

# Schumann y Heine, Música y Poesía: Los ciclos *Liederkreis* y *Dichterliebe*

Hang Ferrer Mora

Universitat de València  
hang.ferrer@uv.es

## 1. Introducción

Schumann, como compositor de lieder, ocupa un lugar privilegiado entre los grandes músicos que cultivaron este género musical. El *Lied* alcanzó su plenitud en el Romanticismo Alemán con Franz Schubert y posteriormente con el propio Robert Schumann. Sin embargo, no es sólo la música lo que caracteriza el lieder, sino más bien la estrecha síntesis de tres elementos: la voz solista, el piano y el texto. A menudo, los textos de los lieder eran obra de conocidos escritores coetáneos o de otros consagrados, como demuestra el hecho de que algunos de ellos siga teniendo en la actualidad un gran valor literario.

Schumann, cuyo interés por la literatura queda patente en sus biografías, se convierte aquí en centro de nuestra atención por varias causas: la primera, porque parece escoger cuidadosamente los poemas a los que luego añadiría la música, si bien esta expresión, 'añadir música', resulta imprecisa, como veremos; la segunda, porque de entre los poetas coetáneos elegidos por el compositor para sus lieder destaca Heinrich Heine, de cuyos textos compuso dos ciclos de lieder, *Liederkreis*, op. 24 y *Dichterliebe*, op. 48; la tercera por el concepto de ciclo que Schumann refleja en estos y otros ciclos de lieder.

El interés de Schumann por Heine se refleja en el hecho de que, además de los dos ciclos mencionados, el compositor musicó otros poemas del escritor.

Por otra parte, llama poderosamente la atención el hecho de que Heine titulara sus ciclos de poemas *Buch der Lieder* (Libro de las canciones). La pregunta que se hace la crítica es si Heine concibió sus poemas con tal musicalidad que los convierte en materia prima para la composición. Es un hecho que los compositores de lieder bebían de fuentes literarias, pero en el caso de Heine es el mismo autor quien los titula 'Libro de las canciones'. Sobre este hecho, es el mismo Heine el que nos

indica en el poema XXXVI del *Lyrisches Intermezzo*, dentro del *Buch der Lieder*, su concepción de lied como expresión de sus vivencias íntimas:

Aus meinen großen Schmerzen  
Mach ich die kleinen Lieder.<sup>1</sup>

Esta íntima unión de texto y música hasta fundirse en un todo es el resultado de un proceso que culmina en Schumann. Si bien Schubert ya dota al lied alemán de su quintaesencia por lograr esa íntima comunión entre la voz, el texto poético y el acompañamiento musical que presta el piano, Schumann va más allá, puesto que en sus lieder el yo lírico, que se expresa en primera persona, y el piano, que se entiende como una prolongación de este sujeto lírico, se fusionan con el texto para formar una totalidad, frente a la contraposición de voz y piano como mero acompañamiento en muchos lieder de Schubert.

El proceso de poetización de formas musicales prescindiendo del texto se ve culminado en las *Romanzas sin palabras*, op. 19, de Felix Mendelssohn para piano solo, en consonancia con el postulado romántico de trascender los límites impuestos por el lenguaje. El mismo Schumann, en sus *Escenas para niños*, op. 15, da cuenta de esta evolución:

Wenn Robert Schumann in einem Klavierstück der Kinderszenen von 1838 zeigt, wie „der Dichter spricht“, ohne für dieses Sprechen in Tönen noch der Worte zu bedürfen, löst er in seinen Kompositionen zwei Prämissen ein, die frühromantische Texte zum Verhältnis von Musik und Poesie schon längst erkannt und formuliert haben: daß musikalisches Denken über Worte hinausgeht, und daß Sprache nicht allein aus sich selbst bestimmbar ist.<sup>2</sup> (Naumann 1994:245)

Otro de los procesos que se observan en el romanticismo musical alemán y que se materializa en Schumann es la poetización de la música, como se refleja no sólo en sus lieder, sino también en sus obras para piano, o en formas musicales como el poema sinfónico.

En la presente contribución analizaremos aspectos de esta relación literario-musical entre Robert Schumann (1810-1856) y Heinrich Heine (1797-1856). Incidiremos sobre todo en los dos grandes ciclos de lieder de Schumann con textos

<sup>1</sup> De mis grandes pesares / hago las pequeñas canciones.

