Sección  
B**

und befragt ihr mich:  
Woran?  
Sag' ich: Unter süssen  
Qualen  
**der Liebe,  
unter süssen Qualen  
der Liebe,**

**unter süssen Qualen  
der Liebe,**

**bedeckt mich mit  
Blumen  
ich sterbe vor Liebe,**

**Sección  
A'**

**Dass die Luft mit  
leisem Wehen  
nicht den süßen Duft  
mir entführe,**

**bedeckt mich,  
ich sterbe,  
ich sterbe vor Liebe,**

---

<sup>130</sup> Texto suprimido por Schumann.

und befragt ihr mich:  
 Woran?  
 Sag' ich: Unter  
 süssen Qualen  
 der Liebe,  
 unter süssen Qualen    Coda  
 der Liebe,  
 unter süssen Qualen  
 der Liebe,  
 der Liebe, der Liebe  
 Der Liebe!

Este Lied constituye un ejemplo acerca de cómo Schumann podía llegar a alterar un texto para adaptarlo a la estructura musical por él ideada. No sólo suprime la tercera de las cinco estrofas del poema, en la que se comparan las olorosas flores y la muerte por amor (“Ist ja alles doch dasselbe / Liebesodem oder Düfte / von Blumen”), sino que convierte el primer verso del poema en estribillo y repite las estrofas dos veces.

Schumann busca un refuerzo emocional del estribillo mediante un cambio sintáctico de la frase, realizando una construcción con dativo que refuerza el yo poético, al insistir que *el suave aire no me robe el dulce aroma*. “Im Text der Verse 3 und 4 von *Cubridme de flores* (bei Geibel: *Daß die Luft mit leisem Wehen / nicht den süßen Duft entführe*) bringt Schumann durch die Änderung zur Dativkonstruktion *mir entführe* einmal mehr das lyrische Ich in den Vordergrund<sup>131</sup>” (Schulte, 2005: 166). También hay numerosos cambios de signos de puntuación. Punto final por exclamación, y punto y coma por simplemente coma. En este caso combina un cambio de signos de puntuación con la supresión de una frase: *Bedeckt mich!*

**Geibel**

*Bedeckt mich mit Blumen,  
 Ich sterbe vor Liebe.*

*Daß die Luft mit leisem Wehen  
 Nicht den süßen Duft entführe,  
 Bedeckt mich!*

**Schumann**

*Bedeckt mich mit Blumen,  
 Ich sterbe vor Liebe,*

*dass die Luft mit leisem Wehen  
 Nicht den süssen Duft **mir** entführe!*

---

<sup>131</sup>“En el texto de los versos 3 y 4 de *Cubridme de flores* (En Geibel *Daß die Luft mit leisem Wehen / nicht den süßen Duft entführe*) Schumann coloca al yo lírico en primer plano al cambiar la construcción por el dativo *mir entführe*.”

Mediante el enlace con el primer par de versos surge una nueva frase, un poco más compleja convirtiéndose (*dass die Luft...*) en el predicado de *Bedeckt mich* de la primera frase.

## **2 Análisis armónico**

La introducción pianística está en Sol m, adelantando material melódico de las dos primeras frases de A. En la sección A hay un breve modulación a Do m (compás 4), que convertido en mayor, actúa como dominante de Fa M, modulando a dicha tonalidad en el compás 5.

La entrada de las voces es fugada desde el compás 4 al 6, lo que proporciona una sensación de inestabilidad. La tercera semifrase de A está en Mib M, y en la cuarta semifrase (compás 7) hay que destacar una frase cromática ascendente en la voz del bajo (mi b- mi- fa- fa#- sol- fa#), que combinada con la repetición del texto con valores rápidos refuerza la sensación de apasionamiento.

La tercera frase de la sección A introduce la repetición del texto del estribillo “bedeckt mich mit Blumen, Ich sterbe vor Liebe”, que se corresponde con la repetición del ritmo de la frase inicial del Lied, pero no de la melodía. Vuelve a la tonalidad inicial, y en el último tiempo (compás 8) modula a Re M. En el compás 9 hay una súbita inflexión a Reb M, acabando el compás en Do M.

En la sexta semifrase de A vuelve a Sol m, aunque descansando en el VI grado. En el compás 11 modula a Do m para volver a la tonalidad principal (Sol m) en el 12, que es la tonalidad en la que está el comentario del piano.

En la sección B se produce una mayorización de la tonalidad, que en el compás 15 modula a Re M, apareciendo en el compás 16 un acorde de 9ª sobre sol, que hace de dominante de Do M y en el compás 17 y aparece una cadencia perfecta con el acorde de Re →Sol M. En el compás 19 las voces contestan a la frase introducida por el *primo* al unísono. Hay una modulación a Re M. La cuarta semifrase de B se inicia con una modulación a Do M, que luego pasa a menor. En el compás 21 aparece el acorde de Re M como dominante de Sol m, tonalidad en la que termina. Aunque en la tercera frase de B volvemos por armadura a Sol m, empieza en la dominante de Sol M, que a su vez modula a Do m. En el compás 23, modula a Re M. En la sexta semifrase de la sección B, compuesta por los compases 24-25 hay una sucesión de modulaciones: empieza en Do m, al tercer tiempo pasa a Lab, en el siguiente modula en el tercer tiempo a Re M, para a su vez, volver

a Sol m en el cuarto. Hay que destacar el cromatismo del bajo (mi b- re b- do- re b- do- do#- re), que actúa como cadencia perfecta al volver a Sol m en el compás 25, donde aparece el estribillo enmarcado por el mismo motivo rítmico de la introducción.

La melodía de las voces cambia, pero el ritmo es el mismo que la primera vez que aparecía este motivo, no variando el acompañamiento del piano. La sección A' comienza en Sol m, pasando a Mib M en el compás 28, en el compás 29 pasa a Do m y a Re m. La segunda frase está en Sol m, para modular en el compás 33 a Do m. En la coda hay que destacar un cromatismo en el bajo (mi b- re- re b- do- si b- la- si b). La cadencia se produce en los compases 36, 37 y 38 y es muy larga: I- VII- IV- V- I. El postludio pianístico está en Sol m, y está basado en el mismo motivo rítmico de la introducción. Así pues, puede considerarse que la armonía es muy avanzada.

### 3 Textura

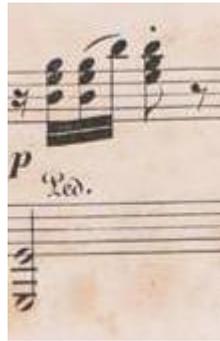
Frente al tratamiento silábico del Lied anterior, aquí aparecen pronto los melismas en ambas voces, en la palabra “süßen”, aludiendo al dulce aroma de las flores que, junto con las notas ligadas y los puntillos y la consiguiente alteración de la acentuación natural del compás, producen una sensación de urgencia y angustia que se ve reforzada por la irregularidad de los comienzos de frase, unas veces anacrúsico, otras acéfalo.

La introducción pianística, que después hará de enlace y de final, está en la tonalidad de Sol m. Las dos partes del piano se preguntan y responden rápidamente, dando una sensación de intranquilidad. Cuando aparece el texto “mit leisem Wehen”, el piano subraya respectivamente las voces, la parte grave del piano a la voz de alto y la aguda a la soprano.

La música para el tercer verso del poema (originalmente el cuarto) “Von Jasmin und weissen Lilien” inspira una sección central de carácter sensual, donde el *secondo* proporciona una contrafiguración en semicorcheas, un cambio sustancial respecto al anterior contrapunto de las voces. La palabra “Jasmin” arrastra reminiscencias de otro dúo de soprano y alto, *Botschaft*, del *Spanisches Liederspiel*, opus 74, por medio de una música llena de esperanzas de amor y la fragancia de las flores. El juego murmurante de las voces y el piano en esta sección es exquisito. Con el siguiente verso “und befragt ihr mich: woran?”, la música recobra su energía: el acompañamiento con las enérgicas corcheas en staccato de las cuatro manos sugiere estar sin aliento. La escritura casi canónica de la frase “unter süssen Qualen der Liebe” (“vor Liebe” en Geibel) proporciona

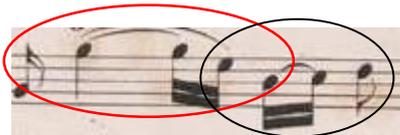
un momento de teatralidad entre las voces. Esta cadencia es ciertamente uno de los pasajes más delicados del ciclo en cuanto a entonación y a ajuste entre los intérpretes. La independencia de las dos voces de esta canción es reflejada en el acompañamiento mediante una textura casi estereofónica, cuando el foco de interés va pasando de izquierda a derecha y de nuevo a la izquierda. (Johnson, 2001)

#### 4. Análisis rítmico



Ejemplo 1. Compás 1. Introducción pianística. *Secondo*.

Este motivo del piano, (Ej. 1) es utilizado por Schumann en los compases 1, 2, 3, 8, 12, 13, 26, 27, 38 y 39, en la introducción, el postludio y cuando va a entrar el estribillo: *bedeckt mich*.



Ejemplo 3. Compás 11. Melodía de la soprano.



Ejemplo 2 Compás 2. Melodía de la soprano.

El ejemplo 2 es uno de los motivos rítmicos principales de este Lied. Está compuesto por el motivo que ha introducido el piano más un nuevo motivo rítmico formado por: semicorchea + negra ligada a una semicorchea, que en realidad es la repetición de este motivo superpuesta.

El intervalo de sexta descendente retóricamente está muy de acuerdo con el texto: “bedeckt mich mit Blumen”, es decir, *cubridme de flores*, (aludiendo al enterramiento), *pues muero de amores*. En el mismo motivo rítmico pero con un intervalo ascendente, (Ej. 3) el salto de octava, denota pasión y el intervalo ascendente emoción y elevación.



Ejemplo 4. Compás 4.



Ejemplo 5. Compás 10

Segundo motivo rítmico, basado en corchea + puntillo + semicorchea (Ej. 4). Contrasta con el motivo rítmico anteriormente citado.

En el compás 10 aparece una variante de este motivo, pero sin puntillos (Ej. 5).



Ejemplo 6. Soprano: Compás 5

En algunos momentos de expansión amorosa, las voces cantan melismas, como en los ejemplos 6 y 7 la voz de soprano.



Ejemplo 7. Compás 11. Melodía de la soprano.



Ejemplo 8. Compás 11. *Primo*.

En algunas ocasiones, (pocas) el primer pianista dobla la melodía de la soprano (Ej. 8): Compases 11, 33, 34, 36.

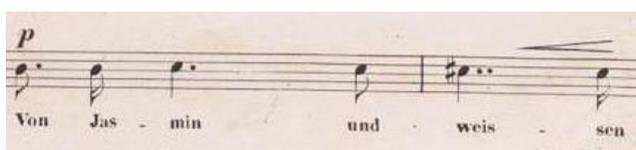


Ejemplo 9. Compás 14. *Secondo*.



Ejemplo 10. Compás 14. *Primo*.

En la Sección B varía el acompañamiento del piano. No aparece el motivo rítmico característico, sino unas escalas (Ej. 9) y arpeggios muy fluidos en la parte grave del acompañamiento (Ej. 10) y acordes en la parte aguda, que parecen aludir a una guitarra.



Ejemplo 11. Compás 14. Soprano.

En la sección B aparecen de nuevo los motivos puntilleados (Ej. 11), que añaden sensación de angustia y emergencia, al sonar el canto como entrecortado.

#### IV.3.5 *Romanze: Flutenreicher Ebro*

Es el cuarto Lied del ciclo, un solo de barítono, que Schumann compuso en abril de 1849, incluyéndolo en principio en el *Spanisches Liederspiel* opus 74, pero excluyéndolo después como se ha explicado anteriormente. El poema original castellano es un romance de autor anónimo y su título original es *Ebro caudoloso*, título respetado por Geibel, que titula su traducción *Ebro Caudolose*, y también en cierta medida por Schumann, aunque antepone la palabra *Romanze*. Está escrito en la tonalidad de Re Mayor, en compás de 4/4. La indicación de *tempo* que escribe Schumann es *Nicht schnell* (no rápido).

Esta es una canción muy bella, que se encuentra en el primer volumen de la edición Peters, donde se encuentran las canciones más populares de Schumann. El compositor la planeó como pieza central del ciclo, desde donde irradia una especie de alegría calmada

que dispersa los tonos oscuros de Sol m que le rodean. Como se comentó anteriormente, Schumann había escrito este número en abril de 1849 y lo había incluido en el *Spanisches Liederspiel*, probablemente como número 6. No estaba bien situado para lograr el mejor efecto, y su tonalidad original de Re M era demasiado aguda para el bajo. En la edición Peters aparece publicada en su tonalidad original de Re M, que es apta incluso para tenor. Posiblemente la creación del ciclo presente se debe a esta pieza en concreto, que Schumann no quería dejar perder.

### 1 Análisis formal

<b>Introducción pianística</b>			1 compás
<b>Sección A</b> 10 compases. Repetida 2 veces aunque con pequeñas variaciones rítmicas	<b>Frase 1. Estrofa</b> (6 compases)	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
		Semifrase 3	2 compases
	<b>Frase 2. Estribillo</b> (4 compases)	Semifrase 4	2 compases
		Semifrase 5	2 compases
<b>Sección B Mixta</b> 8 compases	<b>Frase 1.</b>	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
	<b>Frase 2</b>	Semifrase 3	2 compases
		Semifrase 4	2 compases
<b>Coda</b>			6 compases

Como puede observarse en el cuadro anterior, formalmente se trata de un Lied estrófico ampliado en el que las pequeñas variaciones de las tres estrofas son simplemente para adaptarse al texto. Por tanto su esquema sería A+ A+ A+B<sup>m</sup>+C y es, por tanto, muy simétrico.

La sensación de calma y paz que transmite este Lied (que recuerda mucho al Lied cantado por el tenor en el *Spanisches Liederspiel, Geständnis*) es comparable también al 2º Lied del ciclo citado, *Intermezzo*, en el que se habla de cruzar las aguas del Guadalquivir. En ambos Lieder fluye la melodía, como las aguas del río, y esto se debe a la elección de intervalos cercanos y escasos motivos rítmicos, lo que contrasta con el Lied anterior, y seguramente, por esta razón, la de contrastar, Schumann lo situó detrás de *Bedeckt mich mit Blumen*.

Las frases de la sección A (estrofa y estribillo) son todas simétricas, aunque en las repeticiones hay pequeñas variaciones rítmicas debidas a la adaptación al texto. La sección B está asimismo compuesta por frases simétricas, de las cuales los compases pares

son casi copias literales con pequeñas variaciones de las secciones A, pero los compases impares son diferentes; a simple vista parece igual, pero no lo es.

El trino del compás 5 en la parte vocal, (Ej. 1) puede ser un intento de *españolización* de la melodía, pero no vuelve a aparecer en todo el Lied. Otros recursos *españolizantes* pueden ser los acordes arpegiados del final a cargo del *primo*.



Ejemplo 1. Compás 5

La sección B, aunque es una variación, es en realidad la cuarta estrofa del Lied, viniendo a continuación la coda. Si comparamos el texto original de Geibel con el del Lied de Schumann, observamos que aunque en el primero ya aparecen los dos últimos versos como estribillo (como en el poema español), Schumann añade una repetición, con lo que le dota de más peso musicalmente y enfatiza la personalidad del narrador. Igualmente, en la coda, Schumann repite los versos finales cuantas veces considera necesario para adaptarlo a la estructura musical.

Texto anónimo castellano <sup>132</sup>	XXVIII Texto de Geibel <sup>133</sup>	Texto de Schumann
<b>Ebro caudaloso</b>	<b>Ebro caudaloso</b>	<b>5. Romanze. Ebro caudoloso</b>
Ebro caudaloso, Fértil ribera, Deleitosos prados,	Flutenreicher Ebro, Blühendes Ufer All' ihr grünen Matten,	Flutenreicher Ebro, blühendes Ufer, all' ihr grünen Matten,

<sup>132</sup> Böhl de Faber, 1827: 257 (nº154).

<sup>133</sup> Geibel, 1843: 40.

fresca arboleda:  
decide a mi niña  
que en vosotros huelga,  
si entre sus contentos  
de mí se acuerda?

Schatten des Waldes,  
Fraget die Geliebte,  
Die unter euch ruhet,  
Ob in ihrem Glücke  
Sie meiner gedenket,

Schatten des Waldes,  
fraget die Geliebte,  
die unter euch ruhet,  
ob in ihrem Glücke  
sie meiner gedenket,  
**sie meiner gedenket,  
ob in ihrem Glücke  
sie meiner gedenket!**

Aljófar precioso,  
que la verde yerba  
bordas y matizas  
con el *alva* bella:  
*decide* a mi niña  
cuando se recrea  
si entre sus contentos  
de mí se acuerda?

Und ihr thau'gen Perlen,  
Die ihr im Frühroth  
Den grünenden Rasen  
bunt mit Farben sticket,  
Fraget die Geliebte,  
Wenn sie Kühlung atmet,  
Ob in ihrem Glücke  
Sie meiner gedenket.

Und ihr thauigen Perlen,  
die ihr im Frühroth  
den grünenden Rasen  
bunt mit Farben **schmückt**,  
<sup>134</sup>  
fraget die Geliebte,  
wenn sie Kühlung athmet,  
ob in ihrem Glücke  
Sie meiner gedenket,  
**Sie meiner gedenket,  
ob in ihrem Glücke  
sie meiner gedenket!**

Álamos frondosos,  
blancas arenas  
por donde mi niña  
alegre pasea:  
decide si acaso  
oído os presta,  
si entre sus contentos  
de mí se acuerda?

Ihr laubigen Pappeln,  
Schimmernde Pfade,  
Wo leichten Fußes  
mein Mädchen wandelt,  
Wenn sie euch begegnet,  
Fraget sie, fragt sie,  
Ob in ihrem Glücke  
Sie meiner gedenket.

Ihr laubigen Pappeln,  
schimmernde Pfade,  
wo leichten Fußes  
mein Mädchen wandelt,  
wenn sie euch begegnet,  
fragt sie, fragt sie,  
ob in ihrem Glücke  
Sie meiner gedenket,  
**Sie meiner gedenket.  
ob in ihrem Glücke  
sie meiner gedenket!**

Parlerillas aves,  
que a la aurora bella  
haceis dulce salva  
con harpadas lenguas:  
decide a mi niña,  
flor de esta ribera,  
Si entre sus contentos  
de mí se acuerda?

Ihr schwärmenden Vögel,  
Die den Sonnenaufgang  
Singend ihr begrüßet  
Mit Flöttenstimmen,  
Fraget die Geliebte,  
dieses Ufers Blume,  
Ob in ihrem Glücke  
Sie meiner gedenket.

Ihr schwärmenden Vögel,  
die den Sonnenaufgang  
singend ihr begrüßet  
mit Flöttenstimmen,  
fraget die Geliebte,  
dieses Ufers Blume,  
ob in ihrem Glücke Sie  
meiner gedenket,  
**sie meiner gedenket,  
sie meiner gedenket,  
ob sie meiner, meiner  
gedenket!**

---

<sup>134</sup> Schumann cambia la palabra "sticket", borda, por "smückt", adorna.

Al repetir Schumann tantas veces el texto “Ob in ihrem Glücke/sie meiner gedenket, / sie meiner gedenket”, pone el acento en la figura del narrador, parece darle más peso al hecho de que si la muchacha amada pensará en el amado en sus momentos dichosos, que a la parte descriptiva del poema en la que se muestra a la muchacha en su vida cotidiana.

## **2 Análisis armónico**

La introducción pianística está en la tonalidad de Re M. En el compás 5 hay una modulación a La M, y en el 6 un acorde de 7ª de dominante, modulando a Sol M. En el compás 10 aparece el acorde de La M y finalmente en el 11 hay una cadencia perfecta La→ Re. La sección B comienza en Re M, con la supresión del compás introductorio del piano, pero no de la melodía anticipatoria de la melodía vocal. En el compás 37 hay una modulación a La M, en el 38, una modulación a Sol M por medio del acorde de 7ª de re. En el compás 40 modula a Re M y en el 41 a Mi m, que es mayorizado después como si fuera a ir a La M, pero finalmente no va.

La coda empieza en Re M pero le sigue un II grado mayorizado, tal como le ha precedido en el final del compás 41. En el 44 prepara la modulación a Sol M y hasta la segunda mitad del compás 45 no hace la cadencia perfecta, que combina con plagal en el 46. La sensación de equilibrio que desprende este Lied, procede en parte del tratamiento armónico, pues en las estrofas no hay cambios armónicos, solo leves cambios rítmicos, y además las modulaciones suelen llevarse a término, mientras que en otras ocasiones insinúa series de modulaciones que finalmente se truncan.

## **3 Textura**

Este Lied es de carácter sosegado, muy en la tradición de Schubert. Es una cantilena. La voz avanza sin contratiempos hasta los puntos culminantes del texto, “Ob in ihrem Glücke, Sie meiner gedenket”, sobretodo la última vez, en la coda. Se puede decir que el tratamiento del texto es estrófico, pero con puntual alargamiento de sílabas. En cuanto al acompañamiento pianístico, tiene una gran fluidez, como las aguas del río. El patrón de acompañamiento de grupos de cuatro semicorcheas no ligadas sugiere ya de entrada la imagen de una guitarra, (a cargo del *secondo*) pero por si quedaba alguna duda,

la indicación *gleichsam Gitarre* (como una guitarra) lo aclara definitivamente.<sup>135</sup> El *primo* piano subraya o apoya la melodía vocal, además de una serie de respuestas en eco y la melodía instrumental.

Aunque el Ebro es un río caudaloso, como bien expresa el título, en esta canción hay pocos signos del poder del río, pues la pieza es suave e íntima, según Johnson, Schumann parece tener el mente al arroyo schubertiano de *Die schöne Müllerin*, más que al río más caudaloso de España.<sup>136</sup>

La parte del *secondo* es tan importante que no sorprende que la idea original de este Lied fuera a dos manos más que a cuatro y, de hecho, la versión a dos manos es interpretada mucho más a menudo que la de cuatro manos. Sin embargo, los atractivos ecos agudos del *primo* tienen una función crucial en la pieza, un comentario-interjección afectuosa, como en “Tief im Herzen trag’ ich Pein”. Si las imparables semicorcheas del *secondo* propulsan la voz arriba y abajo, el ardiente carácter de la música, las preguntas urgentes, los toques descriptivos que dan vida a la verde hierba y a los frondosos álamos, proceden de la parte derecha del teclado (Johnson, 2001:75).



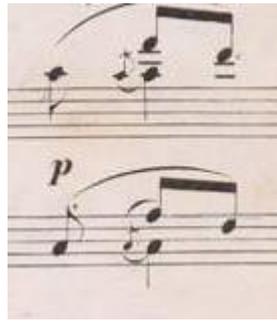
Ejemplo 2. Compás 1. *Secondo*.

Patrón de acompañamiento que evoca el punteado de una guitarra; se repite en la parte grave del piano a lo largo de todo el Lied.

<sup>135</sup> Ver Ejemplo 2.

<sup>136</sup> Según Graham Johnson, Schumann pudo tener en mente para la composición de este Lied dos Lieder de Schubert: *Der Neugierige (Die Schöne Müllerin)* y la *Ständchen* de Rellstab, con su doble tonalidad Re m/M y con un acompañamiento como un motto perpetuo en pizzicato.

#### 4 Análisis rítmico



Ejemplo 3. Compás 2. *Primo*

Este motivo responde en eco a la melodía iniciada por la voz. Aparece en los compases 2, 3, 5, 6, 7, 9, 13,14, 16, 17, 18, 20,24, 25, 27, 28, 31, 35, por lo que resulta ser un elemento importante para caracterizar este lied melódica y rítmicamente. Se podría decir que es un “motivo acuático”, pues la tesitura cristalina del piano así lo sugiere.

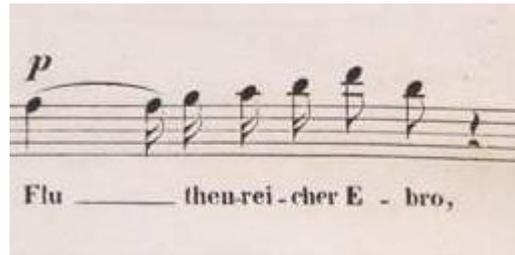


Ejemplo 4. Compás 11. *Primo*

El piano anticipa la melodía vocal como una cita en las estrofas 2, 3 y 4. Aparece en los compases 12, 23, 33, y en el 41 y 44, pues no anticipa a la voz. También se encuentra en el compás 45, al final, en un momento en que la voz tiene una frase más recitada, Schumann le adscribe la melodía al piano.



Ejemplo 6. Compás 4



Ejemplo 5. Compás 2.

En la melodía vocal, además del tema que introduce el piano (Ej. 3) antes de comenzar la 2ª, 3ª y 4ª estrofas, hay que destacar un motivo de puntillos, pero que apenas destaca rítmicamente ni distrae de la fluidez de la melodía (Ej. 6). Aparece en el compás 4, 8, 19, 29, 36 y 40.



Compás 3

Otro motivo rítmico destacable es el compuesto por una negra ligada a una corchea, que es a su vez la primera de un tresillo, y que aparece en diversas ocasiones: Compás 3, 7, 14 y 25.

### IV.3.6 *Intermezzo. Nationaltanz*

Compuesta en noviembre de 1849, esta es la segunda pieza para piano a cuatro manos del ciclo; está situada después del descanso, al principio de la segunda parte y, por su título, no deja lugar a dudas de su intención. Se trata de retomar el hilo después de una pausa para descansar o tomar un refrigerio, lo que no deja lugar a dudas de la intención lúdica del ciclo, concebido para pasar una agradable velada musical. Está en la tonalidad de Sol menor y en compás de 3/4. La indicación de *tempo* de Schumann es *Nicht rasch*, es decir, *no rápido*, que se podría traducir como andante.

Mientras el *Vorspiel* presentaba un insinuante bolero, esta danza rápida y marcada en 3/4, con la indicación “nicht rasch”, que no suena nada española, quizás cumple simplemente la función de contrastar con el solo de barítono precedente. La música

parece derivar más del este (Bohemia, Hungría, Polonia) que del sur. Hay que tener en cuenta que en la época de Schumann, la etnomusicología prácticamente no existía, y que el estudio de la canción popular era un género más propio de la literatura, estando los especialistas más interesados en los textos que en las tonadas.

## 1 Análisis formal

La estructura de esta pieza es A- B- C- D. La cohesión se consigue por medio de la repetición de la frase del tema, que aparece más o menos cambiada, en los dos pianos de forma dialogada.

<b>Introducción</b>		No hay
<b>Sección A:</b> (9 compases)	Frase única <i>a</i>	3 compases
	Eco	1 compás
	Frase única <i>a</i>	3 compases
	Enlace	1compás
<b>Sección B:</b> (20 compases)	Frase única <i>b</i>	4 compases
	Frase única <i>b</i>	4 compases
	Frase única <i>a</i>	3 compases
	Frase única <i>c</i>	4 compases
	Frase única <i>c</i>	4 compases
<b>Sección C</b>	Puente	4 compases
	Frase <i>a'</i>	4 Compases
	Puente	4 Compases
	Frase <i>a'</i>	4 Compases
<b>Sección D</b>	Puente	4 Compases
	Frase <i>a''</i>	6 Compases
	Cadencia final	4 Compases

## 2 Análisis armónico

Esta pieza carece de introducción, arrancando directamente en la tonalidad de Sol m, comenzando ambos pianos simultáneamente. El enlace prepara la repetición y termina en la tonalidad de la dominante. En la sección B hay una vuelta a Sol m y en el compás 12 hay una modulación a Fa M, llevando la melodía el *secondo*. En el compás 13, vuelta a Sol m. La frase *a* repite el tema en ambos pianos con su eco. Aparece un nuevo tema, la frase *c*, que modula a Si b M en el compás 22, en el 23 hay una dominante de la dominante para acabar en la tonalidad. Durante la repetición de esta frase el *primo* realiza un trino en la zona aguda que dura casi los tres compases completos.

La sección C comienza con un puente que en el compás 30 modula a Do m y en el 32 vuelve a Sol m, tonalidad en la que continúa, pasando en el compás 31 por un acorde del VII con la 5ª en menos. La repetición en esta sección de la frase *a'* está a cargo del *secondo*. Ambos pianos intercambian los papeles a partir del compás 33. La sección D está constituida por un puente, una nueva frase *a''* y la cadencia final. En el compás 46 modula a Do m, volviendo a repetirse en el 47 el acorde de VII con la 5ª en menos. La frase *a''* empieza en Sol m, volviendo a Do m en el siguiente compás y acabando en Sol m en el 53. La cadencia final se inicia con un acorde del IV grado elevado con la 5ª en menos.

### 3 Textura

Esta pieza con sus acentos a contratiempo, el bordón del pedal con sus tonos agudos de gaita, la sugerencia de hemiola y los súbitos acordes cadenciales en fuerte, sugiere una danza de carácter nacional en la que los participantes van vestidos de vivos colores, pero en su corazón, el estilo es auténticamente de Schumann. Aquí hay ecos, en la sección rápida de la *Humoreske* opus 20, donde la melodía emerge a trozos incompletos con acentos en *forte* y acordes explosivos en los últimos tiempos del compás. Así, esta es una danza popular totalmente invención de Schumann.

La sección central de doce compases es de carácter diferente, pues ahora se encuentran movimientos deslizantes de corcheas, primero el *primo* y después el *secondo*, soportado por un ritmo de acompañamiento punteado. Aquí es cuando la música del Este de Europa viene a la mente antes que la española, tal vez una mazurka de Chopin o la sección media de unas *csárdás* húngaras. Esta música parece representar el amor y la emoción entre los dos miembros de la pareja cuando bailan. (Johnson, 2001:76).

### 4 Análisis rítmico

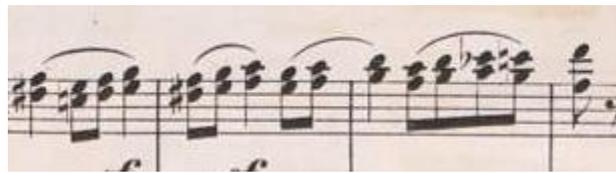


Ejemplo 1. Compás 1-3 *primo*

Aquí vemos el motivo rítmico *a* 3 veces: al principio, montado con el primero y al final de la frase. Este motivo *a* se encuentra en los compases 1-3, 5-7, 17-19, del primo, y 17-19, del secondo.



Ejemplo 2. Motivo *a*. Compases 53-55, en el *secondo*



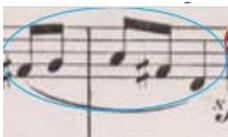
Compases 9-11 del *secondo*.

Progresión basada en el motivo rítmico *a*. El segundo tema de la pieza, que aparece en el *secondo* (compases 9-12), también responde a éste motivo rítmico.



Compases 25-27, del *primo*.

La progresión anteriormente citada aparece después en el *primo*.



Motivo rítmico *b*

Schumann se sirve de este ritmo para expresar una música de carácter popular, pero no española, que parece responder más a los cánones centroeuropeos; sin embargo la españoliza con los trinos de los compases 25-27 y 53 del piano agudo y con el acorde

arpegiado final de ambas partes, que puede querer imitar un rasgueo de guitarra, como en la primera pieza instrumental.

### IV.3.7 *Weh, wie zornig ist das Mädchen*

#### 1 Análisis formal

El séptimo Lied del ciclo es un solo para tenor, el poema original castellano es del poeta Gil Vicente y procede del *Auto de la Sibila Casandra* y su título es *Sañosa está la niña*, título que mantiene Geibel en su traducción y Schumann en el Lied. Se trata de un Lied estrófico, compuesto en la tonalidad de Sol menor y en compás de 2/4. La indicación de *tempo* que proporciona Schumann es *Nicht schnell, sehr markiert*, literalmente “no rápido”, muy marcado. El ámbito vocal va desde fa 3 a sol 4.

<b>Introducción pianística</b>			1 compás
<b>Sección A:</b> 23 compases	Frase 1	Semifrase 1	3 compases
		Comentario piano	1 compás
		Semifrase 2	3 compases
<b>Enlace pianístico</b>			1 compás
	Frase 2	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
	Frase 3	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	2 compases
	Comentario y enlace del piano		2 compases
	Frase 4	Semifrase a modo de coda	4 compases
	<b>Enlace pianístico</b>	Enlace del piano	
<b>Sección A':</b> 13 compases	Frase 1	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	5 compases
	Frase 2 ó coda	Semifrase 1	4 compases

Este lied estrófico, A-A' tiene un carácter muy fragmentado, con frases muy breves a menudo interrumpidas por un compás del piano, por lo que el canto tiene un marcado carácter silábico. Hay comentarios del piano que separan frases y hay comentarios insertados dentro de las propias frases. El carácter de todo el Lied es humorístico o irónico, que es magistralmente subrayado por los comentarios del piano, que, unas veces

responde a la voz y otras, se adelanta a ella. El hecho de que las frases sean asimétricas e irregulares le añade inestabilidad a la estructura, lo que ocasiona una sensación de balanceo, que se ve acentuado por los motivos rítmicos, que cargan a este Lied de ironía o humor. Los puntillos, utilizados en el compás de 2/4 acentúan el aire de balanceo que ¿Tal vez pretende evocar la forma de andar de la pastora? Graham Johnson parte de la idea que la niña a la que se refiere este texto es la misma niña encantadora del primer Lied del tenor, en el que éste pregonaba sus encantos. ¿Es también la niña de ojos azules del dúo masculino? (“Blaue Augen hat das Mädchen”). En todo caso, aquí la niña está enfadada y el caballero no parece tomarse muy en serio el enfado, dando a entender que es una chiquillada. Hay que destacar también que Geibel ha traducido niña por “Mädchen”, en lugar de utilizar la palabra “Kind”, por ejemplo. Es decir, ha utilizado el mismo término para doncella y niña, aunque en castellano, la palabra doncella se refiere a una adolescente, o una muchacha joven, es decir, de mayor edad que una niña, aunque el término niña puede utilizarse cariñosamente también.

**Texto de Gil Vicente<sup>137</sup>**

**Sañosa está la niña**

Sañosa está la niña:  
¡Ay Dios, quién le hablaría!

En la sierra anda la niña  
su ganado a repastar,  
hermosa como las flores,  
sañosa como la mar.

Sañosa como la mar está la  
niña:  
¡Ay Dios, quién le hablaría!

**Texto de Geibel<sup>138</sup>**

**VI Sañosa está la niña**

Weh, wie zornig ist das Mädchen,  
Wer mag mit ihr reden, wer?

Im Gebürge geht das Mädchen  
Ihrer Heerde hinterher,  
Ist so schön, als wie die Blumen,  
Ist so zornig, wie das Meer.

Weh, wie zornig ist das Mädchen,  
Wer mag mit ihr reden, wer?

**Texto de Schumann**

**7. Lied Sannosa esta la ninna**

Weh, wie zornig ist das Mädchen,  
**weh, wie zornig, weh, weh!**

Im Gebirge geht das Mädchen  
ihrer Heerde hinterher,  
ist so schön, wie die Blumen,  
ist so zornig, wie das Meer.

Weh, wie zornig ist das Mädchen!  
**Weh, wie zornig  
ist das Mädchen,**

**weh, wie zornig,  
weh, weh!  
Weh, weh!  
weh, wie zornig ist das Mädchen,  
weh, wie zornig,  
weh, weh!**

<sup>137</sup> Böhl de Faber, 1827: 264 (nº166).

<sup>138</sup> Geibel, 1843: 9.

El poema de Geibel no recoge la diferencia del final del estribillo de Gil Vicente, que no empieza y acaba igual. La primera vez coincide con la traducción de Geibel *Sañosa está la niña, ¡Ay Dios, quien le hablaría!*, pero la segunda vez Vicente completa la frase: *Sañosa como la mar está la niña*, comparación que no traduce Geibel. Schumann, además de sustituir el texto de Geibel, “Wer mag mit ihr reden, wer? por Weh, wie zornig, weh, weh!”, en la segunda aparición del estribillo repite dos veces el primer verso, alargándolo por medio de repeticiones. Las repeticiones de “Weh, wie zornig, weh, weh!” deben tomarse en sentido humorístico, así como el motivo del piano.

Das Wort “Weh”, im Text so häufig wiederholt, darf nicht so wörtlich genommen werden, als hieße es “Weh ist mir”, und es ist auch kein Seufzer im üblichen Sinn, sondern gemeint ist eher das französische “Oh-la-la”, als ob ein Vater oder älteren Beschützer erstaunt und ein wenig stolz die Launen eines sehr hübsches, aber ziemlich verwöhnten Mädchens beobachtet. Die Vorschläge in der Begleitung, verbunden mit den verschobenen Akzenten, deuten tatsächlich ein Kichern an. (Moore, 1981: 358)

En la estrofa final del Lied se produce una repetición del texto “Weh, wie zornig ist das Mädchen”, que es un material procedente del primer verso. Como ya se dijo, al principio del Lied Schumann reduce y varía la repetición de “Weh, wie zornig, weh, weh!”, que reutiliza y varía de nuevo al final del Lied, como corresponde a la repetición de la sección A de la estructura musical. Por medio de esta repetición con variación, se elimina la pregunta retórica “Wer mag mit ihr reden, wer?” que encierra el texto suprimido, por medio del reforzamiento del leitmotiv emocional “Weh, wie zornig”. En la estrofa central Schumann suprime un monosílabo, pasando de “Ist so schön als wie die Blumen” a “Ist so schön wie die Blumen”, que supone una ruptura del metro poético.

## **2 Análisis armónico**

Está en la tonalidad de Sol m, pero exceptuando algunos momentos concretos, todo el Lied oscila tonalmente, va haciendo amagos de modulación, por medio de acordes de séptima, dominantes secundarias que, finalmente, no llevan a modular, produciendo efectos de disonancia, o modulaciones muy breves. Por medio de cadencias perfectas fija la tonalidad a lo largo de las muchas oscilaciones. La introducción está en Sol m, y ya dentro de la sección A hay una brevísima modulación a Do m en el compás 5. La segunda semifrase termina suspensivamente por medio de una semicadencia. El enlace del piano (compás 9) está compuesto por dos acordes, el primero es el acorde de tónica de Sib M y

el segundo, su dominante Fa M, modulando en el compás 10 a Sib M. En la segunda frase, el compás 11 está en Fa M y en el 12 hay una inflexión a Dom.

Entre la frase tercera y cuarta hay un comentario del piano, que se adelanta, imitando la melodía vocal del compás 2, pero una tercera alta y que conduce a Fa M para a su vez ir a Sib M en el 15 y cambiar a Re m en el compás 17. En el compás 19 hay una modulación truncada, parece que va a ir a Fa M, tanto armónicamente como por el giro melódico, pero seguimos en Re m. Será en el comentario del piano, que a la vez hace de enlace, cuando al final desemboca en Fa M. En la última semifrase hay que destacar las 7<sup>as</sup> menores que añade a los acordes de tónica, convirtiéndolos así en falsas dominantes. En el comentario del piano de los compases 25-26, que es un antecedente de la melodía, hay una cadencia Re M → Sol m, pero el acorde de la dominante lleva la 7<sup>a</sup> menor y a la vez la mayor. En el compás 30, modula a Do m.

En la segunda semifrase de A' modula a Re M (lejano), en el compás 31, en el 33 de nuevo a Sol m y en el 34 a Do m. La segunda frase, que se puede considerar está formada al cincuenta por ciento por la voz y al otro cincuenta por ciento por el piano contiene una modulación por compás: en el 35, va a Sol m, en el 36 a Do m, en el 37 a Sol m y como cadencia emplea el II grado rebajado sobre pedal de tónica, lo que la convierte en una variación de cadencia plagal.

### **3 Textura**

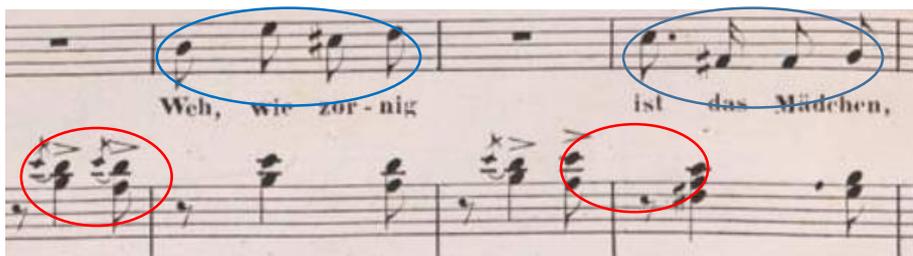
El tratamiento vocal del texto es silábico. También en este Lied, Schumann adapta el texto a la estructura musical, sin miedo a repeticiones. Ya se ha comentado anteriormente que la presentación del texto es entrecortada, debido a que los comentarios del piano lo fragmentan, estando éstos bien en medio de una frase, o entre estrofas. Estos comentarios están a cargo del *primo*, en la zona aguda, por lo que pese a ser breves y sutiles destacan, siendo esta es casi la única función del *primo*, además de un trino en el compás 25-26, de carácter indudablemente cómico, sobre el acorde de tónica de Sol m, concretamente sobre la nota re, (que es la Dominante de la tonalidad) con lo cual la subraya.

El *primo* entra un compás después que el *secondo*. Ambos tienen funciones muy diferentes y no se encuentran hasta el compás 9 en el que ambos mantienen dos acordes

de negra tenidos. El apoyo armónico está confiado al *secondo*, además de unos mordentes que expresan comicidad.<sup>139</sup>

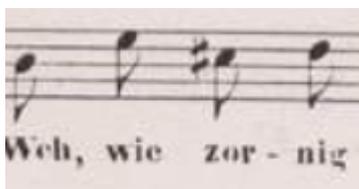
#### 4 Análisis rítmico

Las frases son breves y resultan entrecortadas por las inserciones del piano. Hay dos motivos principales en la melodía vocal, como se ve en los siguientes ejemplos:



Compases 1-4. *Secondo*

Mordentes cómicos, sólo al principio del Lied, y en el *secondo*.



Motivo *a*



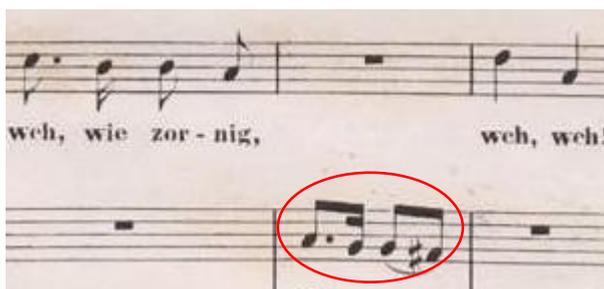
Motivo *b*

El *primo* tiene a su cargo un serie de comentarios de cariz cómico, unas veces descendentes y otras ascendentes, parodiando la melodía vocal.

<sup>139</sup> Según Eric Sams son la forma que tiene Schumann de expresar la risa (Johnson, 2001).



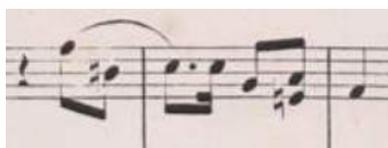
Compás 2-4 *primo*. Comentario 1



Compases 6-8 *primo*. Comentario 2. Motivo **b**



Compases 13-16 *primo*. Motivos **a** y **b**. Comentario 3.



Comentario 4 del *primo*. Compases 19-21, formado por partes de los motivos **a** y **b**.



Compases 24-27 *primo*.

Aquí se pueden observar el motivo **b** y **a** separados por un trino cómico.

#### IV. 3. 8 *Hoch, hoch sind die Berge*

El octavo Lied del ciclo, es un solo para alto. El poema original castellano, titulado *La sierra es alta*, es del poeta Pedro de Padilla (1540-1599 aproximadamente), y tanto Geibel como Schumann mantienen el título original. Está compuesto en la tonalidad de Mi bemol Mayor, en compás de 3/4, con la indicación de tempo *Nicht geschwind*, es decir no rápido y su ámbito vocal va de la 2 a sol 4. Este es el segundo Lied que Schumann descartó para publicar en el *Spanisches Liederspiel*, opus 74. Lo compuso en abril de 1849.

*Hoch, hoch sind die Berge* es tal vez el Lied más regular de todo el ciclo. Las frases del estribillo son simétricas pero irregulares, lo que sin duda es una excepción en los dos ciclos del estudio presente, y las frases de la estrofa son simétricas, todas tienen ocho compases de duración. Por todo ello, transmite una sensación de fluidez y serenidad todavía mayor que *Flutenreicher Ebro*, siendo de una dulzura extrema. La atribución a la contralto, también contribuye a aumentar la sensación de serenidad, lejos del carácter impetuoso y apasionado de las voces agudas.

Todos los Lieder de ambos ciclos que hacen referencia al agua, como *Intermezzo*, del *Spanisches Liederspiel*, que hace referencia al río Guadalquivir, o el ya mencionado *Flutenreicher Ebro*, del presente ciclo, fluyen suavemente, el canto es melódico, las frases son largas y los intervalos cercanos, en el caso presente, excluyendo el intervalo de sexta que se corresponde con la palabra *Berge*, las altas montañas, y *Wasser*, que hace referencia al agua que mana de la fuente (aunque en este caso esta autora piensa se debe más a la repetición de la frase musical que a una intención retórica). Este Lied recuerda al escucharlo a las canciones populares alemanas, aunque también recuerda a las canciones populares inglesas y a las de Brahms.

## 1 Análisis formal

Su estructura es: A-B-A'-Coda, con una breve introducción y un postludio pianístico de ocho compases, pero la sección B, la estrofa única, está compuesta como la de un Lied desarrollado, por lo que aunque aparentemente parece un simple Lied estrófico, el carácter estrófico procede simplemente de la repetición del estribillo al final, al que Schumann le añade una coda de cuatro compases, concesión que hace al texto original, pues pese a todas las repeticiones del texto que ha efectuado el compositor, decide acabar con los dos versos finales del poema.

Aquí puede observarse el resumen de la estructura del Lied.

<b>Introducción pianística</b>			2 compases
<b>Sección A: Estribillo</b>	Frase única	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	4 compases
<b>Sección B: Estrofa</b>	Frase 1	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	4 compases
	Frase 2	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	4 compases
	Frase 3	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	4 compases
<b>Sección A'</b>	Frase única	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	4 compases
<b>Coda</b>			4 compases
<b>Postludio pianístico</b>			8 compases

Si se observan los textos correspondientes al poema original castellano, la traducción de Geibel y la adaptación de Schumann para el Lied, salta a la vista que, como en muchos otros casos, ha realizado modificaciones en el texto para adaptarlo a la estructura musical. El poema castellano es un villancico, en el que la doncella enamorada es la que habla y se confía a su madre.

**Texto de Pedro de Padilla<sup>140</sup>****La sierra es alta**

La sierra es alta  
y áspera de subir:  
Los caños corren agua y  
dan en el toronjil.

Madre, la mi madre,  
del cuerpo atán garrido:  
Por aquella sierra  
en su lomo erguido,  
iba una mañana  
el mi lindo amigo:  
Llaméle con mi toca  
y con mis dedos cinco,  
los caños corren agua y  
dan en el toronjil.

**Texto de Geibel<sup>141</sup>****XXXVI La sierra es alta**

Hoch, hoch sind die Berge,  
Und steil ist ihr Pfad;  
Die Brunnen sprühn Wasser,  
Und riesel ins Kraut.

O Mutter, o Mutter  
Schön Mütterlein du;  
Dort, dort in die Berge  
Mit den Gipfeln so stolz  
Da ging eines Morgens  
Mein süßester Freund.  
Wohl rief ich zurück ihn  
Mit Zeichen und Wort,  
Wohl winkt' ich mit allen  
Fünf Fingern zurück –  
Die Brunnen sprühn Wasser,  
Und riesel ins Kraut.

**Texto de Schumann****8 Lied. La sierra es alta**

Hoch, hoch sind die Berge  
Und steil ist ihr Pfad,  
die Brunnen sprühn Wasser,  
und riesel ins Kraut.

O Mutter, o Mutter,  
Lieb Mütterlein du,  
dort, dort in die Berge  
mit den Gipfeln so stolz,  
da ging eines Morgens  
Mein süssester Freund.  
Wohl rief ich zurück ihn  
Mit Zeichen und Wort,  
wohl winkt' ich mit allen  
Fünf Fingern zurück,

**Wohl rief ich zurück ihn  
mit Zeichen und Wort!  
Hoch, hoch sind die Berge  
Und steil ist ihr Pfad,  
die Brunnen sprühn Wasser  
und rieseln ins Kraut,  
Die Brunnen sprühn Wasser  
und rieseln ins Kraut**

Al final del Lied los versos “Wohl rief ich zurück ihn / mit Zeichen und Wort”, se repiten enlazados a la repetición de la primera estrofa del poema “Hoch, hoch sind die Berge / und steil ist ihr Pfad; / Die Brunnen sprühn Wasser / Und rieseln ins Kraut” estas dos últimas líneas repetidas dos veces.

Si se comparan el texto original de Geibel y el de Schumann, se observa que las repeticiones del texto que introduce éste último hacen hincapié en la parte de la historia en que la muchacha llama a su amado con insistencia, y, aunque no nos lo diga explícitamente, se deduce del contexto que éste no se apercibe de la llamada, y volvemos a la imagen de la fuente que derrama el agua sobre la hierba, queriendo tal vez significar

<sup>140</sup> Böhl de Faber: 264, nº166.

<sup>141</sup> Geibel, 1843: 57.

que la serenidad del paisaje, de la fuente en este caso, no se turba por las contingencias humanas.

## **2 Análisis armónico**

La introducción del piano está en Mib M, tonalidad en que se mantiene hasta la modulación (ya en la sección B) a Do m en el compás 16 y a Sib M en el 18.

En el compás 20 está en Lab M y en el 24 va a Fa m, volviendo a Lab M en el 26. En el compás 30 se prepara una modulación a Do m mediante el acorde de II (Re natural semidisminuido), que se produce en el compás 31, y en el tercer tiempo de este compás hay un acorde de IV elevado disminuido que es dominante de la dominante de Do m. Acaba la semifrase en el compás 34 con un descanso en Fa M (IV de Do m mayorizado) que es dominante de la dominante, para volver a la tonalidad inicial en la reexposición. En la sección A' en el calderón del compás número 40 se forma un acorde de IV elevado, y en el compás siguiente el IV diatónico, pero sobre base del V grado. El postludio pianístico se inicia con una modulación truncada a Do m, modula a Fa m en el 46, para terminar la melodía en la tonalidad principal. En el compás 49 modula a Lab y se mantiene ahí hasta el 52, por lo tanto acaba con una cadencia plagal, redondeada al final no armónicamente, sino melódicamente con la célula del registro medio del piano.

## **3 Textura**

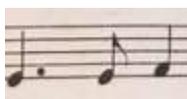
El tratamiento del texto es melódico, siendo las frases largas, lo que ayuda a aumentar la sensación de serenidad. Según Johnson (2001), aparte de su música para niños, no hay ninguna pieza de Schumann que se acerque más a la canción popular que ésta canción, una parte de su obra que parece haber sido influida por Brahms. La riqueza de textura, donde la línea vocal es acariciada por el acompañamiento en amorosa complicidad, es típica de este último.

La clave del acompañamiento son las figuraciones de corcheas principalmente encomendado al pianista del *primo*; el *secondo* añade una resonancia más profunda a la textura y se ocupa principalmente de la línea del bajo. La altura y distancia de las montañas están incorporadas en la línea vocal, donde las frases ascendentes reflejan la mirada implorante de la muchacha hacia lo lejos. La línea vocal está doblada por la melodía del *primo*. El postludio está formado por secuencias descendentes, y finalmente, el sentido recuerdo de la frase vocal inicial.

#### 4 Análisis rítmico

Los motivos de este Lied, son sin duda de carácter más melódico que rítmico. El único motivo rítmico destacable, que aparece en bastantes ocasiones, es el de negra con puntillo + corchea, unido a dos corcheas, a una negra o a una blanca. (Ej. 1) Concretamente aparece en los compases 4, 5, 8,9, 13, 21, 31, 34, 35, 37, 41, 44 y 46 en la melodía vocal, es decir 13 veces, y en la melodía del piano agudo algunas veces aparece doblando a la voz y otras no, en los compases 5, 9, 12, 13, 22, 35, 37, y además, en la introducción a cargo del piano, aparece el mismo motivo abreviado (corchea con puntillo + semicorchea).

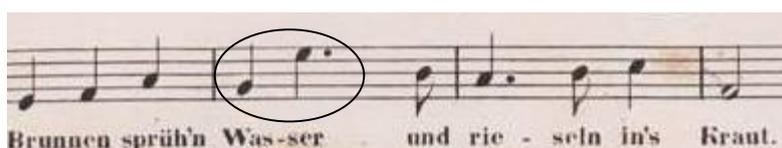
En cuanto a la melodía, hay que destacar el anteriormente citado intervalo de sexta en las palabras *Berge* y *Wasser* (Ej. 2).



Ejemplo 1. Compás 13.

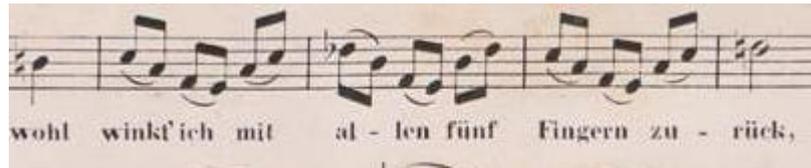


Ejemplo 2. Compás 3-6.



Ejemplo 3. Compás 7-10

Otro motivo melódico muy interesante es la utilización de dos corcheas articuladas por sílaba que aparecen la frase "wohl winkt' ich mit allen fünf Fingern zurück" en el que casi vemos a la muchacha gesticular, agitando la mano, para llamar la atención de su amado (Ej. 4). La segunda vez que repite esta frase, la gesticulación es menos vehemente, no se produce en todas las sílabas, por lo que parece que la joven pierde la esperanza de que su amado la vea y reduce sus gestos.



Ejemplo 4. Compás 26-29 (primera vez)

A continuación se muestra el acompañamiento de esta frase por ambas partes del piano, observándose las semicorcheas articuladas de cuatro en cuatro del *primo*, y las frases descendentes del *secondo*. (Ej. 5)



Ejemplo 5. Compás 26-30, *secondo*.



Ejemplo 6. Compás 31-33

Es la segunda repetición de la frase, donde se observa la ralentización del saludo de la doncella. El sentido descendente de la frase sirve para plasmar plásticamente la decepción de la muchacha.

### IV.3.9 *Blaue Augen hat das Mädchen*

El noveno Lied del ciclo, es un dúo para tenor y bajo, fue compuesto en noviembre de 1849. El poema original castellano, titulado *Ojos garzos ha la niña*, es del poeta y músico Juan del Encina (1469-1529); Geibel y Schumann mantienen el título original, pero cambiando el color de los ojos de la niña. Está compuesto en la tonalidad de Si bemol Mayor, en compás de 4/4, con la indicación de tempo *Munter*, es decir, *Allegro* en la terminología tradicional italiana.

Este Lied contrasta vivamente con el Lied anterior, pues es alegre y juguetón, ya que en el plan de conjunto del ciclo, era necesario un contraste tras la sentida *Hoch, hoch sind die Berge*. Así el sonido lleno de alma de la mezzosoprano es sustituido por el dúo de tenor y bajo, ambos embelesados por una muchacha de ojos azules. De nuevo encontramos una sugerencia de danza en esta música sin mostrarse abiertamente, y sin que tenga especialmente un aroma español.

#### 1 Análisis formal

Comienzan el estribillo las dos voces, después de un compás de introducción a cargo del piano, homofónicamente, pero con una síncopa, lo que acentúa el carácter rítmico del Lied. En las estrofas, las voces entran fugadas, con dos tiempos de compás de diferencia, por lo cual cuando una ha acabado, la otra sigue cantando, lo que acentúa el carácter rítmico y festivo.

En el cuadro siguiente puede observarse el resumen de la estructura del Lied, que se puede definir como. A – B – A – C – A – D – A' – E – coda, tipo Rondó, con estribillos y tres estrofas o coplas.

Aunque parece a simple vista un Lied estrófico, la estructura no es sencilla. La melodía del estribillo es igual las tres primeras veces, pero las fórmulas de acompañamiento varían y la tonalidad a la que se encamina también. En el primer estribillo hay una modulación de Fa M a Do M, en el segundo y tercero de Fa M a Sib M, que es la tonalidad del Lied y el cuarto estribillo modula de Fa M a do m. Como siempre, en Schumann nada es lo que parece a simple vista. La cuarta vez que aparece el estribillo, está claro que se trata de él, porque los tres primeros compases repiten la conocida melodía del estribillo y el texto corresponde al mismo, pero los compases restantes son diferentes, al igual que la armonía. La estructura guarda simetría en cuanto al número de

compases, pues las estrofas siempre suman 12 compases, pero el estribillo tiene las dos primeras veces 4 compases y las dos últimas 5 compases. Los comentarios a cargo del piano también son variables, unas veces, tienen una duración de un compás, y otras de dos compases.

Así, puede considerarse que los tres primeros estribillos son simétricos y regulares, lo que junto a las estrofas, con su igual número de compases, aporta regularidad a la pieza. Los tres primeros estribillos descansan en una pausa marcada por un calderón. En el segundo y tercer caso, Schumann le añade a la voz de tenor una apoyatura, seguramente con una intención humorística.

Respecto a las estrofas, son diferentes las tres veces, por lo que si no fuese por el número de compases idéntico y el estar intercaladas entre dos estribillos, el Lied podría considerarse de composición desarrollada.

En la primera estrofa las voces entran fugadas, con dos compases de diferencia, por lo que se produce una alternancia de las mismas, convirtiéndose en un diálogo, en el que destacan los timbres vocales diferentes del bajo y el tenor.

<b>Introducción pianística</b>			2 compases
<b>Sección A: Estribillo 1</b> <sup>142</sup> (4 compases)	Frase única	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
<b>Comentario del piano</b>			2 compases
<b>Sección B: Estrofa 1</b> (12 compases)	Frase 1 3 compases	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
	Frase 2 7 compases	Semifrase 3	4 compases
		Semifrase 4	4 compases
<b>Entrada del piano</b>			1 compás
<b>Sección A: Estribillo 2</b> (4 compases)	Frase única	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
<b>Piano</b>			2 compases
<b>Sección C: Estrofa 2</b> (13 compases)	Frase 1 5 compases	Semifrase 1	3 compases
		Semifrase 2	2 compases
	Frase 2 7 compases	Semifrase 3	2 compases
		Semifrase 4	5 compases
<b>Piano</b>			2 compases
<b>Sección A: Estribillo 3</b> (5 compases)	Frase única	Semifrase 1	3 compases
		Semifrase 2	2 compases
<b>Piano</b>			1 compás
<b>Sección D: Estrofa 3</b> (12 compases)	Frase 1 7 compases	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	3 compases

<sup>142</sup> Las secciones hacen referencia a las partes musicales, el estribillo al texto.

	Frase 2 4 compases	Semifrase 3	2 compases
		Semifrase 4	2 compases
<b>Piano</b>			1 compás
<b>Sección A': Estribillo 4</b> (8 compases)	Frase única	Semifrase 1	3 compases
		Semifrase 2	5 compases
<b>Comentario del piano</b>			1 compás
<b>Sección E</b> (13 compases)	Frase 1 (8 compases)	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	4 compases
	Frase 2 (5 compases)	Semifrase 3	2 compases
		Semifrase 4	3 compases
<b>Coda</b>			6 compases

Si se observan los textos correspondientes al poema original castellano, la traducción de Geibel, (en la que el poeta ha repetido los dos versos iniciales del poema al final) y la adaptación de Schumann para el Lied, salta a la vista que, como en muchos otros casos, el compositor ha realizado modificaciones en el texto para adaptarlo a la estructura musical. Schumann utiliza los dos primeros versos del poema como estribillo, apareciendo en tal función cuatro veces, la última vez repitiendo además el segundo verso “Wer verliebte sich nicht drein?”. En la estrofa final aparece: “blaue Augen hat das Mädchen” una vez y tres veces “Wer verliebte sich nicht drein?”, además de omitir el cuarto verso de Geibel, en favor precisamente de la repetición del estribillo de dos versos del inicio.

Estas repeticiones del texto, junto con algunos comentarios del piano y el tratamiento vocal del texto remiten a algunas piezas famosas de Mozart. La melodía del barítono recuerda a las de Papageno de *die Zauberflöte* o al Lied *Warnung* inequívocamente, así como la estrofa final, que es muy parecida a los finales de arias italianas de Mozart.

#### Texto de Juan del Encina<sup>143</sup>

#### Ojos garços ha la niña

Ojos garços ha la niña:  
i quién ge los namoraría!

Son tan bellos y tan vivos  
que a todos tienen cativos,

#### Texto de Geibel<sup>144</sup>

#### XXXII Ojos garzos ha la niña

Blaue Augen hat das  
Mädchen,  
Wer verliebte sich nicht  
drein!

Sind so reizend zum  
Entzücken,

#### Texto de Schumann

#### 9 Duett. Ojos garzos ha la niña

Blaue Augen hat das  
Mädchen,  
Wer verliebte sich nicht  
drein!

Sind so reizend zum  
Entzücken,

<sup>143</sup> Böhl de Faber, 1827:284 (nº223)

<sup>144</sup> Geibel, 1843: 49.

mas muéstralos tan esquivos  
que roban el alegría.

Roban el plazer y gloria,  
los sentidos y memoria,  
de todos llevan vitoria  
con su gentil galanía.

Con su gentil gentileza  
ponen fe con más firmeza;  
hazen vivir en tristeza  
al que alegre ser solía.

No hay ninguno que los vea  
que su cativo no sea.  
Todo el mundo los desea  
contemplar de noche y día.

daß sie jedes Herz  
bestriicken,  
Wissen doch so stolz zu  
blicken,  
daß sie Schaffen eitel Pein;

Machen Ruh und  
Wohlbefinden,  
Sinnen und Erinnerung  
schwinden,  
Wissen stets zu überwinden  
Mit dem spielend süßen  
Schein;

Mit dem spielend süßen  
Scheine  
Fesseln sie die Treu alleine,  
Schaffen, daß in Kummer  
weine,  
Wer da fröhlich pflag zu sein.

Keiner, der geschaut ihr  
Prangen,  
Ist noch ihrem Netz  
entgangen,  
Alle Welt begehrt zu hangen  
Tag und Nacht an ihrem  
Schein.

Blaue Augen hat das  
Mädchen,  
Wer verliebte sich nicht  
drein!

dass sie jedes Herz  
bestriicken,  
wissen doch so stolz zu  
blicken,  
**dass sie eitel schaffen Pein,  
dass sie eitel schaffen Pein!**

**Blaue Augen hat das  
Mädchen,  
wer verliebte sich nicht  
drein!**

Machen Ruh' und  
Wohlbefinden,  
Sinnen und Erinnerung  
schwinden,  
wissen stets zu überwinden  
mit dem spielend süßen  
Schein,  
**mit dem spielend süßen  
Schein!**

**Blaue, blaue Augen hat das  
Mädchen,  
wer verliebte sich nicht  
drein!**

Keiner, der geschaut ihr  
Prangen,  
ist noch ihrem Netz  
entgangen,  
alle Welt begehrt zu hangen  
Tag und Nacht an ihrem  
Schein.

Blaue Augen hat das  
Mädchen,  
wer verliebte sich nicht  
drein,  
**wer verliebte sich nicht  
drein!**  
**Blaue Augen hat das  
Mädchen,  
wer verliebte sich nicht  
drein,**

**wer verliebte sich nicht  
drein,  
wer verliebte sich nicht  
drein!**

Schumann repite la primera estrofa del texto: *Blaue Augen hat das Mädchen, / Wer verliebte sich nicht drein!* No sólo al final del Lied, sino cada 14 versos, convirtiéndolo en estribillo. Además suprime la cuarta de las seis estrofas, *Mit dem spielend süßen Scheine / Fesseln sie die treu alleine, / Schaffen, daß in Kummer weine, / Wer da fröhlich pflag zu sein.* Además de convertirlos en estribillo y repetir los versos finales de las estrofas, convierte los versos iniciales también en la coda del Lied: *Blaue Augen hat das Mädchen, / Wer verliebte sich nicht drein!* Las repeticiones del texto son para resaltar la dinámica del fraseo musical.