<sup>2</sup> Cuando Robert Schumann en un fragmento para piano de las *Escenas para niños*, de 1838, muestra cómo “habla el poeta” sin necesitar palabras para ese hablar con notas, cumple en sus composiciones dos premisas que los textos del romanticismo temprano sobre la relación entre música y poesía ya habían reconocido y formulado: que el pensamiento musical trasciende las palabras y que el lenguaje no sólo se determina por sí mismo.

de Heine procedentes del *Buch der Lieder* (Libro de las canciones): *Liederkreis*, op. 24, y *Dichterliebe* (Amor de poeta), op. 48.

## 2. Los poemas de Schumann y los *Lieder* de Heine:

### 2.1. Heine y el *Buch der Lieder*

Los textos de los dos ciclos de Schumann en los que nos centraremos proceden del *Buch der Lieder*, una colección de poemas de juventud que Heine seleccionó y recogió en un volumen, publicado por primera vez en 1827, y cuya quinta y definitiva edición fue revisada por el autor en 1844 mientras se hallaba en Hamburgo. La mayoría de ellos habían sido publicados ya con anterioridad por separado en diferentes revistas.

Heine tenía el propósito, como expresó en una carta a su amigo Merckel a finales del año 1826, de hacer una selección de sus poemas en un libro con el que pretendía llegar a ser tan popular como Goethe o Uhland, que contaban con antologías poéticas semejantes. Con los años logró su propósito, y cobró fama de ser uno de los grandes poetas románticos, no sólo en el ámbito alemán sino también fuera de Alemania (cf. Jané 1999:34).

El *Buch der Lieder* se compone de varios ciclos<sup>3</sup>. Los textos del primer ciclo de *Lieder* que nos ocupa, *Liederkreis*, op. 24, se hallan dentro del primer ciclo de poemas titulado *Junge Leiden*, que presenta a su vez diversos subgrupos de poemas. Los textos musicados aparecen agrupados dentro de *Junge Leiden* con el nombre de '*Lieder*' y está compuesto por nueve poemas cuya linealidad fue respetada por Schumann al dotarlos de forma musical; este hecho contrasta, sin embargo, con los textos de *Dichterliebe*, op. 48, que pertenecen al segundo de estos ciclos, *Lyrisches Intermezzo*.

El primer ciclo de poemas de Heine, *Junge Leiden*, consta de cuatro grupos en los que se recogen casi todos los poemas que el autor escribió en 1815 y 1816. La publicación tuvo lugar a finales de 1821, aunque la fecha que consta es 1822, con el título *Gedichte von H. Heine. Berlin, in der Maurerschen Buchhandlung*. Hasta la quinta edición, que se considera la definitiva, Heine modificó y corrigió en diversas ocasiones este primer ciclo, incluyendo y excluyendo poemas. Este grupo de poemas no tiene un hilo temático conductor, sino que el autor plasma una serie de

<sup>3</sup> No se debe confundir los ciclos de *Lied* de Schumann con los ciclos o subgrupos de poemas dentro del *Buch der Lieder* de Heine, ya que no existe una correspondencia entre la estructura de la forma musical y la del libro de poemas. El hecho de denominarlos *ciclos* puede inducir a error.

sentimientos relacionados con el amor como episodios inconexos entre sí, en los que la naturaleza no sólo sirve de escenario sino que acompaña al poeta en su gozo y en su pesar.

El *Lyrishes Intermezzo* consta de sesenta y seis poemas en los que Heine no sólo plasma escenas de amor, sino también de desamor y de desengaño, con una amplísima gama de matices. Fue escrito a caballo entre 1821 y 1822, y se publicó inicialmente en revistas y un año más tarde en un libro titulado *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo, von H. Heine, Berlin 1823. Bei Ferdinand Dümmler*. En enero de 1823, Heine escribía al editor Dümmler y le comunicaba el motivo que le había impulsado a hacer esta recopilación: ofrecer a todos los públicos posibles una serie de poemas en clave de humor y con un tono popular en forma de lied. Por esta razón, la crítica los llegó a tildar de “lírica de opereta”<sup>4</sup>, puesto que se encuentran en ellos muchos de los elementos típicos de la lírica romántica al uso tratados con la sutil ironía que caracteriza a Heine.

## 2.2. La creación musical de *Liederkreis* y *Dichterliebe* como ciclos de *Lieder*

El año 1840 es en la biografía de Schumann el ‘*Liederjahr*’, es decir, el año de los lieder, ya que el compositor se dedicó en cuerpo y alma a este género que en ocasiones había contemplado con un cierto desprecio. Schumann compuso en este período de tiempo más de 150.