## **2 Análisis armónico**

La introducción pianística, de dos compases está en Sib M. En la sección A entran las voces homofónicamente con una síncopa, lo que acentúa el carácter rítmico. En el compás 4 modula a Fa M (tono de la dominante). En los compases 5-6 hay una línea melódica descendente en el bajo que es destacable porque volverá a aparecer. El comentario del piano de los compases 7 y 8 parafrasea la melodía vocal, comenzando con un salto interválico de octava. En la sección B, las voces entran esta vez fugadas, a dos tiempos de distancia comenzando por el barítono. En el compás 12 modula a Re m, y en el 14 hay una cadencia perfecta Sol M → Do m; en la cuarta semifrase de la sección B parece que quiere volver a Sol m, pero da rodeos sobre Do m, finalizando en el compás 20 en Sol m.

La entrada del piano del compás 21 adelanta la entrada de las voces en el estribillo. La vuelta de la sección A (estribillo) es aparentemente idéntica, pero en la armonía hay diferencias, pues comienza en el VI grado en lugar del I, aunque después continúa igual que la primera vez. La intervención del piano de los compases 26-27 consiste en dos acordes, el segundo formando síncopa breve con el compás siguiente. Comienza en Sib M aprovechando que el estribillo termina en Fa M, convirtiendo este acorde a su vez en dominante. En la sección C (2ª estrofa), en el compás 29 hay una modulación a Sol m, después una mayorización (compás 30) y otra modulación a Do M. En el compás 32, modulación a Fa M. En el compás 36, modulación a Re M (lejano). La 4ª semifrase de esta sección es anticipada por un acorde sincopado del piano. La frase termina en Re m.

En la siguiente entrada del piano (compás 40-41) éste hace dos entradas sincopadas por medio de acordes. Es como la entrada del compás 26, pero con cuatro acordes en lugar de dos. Modulación a Do m justo antes de la entrada del estribillo, en la síncopa de las voces. La siguiente entrada de A, añade un compás, para la repetición sincopada de “blaue”. Está en Sib M. Los compases 45 y 46 son iguales a los compases 5-6 y 24-25, modulando a Sib M, como la primera vez. La entrada del piano del compás 47 es idéntica a la del compás 26. El acompañamiento es idéntico en el compás 48, que repite en el 49. En la sección D hay que destacar una subida cromática del bajo en los compases 51-52, pasaje en la tonalidad de Do m. Los compases 56-58 están en Sol m, en el 59 modula a Fa M.

En la entrada del piano del compás 60, como en las veces anteriores, aprovechando el final en la dominante, modula a la tonalidad principal para la reexposición del estribillo. La entrada es idéntica a los compases 26 y 47. En la sección A' el estribillo arranca directamente después de dos acordes, pero hay una repetición del compás de entrada del piano en el compás 62, y en el compás 66 hay una dominante secundaria del IV grado. La sección E comienza en el II grado de la tonalidad principal, modula a Sol M en el compás 72 y a Do M en el siguiente. Aprovechando que la anterior semifrase estaba en Do M, modula a Fa M en el 74 en el 75 a Sib M, y en el 79 a Do m. La CODA está encomendada al piano, dura seis compases y en el compás 83 repite el mismo acompañamiento del compás 27, sólo que la frase que ha comenzado en el compás 82 el *primo*, será finalizada por el *secondo*, en el compás 85, donde hay una cadencia plagal Mib M → Sib M.

### 3 Textura

El tratamiento del texto es silábico; hay mucho texto, por lo que destaca la dicción y a veces produce efectos muy parecidos al último Lied del *Spanische Liederspiel*, opus 74, *Ich bin geliebt*. Como en *Bedeckt mich mit Blumen* la idea inicial parte del *secondo* (en este caso dos acordes en Sib M) que es seguido en canon por el *primo*. El *secondo* acompaña las dos voces (que cantan con relativamente pequeños intercambios de contrapunto) con negras en staccato entre las manos, y de nuevo, el *primo* embellece el acompañamiento con comentarios, el primero de los cuales aparece tras la frase “wer verliebte sich nicht drein!” y que parece derivarse de un patrón descendente escuchado antes en *Tief im Herze trag' ich Pein* (Johnson, 2001: 80). Así el *primo* tiene encomendados todos los

comentarios melódicos, mientras el apoyo armónico recae principalmente en el *secondo*. Solamente en los compases 80 y 85 alternan los papeles, el *primo* toca acordes y el *secondo* la respuesta melódica del piano.

En todo el ciclo hay toques de estas pequeñas reminiscencias de frases que se han escuchado anteriormente en una forma diferente. No hay duda que representa un esfuerzo consciente del compositor para hacer que este ciclo tenga unidad por medio de una base motívica. Este dúo es el reverso de *Bedeckt mich mit Blumen*; mientras aquel era apasionadamente infeliz, este es feliz; aquel estaba en Sol m, éste está en su relativo mayor, Sib M; aquél en ritmo binario, éste en ritmo ternario. La otra gran diferencia son las dificultades musicales que se encuentran el dúo femenino; éste por otra parte es lo más sencillo posible.

#### 4 Análisis rítmico

Los motivos rítmicos de este Lied no son muy evidentes. El ritmo descansa principalmente en la utilización de síncopas, tanto por parte del piano como de las voces. En la figura 1 puede observarse la entrada sincopada de la voz del bajo respecto al piano. Las voces van paralelas.

The image shows a musical score for the piece 'Munter.' It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics 'Blau - e Au - gen' written below it. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The piano part features a series of chords and melodic lines. Two ovals are drawn around specific parts of the score: one around the piano accompaniment in the first measure, and another around the vocal line in the second measure, highlighting a syncopated entry. The piano part includes dynamic markings such as 'p' and 'p'.

Ejemplo 1. Compás 1-2. *Secondo*

Los comentarios del piano que recuerdan al estilo clásico suelen ir precedidos por un intervalo de octava. (Ejemplos 2 y 3)



Ejemplo 2. Compás 7-8. *Primo*



Ejemplo 3. Compás 26-27. *Primo*



Ejemplo 4. Compás 80, *secondo*

Desde el compás 80 al 85, (Ejemplo 4) los comentarios melódicos del piano se reparten entre el *primo* (compases 82 y 83) (Ej. 5) y el *secondo* (compases 80, 84 y 85), (Ej. 6).



Ejemplo 5. Compases 82-83 *primo*



Ejemplo 6. Compás 84-85 *secondo*

#### IV.3.10 *Quartett. Dunkler Lichtglanz, blinder Blick*

Fue compuesta en noviembre de 1849, y es el décimo Lied del ciclo, un cuarteto vocal, que Schumann tituló *Quartett. Dunkler Lichtglanz, blinder Blick*. El poema es de Rodrigo de Cota, poeta de fines del siglo XV<sup>145</sup> y se titula *Vista ciega, luz oscura*, que Geibel tradujo al alemán como *Dunkler Lichtglanz*, luz oscura. Está compuesto en la tonalidad de Sol menor, en compás de 3/4, con la indicación de tempo *Nicht rasch*, es decir, *no rápido*.

Puntualizando la cuestión de la tonalidad en que está compuesto, la primera parte del Lied está en Sol m, pero en el compás 31, hacia la mitad del Lied, modula a su homónimo mayor Sol M. Este Lied no supone un contraste muy grande con el Lied anterior, de carácter alegre, más bien intensifica la tensión creada por él, pero supone un brillante broche a todo el ciclo, al ser el único número en el que intervienen todas las voces, funcionando también como un resumen.

El poema es una inteligente elección de Schumann, porque parece contener los aspectos contradictorios del carácter español, y es un himno a los pros y contras de enamorarse. El poema es impersonal y no se refiere por tanto a ningún enamorado concreto o pareja de enamorados, pero permite al reparto situarse delante del telón y puntualizar una moraleja: Cada momento de felicidad romántica supone la dosis correspondiente de aflicción. Pero entonces, Schumann minimiza el pesimismo del poema tal como lo tradujo Geibel concentrándolo en el último verso, "Das kannst Liebe, du nur sein". Una vez que la lista de aspectos amargos o tristes ha pasado rápidamente por los labios de los cantantes, se canta un himno general al amor. Aunque al final, Schumann es

---

<sup>145</sup> Según Pérez Cárcelos (2010) probablemente un judío converso de Toledo, al que se le ha atribuido, (por el propio Fernando de Rojas) el primer acto de *La Celestina*.

fiel al talante general del poema y termina la pieza soñadora y pacíficamente, más que en tono triunfal (Johnson, 2001:82).

### 1 Análisis formal

Se trata de un Lied de composición desarrollada (*durchkomponiert*), en el cual no hay repeticiones musicales, aunque sí hay alguna del texto que sí forma un estribillo poético, pero no hay estribillo musical propiamente dicho. Si se observa el cuadro siguiente, se ve que la sección A está formada por frases simétricas, exceptuando la inserción del piano en el compás 10, y que la frase número 4 está formada por tres semifrases de dos compases de duración, así como la frase 7, aunque la duración de las tres semifrases en esta última sea de 4, 2 y 4 compases respectivamente. Todos estos recursos sirven para conseguir el equilibrio de la pieza.

<b>Introducción pianística</b>			1 compás
<b>Sección A</b> (13 compases)	Frase 1 (4 compases)	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
	Frase 2 (4 compases)	Semifrase 3	2 compases
		Semifrase 4	2 compases
	Enlace del piano		1 compás
	Frase 3 (4 compases)	Semifrase 5	2 compases
Semifrase 6		2 compases	
<b>Sección B</b> (16 compases)	Frase 4 (6 compases)	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
		Semifrase 3	2 compases
	Frase 5 (5 compases)	Semifrase 4	2 compases
		Semifrase 5	3 compases
	Frase 6 (5 compases)	Semifrase 6	3 compases
Semifrase 7		2 compases	
<b>Sección C</b> (16 compases)	Frase 7 (10 compases)	Semifrase 1	4 compases
		Semifrase 2	2 compases
		Semifrase 3	4 compases
	Frase 8 (6 compases)	Semifrase 4	4 compases
		Semifrase 5	2 compases
<b>Coda</b> (10 compases)	Frase 9 (4 compases)	Semifrase 1	2 compases
		Semifrase 2	2 compases
	Frase 10 (6 compases)	Semifrase 3	3 compases
		Semifrase 4	3 compases
<b>Postludio pianístico</b>			4 compases

Los elementos de los que se sirve Schumann para crear cohesión en este Lied de forma desarrollada son, además de un número igual de compases en las secciones B y C, la repetición de elementos, (como por ejemplo de la 1ª semifrase, en la 5ª) aunque la 6ª

semifrase no es igual que la 2ª, la repetición de la frase “Das kannst, Liebe du nur sein”, con entradas fugadas de las voces que siguen a la voz de contralto (compás 15), convierte a esta sección B en una especie de estribillo. La segunda vez que entran las voces fugadas (compás 24) se repite el texto, pero la música cambia. En el compás 34 vuelven a entrar las voces fugadas, esta vez comenzando por la voz de soprano. Estamos pues, ante un estribillo literario pero no estrictamente musical. En los compases 41 y 43 las dos voces femeninas hacen una pregunta y son respondidas respectivamente por las voces masculinas en los compases 42 y 44.

Si se observan los textos correspondientes al poema original castellano, la traducción de Geibel y la adaptación de Schumann para el Lied salta a la vista que, como en muchos otros casos, ha realizado numerosas modificaciones en el texto para adaptarlo a la estructura musical, como son las numerosas repeticiones de parte del texto y el cambio del texto “Dunkler Lichtglanz, todtes Leben”, en lugar de “blinder Blick” cuando repite el primer verso del poema.

Aunque si pensamos en el significado del poema, si está claro que todos estos efectos son producidos por el amor, Schumann todavía quiere destacarlo más al repetirlo tantas veces, hasta el punto que el texto original sin repeticiones apenas habría bastado para la mitad del lied. Los intervalos, utilizados en la primera parte del Lied son amplios, sirven para representar la pasión; curiosamente, en la segunda parte del Lied, la melodía tiene menos saltos, discurriendo por grados conjuntos, como queriendo minimizar los efectos adversos del amor.

<b>Texto de Rodrigo de Cota<sup>146</sup></b>	<b>Texto de Geibel<sup>147</sup></b>	<b>Texto de Schumann</b>
<b>Vista ciega, luz oscura</b>	<b>XVI Vista ciega, luz oscura</b>	<b>10. Quartett. Vista ciega, luz oscura</b>
Vista ciega, luz oscura, gloria triste, vida muerta, ventura de desventura, lloro alegre, risa incierta: hiel sabrosa, dulce agrura, paz con ira y saña presta es amor. Con vestidura de gloria que pena cuesta.	Dunkler Lichtglanz, blinder Blick, Todtes Leben, Lust voll Plage, Glück erfüllt von Mißgeschik, Trübes Lachen, frohe Klage, Süße Galle, holde Pein,	Dunkler Lichtglanz, blinder Blick, todtes Leben, Lustvoll Plage, Glück erfüllt von Missgeschick, trübes Lachen, frohe Klage, süsse Galle, holde Pein,

<sup>146</sup> Böhl de Faber 1827: 301 (nº 269).

<sup>147</sup> Geibel, 1843: 24.

Fried' und Krieg in einem  
Herzen,  
Das kannst, Liebe, du nur  
sein  
Mit der Lust erkaufte durch  
Schmerzen.

Fried' und Krieg in einem  
Herzen,  
das kannst, Liebe (du) nur,  
**das kannst, Liebe, du nur  
sein.**

Mit der Lust erkaufte durch  
Schmerzen,  
**Liebe, das kannst du nur  
sein,**

**das kannst Liebe,  
das kannst du nur sein,**

**mit der Lust erkaufte durch  
Schmerzen!**

**Liebe, Liebe, das kannst du  
nur sein,  
das kannst Liebe, du nur  
sein,  
Liebe, das kannst Liebe, du  
nur sein;  
blinder Blick,  
Lust voll Plage,  
das kannst, Liebe, Liebe, du  
nur sein,**

**Liebe nur, Liebe nur,  
das kannst Liebe , du nur  
sein,  
Liebe, Liebe, Liebe,  
das kannst du nur, du nur  
sein!**

Además de las numerosas repeticiones de algunos pasajes del texto, Schumann invierte el orden de las palabras dando lugar a la variación *Liebe, das kannst du nur sein* en lugar de *das kannst, Liebe, du nur sein*. También se produce un cambio semántico al sustituir el sustantivo *Lust (voll Plage)* del texto de Geibel por un adjetivo (*lustvoll*). Mientras en Geibel la felicidad que produce el amor que encierra la palabra *Lust* está mermada por los sufrimientos, la colocación del adjetivo *lustvoll* delante de *Plage*, los padecimientos llevan en sí mismo algo agradable, dan cierto placer.

## 2 Análisis armónico

La introducción pianística está en Sol m. En la sección A, que está formada por tres frases simétricas e irregulares, modula a Do m en el compás 4-5 por medio del acorde de 7ª. En el compás 7 modula a Sol m, resolviendo en el VI, siendo el enlace del piano del compás 10 una copia literal de la introducción. La quinta semifrase es idéntica a la primera, y en los compases 11 y 12 hay que destacar la disonancia que se produce entre las voces de soprano y tenor al sonar simultáneamente las notas re y do#, concretamente en las palabras “süße Galle”, que significan literalmente “dulce bilis”, formándose en el primer tiempo del compás 11 un extraño acorde de apoyatura múltiple. En la sexta semifrase hay una modulación a Do m en el compás 13 y en el 14 a Fa M.

En la sección B a partir del compás 15 se producen una serie de entradas fugadas de todas las voces, comenzando por la contralto. En el compás 16 modula a Mib M, aquí hay una melodía continua. En el compás 20, modula a Do m, en el 21 está en Fa M. A partir del compás 25 se vuelven a producir las entradas fugadas de las voces, pero con otra melodía. En el compás 26 está en Do m y en el 28 en Re M, tonalidad en la que acaba la sección.

En la sección C hay una mayorización de la tonalidad a partir del compás 31. Vuelven las entradas fugadas de las voces, esta vez comenzadas por la soprano. En el compás 39 hay una breve modulación a La m y vuelta a Sol M. Las voces femeninas preguntan (compás 41-43) y las masculinas contestan (42-44), modulando a Mi m en el compás 42. En el compás 46 aparece un acorde de 7ª disminuida que modula a Sol M en el compás 47. En el compás 48 encontramos un extraño acorde de Sol# disminuido en su segunda inversión con 4ª añadida, que se puede considerar incluso que ha sido anticipado en el final del compás 47, y que al final se presenta como Mi 7ª. Estos acordes anteriores hacen que en el segundo tiempo del compás 49 module a La m, y en el compás 50 rápidamente cambia a Sol M. Al final del compás 51 y parte del 52, aparece de nuevo ese extraño acorde de Sol# disminuido con 4ª añadida. Al final del compás 52 y todo el 53 la dominante de la dominante. En el compás 54 aparece un acorde de 9ª de Re M que hace de dominante de Sol M y permanece en dicha tonalidad, también durante el postludio pianístico, con distintas notas añadidas en el *primo*.

### 3 Textura

El tratamiento del texto es silábico, basándose gran parte de la dinámica en el juego de preguntas y respuestas de las voces. Recuerda mucho, por el tratamiento del texto, de las voces, el ritmo, el compás y la utilización de un motivo puntillado al sexto Lied del *Spanische Liederbuch: Es ist verraten*.

Las voces están organizadas como cuarteto, al que Schumann somete a diversas combinaciones: a veces se oponen las voces femeninas por un lado y masculinas por otro. Hay que destacar la primera entrada de las voces masculinas, pues mientras el tenor entra con las voces femeninas, el barítono lo hace dos tiempos después fugadamente, y no se iguala a las otras voces hasta el compás 5, pero con otro texto, pues es el único que no canta las palabras “Lust voll Plage”, debido al retraso de dos compases, y por lo visto, Schumann no consideró necesario incluir dicho texto. Las voces cantan homofónicamente hasta el compás 15, en que entra la contralto iniciando la entrada de las cuatro voces fugadas, con el texto “das kannst Liebe”. En primer lugar entra la contralto, a tres tiempos de distancia la soprano y el bajo, y de nuevo tres tiempos después, el tenor junto con la contralto. En la repetición que sigue, responden juntas las cuatro voces (compás 19).

En el compás 25, con el mismo texto vuelve a entrar la contralto y tres tiempos más tarde la soprano, tres tiempos después el tenor, y tres tiempos detrás de éste, el bajo. En el compás 35 y 37, es la soprano la que entra (siempre con el mismo texto), contestándole las otras tres voces a tres tiempos de diferencia. Ahora, las voces masculinas y la contralto irán juntas, y la soprano se les opone.

En el compás 40 vuelven los dos primeros versos, con alternancia de las voces: las mujeres cantan “dunkler Lichtglanz” y los hombres contestan “blinder Blick”, las mujeres cantan “todtes Leben” y los hombres contestan “Lustvoll Plage”, y después se unen las cuatro voces en el texto “das kannst, Liebe, Liebe du nur sein” en una escala ascendente (excepto en el bajo que es descendente) hasta el compás 45. A partir del compás 48 las voces femeninas y el tenor van juntos, y el barítono se une en el compás 51 hasta el final.

Los acompañamientos del piano son bastante interesantes, esta vez sí se encuentra cierto aroma español en la música, conseguido mediante el motivo inicial del *primo*, con cierto aire de danza, a lo que también contribuirán los acompañamientos arpegiados y los tresillos, y los arpeggios finales que recuerdan a la guitarra, en ambas partes del piano y que Schumann ya ha utilizado en diferentes partes del ciclo.



Ejemplo 1. Compases 1-2, *primo*

Aquí se presenta el motivo de acompañamiento desarrollado en el *primo*.



Segundo motivo de acompañamiento. Ejemplo 2. Compás 6, *primo*

Este acompañamiento reaparece en el *primo* en los compases 47 y 48, y desde el 50 al 58, unas veces en sentido ascendente y otras en sentido ascendente y descendente.



Ejemplo 3. Compases 56-58, *primo*

En el *secondo* encontramos otras dos fórmulas de acompañamiento, la primera es un diseño arpegiado, combinado con otra fórmula que combina escalas.



Tercer motivo de acompañamiento. Ejemplo 4. Compases 15-16, *secondo*



Cuarto motivo acompañamiento. Ejemplo 5. Compás 21, *secondo*

Además, hay otro motivo con tresillos que se encuentra en los compases 25-28 de ambos acompañamientos. (Ejs. 6 y 7)



Motivo 5. Ejemplo 6. Compás 25, *secondo*

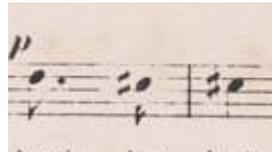


Motivo 5. Ejemplo 7. Compás 25, *primo*

#### 4 Análisis rítmico

En este Lied, de marcado carácter rítmico, hay varios motivos destacables. El motivo en el que se basa todo el Lied es: Corchea con puntillo+ semicorchea + negra, o blanca, ya que aparece con muchas variaciones en la duración de su nota final.

(Ejs. 8 y 9)



Ejemplo 8. Compás nº 1



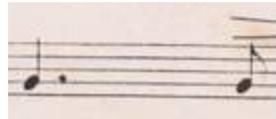
Ejemplo 9. Compás nº 5 soprano.

El motivo del ejemplo 9 aparece en todas las voces y es utilizado en la voz de soprano seis veces, cuatro en la voz de alto, cinco en la parte del tenor y cuatro en la del bajo. A veces presenta grandes saltos, otras veces discurre por intervalos mucho más cercanos.



Ejemplo 10. Compás nº5. Tenor.

Este motivo en su versión más larga (negra con puntillo + corchea) también aparece muchas veces, cinco veces en la voz de soprano, cuatro en la de alto, y cuatro en las voces de tenor y alto. (Ej. 11)

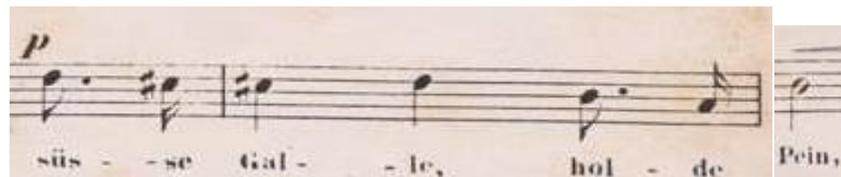


Ejemplo 11. Compás nº 6 alto.

Los dos motivos anteriores se combinan a menudo entre sí, formando semifrases. En el ejemplo 12 puede verse.



Ejemplo 12. Compás 6. Soprano.



Ejemplo 13. Compás 11, soprano.

## IV.4 Cohesión interna de los ciclos

### IV.4.1 Spanisches Liederspiel, opus 74

#### IV.4.1.1 Motivos rítmicos

Cuando se escucha este ciclo o se aborda el análisis por separado de cada uno de los Lieder, la primera impresión que se percibe es que Schumann utiliza ritmos de tresillos y puntillos con mucha frecuencia. Si se aborda el análisis desde una perspectiva más amplia, después de aislar los motivos rítmicos aparecidos en cada Lied individual, se descubre que un factor de coherencia interna muy importante de este ciclo se basa en la utilización magistral de una serie de motivos rítmicos, que ampliados, reducidos o variados melódicamente, aparecen en casi todos los Lieder que lo componen.

El primer motivo rítmico a destacar es el motivo principal del Lied número 1, compuesto por un tresillo de corcheas y dos corcheas, con diversas variaciones, al que se denominará motivo A:



Lied nº 1, compás 1

Motivo A

El motivo A constituye el motivo principal del Lied nº 1, pero aparece también en el Lied nº 9, en las entradas fugadas de las cuatro voces (compases 25-28).



Lied nº 9, compás 25



Lied nº 8, compás 2-3

Este motivo del Lied nº 8, es el motivo A pero invertido y además descendente.



Lied nº 1, compás 43-44



Lied nº 5, compases 53-54



Lied nº 1, compases 3-4



Lied nº 8, compás 12-13



Lied nº 1, compás 20-21



Lied nº 3, compás 3-4



Lied nº 7, compás 15-16

Una variación de A aparece en el piano del Lied nº 1 y también en el Lied nº 5 (compases 18-19)

Tresillo de corcheas + negra con puntillo y corchea.

Otra variación de A: tresillo de corcheas + blanca.

En el Lied nº 8, tresillo de corcheas + dos negras, y la resolución en sentido descendente. Siempre son anacrusas.

Una variación del motivo A aparece en el piano, y también forma parte del motivo principal del Lied nº 3, con la resolución en sentido descendente.

En el Lied nº 7 aparece una variación de este motivo rítmico, con el añadido de una síncopa.



Lied nº 9, compás 3-4



Lied nº 9, compás 114-115



Anexo. Lied nº 10, Compás 7-8



Lied nº 10, Compás 36-37

El siguiente motivo rítmico que aparece en el Lied nº 1, (motivo B), aparece también en los Lieder 3 y 6. En este último en numerosas ocasiones, también variado.



Lied nº 1, compases 38-39

Motivo B



Lied nº 3, compás 2-3

El motivo A aparece en el Lied nº 9 precedido de cuatro corcheas, formando el motivo principal del Lied.

También en el Lied nº 9, aparece el motivo A con una variación, pues va precedido de un tresillo.

Y en el apéndice, en *Der Contrabandiste*, aparece también este motivo continuamente y también con dobles tresillos.



Lied nº 9, compás 9-10

El motivo B aparece también en el Lied nº 9. En este caso en la voz del tenor y del bajo, mientras que las voces femeninas responden solo con una parte del mismo motivo.



Lied nº 9, compás 9-10



Lied nº 6, compases 11-13

En este ejemplo, B aparece con valores más largos.



Lied nº 6, compás 12

Este motivo podría tomarse como la segunda parte del motivo anterior.



Lied nº 6, compás 9

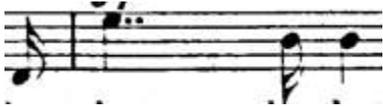
Aquí Schumann emplea el mismo motivo pero alargado: negra con puntillo + corchea + dos corcheas.



Lied nº 5. Compás 6

También se encuentra en el piano.

El motivo principal del Lied nº 3, (al que llamaré motivo C) aparece también en el Lied nº 6.



Lied nº 3, compás 1

Motivo C

En el Lied nº 3, el motivo C aparece con variaciones de la nota final, a veces es una negra y a veces es una corchea, y también con valores más largos, pero la fórmula rítmica es la misma.



Lied nº 6, compás 4-5

El motivo C aparece también en los compases del preludio pianístico del Lied nº 6 (compases 1 y 35).



Lied nº 6, compás 1.

En el compás 1 del Lied nº 6 aparece una variación del motivo al estar constituido por una corchea con puntillo, es decir, un valor mucho más breve y un tresillo.



Lied nº 6, compás nº 35

Las dos últimas notas del Lied nº 6 pueden considerarse parte del motivo C.

En el Lied nº 3 aparece un nuevo motivo (que llamaré D) consistente en una negra con puntillo + dos corcheas, que sufrirá múltiples variaciones.



Lied nº 3, compás 5

Motivo D



Lied nº 3, compás 23

Aparece también en el compás 23, en la voz superior del piano, como imitación del canto (compás 19).



Lied nº 3, compás 15

Aparece el motivo D con la última nota más larga.



Lied nº 2, compás 1-2

El motivo D es el único motivo rítmico destacable del Lied nº 2, que es de naturaleza muy melódica, ligado y fluido. Aparece con la resolución en sentido ascendente.



Lied nº 7, compás 4

Aparece también en el piano, compás 1 y 9 doblando las voces, 17, 25 y 29.

Este motivo (D) también aparece en el Lied nº 7, con variaciones en su nota final, resuelto descendentemente.



Lied nº 4, compás 42-45

El motivo D aparece también en el Lied nº 4 en varias ocasiones, pero con la última nota mucho más larga. Compases 42-45, 60, 69,80 y 81.



Lied nº 6, compás 12

En el Lied nº 6 aparece el motivo D dos veces seguidas.

En el Lied nº 1 aparece también otro motivo, al que llamaré E, consistente en dos corcheas + una corchea con puntillo + una semicorchea.



Lied nº 1, compás 4

Motivo E

En el Lied nº 3 aparece también el motivo E.

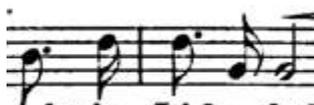


Lied nº 3, compás 2



Lied nº 5, compás 4

En el Lied nº 5, aparece parte del motivo E, y también un motivo derivado claramente del mismo, en el cual las dos corcheas iniciales son sustituidas por una corchea con puntillo.



Lied nº 5, compás 2



Lied nº 7, compás 2

En el Lied nº 7 también aparece este motivo, constituyendo de hecho, su motivo rítmico principal.



Lied nº 9, compás 27-28

En el Lied nº 9 aparece otra vez el motivo E, correspondiendo este ejemplo a la voz de alto.



Lied nº 5, compás 8-9

En el Lied nº 5 se halla el motivo E combinado con el motivo D.

Puede aludir a un ritmo estilizado de zarabanda.



Lied nº 7, compás 7-8

En el Lied nº 7 se halla de nuevo el motivo D combinado con el motivo E, constituyendo el motivo principal de este Lied.



Lied nº 9, compás 14-15

En el Lied nº 9 aparece una combinación del motivo D invertido (esto es, corchea + negra con puntillo + corchea) con el motivo A.

Aparece muchas veces a lo largo de todo el Lied, pues constituye el motivo principal del estribillo.



Lied nº 8, compás 2

El motivo principal del Lied nº 8 está formado por el motivo E (prescindiendo de las dos primeras corcheas), combinado con el motivo A. Esta vez todo el motivo tiene sentido descendente. Este motivo aparece en los compases 2-3, 41-42, 80-81, 102.



Lied nº 8, compás 12-13

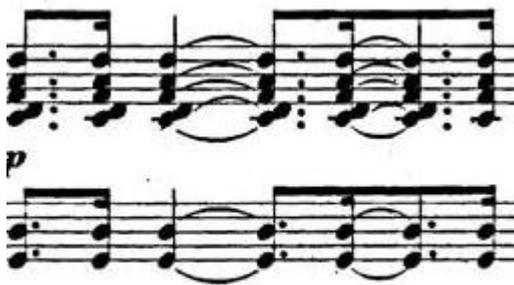
Aquí vemos una combinación de los motivos E y A. Este motivo aparece en los compases 12-13 y 51-52.

En el Lied nº 5 aparece un nuevo motivo rítmico, que produce un ritmo de danza, concretamente un bolero estilizado, tal como indica también Schumann al principio. Le llamaré motivo F.



Lied nº 5, compás 4

Este ritmo, alterado por una síncopa, se encuentra también en la introducción pianística del Lied nº 7.



Lied nº 7, compás 1

La frase inicial del Lied nº 3 está formada por tres motivos rítmicos identificados en otros Lieder, respectivamente los motivos C, B y A



En los Lieder nº 2 y 4 solamente hay un motivo rítmico que aparece en otros Lieder del ciclo, el motivo D, que es el menos marcado. El Lied nº 2 no se caracteriza por su naturaleza rítmica, sino melódica, y el nº 4 es un Lied muy diferente del resto, puesto que tiene su propio motivo rítmico-melódico arcaizante, que aparece desarrollado a lo largo del Lied.



de crear tensión musical y dramática para ir hacia el final del ciclo. *Der Contrabandiste* también presenta una estructura compleja, aunque finalmente quedara excluido del ciclo. (A-B-A-B corta-C-A'-B corta-C' CODA), se ha encuadrado en la categoría de Lied estrófico ampliado.

#### IV.4.2.3 La tonalidad

Las tonalidades de este ciclo siguen el siguiente orden: La m- Fa M (3ª descendente)- Sol m (relativo menor de Si b)- Sol m- Si b M (Relativo mayor de Sol)- Re m (relativo menor de Fa) - Sol M- Re M- La M. Lo primero que llama la atención es que el ciclo empieza en La m y termina en su homónima mayor, siguiendo un esquema tonal parecido al *Liederkreis* opus 39, solo que en este caso era Fa# menor y mayor respectivamente. Al contrario de muchas modulaciones lejanas que encontramos en el interior de las canciones, por lo que respecta a las tonalidades *oficiales* del ciclo, Schumann busca emparentar tonalidades cercanas, incluso se podría pensar que Sol M, Re M y La M son mayorizaciones de las tonalidades menores empleadas. Así, este ciclo está compuesto por un Lied en Fa, uno en Si b, dos Lieder (ya sean mayores o menores) en La, dos en Re, y cinco en Sol.