Mucho se ha especulado sobre el motivo de esta fructífera producción de lieder. No se puede ignorar el hecho de que triunfara en ese año su amor por Clara Wieck, hija de Friedrich Wieck, que había sido profesor de música de Schumann y que se oponía a la relación entre ambos. Tras un largo tiempo de vicisitudes que acabó con una victoria en los tribunales, el 13 de marzo de 1840 Schumann escribía a Clara en referencia a sus primeros lieder:

... sind meine ersten gedruckten, also kritisiere sie mir nicht zu stark. Wie ich sie componirte, war ich ganz in Dir. Du romantisches Mädchen verfolgst mich noch mit Deinen Augen überall hin, und ich denke mir oft, ohne solche Braut kann man auch keine solche Musik machen.<sup>5</sup>

(Citado en Dürr 1999:279, según B. Litzmann, 410-411)

<sup>4</sup> El tono en lenguaje periodístico de los poemas de Heine fue criticado por Karl Kraus en 1910 en *Heine und die Folgen*; para mayor información sobre esta controversia, cf. Höhn (1997:54).

<sup>5</sup> ... son mis primeros [lieder] impresos, así que no me hagas una crítica demasiado dura. Cuando los compuse estaba pensando en ti todo el tiempo. Tú, muchacha romántica, me persigues con tus ojos a todas partes, y a menudo pienso que sin tal amada no se puede componer una música así.

Ya en el año 1839, Schumann mostró su interés por los lieder de Schubert (cf. Kross 1989:135), hecho que muy probablemente le llevara a interesarse luego por este género.

El primer ciclo que trataremos, *Liederkreis*, op. 24, sorprende por su calidad musical, a pesar de que son prácticamente los primeros lieder que componía Schumann, y en todo caso, el primer ciclo de lieder sobre poemas de un mismo autor. Consta de nueve lieder que aparecen en el mismo orden del texto de Heine, que el poeta reúne bajo el título de *Lieder*, dentro del primer ciclo del *Buch der Lieder*. Fueron compuestos en febrero de 1940, cuando Schumann todavía no había ganado el juicio contra Friedrich Wieck por su negativa a conceder la mano de su hija Clara y permitir la boda de ésta con el joven músico. Se supone que por este motivo los lieder de este ciclo también reflejan la incertidumbre y el pesar del amor no consumado.

El ciclo de *Lieder Dichterliebe*, op. 48, compuesto por Schumann entre el 24 de mayo y el 1 de junio de 1840, es una colección de 16 lieder, cuyos textos son una selección de poemas del ciclo *Lyrisches Intermezzo* dentro del *Buch der Lieder* de Heine, como señalábamos anteriormente. En principio se trataba de un ciclo de 20 lieder, como se puede leer en la portada del manuscrito de 1840. En noviembre de 1843, Schumann ofreció a la editorial Peters el ciclo de lieder con poemas de Heine en su versión íntegra, con 20 lieder, pero antes de que vieran la luz, decidió excluir 4 lieder, que se publicarían posteriormente en 1854 y 1858; asimismo cambió el título por *Dichterliebe* y la dedicatoria. La publicación definitiva del ciclo de lieder tuvo lugar en septiembre de 1844.

En otros ciclos de este compositor, como *Frauenliebe und -leben*, con textos de Adelbert von Chamisso, la estructura cíclica está marcada claramente: Schumann cierra el ciclo con una coda que retoma el tema del primer lied. En *Liederkreis*, el compositor abre y cierra el ciclo con un lied en la misma tonalidad, re mayor. En el caso de *Dichterliebe*, el autor interviene directamente modificando la estructura lineal del texto: altera el orden, y hace al mismo tiempo una selección de poemas. Examinemos más de cerca la relación entre la elección musical y la textual de Schumann.

### 3. *Liederkreis* y su concepción cíclica

Schumann comenzó con *Liederkreis*, 'Ciclo de canciones', a interesarse por la concepción cíclica del lied. Los nueve lieder que componen este ciclo mantienen la linealidad de los poemas escritos por Heine, que él mismo tituló *Lieder*, y que están incluidos dentro en el primer ciclo *Junge Leiden*. Si bien los poemas no muestran una unidad argumental, sí están hilvanados mediante una cierta unidad temá-

tica que muestra el estado anímico del yo lírico ante los avatares del amor, pocas veces correspondido o realizado.

Más allá de esta unidad temática, Schumann dotó de una unidad estructural a su ciclo que se refleja en las tonalidades escogidas y la relación tonal que mantienen los *lieder* (cf. Kross 1989:138). Muestra de ello es el hecho de que el primer y el último *lied* están escritos en re mayor, con lo que el círculo ('Kreis') se completa y le confiere su carácter de ciclo cerrado. También hay afinidades melódicas y el uso de una breve secuencia cromática en la voz del piano.

El sujeto lírico, que al mismo tiempo es compositor, cantante, poeta, y quien sufre los diferentes estados de ánimo desde la euforia y la inquietud de la espera hasta la impaciencia, la desesperación, la melancolía y la tristeza del amor perdido se concentra en la *persona*<sup>6</sup>. Este postulado teórico se puede aplicar no sólo a los dos ciclos de *lieder* sino a otros muchos *lieder* en los que aparece el mismo sujeto lírico en primera persona. De este modo se resuelve el problema clásico de la identidad de este sujeto, y lejos de atribuirle el rol de compositor o escritor, esta *persona* sintetiza y aúna los diferentes actantes que intervienen en el proceso creador, en consonancia con la unidad de poesía y música que postulábamos al principio y la concepción del Romanticismo, que trasciende un arte concreto para convertirse en una filosofía de vida. El hecho de que este sujeto sea consciente de su papel se demuestra a lo largo de los *lieder*. Un buen ejemplo que ilustra lo expuesto se halla en la primera estrofa del noveno y último *lied* del ciclo:

Mit Myrten und Rosen, lieblich und hold,  
Mit duft'gen Cypressen und Flittergold  
Möchte ich zieren dies Buch  
Wie ,nen Totenschreien,  
Und sargen meine Lieder hinein.<sup>7</sup>

La *persona* se erige en cantor de sus propios sentimientos al mismo tiempo que escritor de versos, lo que lleva a la poetización del arte. Podemos ver en este gesto una metareflexión sobre sí mismo en el que la *persona* se descompone en sus vertientes de músico, poeta y amante sin dejar de ser uno. Un proceso semejante encontramos en el último *lied* de *Dichterliebe*, cuando el poeta decide enterrar sus canciones<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Este concepto fue postulado por Edward T. Cone, en su obra *The Composer's Voice*. Berkeley, 1974, y es el punto de partida para el estudio sobre el ciclo *Liederkreis* que realiza Höckner (ver bibliografía).

<sup>7</sup> Con mirtos y rosas, llenos de encanto y gracia, / con cipreses perfumados y oropeles / quiero decorar este libro / como un monumento funerario / y enterrar mis canciones en él.

<sup>8</sup> Ver el punto 4. del presente artículo, el *lied* XVI del ciclo *Dichterliebe*, *Die alten, bösen Lieder*.

En el primer lied del ciclo, *Morgens steh' ich auf und frage*, el poeta sufre una decepción al esperar la llegada de la amada que no viene. Ya al final de la primera estrofa, Schumann repite en su composición las palabras *auch heut* (también hoy) sobre un ritardando (en el segundo compás del tercer sistema de la ilustración I), que acentúa la sensación de repetición y decepción, lo que le impide conciliar el sueño por las noches y le hace vagar en un estado de ensoñación.

I.

Morgen steh ich auf und frage:  
 Kommt feins Liebchen heut?  
 Abends sink ich hin und klage:  
 Ausblieb sie auch heut.

In der Nacht mit meinem Kummer  
 Lieg ich schlaflos, wach;  
 Träumend, wie im halben Schummer,  
 Wandle ich bei Tag.<sup>9</sup>

Ilustración I: Compases iniciales de *Morgens steh' ich auf und frage*

(Orig. Libretto) **Allegretto** R. Schumann, Op. 24 No. 1

Singsstimme  
 Pianoforte

Mor - gens steh' ich auf und fra - ge:  
 Kom - meht feins Lieb - chen heut? A - vendrá mi bien ama - da hoy?  
 Ab - ends sink ich hin und kla - ge: aus - blieb  
 sie nach her, auch heut. In der Nacht mit mei - nem Kummer leg' schuckelnd,  
 Wandle ich bei Tag.

<sup>9</sup> Por las mañanas me levanto y me pregunto: / ¿vendrá mi bien amada hoy? / Por la noche me acuesto y me lamento / de que tampoco venga hoy. / Por la noche con mis cuitas / no concilio el sueño y estoy despierto, / soñando, como envuelto en un sopor, / camino durante el día.