#### IV.4.2.4 Compás

En cuanto al compás, Schumann escoge seis veces el compás de 3/4 que permite mucha flexibilidad y utilizar ritmos de danza, dos veces el 4/4 (*Geständnis* y *Liebesgram*), 2/4 para *Der Contrabandiste*, que le permite esbozar la cabalgada del caballo y una combinación de 2/4 para el tempo rápido y 3/4 para el tempo más lento de *Ich bin geliebt*. Lo que permite establecer una separación muy clara y un marcado contraste entre las partes del Lied en que hablan las lenguas maledicentes y las partes en que habla la contralto expresando su indiferencia ante los ataques de la gente.

## IV.4.2. Indicaciones de interpretación

Schumann fue un pionero en introducir indicaciones de matices en alemán, luchando contra la preeminencia de la lengua italiana, por lo que resulta muy interesante reflexionar acerca de sus indicaciones de matiz. En el *Spanisches Liederspiel* sólo utiliza *tempos* rápidos al principio, concretamente en *Erste Begegnung*, donde el *tempo* indicado por Schumann es *lebhaft* (vivo) y al final del ciclo en *Ich bin geliebt*, el matiz es *sehr lebhaft*, muy vivo. El resto de *tempos* indicados no son rápidos y, excepto *Nicht Schnell, nicht zu schnell* y *langsamer* (respectivamente no rápido, no demasiado rápido y lento, que son términos bastante comunes), contienen matices subjetivos como *Im Bolerotempo*, en tiempo de bolero, *Mit Affekt* (con afecto para *Geständnis*) o, *Mit Affekt, aber nicht schnell* (con afecto, pero no rápido) como indica para *Melancholie*. Para *Liebesgram*, la indicación es *Mit leidenschaftlichen Vortrag*, con interpretación apasionada, matices todos que dejan a los intérpretes un margen bastante amplio a la hora de la interpretación.

## IV.4.2 *Spanische Liebeslieder*, opus 138

### IV.4.2.1 Motivos rítmicos

En este ciclo, la cohesión viene menos dada por la utilización de motivos rítmicos que por la tonalidad, como se ha apuntado anteriormente. No obstante, sí se hallan motivos rítmicos o diseños parecidos entre los diferentes *Lieder*.<sup>148</sup> El motivo *a* está formado por ocho semicorcheas ascendentes (melódicamente varía en los diferentes casos) y una apoyatura descendente y el motivo *b* por tres corcheas y una negra. Ambos motivos aparecen en el *Vorspiel*, y después irán apareciendo en alguno de los *Lieder*.

El motivo *a* se encuentra, además de en el *Vorspiel* (Ej. 1), en el *Lied* número 3, como enlace dentro de las estrofas en el *primo* (Ej. 2 y 3), pero con un añadido de cuatro semicorcheas más. En el *Lied* nº 4 está en la voz de soprano, pero no constituye un motivo estructural, sino que sirve para aportar color (Ej. 3). En el *Lied* nº 5 aparece transformado

---

<sup>148</sup> En este apartado sólo se han considerado los motivos que aparecen en más de un *Lied*.

(Ej. 4) negra+ cuatro semicorcheas con apoyatura descendente, constituyendo el motivo principal del mismo y apareciendo tanto en la introducción del piano como en la voz. También aparece en el Lied nº 10 (Ej. 5) aparece en el acompañamiento del *primo*, aunque auditivamente apenas se percibe, al estar enmascarado por el juego de las cuatro voces.

El motivo *b* (Ej. 6) aparece en el Lied nº 2, en sentido descendente, haciendo de comentario en forma de eco a las dolientes frases de la soprano (Ej. 7 y 8). En el Lied nº 3 aparece formando parte de la introducción del piano, previa al estribillo (Ej. 9). Este Lied sí que tiene un ritmo muy marcado, en parte debido al compás de 2/4; además de los motivos *a* y *b*, hay un tercer motivo propio con una síncopa. En el Lied nº 5 (Ej. 10), el motivo *b* aparece como una evolución del motivo *a* formado por un tresillo de corcheas y la apoyatura ascendente pero prácticamente con la misma melodía. El carácter de este Lied es muy melódico.

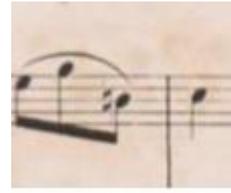
En el Lied nº 4 aparece un motivo rítmico nuevo *c* (Ej. 11), formado por dos corcheas con puntillo, que aparece también en el Lied nº 5 y en el Lied nº 8 (Ej. 13) en la melodía vocal. No es extraño que aparezca en los Lieder 5 y 8, que tienen un componente lírico y melódico muy acusado, y que además son los que Schumann suprimió del primer ciclo, y seguramente el germen de este segundo ciclo de canciones españolas.

Otro motivo rítmico es el *d*, que aparece en el Lied nº 2, formado por una negra con puntillo + corchea+ negra (Ej. 14), que también se halla en el Lied nº 8 (Ej. 15).

El motivo *e* aparece en el Lied nº 10 y está formado por una corchea con puntillo+ una negra, o dos corcheas, en algún caso (Ej.16), y también se encuentra en el Lied nº 7 (Ej. 17 y 18). Se puede considerar motivo *e* (pero alargado) el formado por negra con puntillo + corchea + dos negras (Ej. 20)



*Vorspiel, compás 6. Primo Motivo a*



*Vorspiel, compás 6.  
Primo. Motivo b*



Ejemplo 1

*Vorspiel.* Aquí se ven los dos motivos encadenados formando el tema principal. El motivo *b* lo encontramos precediendo al motivo *a* y detrás del mismo, siendo en el primer caso descendente y en el segundo ascendente.



Ejemplo 2

Lied nº 3. Compases 11-12. *Primo.*

Motivo *a*



Ejemplo 3

Lied nº 4. Soprano: Compás 5

Motivo *a*



Ejemplo 4

Lied nº 5. Compás 11. *Primo*

Motivo *a*



Ejemplo 5

Lied nº 10. Compás 1. *Primo*

Motivo *a*



Ejemplo 6

*Vorspiel*, compás 9

Motivo *b*



Ejemplo 7

Lied nº 2. Compás 10. *Primo*

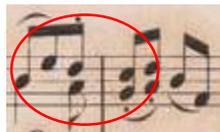
Motivo *b*



Ejemplo 8

Lied nº 2. Compás 5 y 37. *Primo*

Motivo *b*



Ejemplo 9

Lied nº 3, compás 1 y 2. *Primo*

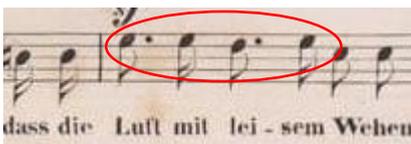
Motivo *b*



Ejemplo 10

Lied nº 5. Compás 3

Motivo *b*



Ejemplo 11

Lied nº 4. Compás 4. Melodía de la soprano.

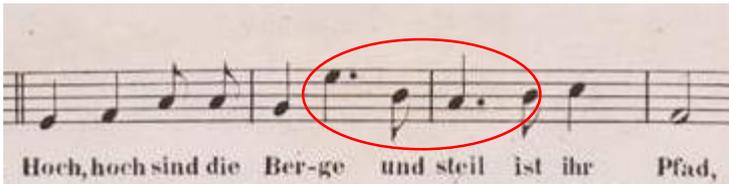
Motivo *c*



Ejemplo 12

Lied nº 5. Compás 4.

Motivo c



Ejemplo 13

Lied nº 8, compás 3-6

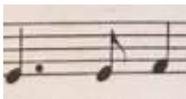
Motivo c



Ejemplo 15

Lied nº 2

Motivo e



Ejemplo 14

Lied nº 8. Compás 13

Motivo d



Ejemplo 16

Lied nº 10. Compás 5

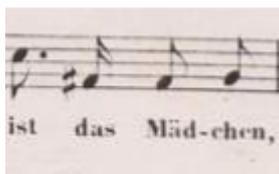
Motivo e



Ejemplo 17

Lied nº 7. Compás 24 del *primo*.

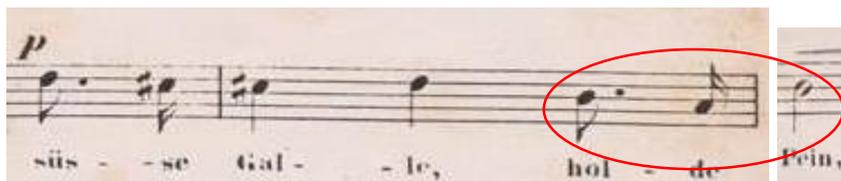
Motivo e



Ejemplo 18

Lied nº 7. Compás 6

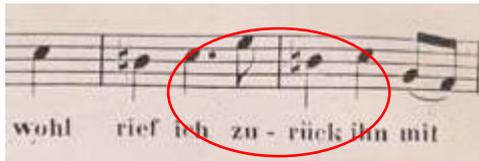
Motivo e



Ejemplo 19

Lied nº 10. Compás 11. Voz de soprano.

Motivo e



Ejemplo 20

Lied nº 8. Compás 32

Motivo e

#### IV.4.2.2- La forma de los Lieder

En este ciclo, la forma de los Lieder es más sencilla que en el *Spanisches Liederspiel*, con un gran número de Lieder estróficos o estrófico-ampliados, con dos excepciones: el número 9, que es un dúo de tenor y barítono en forma de rondó y el número 10, el cuarteto final, que es *durchkomponiert* o desarrollado, observándose una mayor complejidad formal en los dos últimos Lieder del ciclo, también para aumentar la tensión musical. Sin embargo esta aparente simplicidad formal encierra procedimientos compositivos más audaces, como la sección fugada del dúo para voces femeninas (*Bedeckt mich*) y la estructura del Lied nº 8 que si bien es estrófico con variación de la sección A, la sección B está escrita de forma desarrollada.

#### IV.4.2.3- La tonalidad

Un factor de cohesión interna indiscutible de este ciclo es la tonalidad, pues la mayoría de los Lieder que lo integran están en Sol m, incluyendo las dos piezas de piano, *Vorspiel* e *Intermezzo*. *O wie lieblich ist das Mädchen*, tercer Lied del ciclo, está en el tono relativo mayor de Sol m, es decir en Si b M, y también en esta tonalidad está *Blaue Augen hat das Mädchen*, Lied que aun siendo un dúo de voces masculinas está en la misma línea temática que el tercero. Sólo hay un único Lied en Mi b M una tercera por debajo de Sol, *Hoch, hoch sind die Bergen*, por lo que se puede decir que las tonalidades *oficiales* de los Lieder están dentro de un ámbito muy cercano, cosa muy distinta de las modulaciones que se producen en el interior de cada Lied.

Es curioso que los dos Lieder compuestos en tonalidades distintas de Sol m o su relativo mayor son el Lied nº cinco, *Flutenreicher Ebro*, y nº ocho *Hoch, hoch sind die Berge*, la primera en Re mayor, el tono de la dominante de Sol y la segunda una tercera mayor descendente respecto a la misma tonalidad de Sol, que son los dos Lieder que Schumann descartó para el ciclo anterior y que originaron el presente.

#### IV.4.2.4- Compás

Schumann utiliza también en este ciclo el compás de 3/4, prioritariamente en cinco de las canciones. En tres de ellas (*Bedeckt mich mit Blumen*, *Flutenreicher Ebro* y *Blaue Augen hat das Mädchen*) el compás es de 4/4, y en dos el de 2/4 (*O, wie lieblich ist das Mädchen* y *Weh, wie zornig*). Estas dos canciones, ambas adjudicadas a la voz de tenor, según Johnson (2007) en realidad suponen el anverso y el reverso de la misma canción, cantando en la primera las virtudes de la doncella y en la segunda sus defectos, es decir, su mal carácter.

#### IV.4.2.5- Indicaciones de interpretación

En los *Spanische Liebeslieder* Schumann tampoco utiliza *tempos* rápidos. Comenzando por el *Vorspiel*, para el que recomienda *Im Bolerotempo*. Los Lieder dos y cinco, *Tief im Herzen* y *Flutenreicher Ebro* respectivamente, tienen la indicación *Nicht schnell* y el tercero, *O, wie lieblich...*, *Nicht zu schnell*. Para el cuarto Lied, *Bedeckt mich mit Blumen*, el compositor indica *Mit Leidenschaft*, es decir, con pasión, una indicación objetivamente no demasiado clara. Sin embargo, en cuanto se lee la música, está claro que un tempo demasiado rápido no permitiría captar el juego entre las voces, ni toda la carga emocional de la canción.

El número 6, *Intermezzo. Nationaltanz*, lleva la indicación *Nicht rasch*, es decir, “no rápido”, siendo esta pieza una de las que podría inducir a los intérpretes a un *tempo* rápido, y el nº 7 (*Weh, wie zornig*) indica *Nicht schnell, sehr markiert*, en el que claramente un tempo rápido no permitiría captar el tono irónico de la canción.

Para el Lied número 8 la indicación es *nicht geschwind*<sup>149</sup>, es decir, no rápido, y ciertamente, un tempo demasiado rápido privaría a este Lied de su encanto y fluidez, además de dificultar notablemente la interpretación del acompañamiento, que es bastante enrevesada.

El número 9, lleva la recomendación de *munter*, es decir, alegre, animado, pero tampoco rápido, para no perder el juego de las voces y la ironía y simpatía. Por otro lado, permite una gran flexibilidad expresiva.

Por último, el cuarteto final (*Quartett*) lleva la indicación *nicht rasch*, y básicamente se debe a la misma razón, pues un tempo demasiado rápido no permitiría captar el interesante juego de las cuatro voces preguntando unas, respondiendo otras y afirmando todas a una.

### 6.2.5 Similitudes y diferencias entre los dos ciclos

Los poemas escogidos por Schumann para ambos ciclos proceden de la misma fuente literaria<sup>150</sup>, por lo que a priori, puede considerarse como un medio de cohesión interna. Schumann ya había recurrido para sus ciclos del año 1840 frecuentemente al mismo autor para componer sus ciclos de canciones, exceptuando *Myrthen*, que contiene poemas de diferentes autores. En su segunda etapa liederística, compone en cuatro ocasiones ciclos con poemas de un mismo autor:

Gemeint sind das *Spanische Liederspiel*, op. 74 und die *Spanische Liebeslieder*, op. 138 nach Geibel, die *Vier Husarenlieder* op. 117 nach Lenau sowie die *Mädchenlieder für zwei Stimmen nach E. Kulmann*, op. 103. Während Schumann die *Husarenlieder* in unveränderter Reihenfolge aus der Vorlage übernimmt, wählt er für das *Spanische Liederspiel* und die *Spanischen Liebeslieder* aus einer größeren Sammlung insgesamt neunzehn Texte aus und stellt sie neu zusammen. (Schulte, 2005: 116)

Como bien señala Schulte, los poemas de los ciclos españoles proceden de una antología, de la que Schumann selecciona diecinueve textos y ordena según su criterio, pero habría que tener en cuenta también el criterio previo seguido por el traductor,

---

<sup>149</sup> El término *munter* equivale a *lebhaft*, es decir vivo y no es necesariamente muy rápido. Los términos, *rasch*, *geschwind* y *schnell* son prácticamente sinónimos, e implican un tempo más movido, pero, la diferencia, más que metronómica, es de carácter.

<sup>150</sup> Exceptuando *Der Contrabandiste*, como ya se ha explicado anteriormente.

Emanuel Geibel, a la hora de escoger y ordenar los poemas que iba a traducir. Además hay que tener en cuenta los cambios que Schumann estaba introduciendo en su manera de componer en esta segunda etapa creativa, después de haber adquirido amplios conocimientos sobre la voz humana, tras haber compuesto numerosas obras corales, oratorios y la ópera *Genoveva*.

En ambos ciclos puede observarse una similitud en los *tempos* recomendados, aunque en la opus 74 se hallan las tres canciones con los tiempos más rápidos de los dos ciclos: la primera, *Erste Begegnung (Lebhaft)*, *Ich bin geliebt (Sehr lebhaft)*, en la parte rápida; en el cambio de compás, más lento o *langsamer*) y *Der Contrabandiste (Schnell)*. En el resto de las canciones, las indicaciones de interpretación coinciden o se repiten.

En ambos ciclos, ni siquiera el Lied aparentemente más sencillo, estrófico y sosegado tiene una construcción armónica fácil, y la aparente sencillez de la forma no debe llamar a engaño, pues las repeticiones nunca son iguales. Si la melodía parece igual (por ejemplo, en el caso de *Hoch, hoch sind die Berge*) entonces hay algún sutil cambio armónico que diferencia la repetición.

En el caso de *Flutenreicher Ebro*, las frases de la sección A (estrofa y estribillo) son todas simétricas, aunque en las repeticiones hay pequeñas variaciones rítmicas debidas a la adaptación al texto. La sección B está asimismo compuesta por frases simétricas, de las cuales los compases pares son casi copias literales con pequeñas variaciones de las secciones A, pero los compases impares son diferentes.

Los postludios a cargo del piano de ambos ciclos son de carácter conclusivo, frente a los finales abiertos tan característicos de los ciclos de su primera etapa. Otra característica común de ambos ciclos es la utilización del modo menor (concretamente la tonalidad de Sol), que parece formar parte del concepto de lo español de Schumann (Johnson 2001).

En cuanto a las diferencias más notables entre ambos ciclos, la opus 74 tiene un argumento mucho más explícito, en el sentido que se puede deducir. La muchacha que conoce a un joven junto a los rosales del río, después recibe la propuesta de huir con su amante, aunque parece que finalmente no acepta esta propuesta. Esto parece deducirse por las dudas, desencuentros y sufrimientos que la embargan (*Liebesgram*, en el que relata sus penas de amor a la contralto) y el dúo *In der Nacht*, en el que ambos amantes parecen sufrir sus penas por separado sin encontrarse. Cuando al fin ambas voces cantan

juntas, la una resuelve ascendentemente, y el otro, descendientemente. En *Es ist verraten*, la joven se enfrenta a todo el pueblo declarando su amor abiertamente, vuelve a dudar de ser correspondida en *Melancholie*, mientras el amor del joven se hace patente en *Geständnis*; las dos jóvenes del primer encuentro tejen coronas de flores para enviarlas al amado en *Botschaft*, y finalmente llega el final feliz en el que contra viento y marea, la contralto proclama que ama y es amada y todo lo demás le da igual.

En la opus 74 Schumann inventa nuevos títulos para las canciones, que parecen servir para apoyar la idea argumental, pero el segundo ciclo, los *Spanische Liebeslieder* presenta un argumento menos explícito, pareciendo más bien una serie de estampas ilustrativas del amor en sus diferentes fases y formas. Éstas van desde la profunda tristeza del amor que no se sabe si es correspondido de *Tief im Herzen trag' ich Pein*, a la alegría e inocencia del enamorado, expresada por medio de la enumeración de las cualidades de su amada (*O wie lieblich ist das Mädchen*). Así tenemos a dos jóvenes enamoradas que mueren de amor y se relatan sus penas (*Bedeckt mich mit Blumen*); un enamorado que desea que su amada piense en él, tanto como él en ella, aunque por la sensación de paz que transmite la música parece ser correspondido (*Flutenreicher Ebro*). Después del intermedio instrumental, un joven enamorado se burla del enfado de su amada (*Weh', wie zornig*); hay también una enamorada que se angustia porque ha visto a lo lejos a su amado y él no la ha visto (*Hoch, hoch sind die Bergen*); un dúo de voces masculinas cantan las excelencias de su amada (*Blaue Augen hat das Mädchen*); y finalmente, las cuatro voces se unen para relatar las excelencias, miserias y el poder del amor (*Dunkler Lichtglanz, blinder Blick*).

En este ciclo Schumann ordena las canciones por medio de numerales, aunque respeta el subtítulo de Geibel en español, y pone título a las dos piezas instrumentales (*Vorspiel*, e *Intermezzo-Nationaltanz*), y al cuarteto, que titula simplemente *Quartett*, es decir, no son títulos que aludan a la historia relatada sino a la función en el ciclo los dos primeros y al reparto de las voces el segundo.

Schumann introduce en este ciclo tres novedades: la inclusión precisamente de dos piezas instrumentales, la armonización del piano a cuatro manos, y el reparto equilibrado de las intervenciones solistas entre las cuatro voces, pues exceptuando el caso del tenor, al que adjudica dos *Lieder* (más breves que los de las restantes voces) cada

cantante tiene su canción para lucirse, dos dúos y un cuarteto brillante para poner el broche final a la velada.

En los *Spanische Liebeslieder* se encuentran unas pequeñas reminiscencias temáticas de frases que se han escuchado anteriormente en otras canciones, que parecen responder al deseo del compositor de crear coherencia entre las canciones mediante este procedimiento. Generalmente son adscritas al *primo* piano, en forma de interjecciones, comentarios afectivos o pequeños ecos, por ejemplo, en *Tief im Herzen* o *Flutenreicher Ebro*.

Si en el *Spanisches Liederspiel* un elemento muy importante de cohesión interna entre los Lieder eran los motivos rítmicos, de carácter puntillado y marcado, como se ha visto anteriormente, en los *Spanische Liebeslieder* parece jugar un papel cohesionador más importante el plan armónico, que gira en torno a la tonalidad de Sol m y la utilización de ecos con material temático de la melodía vocal a cargo del *primo* piano, generalmente en la mano derecha, en cuatro de las canciones: *Tief im Herzen trag' ich Pein*, *O wie lieblich ist das Mädchen*, *Flutenreicher Ebro*, y *Weh, wie zornig ist das Mädchen*.

## V. CONCLUSIONES

El punto de partida de esta investigación fue el descubrimiento de que los textos de algunos Lieder de Robert Schumann procedían de poemas españoles, lo que suscitó la curiosidad de investigar por qué le habían llamado la atención estos poemas al compositor y cómo habían llegado a sus manos. Aunque Schumann puso música a más poemas españoles, la mayoría están recogidos en los ciclos *Spanisches Liederspiel* y *Spanische Liebeslieder*. Tras conocer en profundidad estos ciclos surgió la cuestión de si se podía deducir la existencia de un estilo “español” en los Lieder de Schumann.

Si se comienza por la cuestión de la elección de los poemas por Schumann para la composición de estos dos ciclos de Lieder hay que señalar su procedencia de una antología de poemas españoles traducidos por Emanuel Geibel, *Volkslieder und Romanzen der Spanier*, por lo que se trata de una misma fuente literaria aunque los poemas correspondan a autores diferentes. Schumann pudo escoger los poemas que mejor se adaptaban para construir la historia que llevaba en mente. Influidos por la creciente popularidad de España como destino exótico y por los estereotipos acerca de los españoles difundidos en su época, escogió poemas que reflejan el supuesto temperamento amoroso apasionado de las mujeres españolas, como se refleja en los Lieder *Liebesgram* (opus 74/3), *Melancholie* (opus 74/6), *Bedeckt mich mit Blumen* (opus 138/4); de su frescura, carácter y actitud valiente plantando cara ante los convencionalismos (*Ich bin geliebt* (opus 74/9) o *Weh' wie zornig ist das Mädchen* (opus 138/7), pero en realidad Schumann trasciende los localismos al plantear simplemente una historia de amor o imágenes del amor, que son de validez universal, como resume el Lied final de los *Spanische Liebeslieder*, *Dunkler Lichtglanz*, que parece encarnar los aspectos del carácter español reflejados en los efectos contradictorios que produce el amor, pero concluyendo, que aun sufriendo por él, vale la pena experimentarlo.

Se ha intentado desmontar el tópico de que Schumann reverenciaba los textos poéticos a los que ponía música, tópico repetido recurrentemente en la bibliografía sobre el compositor. Para ello se han señalado una serie de intervenciones del compositor en los poemas utilizados en estos ciclos, desde la escritura de estrofas

completas, como en *Erste Begegnung* (opus 74/1) a repeticiones de partes de los poemas.

Las repeticiones de versos vienen dadas por la necesidad de realizar repeticiones musicales, que son un medio de cohesión musical indiscutible. La repetición sirve de ayuda al oyente para ordenar el material sonoro y para crear estructuras musicales. Mientras una repetición exacta de música y texto se convierte estructuralmente en un estribillo, una repetición musical con textos diferentes se convierte en estrofa, pero Schumann encuentra la manera de variar la forma creando estribillos literarios que después muchas veces no funcionan como estribillos musicales, como se ha visto a lo largo de esta tesis. Tampoco las estrofas son idénticas, pues siempre introduce variaciones, generalmente de carácter armónico.

Las repeticiones de textos también sirven para dar redondez al poema o al Lied. Schumann las utiliza en algunas ocasiones, como por ejemplo en *Es ist verraten* (opus 74/5) donde convierte la primera estrofa en estribillo repitiéndola parcial o totalmente entre las dos estrofas y al final como recapitulación.

Otro procedimiento de actuación sobre los textos seguido por Schumann es la supresión de palabras, como en *Melancholie* (opus 74/6) donde suprime repeticiones de palabras del poema de Geibel, o incluso estrofas completas, como en el caso de *Bedeckt mich mit Blumen* (opus 138/4) en el que suprime la tercera de las cinco estrofas del poema.

La composición para varias voces abre al compositor la posibilidad de crear dinámicas a partir de repeticiones y variaciones en las voces y los textos. La escala de posibilidades va desde la simple pregunta y respuesta hasta el juego con las voces produciendo efectos de eco, entradas fugadas, solos (como los versos cantados por la contralto en *Ich bin geliebt* (opus 74/9): “Wer mich liebt, den lieb’ ich wieder, und ich weiss, ich bin geliebt”, al que responde el cuarteto.

En bastantes Lieder se encuentran añadidos de palabras que cambian la perspectiva del narrador, es decir del “yo” lírico, como en el citado *Ich bin geliebt* donde Schumann altera el sujeto al sustituir la palabra *Mädchen* (muchachas) por *Menschen* (seres humanos), una adaptación lógica desde el punto de vista del Lied, que Schumann ha adjudicado al cuarteto, al representar las cuatro voces juntas al colectivo maledicente del pueblo, lo que a su vez ocasiona una serie de repeticiones más o menos breves del

texto para plasmar el juego de las voces, de carácter onomatopéyico, que reproduce el bisbiseo de los comentarios a media voz.

Por lo que respecta a las cuestiones musicales, las formas de los Lieder de ambos ciclos son bastante sencillas, siendo principalmente estróficas y estrófico-ampliadas. Las transformaciones, a veces muy sutiles, se aprecian después de un análisis detallado.

Respecto a la armonía, Schumann experimenta e innova constantemente en estos ciclos, utilizando procesos modulantes que finalmente no modulan, dominantes secundarias, acordes de séptima y novena, armonías cromáticas y alteradas. *Melancholie* (opus 74/6) puede considerarse como un ejemplo del estilo tardío de Schumann, pues requiere una forma de canto declamada y tiene una armonía muy compleja.

Un ejemplo a destacar es el comienzo de *In der Nacht* (opus 74/4) donde emplea acordes de 5ª aumentada en todo el preludio pianístico, con lo cual comenzaría por el III grado, una forma innovadora de comenzar. Este Lied también presenta la particularidad de que comienza con un largo preludio de 7 compases, lo que sigue siendo una excepción en Schumann, que raramente escribe preludios pero da un enorme valor a los postludios a cargo del piano.

Los postludios continúan teniendo un gran peso en la construcción de los Lieder de estos ciclos. De un total de 20 Lieder, 15 acaban con un postludio pianístico, de mayor o menor duración, incluido el citado *In der Nacht*. Esta característica tan propia de los Lieder de Schumann se mantuvo pues, a lo largo de su vida: En *Spanische Liederspiel*, los Lieder que acaban con postludio del piano son: *Erste Begegnung*, *Liebesgram*, *In der Nacht*, *Es ist verraten*, *Melancholie*, *Geständnis*, *Botschaft*, y *Ich bin geliebt*, es decir, solamente dos no tienen postludio, *Intermezzo* y *Der Contrabandiste*. En los *Spanische Liebeslieder* el número de postludios es menor: *Tief im Herzen*, *O wie lieblich ist das Mädchen*, *Bedeckt mich mit Blumen*, *Hoch, hoch sind die Bergen*, *O wie lieblich ist das Mädchen*, y *Dunkler Lichtglanz*, es decir, más de la mitad, pero hay que descontar las dos piezas instrumentales, por lo que solamente hay tres Lieder sin postludio final: *Flutenreicher Ebro*, *Weh' wie zornig* y *Blaue Augen hat das Mädchen*. La característica más sobresaliente de los postludios finales de estos ciclos es que tienen un carácter más cerrado y conclusivo respecto a los ciclos de Lieder del año cuarenta.

Otra característica de estos Lieder es la utilización del piano como elemento evocador del texto, al repetir un motivo antes cantado por la parte vocal, a veces dialogando con las voces, como en el caso de *Erste Begegnung* (opus 74/1) o en *Botschaft* (opus 74/8) en el que las entradas de las voces con el texto “auch Liebe welken” y las repeticiones del piano del mismo motivo, nos hacen pensar en las palabras que acabamos de escuchar, dando la sensación de que el piano es un personaje más. La imbricación profunda de voz y piano mediante el reparto de la melodía entre ambos, una de las aportaciones más importantes de Schumann al Lied, también están presentes en estos ciclos, como en el caso de *Intermezzo* (opus 74/2) donde el piano constituye el antecedente de la frase y las voces masculinas el consecuente.

El planteamiento de estos dos ciclos de Lieder ya supone una innovación al establecer un reparto para diferentes voces, más equilibrado en cuanto a intervenciones solistas en el caso de los *Spanischer Liebeslieder* que en el *Spanische Liederspiel*, a lo que hay que sumar el acompañamiento del piano a cuatro manos.

A la cuestión de si se puede hablar de un estilo español en estos ciclos, se puede responder que sí existe un concepto “Schumaniano” de lo español en música, un concepto estilizado que se caracteriza por la utilización de una serie de recursos musicales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el nacimiento del nacionalismo musical, que surgió como una reacción ante el predominio de la ópera italiana y el sinfonismo alemán y que se caracterizó por la utilización de elementos del folklore de cada país, se produjo en fechas simultáneas a la muerte de Schumann.

Ante todo hay que considerar la cuestión rítmica, pues para Schumann el ritmo de bolero parece ser un rasgo definitorio de lo español, que se manifiesta tanto en las indicaciones de interpretación sugeridas “in Bolerotempo” para *Es ist verraten* (opus 74/5) y *Vorspiel* (opus 138/1), o la utilización de un ritmo de bolero en *Botschaft*. Otros rasgos rítmicos en este sentido serían la utilización de tresillos y ritmos puntilleados y la combinación de ambos. *Dunkler Lichtglanz* (opus 138/10) también tiene un ritmo estilizado de danza encomendado principalmente al *primo* piano, a lo que también contribuye el acompañamiento por medio de acordes arpegiados que evocan a la guitarra en ambas partes del piano, que también han aparecido a lo largo del ciclo.

Otros elementos “españolizantes” son la utilización de mordentes y apoyaturas, melismas que interrumpen el tratamiento silábico del texto y acordes arpegiados que

representan el rasgueo de una guitarra como en *Flutenreicher Ebro*, (opus 138/5) en el que el *primo* piano tiene a su cargo este tipo de acorde y el *secondo* grupos de cuatro semicorcheas no ligadas como patrón de acompañamiento. Además, Schumann especifica en la partitura “gleichsam Gitarre”. En *Geständnis* (opus 74/7) también aparecen sugeridos unos acordes a modo de guitarra en el preludio y el postludio del piano.

Las indicaciones “mit Affekt”, “mit leidenschaftliche Vortrag”, no exentas de humor en algunos casos, indican una aproximación al tópico del carácter español, exagerado en la manifestación de los afectos.

Si Schumann se había caracterizado por captar la idea central del poema, su atmósfera, eso mismo sucede con los ciclos, que captan una idea central que sugiere una historia, que no es narrada lineal ni explícitamente, sino que deja abiertas muchas posibilidades.