Si bien en el primer lied ya aparece el poeta en estado de ensoñación, en el tercer lied, *Ich wandelte unter den Bäumen*, aparece el motivo del sueño, típico de la poesía del Romanticismo. Así, la primera estrofa de las cuatro que compone el poema reza:

Ich wandelte unter den Bäumen  
Mit meinem Gram allein;  
Da kam das alte Träumen,  
Und schlich mir ins Herz hinein.<sup>10</sup>

Este sueño contrasta con el sueño de la muerte en el cuarto lied *Lieb' Liebchen, leg's Händchen*:

Lieb Liebchen, leg's Händchen auf Herz mein,  
Ach hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?  
Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,  
Der zimmert mir einen Totensarg.

Es hämmert und klopft bei Tag und Nacht,  
Es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht.  
Ach! Sputet euch, Meister Zimmermann,  
Damit ich balde schlafen kann.<sup>11</sup>

Schumann imita en la mano derecha el latir del corazón con acordes de corcheas a contratiempo sin bajo en la mano izquierda sobre un compás de 2/4. La mano izquierda, con una blanca, entra al mismo tiempo que *Zimmermann* en la primera estrofa o *Meister Zimmermann* en la segunda, es decir, con el carpintero que le está construyendo el féretro. Al principio de la segunda estrofa, encontramos una pequeña variación en la mano izquierda del piano, que entra con el martilleo (*hämmert*): son negras ligadas descendentes: mi-si-mi-si-mi. Este juego de tónica-subdominante reproduce figurativamente el monótono martilleo del que nos habla el poeta.

Otra muestra de la maestría de Schumann se encuentra en que la voz tiene un silencio tanto antes de *Totensarg* (féretro) como *schlafen kann* (poder dormir): se

<sup>10</sup> Paseaba bajo los árboles / solo con mi melancolía / entonces volvieron los sueños de antaño / y penetraron en mi corazón.

<sup>11</sup> Mi dulce amor, pon la mano sobre mi corazón, / ¡ah! ¿oyes cómo late en su pequeña cámara? / Allí habita un carpintero malvado y mezquino / que me está construyendo un féretro. / Martillea y golpea de noche y de día, / y me ha privado del sueño desde hace mucho. / ¡Ah! Apresúrese, maestro carpintero, / para que pronto pueda dormir.

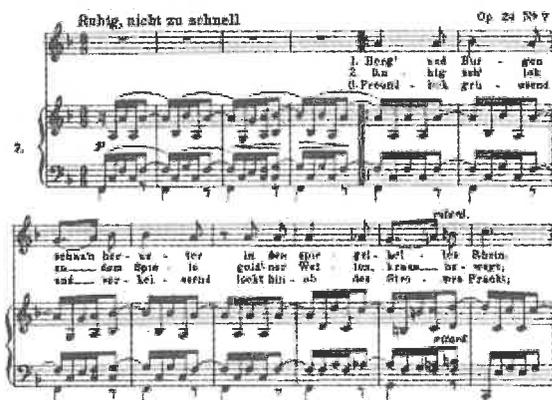
detiene el movimiento de corcheas sobre estas palabras como si cesase el latido del corazón, de modo que el final del lied las últimas palabras, *schlafen kann*, resuenan solas y este sueño evoca la muerte deseada por el amante.

Ilustración II: Segunda estrofa de *Lieb' Liebchen, leg's Händchen*.



El séptimo lied, *Berg' und Burgen schau'n herunter*, es una muestra de lied estrófico, como se puede constatar en la repetición en el quinto compás, donde comienza el texto de cada estrofa, lo que lo convierte en algo inusual en los ciclos tratados, ya que Schumann prefirió la forma del lied no estrófico (*durchkomponiertes Lied*). El movimiento de las semicorcheas formando octavas de la mano derecha, junto al compás nos recuerda al suave movimiento de una barca sobre las olas, en este caso del Rin.<sup>12</sup>

Ilustración III: Compases iniciales de *Berg' und Burgen schau'n herunter*



<sup>12</sup> Recordemos que el río Rin también aparece en el sexto lied de *Dichterliebe*, *Im Rhein, im heiligen Strome*.

El ciclo se cierra con el noveno lied, *Mit Myrten und Rosen*, en el que Heine hace alusión en la última estrofa a la disolución del lenguaje cuando desaparece el encanto mágico de las canciones en el libro donde están enterradas, en consonancia de nuevo con el postulado de la unidad entre música y palabra, que sin la música se convierte en un medio de evocar viejos sentimientos del pasado:

Dann löst sich des Liedes Zauberbann,  
Die blassen Buchstaben schau'n dich an,  
Sie schauen dir flehend ins schöne Aug',  
Und flüstern mit Wehmut und Liebeshauch.<sup>13</sup>

La música contribuye a la vivificación de la poesía y, por ende, del lenguaje, y cuando cesa la música, el texto se convierte en una materia inerte portadora de recuerdos y emociones pasadas.

Aun cuando este ciclo de lied no goza de tanta popularidad como otros, tanto por su musicalidad como por su concepción estructural da cuenta de cómo Schubert concebía un ciclo como una totalidad.

#### 4. Música y poesía en *Dichterliebe*

El ciclo de lied *Dichterliebe*, 'Amor de poeta', gira en torno al amor expresado a través de un sujeto lírico masculino en primera persona. Esta unidad temática no resulta ser evidente por el título que Heine puso a su ciclo de poemas, *Lyrisches Intermezzo* (Intermezzo lírico), dentro del *Buch der Lieder*. Sin embargo, no se limita a hacer un canto a la exaltación del sentimiento amoroso: encontramos en los lieder de Schumann toda la riqueza cromática y la variedad de matices que Heine presenta en sus versos. A pesar de que Schumann compuso el ciclo en el mismo año en que pudo consumir su amor con Clara Wieck, los lieder de *Dichterliebe* reflejan una amplia paleta de matices que da color a una concepción personal de uno de los sentimientos más comunes y recurrentes a lo largo de la historia del arte tanto musical como literario. El compositor también reelabora la sutil ironía de Heine y hace un recorrido por el amplio espectro de los sentimientos amorosos desde la alegría y la efusión del enamorado, pasando por la melancolía, la tristeza y la amargura del amor no correspondido o perdido. Si bien Schumann intenta suavizar el cinismo y la ironía presentes en los poemas del *Lyrisches Intermezzo*, hay razones para pensar que al compositor, debido a su gran interés por la

<sup>13</sup> Entonces se romperá el encanto mágico de la canción, / y las pálidas letras te mirarán, / te mirarán suplicantes a tus bellos ojos / y te susurrarán con un aire de nostalgia y amor.

literatura, no se le escaparon los matices de la poesía de Heine. Schumann lo conoció en 1828, y lo describió como un “hombre pequeño e irónico” y, del mismo modo, comentó que en su poesía se podía apreciar “el sarcasmo abrasivo y grotesco, la caricatura de la grandeza y la dignidad humanas” (Plantinga 1992:257). Tras una cuidadosa selección de entre los sesenta y seis poemas del *Lyrisches Intermezzo*, el resultado final es el ciclo que consta de dieciséis lieder, tal y como lo conocemos actualmente.<sup>14</sup>

Los cuatro primeros lieder, corresponden a los primeros poemas tras el prólogo, I, II, III y IV, (*Im wunderschönen Monat Mai; Aus meinen Tränen sprießen; Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne; Wenn ich in deine Augen seh*); los tres siguientes corresponden a los poemas VII, XI y XVIII y aparecen en el mismo orden en que los publicó Heine, (*Ich will meine Seele tauchen; Im Rhein, im heiligen Strome; Ich grolle nicht*), respectivamente. Los cuatro siguientes en orden inverso, en grupos de dos: por una parte, el XXII y el XX (*Und wüßten's die Blumen, die kleinen; Das ist ein Flöten und Geigen*) y, por otra, el XL y el XXXIX (*Hör' ich das Liedchen klingen; Ein Jüngling liebt ein Mädchen*); el resto de los poemas siguen su orden, aunque no presentan siempre una contigüidad espacial, pero sí temática: el XLV (*Am leuchtenden Sommermorgen*) no está en relación directa con los otros, pero los poemas LV y LVI retoman el motivo del sueño<sup>15</sup> (*Ich hab im Traum geweinet; Allnächtlich im Traume seh ich dich*). Este motivo también se halla presente, de modo tangencial, en el penúltimo lied; se vuelve a alterar el orden de los poemas, ya que se trata del XLIII (*Aus alten Märchen winkt es*). El último lied que cierra el ciclo también es el poema que cierra el *Lyrisches Intermezzo*, el LXV (*Die alten bösen Lieder*).

Schumann, además de elegir el mismo poema que Heine para cerrar el ciclo de lieder, lo hace con su sello personal, una sencilla melodía interpretada por el piano, acompañada por arpeggios descendentes, de gran lirismo, que ya aparece cerrando el lied XII, *Am leuchtenden Sommermorgen*, en si bemol mayor; al final del ciclo, a modo de coda y con una pequeña variación, la tonalidad elegida es si mayor.