Respecto a los recursos utilizados por Schumann para generar cohesión entre los *Lieder* que componen estos dos ciclos, son varios: En el *Spanischer Liederkreis* utiliza principalmente una serie de motivos rítmicos que, convenientemente variados van apareciendo a lo largo del ciclo, pero en *Spanische Liebeslieder* es el plan armónico, que gira en torno a la tonalidad de Sol m, el que juega un papel más importante en cuanto a la cohesión del ciclo, junto con la utilización de ecos con material temático de la melodía vocal, generalmente a cargo del *primo* piano. Tal es el caso de *Tief im Herzen trag' ich Pein*, *O wie lieblich ist das Mädchen*, *Flutenreicher Ebro* y *Weh, wie zornig ist das Mädchen*. Tras el análisis detallado de ambos ciclos no se puede evitar corroborar la idea de que Schumann fue un maestro en dar cohesión lógica a una sucesión de pequeñas ideas musicales. Ya en sus sinfonías había utilizado las reapariciones de un mismo tema en distintos movimientos, como medio para dotar de unidad a la obra. También utiliza este sistema en estos ciclos.

Estos dos ciclos tienen un propósito muy diferente a los ciclos de canciones del *Liederjahr*. La principal intención de Schumann parece ser la de amenizar la velada a su público, como se deduce de la carta escrita por el compositor a su editor. Así, se podrían incluir dentro del concepto de música doméstica (lo que no indica en ningún caso que esta música sea fácil de interpretar ni de peor calidad que su obra precedente), y están estrechamente relacionados con su obra pedagógica, el *Liederalbum für die Jugend* opus

79, que coincide en el tiempo con la composición de estos dos ciclos. Estos ciclos españoles junto con el *Minnespiel* opus 101 con poemas de Rückert, constituyen las obras que se han denominado como pertenecientes a la etapa *Biedermeier* de Schumann.

Robert Schumann, el prototipo de compositor romántico, que tuvo que luchar duramente por alcanzar el éxito, que logró a medias, en el fondo era un pequeño burgués, un amante del orden hasta lo inverosímil, una persona que necesitaba organizar su vida, con gran capacidad de trabajo y una enorme disciplina, que le ayudó a mantener su mente clara ante la enfermedad. Pero Robert Schumann no era la enfermedad, sino un gran compositor, de carácter reflexivo y con una gran creatividad, que pese a la enfermedad, consiguió plantearse cuestiones musicales y estéticas, estar al tanto en la evolución de las ideas musicales de su época y componer una gran cantidad de obras inolvidables.

La dedicación a innovar a pequeña escala, como es el caso de los *Lieder*, utilizando recursos muy novedosos pero que pueden pasar desapercibidos, frente a las evidentes novedades introducidas en la gran forma operística por Wagner, impidieron que la obra de Schumann adquirirá el reconocimiento del que es merecedora.

Se podría concluir este trabajo afirmando que Schumann aborda la composición de estos ciclos con mucha frescura, especialmente el primero, pero buscando una vez más la aceptación popular y el éxito financiero, que tanto se le resistió. En el momento de composición de estas obras, Schumann posee cantidad y variedad de recursos técnicos, madurez musical y experiencia. Tras las composiciones sinfónicas, los conciertos para orquesta y las composiciones corales, ha desarrollado otra manera de componer, se ha convertido en un compositor maduro, cuyas obras no tienen tal vez el carácter de innovación evidente que tienen sus ciclos del año cuarenta, pero nunca dejó de investigar, plantear problemas y resolverlos.

Por decirlo con palabras del propio Schumann: “Die Singstimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdruck des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten, und so ist’s recht, wenn darunter nicht der Gesang leidet” Schumann (1922:255).



## VI BIBLIOGRAFIA TESIS

### Fuentes musicales:

Schumann, Robert [s.a.] "Spanisches Liederspiel op.74." *Robert Schumanns Werke*, serie X. Ed. De Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. [http://imslp.org/wiki/Spanisches\\_Liederspiel,\\_Op.74\\_\(Schumann,\\_Robert\)](http://imslp.org/wiki/Spanisches_Liederspiel,_Op.74_(Schumann,_Robert)). (Última consulta: 20. 01. 2015).

Schumann, Robert [s.a.] *Spanisches Liebeslieder* op 138. Edición de Clara Schumann. Viena: C.A. Spina. [http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP25602-PMLP12789-Schumann - 138 - Spanische Liebeslieder 4H version .pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP25602-PMLP12789-Schumann_-_138_-_Spanische_Liebeslieder_4H_version_.pdf). (Última consulta: 20. 01. 2015).

Schumann, Robert [s. a.] *Duette für zwei Singstimmen mit Pianoforte Begleitung*. Revisada por Max Friedlaender. Frankfurt-London- New York: Peters.

Schumann, Robert [s. a.] *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Nach den Handschriften und Erstdrucken*. Original Ausgabe "hohe Stimme". Volumen I. Leipzig: Peters.

Schumann, Robert [s. a.] *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, revisada por Alfred Dörfel. Volumen II. Ausgabe für mittlere Stimme. Leipzig: Peters.

Schumann, Robert [s. a.] *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, revisada por Alfred Dörfel. Volumen III. Original Ausgabe (hohe Stimme). Leipzig: Peters.

Schumann, Robert [s. a.] *Spanisches Liederspiel für eine und mehrere Singstimmen und Klavier*. Op. 74. Frankfurt/M.-Leipzig-London-New York: Peters.

### Fuentes literarias:

Böhl de Faber, Juan Nicolás (1827) *Floresta de rimas antiguas castellanas ordenada por Juan Nicolás Böhl de Faber*. Hamburgo: Perthes y Besser, 2 vols.

Geibel, Emanuel (1843) *Volkslieder und Romanzen der Spanier. In Versmasse des Originals verdeutscht*. Berlin: Alexander Duncker.

Geibel, Emanuel y Heyse, Paul (1952) *Spanisches Liederbuch*. Frankfurt am Main: Insel.

Schumann, Robert (1904) *Robert Schumann Briefe. Neue Folge*. Jansen, F. G. Ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Schumann, Robert (1922) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Better, P. Ed. Berlin: Wegweiser.

Schumann, Robert (2009) *Schriften über Musik und Musiker*. Stuttgart: Reclam.

### **Bibliografía**

Allison-Peers, E. (1970) *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.

Alonso, Dámaso; Blecua, José Manuel (1964) *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos.

Alonso, Dámaso; Blecua, José Manuel (1992) *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos.

Aristegui, Constantino; Seibold, Wolfgang (1981) "Las "canciones españolas de Schumann. En recuerdo del 125 aniversario de la muerte de Schumann". *Ritmo*, 51, 10-19.

Bauni, Axel; Oehlmann, Werner; Sprau, Kilian; Stahmer, Klaus Hinrich (2008) *Reclams Liedführer*. Stuttgart: Reclam.

Beci, Veronica (2006) *Robert und Clara Schumann. Musik und Leidenschaft*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.

Bingham, Ruth (2004) "The early nineteenth-century song cycle". Parsons, J. Ed. *The Cambridge companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press. 101-119.

Blanes Arqués, Luis (1989) *Armonía tonal. Primera parte*. Madrid: Real Musical.

Blanquer Ponsoda, Amando (1984) *Técnica del contrapunto*. Madrid: Real Musical.

- Blanquer Ponsoda, Amando (1989) *Análisis de la Forma Musical*. Valencia: Piles.
- Bouterwek, Friedrich (2002) *Historia de la Literatura española. Desde el siglo XIII hasta principios del XVI*. Traducción y adición de José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo. Madrid: Verbum.
- Briesemeister, Dietrich (2009) "Victor Aimé Huber como hispanófilo". Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 131-156.
- Brinkmann Scheihing, Beatriz (1975) *Spanische Romanzen in der Übersetzung von Diez, Geibel und von Schack. Analyse und Vergleich*. Marburg: Elwert.
- Carnero, Guillermo (1978) *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Carnero, Guillermo (1982) "Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia moderna 2*, 291-317.
- Classen, Albrecht (2009) "España a través del prisma alemán: Perspectivas del medievo y la primera modernidad e investigaciones imagológicas". Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 41-59.
- Conrad, Dieter (1971) "Schumanns Liedkomposition von Schubert her gesehen. Einwendungen zu H. Georgiades". *Musik und Lyrik, Die Musikforschung 24*, 135-163.
- Danuser, Hermann (2007) "Robert Schumann und die romantische Idee einer selbstreflexiven Kunst". Herwig, H. Ed. *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen*. Stuttgart: Metzler, 471-491.
- Daverio, John (1997) *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press.
- Daverio, John (2002) "Im Legendenton de Schumann y el concepto de arabesco de Friedrich Schlegel". *Quodlibet 22*, 128-147.

Daverio, John (2007) "Songs of dawn and dusk: coming to terms with the late music".  
Perrey, B. Ed. *The Cambridge Companion to Schumann*. New York: Cambridge  
University Press. 268-291.

De la Motte, Diether (1993) *Armonía*. Barcelona: Labor.

De la Motte-Haber, Helga (1979) "Es flüstern und sprechen die Blumen... Zum  
Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und Musikalischer  
Gattung" Kreuzer, H. Ed. Göttingen *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und  
Linguistik*. 70-79.

Demmler, Martin (2006) *Robert Schumann. Eine Biografie: Ich hab' im Traum geweinet*.  
Leipzig: Reclam.

Demmler, Martin (2010) *Robert Schumann und die musikalische Romantik*. Mannheim:  
Artemis & Winkler.

Dunsby, Jonathan (2007) "Why sing? Lieder and song cycles". Perrey, B. Ed. *The  
Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press.  
102-122.

Emans, Reinmar; Schmitz-Emans, Monika (2007) "Schumanns kompositorische  
Aneignung von literarischen Texten am Beispiel der Heine-Lieder op. 24 und op.  
48". Herwig, H. Ed. *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen*. Stuttgart: Metzler.  
249-273.

Einstein, Alfred (2004) *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza.

Fernández de Pinedo, Emiliano; Gil Novales, Alberto; Dérozier, Albert. (1981)  
*Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen*. Barcelona: Labor.

Fernández San Emeterio, Gerardo (1997) "La pervivencia de la poesía española medieval  
y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX". *Dicenda* 15, 203-217.

Fernández San Emeterio, Gerardo (2005) "Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y  
versiones musicales de Robert Schumann: el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanische  
Liebeslieder*". *eHumanista* 5, 187-194.

- Ferrer Mora, Hang (2009) "La imatge pròpia en el mirall de l'altre: València i els valencians a través dels *Quadres de València* de Fischer i la seva traducció". Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 69-80.
- Ferris, David (2000) *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the genre of the Romantic Cycle*. New York: Oxford University Press.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1968) *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1981) *Robert Schumann: Wort und Musik; Das Vokalwerk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1990) *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Madrid: Turner.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (2012) *Das deutsche Klavierlied*. Berlin: Berlin University Press.
- Frenk Alatorre, Margit (1971) *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. México: El Colegio de México.
- Gaedeck, Karl Theodor (1897) *Emmanuel Geibel, Sänger der Liebe, Herold des Reiches*. Leipzig: Georg Wigand.
- García Adánez, Isabel (2007) "El más grande de los humoristas... Sobre la ironía y otros recursos cómicos en la obra de Heinrich Heine". Siguan, M.; Jané, J. y Riutort, M. Eds. *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe en España. 337-356.
- García Wistädt, Ingrid (2005) *Del Minnesänger al artista romántico. El romanticismo de Ludwig Tieck a través de la figura del "músico" y su representación literaria*. Tesis Doctoral. Universitat de València. Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Departament de Filologia Anglesa i Alemanya.
- García Wistädt, Ingrid (2009) "Las vicisitudes de la pícara Coraje: El viaje de una mujer en la Guerra de los Treinta Años." Raposo, B.; Weber, E. Eds. *Guerra y viaje. Una constante histórico-literaria entre España y Alemania*. Valencia: Universidad de Valencia. 43-55.

- García Wistädt, Ingrid (2011) "Krieg und Romantik. Vom spanischen Unabhängigkeitskrieg bis zur deutschen Märzrevolution". Raposo, B.; Gutiérrez, I. Eds. *Bis an den Rand Europas. Spanien in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert. 167-225.
- Geck, Sabine (2009) "Ein Winter in Spanien (1855) de Friedrich Wilhelm Hackländer. Concepto de viaje y técnicas de descripción". Raposo, B.; García-Wistädt, I. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 157-167.
- Geck, Martin (2010) *Robert Schumann: Mensch und Musiker der Romantik*. München: Siedler.
- Gesse-Harm, Sonja (2007) "Buchstaben von Feuer. Zur Bedeutung des Dramatischen in Robert Schumanns Romanzen und Balladen nach Texten Heinrich Heines". *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen*. Herwig, H. Ed. Stuttgart: Metzler. 217-228.
- Gimber, Arno (2007) "Heines Doppelgänger in Schuberts Vertonung". Siguan, M.; Jané, J. y Riutort, M. Eds. *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe en España, 371-384.
- Gimeno Estellés, Carlos (2008) *Mi primer Liederbuch*. Valencia: Rivera.
- Gómez Perales, María José (2009) "El viaje: Elemento clave del progreso científico-técnico. Los hermanos Delhuyar y Joaquín Ezquerro del Bayo en la academia de minas de Freiberg (Sajonia)". Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 119-130.
- Gómez Perales, María José (2011) "Zwischen romantischem Erbe und Modernität. Deutsche Spanienreisende in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts". Raposo, B.; Gutiérrez, I. Eds. *Bis an den Rand Europas. Spanien in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert. 227-273.
- Hernández, Isabel (2009) "Del Tockenburg a Prusia, de la montaña a las armas: La autobiografía de Ulrich Bräker. Lebensgeschichte und natürliche Ebentheuer des

armen mannes im Tockenburg (1789)". Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 75-94.

Herttrich, Ernst (1993) "Schumann und Geibel". Wendt, M. Ed. *Schumann und seine Dichter*. Mainz: Schott. 122-131.

Hieckel, Jörn Peter (2007) "The compositional reception of Schumann's music since 1950". Perrey, B. Ed. *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press. 252-267.

Hoffmeister, Gerhart (1976) *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*. Madrid: Gredos.

Iztueta Goizueta, Garbiñe (2009) "El viajero Wilhelm von Humboldt y sus sucesores: Caracterización cultural del País Vasco en las descripciones del viaje del siglo XIX". Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 93-117.

Jané, Jordi (2009) "Goethe I Forster: Dues forms d'anar a París." Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 95-111.

Johnson, Graham (2001) *Notas y comentarios en la edición discográfica "The songs of Robert Schumann"*. Londres: Hyperion Records Ltd.

Kapp, Reinhard (2007) "Schumann in his time and since". *The Cambridge Companion to Schumann*. Perrey, B. Ed. Cambridge: Cambridge University Press. 223-251.

Lippman, Edward A. (2002) "Teoría y práctica en la estética de Schumann". *Quodlibet*, 22, 56-92.

Lépront, Catherine (1988) *Clara Schumann. La vida a cuatro manos*. Barcelona: Luis de Caralt.

Llácer Plá, Francisco (1982) *Guía analítica de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.

- Loras Villalonga, Roberto (1998) *Aspectos Teóricos del Lenguaje Musical*. Vol. 1. Valencia: Rivera Mota S. L.
- Loras Villalonga, Roberto *et al.* (2001). *Aspectos Teóricos del Lenguaje Musical*. Vol. 2 y Vol. 3. Valencia: Rivera Mota S. L.
- Martí Marco, María Rosario (2009) "El botánico valenciano A. J. Cavanilles en su relación epistolar y científica con Alexander von Humboldt y los botánicos alemanes." Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 81-91.
- Martí Marco, María Rosario (2009) "Friedrich Schiller y la historiografía de la Guerra." *Guerra y viaje*. Raposo, B.; Weber, E. Eds. *Una constante histórico-literaria entre España y Alemania*. Valencia: Universidad de Valencia. 57-73.
- Matamoro, Blas (2000) *Schumann. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Barcelona: Península.
- Menéndez Pidal, Ramón (1946). "La primitiva poesía lírica española". *Estudios literarios*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Austral. 197-269.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*. 2 Volúmenes. Madrid: Espasa Calpe.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (2008) *Antología de poetas líricos castellanos. Tratado de los romances viejos*. Enrique Sánchez Reyes, Ed. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Milá y Fontanals, Manuel (1853) *Observaciones sobre la poesía popular*. Barcelona: Narciso Ramírez.
- Milá y Fontanals, Manuel (1874) *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelona: Alfonso Verdager.
- Moore, Gerald (1981) *Dichterliebe. Die Lieder und Liederzyklen Robert Schumanns*. Tübingen: Wunderlich.

- Naumann, B. Ed. (1994) *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik*. Stuttgart: Metzler.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). London: Sadie, S. Ed..
- Orduña, Javier (2007) "Heines Mestrische Zweideutigkeiten". Siguan, M.; Jané, J. y Riutort, M. Eds. *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe en España. 107-124.
- Ortiz-de-Urbina Sobrino, Paloma (2007) "Heinrich Heine y Robert Schumann: *Lyrisches Intermezzo versus Dichterliebe*". Siguan, M.; Jané, J. y Riutort, M. Eds. *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe en España. 385-394.
- Ortiz-de-Urbina Sobrino, Paloma (2010) "Cómo transmitir cultura a través de la música: Los *lieder* de Robert Schumann". Jarillot, Cristina Ed. *Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*. Bern- Berlin: Lang. 669-709.
- Ostwald, P. (1985) *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press.
- Paley, Elizabeth (2007) "Dramatic stage and choral Works". Perrey, B. Ed. *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press. 195-219.
- Parada, Arturo (2004) "La recepción del Quijote en los siglos XVII y XVIII en tierras Alemanas, ¿"bien" o "herramienta"? *Anales cervantinos*, XXXVI, 354-356.
- Pérez, Ana (2007) "Heine y el exilio alemán 1933-1945". Siguan, M.; Jané, J. y Riutort, M. Eds. *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe en España. 263-276.
- Perrey, Beate (2007) "Schumann's lives, and afterlives: an introduction." Perrey, B. Ed. *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press. 3-37.
- Plantinga, Leon (1984). "Theorie und Praxis der Liedkomposition bei Robert Schumann". Scher, S.P. Ed. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt. 117-137.

- Plantinga, Leon B. (2002) "La visión schumanniana de *Lo Romántico*". Monográfico Robert Schumann, *Quodlibet*, 22, 93-103.
- Raders, Margit (2009) "España durante la Guerra de la Independencia en la Mirada de combatientes y viajeros alemanes." Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 113-127.
- Raposo, Berta; Weber, Eckhard (2009) "Un viajero alemán en Valencia hacia 1800: Christian August Fischer." Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 61-67.
- Raposo, Berta (2011) "Neugierige Gelehrte und gebildete Kaufleute: Deutsche Spanienreisende im 18. Jahrhundert bis zum Anfang des Unabhängigkeitskriegs (1700-1808)". Raposo, B.; Gutiérrez, I. Eds. *Bis an den Rand Europas. Spanien in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert. 113-165.
- Rebok, Sandra (2009) "Viajes y ciencia: Los viajeros alemanes y sus investigaciones científicas en España durante el siglo XIX." Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 107-117.
- Reich, Nancy B. (1996) *Clara Schumann. Romantik als Schicksal*. Hamburg: Rowohlt.
- Robles i Sabater, Ferran (2001) "Spanien in der Zeit der Habsburger Monarchie. Deutsche Reiseberichte des 17. Jahrhunderts". Raposo, B.; Gutiérrez, I. Eds. *Bis an den Rand Europas. Spanien in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert. 77-111.
- Rosen, Charles (1995) *The Romantic Generation*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Ruiz Manzanares, Jacinto [s.a.] *Nociones de armonía*. Madrid: Unión Musical Española.

- Salmerón, Miguel (2007) "La cuestión de género en Heinrich Heine y Richard Wagner". Siguan, M.; Jané, J. y Riutort, M. Eds. *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe en España. 125-138.
- Sams, Eric (2011) *The Songs of Robert Schumann*. London: Eulenburgs Books.
- Scandolara, Karina (2013) *Trastorno bipolar y capacidad artística: Robert Schumann bajo los influjos de Eusebius y Florestán*. Tesina. Universidad de Belgrano: Buenos Aires.
- Schanze, Helmut (1993) "Die Gattung "Lied" im Spannungsfeld von Dichtung und Musik". Wendt, M. Ed. *Schumann und seine Dichter*. Mainz: Schott. 9-17.
- Schulte, Krischan (2005) *Die Textbasis für Robert Schumanns Lieder für Solostimmen*. Mainz: Schott.
- Schulze, Hagen (2001) *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schumann, Eugenie (1931) *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Schumann, Eugenie (1995) *Claras Kinder*. Köln: Dittrich.
- Siguan, Marisa (2007) "Heine in Spanien: Ideenschmuggel". Siguan, M.; Jané, J. y Riutort, M. Eds. *Ein Mann wie Heine täte uns Not*. Barcelona: Sociedad Goethe en España. 183-200.
- Sopeña Ibáñez, Federico (1973) *El Lied romántico*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito.
- Stein, Deborah y Spillman, Robert (1996) *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*. Nueva York: Oxford University Press.
- Solie, Ruth A. (2002) "¿La vida de quién? El género del 'Yo' en el ciclo *Frauenliebe und Leben* de Schumann". *Quodlibet*, 22, 106-127.
- Spies, Günther (1997) *Reclams Musikführer. Robert Schumann*. Stuttgart: Reclam.
- Taylor, Ronald (1987) *Schumann*. Buenos Aires y Madrid: Javier Vergara.

- Thym, Jürgen (2001) "A cycle in Flux. Schumann's Eichendorff Liederkreis". Berhart, W.; Wolf, W.; Mosley, D., Eds. *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining The Field*. Amsterdam-Atlanta: Rodolpi. 375-387.
- Thym, Jürgen (2004) "Schumann: reconfiguring the Lied". Parsons, J. Ed. *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press. 120-141.
- Thym, Jürgen, Ed. (2014) *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Urchueguía, Cristina (2007) "La ópera en Alemania ¿una 'quijotada'?". La figura de Don Quijote en la crítica operística alemana de la ilustración". *Anales cervantinos*, XXXIX, 263-288.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel (2009) "Fenomenología de la itinerancia alemana en España. Contextos, textos y contrastes". Raposo, B.; García-Wistädt, I. Eds. *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universidad de Valencia. 17-40.
- Von Zimmermann, Christian (1997) *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Weissweiler, Eva (2007) *Clara Schumann. Eine Biographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Wendt, Matthias. Ed. (1993). *Schumann und seine Dichter*. Mainz: Schott.
- Wiora, Walter (1971) *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Möselers.
- Wolf, Ferdinand (1859) *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*. Berlin. A. Asher & Co.

Wolf, Fernando José y Hoffmann, Conrado (1856) *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. 2 vols. Berlín: Casa de A. Asher y Com.

Zamacois, Joaquín (1982) *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.

Zamacois, Joaquín (1986, 1988, 1989) *Tratado de Armonía, Libro I, Libro II, y Libro III*.  
Barcelona: Labor.

## VII APENDICE: TABLAS DE ANÁLISIS DE LOS CICLOS

## Opus 74

### 1 Erste Begegnung

<b>Introducción pianística</b>	Brevísima: 2 tiempos del primer compás					
<b>Sección A</b> 1ª Estrofa (compás 2-32) Cadencia plagal. Las frases son asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compuesta por 2 semifrases. Compases 2 - 9 Inicio anacrúsico. Terminación postictica.	<b>Semifrase 1</b> Compás 2 al 5	Von den Rosenbusch, o Mutter, <i>Del rosal vengo, oh madre</i>	Antecedente.		
			Von den Rosen komm' ich. <i>De las rosas vengo.</i>	Consecuente		
		<b>Semifrase 2</b> Compás 8 al 9 tras un interludio pianístico de 2 compases que repiten el tema con variación rítmica	Frase pianística	Antecedente		
			An den Ufern jenes Wassers <i>A la orilla del agua</i>	Consecuente		
	<b>Frase 2</b> Compuesta por 4 semifrases Compases 10 al 20. Inicio anacrúsico y terminación postictica.	<b>Semifrase 1</b> Compás 10-13	sah ich Rosen steh'n und Knospen; <i>Vi rosas y capullos</i>	Antecedente		Compás 11 modulación a Re m y vuelta a La m en el 13
			Von den Rosen komm' ich. <i>Del rosal vengo.</i>	Consecuente		
		<b>Semifrase 2</b> Compás 14 al 20	An den Ufern jenes Flusses <i>A orillas de aquel río</i> Sah' ich Rosen steh'n in Blüte; <i>Vi las rosas florecidas,</i>	Antecedente		Modulación a Si b M, tono lejano, compás 16
			Von den Rosen komm' ich, <i>De las rosas vengo.</i> Von den Rosen; <i>De las rosas;</i>	Consecuente		
<b>Frase 3</b> (compases 22 al 32)	<b>Frase única.</b> 2 Semifrases	Sah die Rosen steh'n in Blüte, <i>Vi las rosas florecidas,</i>	Antecedente	(compás 25)		

	Inicio anacrúsico y terminación postíctica.	de diferente duración. Es irregular y asimétrica.	Brach mit Seufzen mir die Rosen <i>Corté las rosas con suspiros.</i>		Vuelve a la tonalidad principal. En el compás 27 acorde de Re# disminuido, que es un IV elevado  29-32 Dominante secundaria (compás 31) del IV (Re)
			Von dem Rosenbusch, von den Rosenbusch; o Mutter, <i>Del rosal, del rosal, oh madre, von den Rosen komm' ich. de las rosas vengo.</i>	Consecuente	
<b>Interludio pianístico</b>	Compases 33 y 34				
<b>Repetición de Sección A</b> 2ª Estrofa (compás 35 - 66). Cadencia plagal. Con 6ª añadida	<b>Frase 1</b> (compases 36 al 45) Inicio anacrúsico y terminación postíctica.	<b>Semifrase 1</b>	Und am Rosenbusch, o Mutter <i>Y en el rosal, oh madre</i>	Antecedente	
			Einen Jüngling sah ich, <i>Vi a un muchacho</i>	Consecuente	
		<b>Semifrase 2</b>	Frase pianística	Antecedente	
			An den Ufern jenes Wassers <i>A orillas del agua</i>	Consecuente	
	<b>Frase 2</b> Compases 46-54	<b>Semifrase 1</b>	Einen schlanken Jüngling sah ich, <i>Un esbelto joven vi</i>	Antecedente	
			Einen Jüngling sah' ich <i>A un joven vi</i>	Consecuente	
<b>Semifrase 2</b>		An den Ufern jenes Flusses Sucht' nach Rosen auch der Jüngling, <i>A las orillas de las rosas, también buscaba rosas el joven</i>	Antecedente		

			Viele Rosen pflückt' er, <i>Muchas rosas, cortó él,</i> viele Rosen <i>Muchas rosas</i>	Consecuente	
	<b>Frase 3</b> Compases 56 al 66 Inicio anacrúsico y terminación postíctica.  Frase única.	<b>Frase única.</b> 2 Semifrases de diferente duración. Es irregular y asimétrica.	Und mit Lächeln brach die schönste er, <i>Y entre risas, cortó la más hermosa</i> <i>él,</i> Gab mit Seufzen mir die Rose <i>Me dio entre suspiros la rosa</i>	Antecedente	Hay una Dominante secundaria del IV. Compás 61 Acorde de Re# disminuido, que es un IV elevado
			Von dem Rosenbusch, von den Rosenbusch; o Mutter, <i>Del rosal, del rosal, oh madre,</i> von den Rosen komm' ich. <i>de las rosas vengo.</i>	Consecuente	
<b>Coda</b>	Compases 67-69				

**Opus 74**  
**2 Intermezzo**

<b>Sección A</b> 1ª Estrofa	Frase 1 Compás 1 al 4	Antecedente	Und Schläfst du, mein Mädchen, <i>Si duermes, mi niña,</i> auf! Öffne du mir, <i>¡Levántate y ábreme!</i>	Inicio anacrúsico y terminación íctica.	Comienzo y final en la Tónica. (I de Fa M.)
	Frase 2 Compás 5 al 8	Consecuente	Denn die Stund' ist gekommen, <i>Pues ha llegado el momento,</i> da wir wandern von hier; <i>para marcharnos de aquí;</i>	Inicio anacrúsico y terminación íctica. Ambas frases son simétricas.	Comienzo en Si b. M (IV) y final en La M. (III)mayorizado, sin que haya modulación.
<b>Sección A</b> 2ª Estrofa	Frase 1 (idéntica a la primera frase, sólo cambia el texto). Compás 9 al 12.	Antecedente	Und bist ohne Sohlen, <i>Si estás descalza,</i> leg' keine dir an, <i>No te calces,</i>	Inicio anacrúsico y terminación íctica.	Comienzo y final en la Tónica. (I de Fa M.)
	Frase 2 (idéntica a la primera frase, sólo cambia el texto). Compás 13 al 16.	Consecuente	Durch reissende Wasser <i>A través de movidas aguas</i> geht unsere Bahn, <i>discurre nuestro camino,</i>	Inicio anacrúsico y terminación íctica. Ambas frases son simétricas.	Comienzo en Si b. M (IV ) y final en La M. (III), como el anterior
<b>Sección A'</b> 3ª Estrofa:	Frase 1 (idéntica a la primera frase, sólo cambia el texto). Compás 17 al 20.	Antecedente	Durch die tief, tiefen Wasser <i>A través de las profundas aguas</i> des Guadalquivir; <i>del Guadalquivir;</i>	Inicio anacrúsico y terminación-íctica	Comienzo y final en la Tónica. (I de Fa M.)

	Frase 2. Compases 21 al 24.	Consecuente	Den die Stund' ist gekommen, <i>Pues ha llegado el momento,</i> da wir wander von hier. <i>para marcharnos de aquí;</i>	Inicio anacrúsico y terminación íctica.	Modulación a Mi b M. La frase acaba en Fa M (I)
<b>Coda:</b>	Enlace pianístico. Compases 25 y 26	Antecedente	Aunque la melodía esté encomendada al piano, la frase tiene carácter de pregunta respecto a la frase siguiente. <sup>151</sup>	Inicio anacrúsico y terminación postíctica	Comienza en Fa M (I) y acaba en Si b M (IV)
	Semifrase 1 Compases 27 y 28. Completa la frase musical iniciada por el piano.	Consecuente	Auf, öffne du mir, <i>¡Levántate y ábreme!</i>	Inicio anacrúsico y terminación íctica.	Acaba en Fa M (I)
	Enlace pianístico Compases 29 y 30	Antecedente	Igual que en el enlace pianístico anterior	Inicio anacrúsico y terminación posíctica	Comienza en Fa M (I) y acaba en Si b M (IV). Como la frase anterior.
	Semifrase 2 Compases 29 al 34.	Consecuente	Auf, öffne du mir! <i>¡Levántate y ábreme!</i>	Inicio anacrúsico y terminación íctica.	Sucesión de grados normales en la cadencia perfecta

	Completa la frase musical iniciada por el piano.				
--	--	--	--	--	--

**Opus 74**  
**3 Liebesgram**

<b>Sección A</b> Estribillo. Compuesto por una frase. A destacar el salto de 9ª menor que hace la soprano (3 compases) Motivo rítmico de la palabra “dereinst, dereinst”. Semicorchea + negra con doble puntillo+ semicorchea+ negra.	Frase 1 Compases 1- 3		Dereinst, dereinst, <i>Alguna vez,</i> O Gedanke mein, <i>Oh, pensamiento mío,</i> Wirst ruhig sein. <i>Estarás en paz.</i>	Inicio anacrúsico. Terminación posística	Tonalidad de Sol menor
	Compás 4	Enlace pianístico		Muy breve. Especie de eco. Repetición de la 2ª semifrase.	
<b>Sección B</b> 1ª Estrofa. Compuesta por dos frases asimétricas. Compases 5-14 (10 compases)	Frase 1 Compases-5-8	Antecedente	Lässt Liebesglut dich still nicht werden, <i>Si el ardor del amor</i> <i>No te permite la paz,</i> In kühler Erden, <i>Bajo la fría tierra</i> Da schläfst du gut <i>Dormirás bien</i>	Inicio anacrúsico. Terminación posística	
					Compás 7. Hay una modulación a Re m. Hay una dominante secundaria y al final de la frase modula a Re m. En el compás 10 hay una modulación a Do m (¿esperanza/desesperanza?)

	Frase 2 Compases 9-14	Consecuente Con comentario en los compases 13 y 14	Und ohne Pein; <i>Y sin sufrimientos</i> Wirst ruhig sein, <i>Estarás en paz,</i> Wirst ruhig sein, <i>Estarás en paz,</i> Wirst ruhig, ruhig sein: <i>Estarás en paz, en paz.</i>	Inicio tético Terminación íctica.	Vuelve a Sol m en el 12
<b>Sección A</b> Estribillo. Sol menor. Cambio del motivo rítmico de la palabra “dereinst, dereinst”. Ahora corchea+ negra con puntillo+ corchea + negra.	Compases 15-17		Dereinst, dereinst, O Gedanke mein, Wirst ruhig sein.		
Solo pianístico	Compás 17-18		Evoca, a modo de eco las palabras “wirst ruhig sein”	Igual que la primera vez.	

<b>Sección C</b> 2ª Estrofa. Compuesta por dos frases asimétricas. Compases 19-28 (10 compases) Parte central del Lied.	Frase 1 Compases 19-22	Antecedente	Was du im Leben <i>Lo que en vida</i> Nicht has gefunden, <i>No encontraste,</i> Wenn es entschwunden, <i>Cuando la hayas</i> <i>perdido,</i> Wird dir's gegeben; <i>Te sera dado;</i>	Inicio tético Terminación postítica.	Parece que la tonalidad principal de esta sección sea Sol M, pero no hay una modulación clara. Fluctúa entre Sol M, Mi m y Do M. En el compás 23 hay un IV grado elevado y con 7ª
	Semifrase pianística Compases 23-24	Eco del antecedente		Repetición de la primera semifrase vocal de la estrofa (compases 19-20)	
	Frase 2 Compases 25-28 Extensión de la frase.	Consecuente.	Dann ohne Wunden <i>Entonces, sin heridas</i> Wirst ruhig sein, <i>Estarás en paz,</i> Wirst ruhig sein, <i>Estarás en paz,</i>	Comienzo tético Terminación postítica.  En el compás 27 el piano repite a modo de eco el comienzo de la frase de la soprano (compás 26): si si do si	Compás 26, breve modulación a Re M con la que acaba la sección.

<b>Sección A</b> Estribillo. Sol menor El motivo rítmico de la palabra “dereinst, dereinst”. Es anticipado por el piano, y repetido por las voces. Semicorchea +negra con doble puntillo+ semicorchea+ negra	Compases 29-32		Dereinst, dereinst, O Gedanke mein, Wirst ruhig sein.		
	Solo pianístico		Eco de la melodía vocal.	Igual que las veces anteriores	
<b>Sección B</b> 3ª Estrofa Compases 34-43 (10 compases) Idéntica a la primera vez.	Frase 1 Compases 34-37	Antecedente	Lässt Liebesglut dich still nicht werden In kühler Erden, Da schläfst du gut	El texto también es una repetición exacta de la 1ª estrofa	Igual que en la 1ª estrofa
	Frase 2 Compases 38-43	Consecuente	Und ohne Pein; Wirst ruhig sein, Wirst ruhig sein, Wirst ruhig, ruhig sein:		
Postludio pianístico (3 compases)	Compases 44-46		Evocación del motivo rítmico introductorio del Lied.		Cadencia perfecta Vº→Iº

**Opus 74**  
**4 In der Nacht**

<b>Introducción</b> Compases 1-7 (7 compases)	Preludio pianístico Compases 1- 7. Formado por dos semifrases. Es una unidad cerrada y completa.	Antecedente	Compases 1-4	Motivo acéfalo.	Comienza y acaba en sol m, pero con séptimas y novenas mayores añadidas
		Consecuente	Compases 5-7	También acéfalo	
<b>Sección A</b> Compases 8- 26 (19 compases). Compuesta por tres frases asimétricas e irregulares.	Frase 1 Compases 8-14 (7 compases)	Antecedente.	Alle gingen, <i>Todos van</i> Herz, zur Ruh', <i>Corazón, a reposar,</i>	Inicio tético. Terminación íctica y melódicamente inconcreta	Comienza y acaba en sol m. Paralelamente a la última nota de esta primera frase, entra el primer compás del motivo arcaizante.
	Frase 2 Compases 16-20 (5 compases)	Consecuente.	Alle schlafen, <i>Todos duermen,</i> Nur nicht du, <i>Menos tú,</i>	Inicio tético. Terminación íctica.	En el compás 16 modula a Rem y en el 20 modula a Do m
	Frase 3 Compases 21-26 (6 compases)	Comentario Se trata de una expansión de la frase anterior.	Nur nicht du, Nur nicht du.	Inicio acéfalo. Terminación íctica.	Cadencia: II-V-I
<b>Enlace pianístico</b> (26-29) (4 compases)	Los tres primeros compases son idénticos a los de la				

Se superpone a la voz que sigue sonando.	introducción). El cuarto compás es una transición para preparar la entrada del nuevo material melódico.				
<b>Sección B</b> Compases 30- 45 (16 compases) Formada por 2 frases irregulares y asimétricas	Frase 1 Compases 30-36  (7 compases)	Antecedente.	Denn der hoffnunglose Kummer <i>Pues la desesperada pena</i> Scheucht von deinem Bett den Schlummer, <i>Espanta de tu lecho el sueño,</i>	Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	Comenzando en SI b M hay una corta modulación, (1 tiempo) primero a Do M (compás 40), para seguir en Do m, 3 compases. Termina en Si b M
	Frase 2 Compases 37- 45 (9 compases)	Consecuente	Und dein Sinnen <i>Y la mente</i> Schweift in stummer Sorge <i>Da vueltas en su muda preocupación</i>	Inicio acéfalo. Terminación íctica.	
			Seiner Liebe zu, <i>A su amor.</i> Seiner Liebe zu.		
<b>Sección A'</b> (Compases 46-64) (19 compases)	Frase 1 46-52 (7 compases)	Antecedente.	Alle gingen, Herz, zur Ruh',	Inicio tético. Terminación íctica.	Aunque la voz del tenor repite toda la sección A, la

El tema pasa a la voz de tenor, mientras la soprano ejecuta un contrapunto que en algún momento es imitativo rítmicamente	Enlace pianístico Igual a los Compases 14 y 15			Formado el motivo origen del preludio y la fórmula de acompañamiento de corcheas.	superposición de la voz de soprano produce una serie de retardos armónicos. Mientras que la vez anterior (cuando cantaba sólo la soprano) estaba en Sol m, ahora comienza en Si b M, (relativo mayor), modula a Re m (tonalidad lejana) en compás 54, a Do m (vecino en 2º grado) en compás 58, para volver a la tonalidad principal en el 64
	Frase 2 54-58 (5 compases)	Consecuente.	Alle schlafen, Nur nicht du,	Inicio tético. Terminación íctica.	
	Frase 3 59-64 (6 compases)	En el último compás (64-67) aparece el motivo principal del preludio, pero igual que en los compases 26-29, con la variación de los tresillos, haciendo de enlace, aunque esta vez se produce un diálogo con la voz de soprano.	Nur nicht du, Nur nicht du;	Inicio acéfalo. Terminación íctica	
<b>Enlace vocal</b> (65-67) A cargo de la soprano. (3 compases)	Superpuesto a la repetición idéntica del enlace de A con B, (compases 26-31) cuyos tres primeros compases son también los del preludio inicial.		Scheucht von deinem Bett den Schlummer,	Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	

<b>Sección B'</b> (68-88) (21 compases) Sigue el tema de la sección B en el tenor y la soprano con contrapuntos	Frase 1 68-74 (7 compases)		Denn der hoffnungslose Kummer Scheucht von deinem Bett den Schlummer,		Aunque, fundamentalmente, se mantiene la armonía de B, en algunos momentos cambia el acompañamiento pianístico
	Frase 2 75-83 (9 compases)		Und dein Sinnen Schweift in stummer Sorge		
	Frase 3 o Coda de B' 84 - 88  (5 compases)		Seiner Liebe zu, Seiner Liebe zu.	La voz de tenor (84-88) repite íntegramente el final de la voz de soprano del principio de A' (46-50).	Sol m
<b>Enlace pianístico</b> (89-91)	(3 compases)	Material nuevo		Prepara la coda, en la que las dos voces discurrirán homofónicas	
<b>Sección C</b> (92-107) (16 compases) Coda	Frase 1 (92-99) (8 compases)		Alle gingen, Herz, zur Ruh, Nur nicht du, Nur nicht du,	Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	Comienza en Do m Vuelta a sol m (95) pero con resolución sobre el VI

	Frase 2 (100-107) (8 compases)		Und dein Sinnen Schweift in stummer Sorge Seiner Liebe zu,	Inicio acéfalo. Terminación íctica.	La vuelta a sol m se produce en el 104
<b>Postludio pianístico</b> (108-112)	(5 compases)		Los dos primeros compases son idénticos a los dos primeros del preludio inicial.		Sol m

**Opus 74**  
**5 Es ist verraten**

<b>Introducción</b>	Muy breve (compás 1)			Ritmo tético	Si B M
<b>Sección A</b> Estribillo Compuesto por dos frases asimétricas. Compás 2-12 (11 compases)	1ª Frase compases 2-5 (4 compases)	Antecedente	Dass ihr steht in Liebesglut, <i>Que estás apasionadamente enamorada,</i> Schlaue, lässt sich leicht gewahren, <i>Pícara, levemente se disimula</i>	Inicio tético, terminación íctica	
	Enlace pianístico (compás 6)				Prepara la modulación
	Frase 2 (compases 7-12) (6 compases)	Consecuente	Denn die Wangen offenbaren, <i>Pues las mejillas traicionan</i> Was geheim im Herzen ruht, <i>Lo que el corazón guarda en secreto.</i> Was geheim im Herzen ruht. <i>Lo que el corazón guarda en secreto.</i>	Inicio anacrúsico, Terminación íctica.	Modulación al tono de la Dominante (Fa M) El estribillo acaba en esta tonalidad.

	Enlace pianístico (compás 12)				En Fa M, prepara el cambio de modo
<b>Sección B</b> 1ª Estrofa	1ª Frase (compases 13-20) (8 compases)	Antecedente	Stets an Seufzern sich zu weiden, <i>Siempre alimentándose de suspiros,</i> Stets zu weinen statt zu singen, <i>Siempre llorando y no cantando,</i> Wach die Nächte hinzubringen <i>Pasando las noches en vela</i> Und die süßen Schlaf zu meiden: <i>Y evitando el dulce sueño:</i>	Inicio tético. Terminación postictica.	Fa m (compás 13) Dominante (Sol M), modulación a Do m. Modulación a Sol m (relativo de Si b M) en compás 21.
	2ª Frase (Compases 21-32) (8 compases)	Consecuente	Das sind Zeichen jener Glut, <i>Son signos de esa pasión,</i> Die dein Antlitz lässt gewahren, <i>Que tu rostro salvaguarda,</i> Und die Wangen offenbaren, <i>Pues las mejillas traicionan,</i> Was geheim in Herzen ruht, <i>Lo que el corazón guarda en secreto.</i>	Inicio tético. Terminación íctica.	Sol m. Pasando por diversas dominantes secundarias con visos de modulación, para acabar en Sib M
<b>Enlace pianístico</b>	Compases 32-36 (5 compases)				Si b M

<b>Sección A</b> Estribillo Compuesto por dos frases asimétricas.	1ª Frase (compases 37- 40)	Antecedente	Dass ihr steht in Liebesglut, Schlaue, lässt sich leicht gewahren,	Inicio tético, terminación posística	Iguale que la primera vez
	Enlace pianístico (compás 41)				
	2ª Frase (compases 42-47)	Consecuente	Denn die Wangen offenbaren, Was geheim im Herzen ruht, Was geheim im Herzen ruht.	Inicio anacrúsico, Terminación íctica.	
	Enlace pianístico (compás 47)				
<b>Sección B</b> 2ª Estrofa	1ª Frase (compases 48-55) (8 compases)	Antecedente	Liebe, Geld und Kummer halt' ich <i>Amor, dinero y cuidado tengo yo</i> Für am schwersten zu verhehlen, <i>Por lo más difícil de ocultar</i> Denn auch bei den strengsten Seelen <i>Pues hasta a las almas más</i> <i>cerradas</i> Drängen sie sich vorgewaltig. <i>acucia con violencia.</i>	Inicio tético. Terminación postística.	

	2ª Frase (Compases 56- 67) (12 compases)	Consecuente	Jener unruhvolle Mut <i>Aquella pasión intranquila</i> Lässt zu deutlich sie gewahren, <i>Se manifiesta muy claramente</i> Und die Wangen offenbaren, <i>Pues las mejillas traicionan</i> was geheim in Herzen ruht. <i>Lo que el corazón guarda en</i> <i>secreto.</i>	Inicio tético. Terminación íctica.	
Postludio pianístico	(compases 67-71)	Es igual que el enlace pianístico de los compases 32-36, repitiendo en el último compás el compás 1 pero con valores más cortos.			

**Opus 74**  
**6 Melancholie**

<b>Introducción</b>	Muy breve (compás 1)			Inicio tético en la parte del bajo. La melodía comienza con anacrusa.	Re m
<b>Sección A</b> Compases 2-11 Formada por dos frases asimétricas.	1ª Frase (compases 2-5) (4 compases)	Antecedente	Wann, wann erscheint der Morgen, <i>Cuándo, cuándo llegará el día,</i>	Inicio de la melodía sincopado. Terminación postictica.	Compás 5: Aparece una tercera voz en el piano.
	2ª Frase (compases 6-11) (6 compases)	1ª Semifrase Consecuente (compases 6 y 7 )	Wann denn, wann den! <i>¡cuándo, pues, cuándo pues!</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
		2ª Semifrase (8-11) 4 compases. Comentario	Der mein Leben löst <i>que mi vida libere</i> Aus diesen Banden? <i>De estas ataduras?</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
<b>Sección B</b> Compases 12-35 Compuesta por 3 frases casi simétricas	1ª Frase (compases 12-19) (8 compases)		Ihr Augen, vom Leide <i>Vosotros, ojos, por el dolor</i> so trübe, so trübe, <i>tan empañados,</i>	Inicio anacrúsico. Terminación postictica.	La frase empieza en Re m, modula en el compás 16 a sol m (tono de la

			Sahn nur Qual für Liebe, Saht nicht eine Freude; <i>Nunca una alegría visteis;</i> <i>Visteis solo pena por amor,</i>		subdominante) y termina en Re m.
	2ª Frase Compases 20-28 (9 compases)	El comienzo es idéntico a la frase anterior. Los 4 primeros compases son una repetición y a continuación un desarrollo o variación de la frase dicha anterior.	Saht nur Wunde auf Wunde, <i>Visteis solo herida sobre herida</i> Schmerz auf Schmerz mir geben, <i>Darme dolor sobre dolor,</i> Und im langen Leben <i>Y en toda mi vida</i> keine frohe Stunde. <i>ninguna hora feliz</i> Wenn es endlich doch, <i>¡Mas si finalmente,</i> endlich doch geschähe, <i>finalmente sucediese,</i>	Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Comienza en Re m, modula a Sol en el compás 23 y realiza una inflexión a Re m al acabar. A continuación se produce una soldadura o eco rítmico del final de la frase (3º tiempo del compás 26 hasta el 2º tiempo del 28).
	3ª Frase Compases 29- 35 (7 compases)		dass ich säh' die Stunde, <i>que viese la hora,</i> wo ich nimmer sähe, en que jamás viese, wo ich nimmer sähe! en que jamás viese!	Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Está en Re m, pero se inicia con el segundo grado rebajado, para terminar en la tonalidad principal mayorizada.

<p><b>CODA</b> Una frase</p>	<p>Frase única (compases 36-40) (5 compases)</p>		<p>Wann erscheint der Morgen, <i>Cuándo llegará el día,</i> Der mein leben löst <i>que mi vida libere</i> Aus diesen Banden? <i>De estas ataduras?</i></p>	<p>Inicio sincopado. Terminación posítica.</p>	<p>Comienza en Sol m. En el compás 36 hay en el 3º tiempo un VI con 7ª de sensible. En el 37 la tónica con 6ª y 9ª añadidas se encuentra en el bajo; a partir de aquí todo discurre de un modo más normal, encontrándose la cadencia en las dos corcheas del compás 39, la primera es el VI y la segunda el V con la 9ª.</p>
<p>Postludio pianístico</p>	<p>Compases 41-42</p>			<p>Inicio anacrúsico. Terminación posítica.</p>	

**Opus 74**  
**7 Gestädnis**

<b>Introducción</b>	Muy breve (compás 1)				En Sol M
<b>Sección A</b> Estribillo Dos frases simétricas Compases 2- 9	1ª Frase Compases 2-5 (4 compases)	Antecedente	Also lieb' ich Euch, Geliebte, <i>Tanto os amo, amada mía,</i> Dass mein Herz es nicht mag wagen, <i>Que mi corazón no osa</i> <i>atreverse,</i>	Inicio tético. Terminación postíctica	El estribillo está en Sol Mayor, habiendo una modulación a la dominante de la dominantes en el compás 4 que resuelve en el 2º tiempo del compás siguiente.
	2ª Frase Compases 6-9 (4 compases)	Consecuente, cuyo inicio, o primer miembro de frase es repetición literal	Irgend einen Wunsch zu tragen, <i>A expresar cualquier deseo,</i> Also lieb' ich Euch, <i>¡Tanto os amo!</i> Also lieb' ich Euch, <i>¡Tanto os amo!</i>	Inicio tético. Terminación postíctica	
<b>Sección B</b> Estrofa Compases 10-19 Dos frases asimétricas	1ª Frase Compases 10-15 (6 compases)	Antecedente	Denn wenn ich zu wünschen wagte, <i>Pues si osara desear,</i> Hoffen würd' ich auch zugleich; <i>Tendría al tiempo esperanza;</i>	Inicio tético. Terminación postíctica	Modulación a Si m, vecino, en lugar de ir a su relativo menor (mi m). En el compás 12 aparece el IV elevado en forma de 7ª disminuída.
	2ª Frase Compases 16-19 (4 compases)	Consecuente	Wenn ich nicht zu hoffen zagte, <i>Si no vacilase en esperar,</i> Weiss ich wohl, entzürnt' ich Euch, <i>Sé bien que os enojaría,</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica	En el compás 14 hay una subida cromática en el bajo (do#-re-re#-mi- fa#) que permite la modulación a mi m,

			Weiss ich wohl, entzürnt' ich Euch, <i>Sé bien que os enojaría,</i>		volviendo en el 16 a Si m.
<b>Sección A'</b> Compases 20-27 Dos frases simétricas	1ª Frase Compases 20-23 (4 compases)	Antecedente	Darum ruf' ich ganz alleine <i>Por ello, a solas completamente</i> Nur dem Tod, dass er erscheine, <i>Clamo a la muerte que aparezca,</i>	Inicio tético. Terminación postíctica	Es idéntica a la sección A hasta el compás 25, pero en el compás 26 la dominante está minorizada, con lo que se convierte en II de Do M, a donde vamos a parar en la sección C
	2ª Frase Compases 24-27 (4 compases)	Consecuente	Weil mein Herz es nicht mag wagen, <i>Porque mi corazón no puede atreverse,</i> Einen andern Wunsch zu tragen, <i>A albergar otro deseo,</i>	Inicio tético. Terminación postíctica	
<b>Sección C</b> Compases 28-33 Dos frases simétricas	1ª Frase Compases 28-30 (3 compases)	Antecedente	Einen andern Wunsch, <i>Otro deseo,</i> Einen andern Wunsch zu tragen, <i>A albergar otro deseo,</i>	Inicio anacrúsico. Terminación postíctica	Empezando en Do M, pasa a La m en el 29, y desde el 30 al final, hay una pedal de dominante sobre la que fluctúa Do M y La m, hasta la cadencia final a Sol M en el 33
	2ª Frase Compases 31-33 (3 compases)	Consecuente	Also lieb' ich Euch, <i>¡Tanto os amo!</i> Also lieb' ich Euch! <i>¡Tanto os amo!</i>	Inicio anacrúsico. Terminación postíctica	
<b>Postludio pianístico</b> Compases 34-36					Está en Sol M. Acaba como empezó, pues el compás 36 es idéntico al compás 1 de la introducción, dominante sobre tónica

**Opus 74**  
**8 Botschaft**

<b>Introducción</b> Muy breve.	Compás 2	Piano solo		Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	
<b>Sección A (Estribillo)</b> Compases 3-7 (6 compases) Dos frases asimétricas e irregulares. Básicamente está en Re M→Si m →Re M (Ya en la sección B)	frase 1 Compases 2 y 3 (2 compases)	Antecedente	Nelken wind' ich und Jasmin <i>Cojo clavel y jazmín</i>	Inicio tético. Terminación íctica.	Las partes de soprano y alto fugadas, concretamente formando imitación a la 8ª por movimiento directo a distancia de un compás; solamente hasta el compás 5, primer tiempo.
	frase 2 Compases 4-7 (4 compases)	Consecuente	Und es denkt, und es denkt mein Herz an ihn, an <i>Y mi corazón piensa en él</i>	Inicio acéfalo Terminación postíctica	Sobre la dominante del relativo menor.
		Compases 6 y 7 (2 compases)	hn, an ihn <i>jen él, en él!</i>	Expansión de la frase. Permite repetir el texto.	Modulación a Si M (VI de Re M)
	Enlace pianístico para regresar a la tonalidad principal.			Compases 8 y 9 (2 compases)	

<b>Sección B</b> (compases 10 -18) 2 frases asimétricas e irregulares Comienza en Re M, para acabar en La M al llegar a la sección C.	frase 1 Compases 10-13 (4 compases)	Antecedente	Nelken all', ihr flammenroten, <i>Claveles, con su rojo llameante,</i> Die der Morgen mir beschert, <i>Cortados esta mañana</i>	Inicio tético. Terminación postítica	en La Mayor (V de Re)
	frase 2 Compases 14 -18 (4 compases)	Consecuente	Zu ihm send' ich euch als Boten <i>A él se los envió, como emisarios</i> Jener Glut, die mir verzehrt, die mir verzehrt. <i>Del ardor, que me devora.</i>	Inicio acéfalo y fugado de ambas voces. Terminación íctica	Terminación afirmativa conclusiva en La Mayor. La cadencia a la dominante indica el fin de una sección.
<b>Enlace pianístico</b>	Compases 18, 19 y 20 (3 compases)				En La M
<b>Sección C</b> (compases 21-39) 19 compases Cuatro frases. Es una sección muy modulante, eminentemente contrapuntística con imitaciones rítmicas	frase 1 Compases 21-24 (4 compases)	Antecedente en el soprano, consecuente en el alto	Und ihr weissen Blütenwert, <i>Y vosotras, blancas flores</i> Sanft mit Duften grüßet ihn <i>Suavemente, con vuestro aroma,</i> <i>saludadle</i>	Inicio acéfalo Terminación postítica.	Antecedente en el soprano, consecuente en el alto a distancia de compás, comienza la imitación a la 3ª inferior aunque a partir de la sexta nota lo hace a la 2ª

rigurosas y melódicas libres por cuanto se sitúan los consecuentes a intervalos variados con respecto a los antecedentes	Frase 2 Compases 25 – 28 (4 compases)		Sagt ihm, dass ich bleich vor Sehnen <i>Decidle, que empalidezco de añoranza</i> Dass auf ihn <i>Que a él</i>		Antecedente en el soprano, consecuente en el alto a distancia de 1 tiempo, a la 3ª inferior, a partir del tercer compás la imitación es irregular.
	Frase 3 Compases 29-33 (5 compases)		Ich harr' in Tränen <i>Le espero entre lágrimas</i> Sagt ihm, dass auf ihn ich harr' in Tränen	Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	Antecedente en el soprano consecuente en el alto a distancia de compás y a la 5ª inferior, solamente la cabeza de la frase, después hay contrapunto libre
	Frase 4 Compases 34-39		Dass auf ihn ich harr' in Tränen, Dass auf ihn ich harr' in Tränen,	Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	Contrapunto libre terminando homofónicamente
Enlace pianístico	Compás 40 (idéntico al enlace de los compases 78 y 79)				Vuelve a Re Mayor. Comienza en el compás 39, superpuesto a las voces, que aún no han acabado.

<b>Sección A</b> (Estribillo) Compases 41-46 6 compases	frase 1		Nelken wind' ich und Jasmin		Igual que la 1ª vez.
	frase 2		Und es denkt, und es denkt		
			Mein Herz an ihn, an ihn		
<b>Enlace pianístico</b> Compases 47 y 48 Idéntico a la primera vez (compases 8 y 9).					El compás 47 es idéntico melódicamente al nº 39. Se utiliza también como elemento de cohesión (aparece en las partes A y B).
<b>Sección B</b> (Compases 49-57)	Compases 50-58		Tausend Blumen, tauumflossen, <i>Milflores, húmedas de rocío</i> Find' ich neu im Tal erwacht; <i>Encuentro en el prado despiertas;</i> Alle sind erst heut' entsprossen, <i>Todas han florecido hoy</i> Aber hin ist ihre Pracht, <i>Pero su esplendor se marchita</i> Wenn der nächste Morgen lacht. <i>Cuando el próximo día sonrío.</i>		Igual a los compases 10 a 20.
Enlace pianístico	Compases 58 y 59				Las voces se prolongan sobre el enlace.
<b>Sección C'</b> (Compases 60-78) 19 compases con pequeñas variaciones melódicas y contrapuntísticas	frase 1 Compases 60 a 64		Sprich, du duftiger Jasmin, <i>Dime, oloroso jazmin,</i> Sprecht, ihr flammenroten Nelken, <i>Decidme, claveles rojos como el fuego,</i>		

	frase 2 Compases 65 a 67		Sprecht, ihr flammenroten Nelken,		En esta segunda exposición de la sección C no se repiten las imitaciones
	frase 3 Compases 68-72		Sprecht: kann so schnell <i>Decidme: Puede tan rápido</i> auch Liebe welken? <i>Marchitarse también el amor?</i>		
	Frase 4 Compases 73 a 78		kann so schnell auch Liebe welken?		
Enlace pianístico Compases 78 y 79 (2 compases)				Idéntico al enlace de los compases 39 y 40. Se monta el enlace pianístico con las voces.	
<b>Sección A</b> (Estribillo) Compases 80-85	frase 1	Nelken wind' ich und Jasmin			Igual que la 1ª vez.
	frase 2	Und es denkt, und es denkt			
		Mein Herz an ihn, an ihn			
Enlace pianístico Compases 86-87					
<b>Sección D</b> Compases 88- 101. 14 compases	frase 1 Compases 88 a 92 (5 compases)	Antecedente.	Ach, es denkt mein Herz, ach,	Inicio tético, terminación íctica.	Introduce nuevo material melódico y rítmico.

	frase 2 Compases 93 a 96 (4 compases)	Consecuente	Es denkt mein Herz an ihn	Inicio acéfalo. Terminación íctica.	
	Coda de frase Compases 98 a 101		mein Herz an ihn, ach,	Inicio acéfalo, terminación íctica.	Re M hasta el final
<b>CODA con la cabeza de A y la de B</b>	Compases 102 al 106.		Nelken wind' ich und Jasmin Und es denkt mein Herz an ihm		En Re M. Las voces van paralelas y no fugadas.
<b>Posludio pianístico como cadencia final de la coda</b>	Compases 106 al final.				Cadencia perfecta V- I

**Opus 74**  
**9 Ich bin geliebt**

<b>Introducción</b>	Breve (compás 1 -3)				Comienza en el II grado
<b>Sección A</b> <b>2 Frases:</b> Compases 4-10 (7 compases) Tempo: <i>Sehr Lebhaft</i> Compuesta por dos frases asimétricas. Compás de 2/4.	1ª Frase Compases 4-7 (4 compases)	Antecedente con imitaciones entre las voces femeninas y masculinas	Mögen alle bösen Zungen <i>Quieran las malas lenguas</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
	2ª Frase Compases 8- 10 (3 compases)	Consecuente, comenzando con imitaciones para acabar armonizadas las 4 voces	Immer sprechen, was beliebt; <i>Hablar siempre lo que gusten;</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Acaba modulando a Do# menor
<b>Sección B</b> <b>Estrillo</b> Compases 11-18 (8 compases) Compuesta por dos frases simétricas y casi regulares. Cambio de compás a 3/4 además de un tempo más lento especificado por Schumann: <i>Langsamer.</i>	1ª Frase Compases 11-14 ( 4 compases)	Antecedente	Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, <i>A quien me ama, yo le correspondo</i> Und ich weiss, ich bin geliebt; <i>Y yo sé que soy amada;</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica	Frase cantada por la voz de alto.
	2ª Frase Compases 15-18 ( 4 compases)	Consecuente	Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt.	Inicio anacrúsico. Terminación íctica	Repetición a cuatro voces de la frase anterior, pero la melodía una cuarta más aguda. El estrillo comienza en Si m (compás 10) y

					acaba en la Tónica de La M (compás 18)
<b>Sección A'</b> <b>2 Frases:</b> Compases 19 - 25 (7 compases) Compuesta por dos frases asimétricas. Vuelta al compás de 2/4 y al tempo inicial.	1ª Frase Compases 19-22 (4 compases)	Antecedente	Schlimme, schlimme Reden flüstern <i>Malas, malas palabras murmuran</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Inmediatamente modula Fa # menor, utilizando la misma melodía que A (con alguna variación) (compases 3-10) pero en el tono relativo menor, terminando en la tonalidad de la dominante del relativo (Do# M)
	2ª Frase Compases 23-25 (3 compases)	Consecuente	Eure Zungen schonunglos. <i>Vuestras lenguas despiadadas.</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
<b>Sección C</b> <b>3 Frases:</b> Compases 26- 41 (16 compases) Compuesta por tres frases que guardan cierta simetría entre sí, al constar la primera de 8 compases y las dos últimas de 4 compases.	1ª Frase 2 Semifrases Compases 26-33 (8 compases)	Antecedente	Doch ich weiss es, sie sind lüstern <i>Más yo sé , están ávidas</i> Nach unschuld'gem Blute blos. <i>De sangre inocente.</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Entrada fugada de las voces, a distancia de 1 compás (compases 25-33), lo que ocasiona una superposición de los textos. Empieza en Si m, sin que haya habido una modulación clara. Hay una sucesión de acordes de 9ª que simulan distintas modulaciones, pero están sobre distintos grados de Sim, por lo que son resoluciones

					excepcionales. En el compás 30 modula a Do # m, y en el 33 se establece por fin la tonalidad de Si m
	2ª Frase 2 Semifrases Compases 34- 37 (4 compases)	Consecuente	Nimmer soll es mich bekümmern, <i>Nunca más he de afligirme,</i> Schwatz so viel es euch beliebt; <i>parlotead cuanto queráis.</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Al final modulación a Do# M Tonalidad lejana
	3ª Frase 1 Semifrase Compases 38-41 (4 compases)	Comentario Carácter conclusivo.	Nimmer soll es mich bekümmern, <i>Nunca más he de afligirme,</i> Schwatz so viel es euch beliebt. <i>parlotead cuanto queráis.</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Las cuatro voces van paralelas y a unísono durante estos cuatro compases, en una especie de progresión de cuartas ascendentes, que produce un efecto de mayor aceleración del tiempo. La frase comienza y acaba en Do# M.
<b>Sección B</b> <b>Estrillo</b> Compases 42-49 (8 compases) Compuesta por dos frases simétricas.	1ª Frase Compases 42-45 ( 4 compases)	Antecedente. La entrada del estrillo responde a la frase anterior.	Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, <i>A quien me ama, yo le correspondo</i> Und ich weiss, ich bin geliebt; <i>Y yo sé que soy amada;</i>		La entrada del estrillo a 3/4 produce un frenazo súbito del tempo. Estrillo en Si m, terminando en La M como antes