El amor aparece en el primer lied del ciclo, *Im wunderschönen Monat Mai*, como una declaración del poeta a la amada en el despertar de la primavera, y se hallan todos los elementos típicos y tópicos de la naturaleza que se utilizan en el Romanticismo como decorado del escenario amoroso: las flores que se abren y los pajarillos que cantan, y el palpitante y anhelante corazón del poeta. Estos mismos

<sup>14</sup> El ciclo de lieder *Dichterliebe* se publicó tras dejar cuatro de los veinte que incluía la primera versión, la que el compositor ofreció a la editorial de música Peters en 1843. Se cree que fue Clara Wieck quien le llevó a excluir los otros cuatro lieder. Sobre esta cuestión, cf. Dinslage (1993:34).

<sup>15</sup> Estos dos poemas formaban, en la primera versión con veinte lieder, una unidad temática con el poema LIV *Mein Wagen rollet langsam*, que aparecen en el *Buch der Lieder* juntos en orden sucesivo, como se puede observar en la numeración. Éste es uno de los lieder que Schumann excluyó del ciclo en la versión definitiva.

típicos tópicos vuelven a aparecer en diversos lieder a lo largo del ciclo: en el segundo Lied, *Aus meinen Tränen sprießen*, y también reaparecen en el octavo, *Und wüßten's die Blumen, die kleinen*.

I.<sup>16</sup>

Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Knospen sprangen,  
Da ist in meinem Herzen  
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Vögel sangen,  
Da hab ich ihr gestanden  
Mein Sehnen und Verlangen.<sup>17</sup>

II.

Aus meinen Tränen sprießen  
Viel blühende Blumen hervor,  
Und meine Seufzer werden  
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,  
Schenk ich dir die Blumen all,  
Und vor deinem Fenster soll klingen  
Das Lied der Nachtigall.<sup>18</sup>

El tercer lied, *Die Rose, die Lilie, die Taube*, es un exultante y alegre canto a los encantos de la amada a la que compara con los elementos románticos recurrentes a los que se aludía previamente: la amada es una rosa, un lirio, una paloma y un sol, a quien el sujeto lírico hace objeto de su amor.

III.

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,  
Die liebt ich einst alle in Liebeswonne.

<sup>16</sup> Quiero expresar mi agradecimiento a José Antonio Calañas por las traducciones al español de los diversos poemas y fragmentos de *Dichterliebe*.

<sup>17</sup> En el hermoso mes de mayo, / cuando todo retoñaba, / es cuando en mi corazón / brotó el amor. / En el hermoso mes de mayo, / cuando todos los pájaros cantaban, / es cuando le confesé / mis anhelos y añoranzas.

<sup>18</sup> De mis lágrimas brotaban / y se abrían muchas flores / y mis suspiros tornaban / en coro de ruiseñores. / Y si tú me amas, mi niña, / te regalo las flores, todas, / y en tu ventana entonará / su canción el ruiseñor.

Ich lieb sie nicht mehr, ich liebe alleine  
 Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;  
 Sie selber, aller Liebe Bronne<sup>19</sup>,  
 Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.<sup>20</sup>

En el lied, de movimiento animado, la rima interna de las palabras que expresan las características referidas a la amada *Kleine, Feine y Reine* junto con *Eine* queda resaltada por la acentuación del compás de 2/4. Schumann repite además al final del lied la frase *ich liebe alleine die kleine, die Feine, die Reine, die Eine*, y modifica de este modo el texto original escrito para realzar esta rima interna, y al mismo tiempo resalta las palabras que caracterizan a la amada. Es más, podemos observar una reduplicación de la palabra *Eine* con la figuración de una negra con puntillo ligada a una semicorchea, de nuevo destacando la primera sílaba con el ritardando, en el último sistema.

#### Ilustración IV: Compases finales del lied *Die Rose, die Lilie, die Taube*

Sin embargo, ya en el cuarto lied, *Wenn ich in deine Augen seh*, aparece un elemento que produce cierta sensación de extrañeza: al final de la segunda estrofa el yo lírico masculino llora ante la declaración de amor por parte de la amada:

<sup>19</sup> En el lieder de Schumann, la palabra *Bronne* en el poema de Heine se sustituye por *Wonne*. No se sabe con certeza si se trata de un error de edición o de una decisión del compositor.

<sup>20</sup> La rosa, el lirio, la paloma el sol / los amaba a todos antes con delirio. / Mas ya no los amo, pues sólo amo / a la menuda, la delicada, la pura, a ella / ella misma, fuente de todo amor / es rosa y lirio y paloma y sol.