Tempo más lento especificado por Schumann: <i>Langsamer</i> .	2ª Frase Compases 46-49 ( 4 compases)	Consecuente	Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt.		Hay una variación melódica en el bajo. En el primer estribillo finalizaba de modo descendente y ahora canta la misma nota pero una octava más aguda.
<b>Sección D</b> Compases 50-57 (8 compases) Toda ella homofónica.	1ª Frase Compases 50 – 53 (4 compases)	Antecedente	Enlace pianístico. Compás 50 Vuelta al compás de 2/4 y al tempo primo		El piano parafrasea la melodía de la soprano de los compases 19 y 20.
		Consecuente	Mögen alle bösen Zungen <i>Quieran las malas lenguas</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
	2ª Frase: Compases 54-57 (4 compases)	Antecedente	Enlace pianístico Compás 54		Igual que en el compás 50
		Consecuente	Immer sprechen, was beliebt; <i>Hablar siempre lo que gusten;</i>	Inicio tético. Terminación íctica.	El compás 57 y 58 van a Do#
<b>Sección E</b> Compases 58-89 (32 compases) Frases simétricas	1ª Frase Compases 58-65 (8 compases)	Consta de dos semifrases .	Zur Verleumdung sich verstehet <i>Por calumnia se entiende</i>	Inicio acéfalo Terminación íctica.	Comienza en Do# m. En el compás 61, las escalas del piano van a Re (IV de La); volviendo en el siguiente a Do# m; el 65 nos lleva a Fa# m,
			Nur wem Lieb und Gunst gebrach, <i>Cuando importa amor y favor,</i>		

					siguiendo en esta relativa hasta el 69; y el del compás 69 va a Sol tonalidad vecina en 2º grado. El compás 70 comienza en Sol M, pero la semifrase acaba en Fa# m remarcando el texto las cuatro voces." Und ihn niemand nimmt und mag".
	2ª Frase Compases 66-73 (8 compases)	Consta de dos semifrases.	Weil's ihm selber elend gehet <i>Porque ellos son desdichados</i>  Und ihn niemand nimmt und mag. <i>Y no le gustan a nadie.</i>	Inicio acéfalo Terminación íctica.	
	3ª Frase Compases 74-81 (8 compases)	Las voces femeninas inician la frase, que es repetida por las voces masculinas. Después, las cuatro voces repiten el texto paralelamente. La repetición a cuatro voces de las palabras "mir Ehre gibt", les aportan un gran peso.	Darum denk' ich, dass die Liebe, <i>Por ello creo, que el amor,</i> Drum sie schmä'h'n, mir Ehre gibt. <i>Que ellos denuestan, me honra.</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Pasa por diversos grados alterados, en algunos momentos cada subtiempo, hasta llegar en el 77 a Re M; Acabando en DO# M (lejano)
	4ª Frase Compases 82-89 (8 compases)	Antecedente Compás 82	Enlace pianístico Aunque se repite el texto, (como en los compases 51-57) esta música es nueva.	Inicio anacrúsico. Terminación íctica	El piano parafrasea la melodía, como en los compases 50 y 54, pero ahora en Do# M Rítmicamente es

			Rítmicamente es muy parecido, pero esta segunda vez no hay tresillos.		idéntico a los dos anteriores.
		Consecuente	Mögen alle bösen Zungen <i>Quieran las malas lenguas</i>		
		Antecedente Compás 86	Enlace pianístico		Igual que el compás 82
		Consecuente	Immer sprechen, was beliebt; <i>Hablar siempre lo que gusten;</i>		Calderón sobre Do# M para introducir el estribillo.
<b>Sección B</b> <b>Estribillo</b> Compases 90- 97 (8 compases) Compuesta por dos frases simétricas. Tempo más lento especificado por Schumann: <i>Langsamer.</i>	1ª Frase Compases 90-93		Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, <i>A quien me ama, yo le correspondo</i> Und ich weiss, ich bin geliebt; <i>Y yo sé que soy amada;</i>		
	2ª Frase Compases 94- 97		Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt.		
<b>Sección A'</b> <b>2 Frases:</b> (compases 98-104) 7 compases			Wenn ich wär' aus Stein und Eisen, <i>Si yo fuera de piedra y hierro,</i> Möchtet ihr darauf besteh'n,		

			<i>Vosotros mantendríaís,</i>		
<b>Sección C</b> <b>3 Frases:</b> Compases 105- 120 16 compases			Dass ich sollte von mir weisen <i>Que debería distinguir</i> Liebesgruss und Liebesfle'h'n; <i>Las manifestaciones y las</i> <i>súplicas de amor;</i>		
			Doch mein Herzlein ist nun leider weich, <i>Pero mi corazoncito es blando</i> Wie's Gott und Menschen gibt, <i>Como Dios lo concedió a los</i> <i>hombres,</i>		
			Doch mein Herzlein ist nun leider weich, Wie's Gott und Menschen gibt,		
<b>Sección B' (Estribillo)</b> Compases 121-128 (8 compases) Esta última aparición del estribillo es cantado por las cuatro voces paralelamente, enlazando con la coda directamente mediante			Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt.	Inicio anacrúsico, terminación íctica.	Cantado por las cuatro voces homofónicamente. La frase se inicia con un acorde de 7ª sobre Fa# M , para caer en Si m, luego modula a Re M en el 125, donde se inicia la cadencia

las notas mantenidas de la soprano.			Wer mich liebt, den lieb' ich wieder, Und ich weiss, ich bin geliebt.	Inicio anacrúsico, terminación íctica.	La cadencia es pues IV-V-I, y ya no hay ninguna modulación.
<b>Coda</b> Compases 129-137 (9 compases) Compuesta por dos frases asimétricas. Ligeramente imitativas			Ich bin geliebt, Ich bin geliebt, Ich bin geliebt,	Inicio acéfalo terminación íctica.	Comienza en La M pero en el 133 modula sólo 1 tiempo a Mi M, siguiendo en una inflexión a Si M, para volver a la tonalidad principal en el 136, hasta el final
<b>Postludio pianístico</b> Compases 138-140 (4 compases)					

**Opus 74. Apéndice**  
**10 Der Contrabandiste**

<b>Introducción pianística</b> Compases 1-5	5 compases		.	Inicio tético. Terminación íctica.	Sol m, terminando en la dominante
<b>Sección A</b> <b>Estrillo</b> Compás 6-15 (10 compases)	<b>Frase 1</b> Compás 6-11 (6 compases) Ambas semifrases son simétricas y regulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 6-8	Ich bin der Contrabandiste <i>Yo soy el contrabandista</i>	Antecedente. Inicio acéfalo Terminación íctica	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 9-11	Weiss wohl Respekt mich zu schaffen. <i>Y sé hacerme respetar.</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
	<b>Frase 2</b> Compás 12-15 (4 compases) Ambas semifrases son iguales	<b>Semifrase 3</b> Compás 12-13	Allen zu trotzdem, ich weiss es, <i>A todos les contradigo,</i>	Antecedente. Inicio tético Terminación postíctica.	
		<b>Semifrase 4</b> Compás 14-15	Furcht nur, die hab' ich vor keinen. <i>Miedo, no tengo de nadie.</i>	Repetición. Inicio tético Terminación postíctica.	Desde el compás 12 hasta el final de la frase emplea la dominante modal, más el II grado minorizado en vez de disminuido
<b>Enlace del piano (1)</b> Compases 16-17 (2 compases)					En el que sigue empleando la dominante modal y modula brevemente en el 17 a Fa M

<b>Sección B</b> Compás 18-29 (12 compases) Formada por 2 frases.	<b>Frase 1</b> Compás 18-22 ( 5 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 18-19	Drum nur lustig, nur lustig <i>Por eso, ¡estemos            alegres!</i>	Antecedente. Inicio acéfalo. Terminación íctica.	En el compás 18 hay una modulación a re m.
		<b>Enlace del piano            separando las dos            semifrases.</b> Compás 20			En el que modula a Fa M
		<b>Semifrase 2</b> Compás 21-22	Nur lustig, nur lustig, nur lustig! <i>¡Alegres, alegres,            alegres!</i>	Consecuente. Inicio acéfalo Terminación postíctica.	En el compás 22 vuelve a Re m
	<b>Enlace del piano.            Trino</b> Compás 23-26 (4 compases)				En el compás 24 hay un trino agudo sobre el acorde de Re M, y una modulación a sol m en el compás 25.
	<b>Frase única</b> Compás 27-28 (4 compases)		Wer kauft Seide, Tabak! <i>¿Quién compra, seda,            tabaco?</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
	<b>Enlace del piano            Trino</b> Compás 29				En el compás 29, hay un trino grave sobre el acorde de Re M, y en el compás 30 modulación a sol m,
<b>Sección A</b> (Compás 30 – 39)	<b>Frase 1</b> Compás 30-35 (6 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 30-32	Ja wahrlich, mein Rösslein ist müde, <i>Verdaderamente, mi            pequeño corcel está            cansado</i>	Antecedente Inicio acéfalo. Terminación íctica	Sólo hay pequeñas diferencias rítmicas de adaptación al texto.

		<b>Semifrase 2</b> Compás 33-35	Ich eil', ich eile, ja eile, <i>Yo corro, sí, corro,</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
	<b>Frase 2</b> Compás 36-39 (4 compases) Ambas semifrases son simétricas y regulares.	<b>Semifrase 3</b> Compás 36-37	Sonst fast mich noch gar die Runde, <i>Pues de lo contrario me atrapa la guardia,</i>	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	
		<b>Semifrase 4</b> Compás 38-39	Los geht der Spektakel dann. <i>Y en tal caso, se acabó el espectáculo.</i>	Consecuente. Inicio tético. Terminación postíctica.	La última nota es distinta a la primera A, en lugar de bajar a un Mi natural se queda en el Re agudo
<b>Enlace del piano (2)</b> Compás 40-41					Donde vuelve a emplear la dominante modal y a modular brevemente a Fa M
<b>Sección B recortada</b> (Compás 42 – 46)	<b>Frase 1</b> Compás 43-46 (4 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 42-43	Lauf' nur zu, o mein Pferdchen, <i>Corre pues, caballito mío,</i>	Antecedente. Inicio acéfalo. Terminación íctica.	Vuelve a Re m en el 43
		<b>Enlace del piano</b> Compás 44			Modula brevemente a Fa M
		<b>Semifrase 2</b> Compás 45-46	Lauf' zu, mein lustiges Pferdchen, <i>Corre, alegre caballito mío,</i>	Consecuente. Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	En el 46 modula a Re m

<b>Enlace del piano (3)</b> Compás 47-48					Termina este enlace en Re M, como otros anteriores	
<b>Sección C</b> Compás 49-56 (8 compases) Formada por dos frases de 4 compases cada una. Son simétricas y regulares.	<b>Frase única 1</b> Compás 49-52 (4 compases)		Ach mein liebes, Pferdchen, <i>Ay, mi querido caballito,</i>	Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el compás 49, de nuevo va a sol m. Ambas frases son cantadas en estilo melismático. La primera solo con "e". La segunda con el texto completo articulado de dos en dos semicorcheas, al estilo italiano.	
	<b>Frase única 2</b> Compás 53-56 (4 compases) Ambas frases son regulares y simétricas.		Mein liebes, gutes Pferdchen, <i>Mi querido y buen caballito,</i> Ach mein liebes, gutes Pferdchen! <i>¡Ay, Mi querido y buen caballito!</i>	Repetición literal		
	<b>Frase 3 de enlace</b> Ambas semifrases son regulares y simétricas.	<b>Semifrase 1</b> Compás 57-58		Weisst ja davon mich zu tragen, <i>De esta tú sabes librarme.</i>	Inicio tético. Terminación postíctica	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 59-60		Weisst ja davon mich zu tragen,	Repetición literal	

<b>Sección A'</b> Compás 61-69 (9 compases)	<b>Frase 1</b> Compás 61-65 (5 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 61-63	Ich bin der Contrabandiste		Vuelta a la sección A. aunque aparentemente es igual, hay pequeñas variaciones en el ritmo. La primera vez que aparece A, el acompañamiento son dos grupos de semicorcheas, pero en la segunda aparición, son tresillos picados, seguramente para dar sensación de apresuramiento. También la armonía cambia ligeramente, en vez de emplear el acorde de la dominante donde lo empleaba en A, introduce el de tónica sustituida por la 3ª por la 4ª.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 64-65	Weiss wohl Respekt mir zu schaffen,	Esta semifrase dura un compás menos que la primera vez	.
	<b>Frase 2</b> Compás 66-69 (4 compases) Es idéntica a la 1ª vez.	<b>Semifrase 3</b> Compás 66-67	Allen zu trotzdem, ich weiss es,		Emplea, como en A, la dominante modal y el II grado minorizado
		<b>Semifrase 4</b> Compás 68-69	Furcht nur, die hab' ich vor keinen.		

<b>Enlace del piano (4)</b> Compás 70					Imita los saltos del caballo. Parece que quiera estar en Re m, pero no lo puntualiza
<b>Sección B acortada</b> Compás 71- 73	<b>Frase única</b> Compás 71-73 (3 compases)		Drum nur lustig, nur lustig, nur lustig!		Toda la frase en tonalmente imprecisa, parece que esté en Re m, pero en ningún momento aparece una dominante clara
<b>Enlace del piano (5)</b> (Compás 74 – 75)					Termina con un acorde de 9ª de dominante
<b>Sección C'</b> Compás 77- 84. (8 compases) Formada por dos frases de 4 compases cada una. Son simétricas y regulares.	<b>Frase única</b> Compás 77-80 (4 compases)		Ach mein liebes, Pferdchen,		En la reaparición de C, Schumann repite la melodía de las dos frases, pero ahora sobre el Vi grado en vez del I
	<b>Frase única</b> Compás 81-84 (4 compases)		Mein liebes, gutes Pferdchen, Ach mein liebes, gutes Pferdchen!		
<b>Coda</b> (Compás 85 al final)	<b>Frase única</b>	<b>Semifrase 1</b> Compás 85-88	Ich bin der Contrabandiste, del Contrabandiste,	Inicio acéfalo. Terminación íctica	

		<b>Semifrase 2</b> Compás 89-92	Weiss wohl Respekt mich zu schaffen, Respekt mich zu schaffen,	Repetición literal	
		<b>Semifrase 3</b> Compás 93-97	Mein lustiges Pferdchen, mein lustiges Pferdchen!	Inicio acéfalo Terminación postíctica	
Dos acordes de tónica del piano a tiempo de corcheas					

**Opus 138**  
**1 Vorspiel**

	Tres acordes arpegiados Compás 1			Segundo piano Comienza por el II grado con 7ª
	<b>Frase única</b> Compás 2-5 (4 compases)	Semifrase 1 Compás 2-3	Antecedente Inicio acéfalo. Terminación postítica.	Dentro de la dominante. El <i>secondo</i> hace el mismo acorde que en el <i>primo</i> pero con la 7ª mayor
		Semifrase 2 Compás 4-5	Consecuente. Inicio acéfalo. Terminación postítica.	Ahora es cuando desemboca en la tonalidad
<b>Sección A</b>	<b>Frase 1</b> Compás 6-9 (4 compases) Ambas frases son irregulares y asimétricas.	Semifrase 1 Compás 6-8	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Modulación a Do m
		Semifrase 2 Compás 8-9	Consecuente. Inicio tético. Terminación postítica.	
	<b>Frase 2</b> Compás 10- 13 (4 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 10-12	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 12-13		Esta segunda semifrase se cruza con la primera. Es una repetición del tema.

<b>Puente</b>	Compases 13-20			Comienza con un VI elevado y sigue con un IV elevado, modula a Re m en el 15. En el compás 17 se produce una modulación a la Dominante En el 19 modula a Do m, en el tercer tiempo del mismo compás se forma el acorde de Do M con 5ª en menos y 7ª menor, y acaba en el compás 20 con la dominante de la tonalidad de Sib M, en la que vuelve a entrar el tema a la tercera.
<b>Sección A'</b>	<b>Frase 1</b>	Semifrase 1 Compás 21-22	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	
		Semifrase 2 Compás 23-24	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el compás 25 vuelta a sol m.
	<b>Frase 2</b>	Semifrase 1 Compás 25-26	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Los compases 25 a 30 son igual que la frase de los compases 6-11.
		Semifrase 2 Compás 27-28	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	
	<b>Frase 3</b>	Semifrase 1 Compases 29-30	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica	
		Semifrase 2 Compases 31-33	Consecuente. Inicio anacrúsico.	

		(3 compases)	Terminación postíctica.	
<b>Coda</b>		Compás 34 - 39	Inicio acéfalo. Terminación postíctica	Todo en sol m.

**Opus 138**

**2 Tief im Herzen trag ich Pein**

<b>Introducción pianística</b>	2 compases	Acorde arpegiado de Sol m			Sol m
<b>Sección A</b> Compases 2 a 20 (19 compases)	<b>4 Semifrasas</b> Las frases son simétricas y casi regulares	<b>SemiFrase 1</b> Compás 2-5 (4 compases)	Tief im Herzen trag ich Pein <i>En lo profundo de mi corazón llevo un dolor</i> Comentario del piano (compases 6-7)	Antecedente. Comienzo anacrúsico y final íctico.	Descansa sobre la dominante  En los compases 8-10 hay una subida cromática (mi natural-fa- fa #) en los acordes del piano que conduce a Re M (la dominante) pero sin modulación, porque vuelve a sol m, mientras que la melodía parece encaminarse a la tonalidad de Si b, aunque finalmente no sucede.
		<b>SemiFrase 2</b> Compases 7-10 (4 compases)	Muß nach außen stille sein <i>Que hacia fuera debo ocultar</i> cadencia del piano para volver a la tonalidad principal (compases 11-12)		
		<b>SemiFrase 3</b> Compases 12-15 (4 compases)	Den geliebten Schmerz verhehle <i>Mi amado dolor oculto</i>	Antecedente Comienzo acéfalo y final postíctico.	El juego entre fa natural y fa # del acorde de Dominante refuerza la sensación de pena. En el compás 13 aparece una Dominante secundaria, el acorde de séptima de La M,

			Enlace del piano que introduce disonancias con la melodía		que es la Dominante de la Dominante.
		<b>Frase 4</b> Compases 16-19 copia literal en la melodía de la 2ª semifrase  (4 compases)  Enlace pianístico	Tief ich vor der Welt Gesicht,  <i>Profundamente ante la vista del mundo</i>	Consecuente Comienzo acéfalo y final íctico.	Compás 17: Acorde de 7ª disminuida sobre el IV elevado de Si b Mayor, comienza la modulación a Si b M que se produce en el compás 19.
<b>Sección B</b>  Compases 21-30	<b>2 frases</b>  Las frases son asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b>  Compases 21-26  (3 compases)	Und es fühlt ihn nur,  <i>Y solo lo siente</i>	Antecedente Comienzo acéfalo, final postíctico.	Modula a Do m en el compás 23; finalmente culmina en la cadencia a sol m del compás 31.
			Pequeño omnibus del piano para descender al IV mayorizado		
		<b>Frase 2</b>  Compases 27-30  (6 compases)	Nur die Seele, <i>El alma</i> Den der Leib verdient ihn nicht. <i>Pues el cuerpo no es digno de él.</i>	Consecuente Comienzo acéfalo y final íctico.	

<b>Enlace pianístico</b>	Compases 31 y 32	(2 compases)	Acorde de tónica tenido			
<b>Sección A'</b> Compases 33-50 (18 compases)	4 <b>SemiFrases</b> Las frases son simétricas e irregulares.	<b>SemiFrase 1</b> Compases 33-36 (4 compases)	Wie der Funke, frei und licht, <i>Como la viva centella</i>	Antecedente Comienzo anacrúsico y final íctico. Frase idéntica a la 1ª frase del Lied		
			acorde de dominante del piano Compás 37.			
		<b>SemiFrase 2</b> Compases 38-42 (5 compases)	Sich verbirgt im Kieselstein, <i>Se esconde en el pedernal,</i>	Inicio acéfalo, final íctico.		En el compás 40 modula a Do M, (a través de la dominante con la 5ª en menos) Dominante de la Dominante de Si b M, hasta el compás 42 donde por medio del acorde de 7ª de do m descansa brevemente en Re M, volviendo a sol m con una cadencia perfecta. El eco del piano se produce sobre el acorde de 7ª de do m (IV)
			El piano hace como un eco. Compás 42			
<b>SemiFrase 3</b> Compases 43-44 (2 compases)	Trag ich innen <i>Llevo dentro</i>	Antecedente. Inicio tético, final postíctico.				
	Enlace pianístico			El piano hace como un eco. Compás 46		
<b>SemiFrase 4</b> Compases 47-50	Tief die Pein	Consecuente. Inicio tético, final íctico.		Desde el compás 48 al 51 hay un descenso cromático: sol-		

		(4 compases)	<i>Profundamente el dolor.</i>		fa- mi-mi b-re en el bajo, que, junto a las otras voces, modula a Do m en el último tiempo del 50
<b>Postludio pianístico</b>	Compases 51-52				Cadencia perfecta final

**Opus 138**

**3 O wie lieblich ist das Mädchen**

<p><b>Introducción pianística</b> 4 compases</p>	<p>Compases 1-4</p>				<p>Si b M Anticipa la primera frase vocal. Cadencia IV-V-I</p>
<p><b>Sección A</b> <b>Estrillo</b> Compases 5-11 (7 compases)</p>	<p><b>2 frases</b> Las frases son asimétricas e irregulares.</p>	<p><b>Frase 1</b> Compases 5-6 (2 compases)</p>	<p>O wie lieblich ist das Mädchen, <i>¡Oh, cuán graciosa es la doncella!</i></p>	<p>Antecedente. Comienzo tético y final postético.</p>	<p>El material melódico de estas dos frases ha sido anticipado por el piano.</p>
		<p><b>Frase 2</b> Compases 8-11 (4 compases)</p>	<p>Wie so schön und voll Anmut, <i>¡Cuán bella y llena de encanto!</i> Wie so schön! <i>¡Cuán bella!</i></p>	<p>Consecuente Comienzo anacrúsico y final íctico.</p>	
<p><b>Sección B</b> <b>Estrofa 1ª</b> Compases 12-28 (17 compases) Las frases 1 y 2 son simétricas e irregulares. Las frases 3 y 4 son entre sí asimétricas e irregulares, y también</p>	<p><b>Frase 1</b> Compuesta por dos semifrases, la primera a cargo del piano. (4 compases)</p>	<p><b>Semifrase 1</b> A cargo del piano. Compases 12-13 (2 compases)</p>	<p>Frase pianística</p>	<p>Antecedente Inicio anacrúsico, final posético.</p>	<p>Frase modulante a sol m</p>
		<p><b>Semifrase 2</b> Compases 14-15 (2 compases)</p>	<p>Sag mir an, du wackrer Seemann, <i>Dime tú, valiente marinero,</i></p>	<p>Consecuente Comienzo anacrúsico y final íctico.</p>	<p>Modula a Sol m al final</p>

respecto a las frases 1 y 2.	<b>Frase 2</b> Compuesta por dos semifrases, la primera a cargo del piano.  (4 compases)	<b>Semifrase 3</b> A cargo del piano. Compases 16-17 (2 compases)	Frase pianística	Antecedente Comienzo anacrúsico, final posíctico.	
		<b>Semifrase 4</b> Compases 18-19 (2 compases)	Der du lebst auf deinem Schiffe, <i>Que vives en tus barcos,</i>	Consecuente Comienzo anacrúsico y final íctico.	Modula al terminar a Fa M
	<b>Enlace pianístico</b> Compases 20-21		(2 compases)		Anticipa la primera parte de la frase vocal que le sigue.
	<b>Frase 3</b> Compases 22-28 (7 compases)		Ob das Schiff und seine Segel, <i>Si el barco, y su vela,</i> Ob die Sterne wohl so schön, <i>O si las estrellas son tan bellas,</i> So schön sind! <i>¡Tan bellas!</i>	Comienzo anacrúsico y final íctico.	Durante estas dos frases se produce un juego entre dominante y tónica, a la que final se llega en el compás 29, que es la introducción de la siguiente estrofa.
<b>Introducción pianística</b>					Igual que la primera vez
<b>Sección A</b>					Igual que la primera vez

<b>Sección B</b> <b>Estrofa 2ª</b>			Sag mir an, du stolzer Ritter, <i>Dime tú, orgulloso caballero,</i>		
			Der du gehst im blanken Harnish, <i>Que vas en blanca armadura,</i>		
			Ob das Roß und ob die Rüstung, <i>Si el corcel y las armas,</i> Ob die Schlächten wohl so schön, <i>Si las batallas son tan bellas,</i> So schön sind! <i>¡tan bellas!</i>		
<b>Introducción pianística</b>					Igual que la primera vez
<b>Sección A</b>					Igual que la primera vez
<b>Sección B</b> <b>Estrofa 3ª</b>			Sag mir an, du Hirten Knabe, <i>Dime tú, pastorcillo,</i> Der du deine Herde weidest, <i>Que guardas tu ganado,</i>		

			<p>Ob die Lämmer, ob die Matten, <i>Si los corderos, ó los prados,</i> Ob die Berge wohl so schön, <i>¡O las montañas, son tan bellas!</i> So schön sind! <i>¡Tan bellas!</i></p>		
<b>Introducción pianística</b>					Igual que la primera vez
<b>Sección A'</b> Compases 33-43 (11 compases) La sección C incluye una coda.	Las dos primeras frases son simétricas e irregulares. Respecto a la tercera frase son asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compases 33-34 (2 compases)	O wie lieblich ist das Mädchen,	Antecedente. Comienzo tético y final postíctico.	El material melódico de estas dos frases ha sido anticipado por el piano. Idéntico a los estribillos anteriores.
		<b>Frase 2</b> Compases 36-39 (3 compases)	Wie so schön und voll Anmut,	Consecuente Comienzo anacrúsico y final íctico.	
	<b>Coda</b>	<b>Frase 3</b> Compases 39-43 (5 compases)	Wie so schön und voll Anmut, Wie so schön!	Comienzo anacrúsico y final íctico.	Aquí comienza la coda. Llega a Si b M en el compás 43.
<b>Postludio pianístico</b>	Compases 44-47	(4 compases)			Final con una cadencia perfecta IV-V-I de Si b M y dominante secundaria en el 44

**Opus 138**

**4 Bedeckt mich mit Blumen**

<b>Introducción pianística</b>	1 compás				Sol m.
<b>Sección A</b> <b>Estrillo</b> Compases 2-13 (12 compases) Compuesta por tres frases irregulares, siendo la frase 1 y tres simétricas entre sí y la frase 2 asimétrica.	<b>Frase 1</b> (4 compases)	<b>semifrase 1</b> Compases 2-3 (2 compases)	Bedeckt mich mit Blumen, <i>Cubridme de flores,</i> Ich sterbe vor Liebe, <i>Yo muero de amores,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico y terminación postíctica.	El material melódico de estas dos frases ha sido anticipado por el piano. en el compás 4 hay una breve modulación a Do m que convertido en mayor, actúa como dominante de Fa M, modulando a dicha tonalidad en el compás 5. Las entradas de las voces son fugadas desde el compás 4 al 6, lo que proporciona una sensación de inestabilidad. Está en Mi b M
		<b>semifrase 2</b> Compases 4-5 (2 compases)	Daß die Luft mit leisem Wehen <i>¡Para que el aire con su suave soplo,</i> Nicht den süßen Duft entführe; <i>No me prive de los dulces aromas!</i>	Consecuente Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	
	<b>Frase 2</b> Compases 6-7 (2 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 6 (1 compás)	Bedeckt mich mit Blumen, <i>Cubridme de flores,</i>	Antecedente. Inicio acéfalo. Terminación íctica.	
	<b>Semifrase 4</b> Compás 7 (1 compás)	Ich sterbe vor Liebe, <i>Yo muero de amores,</i> Ich sterbe vor Liebe,	Consecuente. Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	En el compás 7 hay que destacar una frase cromática ascendente en la voz del bajo (mi b-mi-fa-fa#-sol-fa#), que	

			<i>Yo muero de amores,</i>		combinada con la repetición del texto con valores rápidos refuerza la sensación de apasionamiento. Hay una breve modulación a FaM
	<b>Frase 3</b> (4 compases) El diseño rítmico y melódico es muy parecido a la frase 1.	<b>Semifrase 5</b> Compases 8-9 (2 compases)	Bedeckt mich mit Blumen, <i>Cubridme de flores,</i> Ich sterbe vor Liebe, <i>Yo muero de amores,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Esta repetición del texto se corresponde con una repetición del ritmo de la frase inicial del Lied, pero no de la melodía. Vuelve a la tonalidad inicial, en el último tiempo modula a REM. En el 9 hay una inflexión súbita a REbM, acabando el compás en DOM
		<b>Semifrase 6</b> Compases 10- 12 (3 compases)	Daß die Luft mit leisem Wehen Nicht den süßen Duft entführe;	Consecuente. Inicio acéfalo. Terminación íctica.	Vuelve a Sol m, aunque descansando en el VI. El compás 11 modula a Do m para volver a la principal en el 12
	<b>Comentario del piano</b> Compás 13 (1 compás)				En sol m, como el compás de introducción.
<b>Sección B</b> Tres frases simétricas. (12 compases)	<b>Frase 1</b> Compás 14-17 (4 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 14- 15 (2 compases)	Von Jasmin und weißen Liljen <i>De jazmín y blancos lirios</i>	Antecedente. Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	Mayorización a Sol M. En el compás 15 modula a Re M

		<b>Semifrase 2</b> Compás 16- 17 (2 compases)	Soll ihr hier mein <i>Debéis aquí</i> Grab bereiten. <i>Preparar mi tumba</i>	Consecuente. Inicio acéfalo. Terminación posística.	En el compás 16 aparece un acorde de 9ª sobre Sol, que hace de Dominante de Do M, y en el compás 17 aparece una cadencia perfecta con el acorde de Re M→ Sol M. En el compás 19 las voces contestan al unísono. Modula a Re M.
<b>Frase 2</b> Compás 18-21 (4 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 18- 19 (2 compases)	Comentario del piano (Compás 18) Contestan las voces: <i>Ich sterbe</i> (Compás 19)	Antecedente. Inicio tético. (piano) Terminación íctica.		
	<b>Semifrase 4</b> Compás 20-21	Bedeckt mich mit Blumen, Ich sterbe;	Consecuente Inicio acéfalo, terminación postística.	Se inicia modulando a Do M que luego pasa a menor. En el compás 21 aparece el acorde de Re M como Dominante de sol m en que termina.	
<b>Frase 3</b> Compás 22-25 (4 compases)	<b>Semifrase 5</b> Compás 22-23 (2 compases)	Und befragt ihr mich: <i>Y me preguntaráis:</i> Woran? <i>¿De qué?</i> Sag' ich: Unter süssen <i>Diré yo: bajo los dulces</i> Qualen der Liebe, <i>Tormentos del amor,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico, terminación postística.	Volvemos, por armadura, a Sol m, pero empieza en la dominante de Sol M que a su vez modula a Do m. En el 23 modula a REM	
	<b>Semifrase 6</b> Compás 24-25 (2 compases)	Unter süssen Qualen <i>bajo los dulces</i> <i>tormentos</i> der Liebe, <i>del amor,</i> Unter süssen Qualen der Liebe,	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postística.	Los compases 24 y 25 son una sucesión de modulaciones: empieza en Do m, al tercer tiempo pasa a LAb M, en el siguiente continúa, modula a Re M en el tercer tiempo para a su vez volver a Sol m en el cuarto. Destacando el	

					<p>cromatismo del bajo (mi b-reb-do- re b-do- do#-re), que actúa como cadencia perfecta al volver a sol m en el compás 25, donde aparece el estribillo enmarcado por el mismo motivo rítmico de la introducción.</p> <p>La melodía de las voces cambia, pero el ritmo es el mismo que la primera vez que aparecía este motivo y el acompañamiento del piano no varía.</p>
<b>Sección A'</b> Compás 26-33 (8 compases)	<b>Frase 1</b> Compás 26-29 (4 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 26-27 (2 compases)	Bedeckt mich mit Blumen, Ich sterbe vor Liebe,	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 28-29 (2 compases)	Daß die Luft mit leisem Wehen Nicht den süßen Duft entführe;	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Comienza en Mib M, en el 29 pasa a Do m y a Re M en el tercer tiempo.
	<b>Frase 2</b> Compás 30-33 (4 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 30-31 (2 compases)	Bedeckt mich, Ich sterbe, Ich sterbe vor Liebe,	Antecedente. Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	En sol m
		<b>Semifrase 4</b> Compás 32-33 (2 compases)	Und befragt ihr mich: Woran? Sag' ich: Unter süßen Qualen der Liebe,	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Sigue en Sol m para modular en el 33 a Do m.

<b>Frase 2 o Coda</b> Compás 34-38  (5 compases)	<b>1 Frase</b> Compás 34-38	<b>Semifrase 1</b> Compás 34-35 (2 compases)	Unter süssen Qualen der Liebe, Unter süssen Qualen der Liebe,	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Cromatismo en el bajo en el compás 35 (mi b – re – re b – do- si b- la si b).
		<b>Semifrase 2</b> Compás 36-38 (3 compases)	der Liebe, der Liebe, der Liebe,		Cadencia I – VII - IV-V-I en el compás 36, 37 y 38 respectivamente.
<b>Postludio pianístico</b> Compás 39-40  (2 compases)					En sol m. Basado en el mismo motivo rítmico de la introducción.

**Opus 138**  
**5 Romanze**

<b>Introducción pianística</b>	1 compás				Re Mayor
<b>Sección A</b> Compás 2-11 (10 compases) Está formada por una estrofa y un estribillo, todas simétricas.	<b>Frase 1</b> <b>1ª Estrofa</b> Compás 2-7 (6 compases) Compuesta por tres semifrases.	<b>Semifrase 1</b> Compás 2-3 (2 compases)	Flutenreicher Ebro, <i>Caudaloso Ebro</i> Blühendes Ufer, <i>De florida ribera,</i>	Antecedente. Inicio tético y terminación postíctica.	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 4-5 (2 compases)	All' ihr grünen Matten, <i>Todos tus verdes prados,</i> Schatten des Waldes, <i>Sombra de los bosques,</i>	Consecuente. Inicio tético. Terminación postíctica.	En el compás 5 hay una modulación a La M, apareciendo previamente el acorde de Dominante (Mi M)
		<b>Semifrase 3</b> Compás 6-7 (2 compases)	Fraget die Geliebte, <i>Preguntad a mi amada,</i> Die unter euch ruhet, <i>Que bajo vosotras descansa,</i>	Comentario Inicio tético. Terminación postíctica.	En el compás 6 aparece el acorde de 7ª-de dominante que modula a Sol M
	<b>Frase 2</b> <b>Estribillo</b> Compás 8-11 (4 compases) Compuesta por dos semifrases.	<b>Semifrase 4</b> Compás 8-9 (2 compases)	Ob in ihrem Glücke <i>Si en su felicidad</i> Sie meiner gedenket, <i>De mí se acuerda.</i> Sie meiner gedenket,	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	

		<b>Semifrase 5</b> Compás 10-11 (2 compases)	Ob in ihrem Glücke Sie meiner gedenket,	Consecuente. Inicio tético. Terminación postíctica. En realidad se trata de una repetición en el texto para hacer una afirmación.	En el compás 10 aparece el acorde de 7ª de La M y finalmente en el 11 hay una cadencia perfecta La- Re.
<b>Enlace pianístico</b> (1 compás)	Compás 12			Adelanta el primer compás de la melodía vocal, sobrepuesto al mismo acompañamiento del compás introductorio.	
<b>Sección A</b> Compás 13-22 Es prácticamente igual a la anterior, tiene pequeñas variaciones rítmicas que vienen obligadas por ser distinto texto	<b>Frase 1</b> <b>Estrofa</b> Compás 13-18 (6 compases)	<b>Semifrase 1</b>	Und ihr tauigen Perlen, <i>Y vosotras, perlas de rocío</i> Die ihr im Frührot <i>Que en el Rosado amanecer</i>		
		<b>Semifrase 2</b>	Den grünenden Rasen <i>A la verde hierba</i> bunt mit Farben schmückt, <i>con variados colores ornáis</i>		
		<b>Semifrase 3</b>	Fraget die Geliebte, <i>Preguntad a mi amada,</i> wenn sie Kühlung atmet, <i>Cuando el frescor respira</i>		

	<b>Frase 2</b> <b>Estrillo</b> Compás 19-22 (4 compases)	<b>Semifrase 4</b>	Ob in ihrem Glücke <i>Si en su felicidad</i> Sie meiner gedenket, <i>De mí se acuerda.</i> Sie meiner gedenket,		
		<b>Semifrase 5</b>	Ob in ihrem Glücke Sie meiner gedenket,		
<b>Enlace pianístico</b> (1 compás)	Compás 23			Adelanta el primer compás de la melodía vocal, sobrepuesto al mismo acompañamiento del compás introductorio.	
<b>Sección A</b> Compás 24-33 Con pequeñas variaciones rítmicas, como la anterior.	<b>Frase 1</b> <b>Estrofa</b> Compás 24-29 (6 compases)	<b>Semifrase 1</b>	Ihr laubigen Pappeln, <i>Vosotros, frondosos</i> <i>álamos,</i> Schimmernde Pfade, <i>Senderos</i> <i>resplandecientes</i>		
		<b>Semifrase 2</b>	Wo leichten Fußes <i>En los que con pie</i> <i>ligero</i> mein Mädchen wandelt, <i>mi niña pasea,</i>		

		<b>Semifrase 3</b>	Wenn sie euch begegnet, <i>Cuando ella os encuentre,</i> Fragt sie, fragt sie, <i>Preguntadle,</i> <i>preguntadle</i>		
	<b>Frase 2</b> <b>Estrillo</b> Compás 30-33 (4 compases)	<b>Semifrase 4</b>	Ob in ihrem Glücke <i>Si en su felicidad</i> Sie meiner gedenket, <i>De mí se acuerda.</i> Sie meiner gedenket,		
		<b>Semifrase 5</b>	Ob in ihrem Glücke Sie meiner gedenket.		
<b>Sección B Mixta</b> Compás 34- 41 (8 compases) Al igual que las anteriores frases simétricas. Los compases pares son casi copia literal, con pequeñas variaciones,	<b>Frase 1</b> Compás 34-37 Formada por dos semifrases . (4 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 34-35	Ihr schwärmenden Vögel, <i>Vosotros, revoloteantes pájaros</i> Die den Sonnenaufgang <i>Que a la salida del sol</i>		En Re M Supresión del compás introductorio del piano, pero no de la melodía anticipatoria de la melodía vocal.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 36-37 (2 compases)	Singend ihr begrüßet <i>Cantando le saludáis</i> Mit Flötenstimmen, <i>Con afluatadas voces,</i>		En el compás 37 hay una modulación a La M.

de las secciones A, los impares son diferentes.	<b>Frase 2</b> Compás 38-41 Formada por dos semifrases. (4 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 38-39 (2 compases)	Fraget die Geliebte, <i>Preguntad a mi amada,</i> dieses Ufers Blume, <i>flor de esta ribera,</i>		En el compás 38, una modulación a Sol M por medio del acorde de 7ª de Re.
		<b>Semifrase 4</b> Compás 40-41 (2 compases)	Ob in ihrem Glücke <i>Si en su felicidad</i> Sie meiner gedenket, <i>De mí se acuerda.</i>	La única con final íctico	En el 40 modula a Re M, y en el 41 a Mi m, mayorizándolo después como si fuera a ir a La M, pero no va.
<b>Coda</b> Compás 42-47			Sie meiner gedenket, Sie meiner gedenket, Ob in ihrem Glücke Sie meiner gedenket.		Empieza en Re M pero le sigue un II grado mayorizado, tal como le ha precedido en el final del 41. En el 44 prepara modulación a Sol M y ya es en el 45 segunda mitad cuando hace la cadencia perfecta, que combina con plagal en el 46.

**Opus 138**

**6 Intermezzo. Nationaltanz**

No hay introducción			
<b>Sección A</b> Compás 1-8 (9 compases) Compuesta por dos frases iguales, (que constituyen el tema melódico) separadas por dos compases, el primero para enlazar las dos frases y el segundo para enlazar la repetición.	<b>Frase única a</b> Compás 1-3 3 compases	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	Sol menor. Ambos pianos comienzan simultáneamente.
	<b>Eco</b> Compás 4		
	<b>Frase única a</b> Compás 5-7 3 compases	Repetición.	
	<b>Enlace</b> Compás 8. Prepara la repetición.		Termina la frase en la tonalidad de la dominante.
<b>Sección B</b> Compás 9-28	<b>Frase única b</b> Compás 9-12 (4 compases)	Consecuente. Inicio tético. Terminación íctica.	Vuelta a Sol m y en el 12 modulación a Fa M. La melodía la lleva el segundo piano.
	<b>Frase única b</b> Repetición de la frase anterior. (Compases 13-16)	Repetición.	En el compás 13 vuelta a sol m.
	<b>Frase única a</b> Compases 17-19 (3 compases)	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	Repetición del tema en ambos pianos con su eco (compás 20)
	<b>Frase única c</b> Compás 21-24	Consecuente. Inicio tético.	En el 22 modula a Si b M, 23 dominante de la dominante para acabar en la tonalidad

		Terminación postística.	
	<b>Frase única 3</b> Compás 25-28 Repetición.	Repetición.	El piano agudo realiza un trino que dura casi los tres compases.
<b>Sección C</b> Compás 29-44	<b>Puente</b> Compás 29-32 (4 compases)	Inicio tético. Terminación postística	En el 30 modula a Do m y en el 32 vuelve a Sol m en la que continua, pasando en el 31 por un acorde del VII con la 5ª en menos
	<b>Frase a'</b> Compás 33-36 (4 compases)	Inicio tético. Terminación postística	
	<b>Puente</b> Compás 37-40 (4 compases)	Repetición de todo pero intercambiando los papeles	
	<b>Frase a'</b> Compás 41-44 (4 compases)		A cargo del piano grave. Ambos pianos intercambian los papeles de los compases 33-36
<b>Sección final D</b> Compás 45 -58	<b>Puente</b> Compás 44 - 48 (4 compases)		En el 46 modula a Do m, volviendo a repetirse en el 47 el acorde del VII con la 5ª en menos.
	<b>Frase a''</b> Compás 49 - 54	Algunas células se mueven por movimiento contrario	Empieza en Sol m, volviendo a Do m en el siguiente compás y acabando en Sol m en el 53.
	Cadencia final Compás 55-58 (4 compases)		Se inicia esta cadencia con un acorde del IV grado elevado con la 5ª en menos

**Opus 138**

**7 Weh, wie zornig ist das Mädchen**

<b>Introducción pianística</b>	1 compás				Sol m
<b>Sección A</b> Compás 2 -24 (23 compases) Está compuesta por tres frases que son irregulares y asimétricas entre sí.	<b>Frase 1</b> Compás 2-8 (7 compases) Está compuesta por dos semifrases separadas cada célula por un comentario o imitación del piano.	<b>Semifrase 1</b> Compás 2-4	Weh, wie zornig <i>¡Ay, qué furiosa</i> Ist das Mädchen, <i>Está la niña</i>	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	Sigue en sol m.  En el compás 5 hay una brevísima modulación a do m
		<b>Semifrase 2</b> Compás 6-8	Weh, wie zornig, <i>¡Ay, qué furiosa</i> Weh, weh! <i>Ay, ay!</i>	Consecuente. Inicio tético. Terminación postíctica y armónicamente suspensiva	En el compás 8 hay una semicadencia (I→V)
					Acorde de Tónica de Si b M y su Dominante Fa M <sub>7</sub> con lo cual modula a Si b M en el 10.
	<b>Frase 2</b> Compás 10-13 (4 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 10-11	Im Gebirge geht das <i>En la sierra anda</i> Mädchen <i>La niña</i>	Antecedente Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	en el 11 en la tonalidad de Fa M
		<b>Semifrase 2</b> Compás 12-13	Ihrer Herde hinterher, <i>Con su ganado detrás</i>	Consecuente Inicio acéfalo.	Hay una inflexión a Do m

				Terminación postíctica.	
	<b>Frase 3</b> Compás 14-19 (6 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 14-17	Ist so schön <i>Es tan bella</i> wie die Blumen, <i>como las flores,</i>	Antecedente Inicio acéfalo. Final íctico	Comentario del piano, que se adelanta, imitando la melodía vocal del compás 2, una tercera alta y que lleva a Fa M para a su vez ir a Si b M en el 15, y cambiar en el 17 a Re m
		<b>Semifrase 2</b> Compás 18-19	Ist so zornig wie das <i>Está tan furiosa</i> Meer. <i>Como el mar.</i>	Consecuente Inicio anacrúsico. Terminación íctica	En el 19 hay una modulación truncada, parece que vamos a ir a Fa M, tanto armónicamente como por el giro melódico, pero seguimos en Re m
	<b>Comentario y a la vez enlace del piano</b> Compás 20-21				Es por fin al final de este enlace cuando desembocamos en Fa M
	<b>Frase 4</b> Compás 21 – 24 (4 compases)	<b>Semifrase</b> a modo de coda	Weh, wie zornig <i>¡Ay, qué furiosa</i> Ist das Mädchen, <i>Está la niña,</i>		Sigue en Fa M Es de destacar las 7 <sup>as</sup> menores que añade a los acordes de tónica, convirtiéndolos así en falas dominantes
<b>Enlace del piano</b> Compás 25-26					En el que modulamos a Sol m Hay una cadencia Re M (V) →Sol m (I) en el compás 25-26, pero hay que destacar que el acorde de la

					dominante lleva la 7ª menor y también la mayor
<b>Sección A'</b> Compás 27-39 (13 compases) Está formada por dos frases que son entre sí asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compás 27- 35 9 compases) Con comentarios imitativos del piano como en la sección A	<b>Semifrase 1</b> Compás-27-30		Antecedente Inicio tético Terminación postíctica	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 31 - 35	<i>Weh, wie zornig          ¡Ay, qué furiosa          Ist das Mädchen,          Está la niña,</i>	Consecuente Inicio tético Terminación postíctica	En el compás 30 modulamos a Do m En el 31 modulamos a Re M (lejano), en el 33 de nuevo a Sol m y en el 34 a Do m
	<b>Frase 2 o coda</b> Compás 31- 35 36-39 (4 compases)	<i>! Weh, weh!          ¡Ay, ay!          Weh, wie zornig          ¡Ay, qué furiosa          Ist das Mädchen,          Está la niña          Weh, wie zornig,          ¡Ay, qué furiosa          Weh, weh!          Ay, ay!</i>	Inicio tético Terminación postíctica	Esta semifrase se puede considerar que está formada al 50% por el piano y la voz Una modulación por compás, 35 Sol m, 36 Do m, 37 Sol m, y como cadencia emplea el II grado rebajado sobre pedal de tónica, lo que la convierte en una variación de cadencia plagal	

**Opus 138**

**8 Hoch, hoch sind die Berge**

<b>Introducción pianística</b>	2 compases		Adelanta la melodía de los dos primeros compases del piano.		Mi b M
<b>Sección A</b> <b>Estrillo</b> Compás 3-10 (8 compases)	<b>Frase Única</b> Compás 3-10 (8 compases) Ambas semifrases son simétricas y regulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 3-6	Hoch, hoch sind die Berge Und steil ist ihr Pfad; <i>Altas, altas son las montañas</i> <i>Y empinadas sus sendas;</i>	Antecedente. Inicio tético. Terminación íctica	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 7-10	Die Brunnen sprühen Wasser Und rieseln ins Kraut. <i>De las fuentes mana agua</i> <i>Y riegan la hierba.</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
<b>Sección B</b> <b>Estrofa</b> Compás 11-34 (24 compases)	<b>Frase 1</b> Compás 11-18 (8 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 11-14	O Mutter, o Mutter, Lieb Mütterlein du; <i>Oh madre, oh madre,</i> <i>Querida madrecita;</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 15-18	Dort, dort in die Berge mit den Gipfeln so stolz, <i>Allí, en las montañas de cimas tan altivas,</i>	Consecuente. Inicio tético. Terminación íctica.	Compás 16 modula a Do m, y en el 18 a Si b M

	<b>Frase 2</b> Compás 19-26 (8 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 19-22	Da ging eines Morgens Mein süßester Freund. <i>Iba una mañana</i> <i>Mi muy dulce amigo.</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postítica.	Compás 20 La b M
		<b>Semifrase 2</b> Compás 23-26	Wohl rief ich zurück ihn Mit Zeichen und Wort, <i>Yo le llamé</i> <i>Con señas y voz,</i>	Consecuente Inicio anacrúsico. Terminación íctica	Compás 24 va a Fa m y vuelve a La b M en el 26
	<b>Frase 3</b> Compás 27-34 (8 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 27-30	Wohl winkt' ich mit allen fünf Fingern zurück, <i>Le hice señas con mis cinco dedos,</i>	Antecedente Inicio anacrúsico. Terminación íctica	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 31-34	Wohl rief ich zurück ihn Mit Zeichen und Wort <i>Yo le llamé</i> <i>Con señas y voz,</i>	Consecuente Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	En el compás 31 se prepara una modulación a Do m mediante el acorde de II (Re natural semidisminuido). En el 31 se produce la modulación a Do m, y en el tercer tiempo de ese compás hay un acorde de IV elevado disminuido que es dominante de la dominante de Do m. acaba la semifrase en el 34 con un descanso en Fa M (IV de Do mayorizado) que es dominante de la dominante para volver a la tonalidad inicial en la reexposición.

<b>Sección A'</b> (8 compases)	<b>Frase Única</b> Compás 35-42 (8 compases) Ambas semifrases son simétricas y regulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 35-38	Hoch, hoch sind die Berge Und steil ist ihr Pfad; <i>Altas, altas son las montañas</i> <i>Y empinadas sus sendas;</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación tística.	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 39-42	Die Brunnen sprühh Wasser Und rieseln ins Kraut <i>De las fuentes mana agua</i> <i>Y riegan la hierba.</i>	Consecuente Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	En el calderón se forma un acorde de IV elevado, y en el compás siguiente el IV diatónico pero sobre base del V.
<b>Coda</b> (4 compases)	<b>Frase única</b> Compás 44-47 (4 compases)		Die Brunnen sprühh Wasser Und rieseln ins Kraut	Inicio anacrúsico. Terminación ctica.	Se inicia con una modulación truncada a Do m, modula a Fa m en el 46, para terminar la melodía en la tonalidad principal. En el 49 modula a La b M y se mantiene ahí hasta el 52, por lo tanto acaba con una cadencia plagal, redondeada al final no armónicamente, sino melódicamente con la célula del registro medio del piano.
<b>Postludio pianístico</b> (8 compases)	Compás 48-55				

**Opus 138**

**9 Blaue Augen hat das Mädchen**

<b>Introducción pianística</b>	2 compases		.	Simplemente acordes de tónica	SI b M
<b>Sección A</b> <b>Estribillo 1</b> Compás 3-6 (4 compases)	<b>Frase Única</b> Compás 3-6 (4 compases) Ambas semifrases son simétricas y regulares. .	<b>Semifrase 1</b> Compás 3-4	Blaue Augen hat das <i>Ojos garzos tiene</i> Mädchen, <i>La niña,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Entran las dos voces homofónicamente, con una síncopa, lo que acentúa el carácter rítmico. En el compás 4 modula a Fa M (tono de la Dominante)
		<b>Semifrase 2</b> Compás 5-6	Wer verliebte sich nicht drein? <i>¿Quién no se enamoraría?</i>	Consecuente. Inicio tético. Terminación postíctica.	En los compases 5-6 hay una línea melódica descendente en el bajo destacable porque vuelve a aparecer.
<b>Comentario del piano 1</b> Compás 7-8 (2 compases)					El piano parafrasea la melodía vocal, comenzando con un salto interválico de octava.
<b>Sección B</b> <b>Estrofa 1</b> Compás 9-20 (12 compases) Frases asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compás 9-13 (4 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 9-10	Sind so reizend <i>Son tan encantadores</i> Zum Entzücken, <i>Que seducen,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Las dos voces entran fugadas, a dos tiempos de distancia, comenzando por el barítono.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 11-13	Daß sie jedes Herz bestricken, <i>Que cautivan a todos los corazones,</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico Terminación postíctica.	En el compás 12 modula a Re m.

	<b>Frase 2</b> Compás 14-20 (8 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 14-16	Wissen doch so stolz zu blicken, <i>Pero saben mirar tan altivos,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el compás 14 hay una cadencia perfecta, Sol M → do m.
		<b>Semifrase 4</b> Compás 17- 20	Daß sie eitel schaffen Pein, <i>Que causan vano dolor,</i> Daß sie eitel schaffen Pein,	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Intenta volver a Sol m, pero da rodeos sobre Do m, finalizando en Sol m en el 20.
<b>Entrada del piano 1</b> Compás 21				Inicio anacrúsico Terminación postíctica.	Adelanta la entrada de las voces en el estribillo, con la cabeza del tema.
<b>Sección A</b> <b>Estribillo 2</b> Compás 22-25 (4 compases)	<b>Frase Única</b> Compás 22-25 Ambas semifrases son simétricas y regulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 22-23	Blaue Augen hat das Mädchen		
		<b>Semifrase 2</b> Compás 24-25	Wer verliebte sich nicht drein?		Comienza en el VI grado en lugar del I, luego sigue igual.
<b>Piano</b> Compás 26-27				Inicio tético. Terminación postíctica.	Consiste en dos acordes, el Segundo forma síncopa breve con el compás siguiente. El acompañamiento del piano imita a una sonata clásica. Comienza en Si b M aprovechando que el estribillo termina en Fa M convirtiendo este acorde a su vez en dominante.

<b>Sección C</b> <b>Estrofa 2</b> (12 compases) 27 - 39 Frases asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compás 28-32 (5 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 28-30	Machen Ruh und Wohlbefinden, <i>Causan paz y bienestar,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postítica.	En el compás 29 hay una modulación a sol m, después una mayorización (compás 30) y otra modulación a Do M.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 31-32	Sinnen und Erinnerung schwinden, <i>Se pierde el sentido y la          memoria,</i>	Consecuente Inicio anacrúsico. Terminación postítica.	En el compás 32, modulación a Fa M.
	<b>Frase 2</b> Compás 33-39 (7 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 33-36	Wissen stets zu überwinden <i>Saben avasallar</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Modulación en el compás 36 a Re M (lejano).
		<b>Semifrase 4</b> Compás 37-39	Mit dem spielend süßen Schein, <i>Con su juguetona y          dulce apariencia</i> Mit dem spielend süßen Schein.	Consecuente. Inicio acéfalo Terminación íctica.	Anticipada por un acorde sincopado de piano. Termina la frase en Re m
<b>Piano</b> Compás 40-41					El piano hace dos entradas sincopadas por medio de acordes. Es como la entrada del compás 26, pero con cuatro acordes en lugar de dos. Modulación a do m justo antes de la entrada del estribillo, en la síncopa de las voces.

<b>Sección A</b> <b>Estrillo 3</b> Compás 42-46 (5 compases)	<b>Frase única</b> Compás 42-46 Ambas semifrases son simétricas y regulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 42-44	Blaue, Blaue Augen hat das Mädchen		Añade un compás, para la repetición sincopada de <i>Blaue</i> . En Si b M. Los compases 45 y 46 son igual que los compases 5-6, y 24-25, modulando a Si b M como la primera vez.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 45-46	Wer verliebte sich nicht drein?		
<b>Piano</b> Compás 47					Entrada idéntica a la del compás 26. El acompañamiento también es idéntico en el compás 48, que repite en el 49.
<b>Sección D</b> <b>Estrofa 3</b> Compás 48-59 (12 compases) Frases asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compás 48-54 (7 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 48-51 (4 compases)	Keiner, der geschaut ihr Prangen, <i>Nadie que haya contemplado su brillo,</i>	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	A destacar una subida cromática del bajo en los compases 51-52, pasaje en do m.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 52-54 (3 compases)	Ist noch ihrem Netz entgangen, <i>Puede escapar de sus redes</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el compás 52, modulación a Do m
	<b>Frase 2</b> Compás 55-59 (4 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 56-57 (2 compases)	Alle Welt begehrt zu hangen <i>Todo el mundo desea pender</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica	Compás 56-58 en sol m, en el 59 Fa M.

		<b>Semifrase 4</b> Compás 58-59 (2 compases)	Tag und Nacht an ihrem Schein. <i>Día y noche de su brillo.</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica	
<b>Entrada del Piano</b> Compás 60					Como en las anteriores veces, aprovechando el final en la dominante, modula a la tonalidad principal para reexposición del estribillo Entrada idéntica a los compases 26 y 47.
<b>Sección A'</b> <b>Estribillo 4</b> Compás 61-68 (8 compases)	<b>Frase única</b> Compás 61-68 Semifrases asimétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 61-63 (3 compases)	Blaue Augen hat das Mädchen	Inicio tético. Terminación postíctica.	Esta vez el estribillo arranca directamente después de los dos acordes, pero hay una repetición del compás de entrada del piano en el compás 62.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 64-68 (5 compases)	Wer verliebte sich nicht drein? Wer verliebte sich nicht drein?	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Hay una dominante secundaria del IV en el compás 66.
<b>Comentario del piano</b> Compás 69				Inicio acéfalo. Terminación postíctica.	
<b>Sección E</b> Compás 70-82 (13 compases) Frasas asimétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compás 70-77 (8 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 70-73 (4 compases)	Blaue Augen hat das Mädchen	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	Comienza en el II de la tonalidad principal,, modula a Sol M en el 72, y a Do M en el siguiente.

		<b>Semifrase 2</b> Compás 74-77 (4 compases)	Wer verliebte sich nicht drein?	Consecuente. Inicio tético. Terminación íctica.	Aprovechando que la anterior semifrase estaba en Do M, modula a Fa M para empezar, y en seguida, en el 75 a Si b M.
	<b>Frase 2</b> Compás 78-82 (5 compases)	<b>Semifrase 3</b> Compás 78-79 (2 compases)	Wer verliebte sich nicht drein?	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Modula a Do m en el 79.
		<b>Semifrase 4</b> Compás 80-82 (3 compases)	Wer verliebte sich nicht drein?	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
<b>CODA</b> Compás 83-88 (6 compases)					El compás 83 repite el mismo acompañamiento del compás 27. En el compás 85 cadencia plagal IV(Mib M) → Sib M.

**Opus 138**

**10 Quartett. Vista ciega, luz oscura**

<b>Introducción pianística</b> 1 compás			.	Inicio anacrúsico	Sol m
<b>Sección A</b> Compás 2-14 (13 compases) Está formada por tres frases simétricas e irregulares.	<b>Frase 1</b> Compás 2-5 (4 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 2-3	Dunkler Lichtglanz, blinder Blick, <i>Oscura luz, ciega mirada,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	
		<b>Semifrase 2</b> Compás 4-5	Todtes Leben, Lust voll Plage. <i>Muerta vida, placer lleno de castigo.</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el compás 5 modula por medio del acorde de Séptima de Sol a do m.
	<b>Frase 2</b> Compás 6-9 (4 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 3</b> Compás 6-7	Glück erfüllt von Missgeschick, <i>Dicha llena de desgracia,</i>	Antecedente. Inicio tético. Terminación postíctica.	En el compás 7 modula a Re M.
		<b>Semifrase 4</b> Compás 8-9	Trübes Lachen, frohe Klage, <i>Apagada risa, alegre queja,</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el compás 9 modula a sol m
<b>Comentario del piano</b> Compás 10				Copia literal de la introducción	

	<b>Frase 3</b> Compás 11-14 (4 compases)	<b>Semifrase 5</b> Compás 11-12	Süsse Galle, holde Pein, <i>Dulce bilis, sagrado tormento,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	La 5ª semifrase es idéntica a la 1ª. En los compases 11 y 12 hay que destacar la disonancia que se produce entre la voz de soprano y de tenor al sonar simultáneamente las notas re y do #, en las palabras <i>süße Galle</i> , formándose en ese 1º tiempo del 11 un extraño acorde de apoyatura múltiple
		<b>Semifrase 6</b> Compás 13-14	Fried' und Krieg in einem Herzen, <i>Paz y Guerra en un corazón,</i>	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Modulación a do m en el compás 13 y en el 14 a Fa M.
<b>Sección B</b> Compás 15-30 (16 compases)	<b>Frase 4</b> Compás 15-20 (6 compases) Compuesta por tres semifrases simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 15-16	Das kannst, Liebe, du nur sein, <i>Sólo puedes, Amor, ser tú</i>	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	A partir del compás 15 se producen una serie de entradas fugadas, de todas las voces, empezando por la contralto. Las voces vuelven a cantar homofónicamente a partir del compás 29. En el compás 16 modula a Mi b M
		<b>Semifrase 2</b> Compás 17-18	Das kannst, Liebe nur, Das kannst, Liebe nur,	No hay inicio ni terminación, es una melodía continua	

		<b>Semifrase 3</b> Compás 19-20	Das kannst, Liebe nur sein,	Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	En el 20 modula a Do m
	<b>Frase 5</b> Compás 21-25 (5 compases) Ambas semifrases son asimétricas e irregulares.	<b>Semifrase 4</b> Compás 21-22	Mit der Lust erkauf durch Schmerzen, <i>Con el placer comprado por el dolor,</i>	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el 21 está en Fa M
		<b>Semifrase 5</b> Compás 23-25	Liebe, das kannst du nur sein, <i>Sólo puedes, Amor, ser tú</i> Das kannst Liebe,	Consecuente. Inicio tético. Terminación postíctica.	
	<b>Frase 6</b> Compás 26-30 (5 compases) Ambas semifrases son asimétricas e irregulares.	<b>Semifrase 6</b> Compás 26-28	Das kannst, Liebe, Das kannst Liebe, du nur sein,	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Se repiten las entradas fugadas de las voces, (compás 24) empezando por la contralto, pero con otra melodía. En el 26 está en Do m y en el 28 en Re M tonalidad en la que acaba la sección.
		<b>Semifrase 7</b> Compás 29-30	Mit der Lust erkauf durch Schmerzen!	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	
<b>Sección C</b> Compás 31-46 (16 compases)	<b>Frase 7</b> Compás 31-40 (10 compases)	<b>Semifrase 1</b> Compás 31-34 (4 compases)	Liebe, Liebe, das kannst du nur sein,	Antecedente. Inicio tético. Terminación íctica.	Mayorización de la tonalidad a partir del compás 31.

	Compuesta por tres semifrases simétricas entre sí la 1ª y la 3ª e irregulares.	<b>Semifrase 2</b> Compás 35-36 (2 compases)	Das kannst Liebe, du, nur sein	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Vuelven las entradas fugadas de las voces, ahora comenzadas por la soprano con el mismo texto.
		<b>Semifrase 3</b> Compás 37-40 (4 compases)	Das kannst Liebe, du, Liebe, Das kannst Liebe, du nur sein;	Comentario. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Breve modulación en el 39 a La m y vuelta a Sol M.
	<b>Frase 8</b> Compás 41-46 (6 compases) Ambas semifrases son asimétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 41-44 (4 compases)	Dunkler Lichtglanz, todtes Leben,	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Las voces femeninas preguntan (41,43) y son respondidas por las voces masculinas (compases 42, 44) En el compás 42 modulamos a Mi m.
		<b>Semifrase 2</b> Compás 45-46 (2 compases)	Das kannst Liebe, Liebe, du nur sein	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	En el compás 46 aparece un acorde de 7ª disminuida que modula a Sol M en el compás 47.
<b>Coda</b> Compás 47-56 (10 compases)	<b>Frase 9</b> Compás 47-50 (4 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 1</b> Compás 47-48 (2 compases)	Liebe nur, Liebe nur,	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	En el compás 48, incluso anticipado en el final del 47, encontramos un extraño acorde de Sol # disminuido en su segunda inversión con 4ª añadida, que al final se presenta como Mi 7ª

		<b>Semifrase 2</b> Compás 49-50 (2 compases)	Das kannst Liebe , du nur sein,	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	Esos anteriores acordes hacen que en el segundo tiempo del 49 modulemos a La m, enseguida en el 50 cambiamos a Sol M.
	<b>Frase 10</b> Compás 51-56 (6 compases) Ambas semifrases son simétricas e irregulares.	<b>Semifrase 3</b> Compás 51-53 (3 compases)	Liebe, Liebe, Liebe,	Antecedente. Inicio anacrúsico. Terminación postíctica.	Al final del 51 y parte del 52, aparece de Nuevo ese extraño acorde de Sol # disminuida con 4ª añadida. Al final del 52 y todo el 53 la dominante de la dominante.
		<b>Semifrase 4</b> Compás 54-56 (3 compases)	Das kannst du nur, du nur sein!	Consecuente. Inicio anacrúsico. Terminación íctica.	En el compás 54 aparece un acorde de 9ª de Re M que hace de dominante de Sol M y permanece en dicha tonalidad.
<b>Postludio pianístico</b> Compás 57-60 (4 compases)					Todos ellos en la tónica con distintas notas añadidas e n el primer piano