Wenn ich mich lehn an deine Brust,  
 Kommt's über mich wie Himmelslust;  
 Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!  
 So muß ich weinen bitterlich.<sup>21</sup>

Ilustración V: *Wenn ich in deine Augen seh*, compases 12 a 17

No sabemos exactamente el motivo por el que el sujeto lírico derrama las amargas lágrimas: quizás no puede corresponder al amor ofrecido. Schumann destaca la frase *ich liebe dich!* cambiando el movimiento de corcheas del piano por una negra con puntillo, lo que acentúa el ritardando sobre esta frase clave. También destaca la importancia de la palabra *bitterlich* al alargar la primera sílaba acentuada, de nuevo en forma de negra con corchea, frente a las corcheas del resto de la melodía.

Tras el IV lied, en cuyo texto se observa una transición temática, en el lied V *Ich will meine Seele tauchen*, el tratamiento del amor ya no es el del sentimiento correspondido y exultante, sino que el poeta echa de menos el beso de la amada. Mientras que en el poema V el poeta recuerda la sensación de los besos de la amada, en el lied VI *Im Rhein, im heiligen Strome*, es la imagen de una virgen la que lleva al poeta a recordar el rostro de la amada. La figuración de la melodía en el acompañamiento pianístico, que consiste en una corchea ligada a una negra con puntillo, y la indicación de matiz *forte* son elementos que contribuyen a crear

<sup>21</sup> Cuando me reclino en tu pecho / me sobreviene un deseo celestial; / mas cuando dices: ¡te amo! / caen mis lágrimas con amargura.

una sensación de grandeza y majestuosidad acorde con el texto, según la retórica musical al uso. Esta figuración se extiende a lo largo de todo el lied; Schumann se había pronunciado en alguna ocasión sobre los acompañamientos basados en una única figuración ilustrativa, como en este caso (cf. Plantinga 1992: 257). Probablemente, Schumann intenta reflejar la pomposidad del texto de Heine, y la torpeza intencionada de repetir *groß* en el verso tres y cuatro de la primera estrofa. Esta sensación de pesadez se repite en la melodía a través de la duración del texto, en la que las blancas, algunas con doble puntillo, y las redondas, contribuyen a crear una atmósfera de majestuosidad.

## VI.

Im Rhein, im heiligen<sup>22</sup> Strome,  
Da spiegelt sich in den Well'n  
Mit seinem großen Dome  
Das große, heilige Köln.  
Im Dom, da steht ein Bildnis,  
Auf goldenem Leder gemalt;  
In meines Lebens Wildnis  
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein  
Um unsre Liebe Frau;  
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,  
Die gleichen der Liebsten genau.<sup>23</sup>

Sin embargo, esta pomposidad se torna en pesar cuando el yo lírico evoca a la amada en la imagen sagrada. En la melodía descendente con la misma figuración (corchea en anacrusa y blanca) del penúltimo verso, Schumann repite el fragmento de texto *die Lippen*, destacando así el recuerdo físico de la amada frente al ambiente sagrado dentro de la catedral. El lied se cierra con una coda musical repitiendo la figuración del principio, con una escala descendente, con la nota del bajo reduplicada en una octava, que alude al pesar interior del amante que se enfrenta al recuerdo de la amada.

<sup>22</sup> En el poema de Heine aparece *schönen* en lugar de *heiligen*.

<sup>23</sup> En el Rin, el río sagrado, / se refleja en las olas / con su gran catedral / la sagrada gran Colonia. / En la catedral hay un retrato / pintado en cuero dorado, / que al caos de mi vida / ha arrojado luz dulcemente. / Angelotes y flores revolotean / en torno a Nuestra Señora; / los ojos, los labios, las mejillas, / idénticos son a los de la amada.

Ilustración VI: Fragmento del lied *Im Rhein, im heiligen Strome*



El dolor del amor perdido en todo su apogeo se refleja en la energía que se desprende de la figuración en el acompañamiento pianístico del lied VII *Ich grolle nicht*. El movimiento de la mano derecha del piano se compone de acordes de corchea; este movimiento no cesa hasta los tres acordes finales. Schumann combina con una maestría singular la música con el texto del lied. Naturalmente, el peso específico del texto se concentra en la palabra *Herz*, que es una blanca con puntillo ligada a una corchea, de una duración más larga que el resto de las sílabas. Del mismo modo, la palabra *längst*, en el sentido de ‘hace mucho tiempo’, es una redonda ligada a una blanca.

VII.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
Ewig verlornes Lieb! Ich grolle nicht.  
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,  
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traume  
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume  
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,  
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> No me lamento, aunque se me rompa el corazón, ¡Amor perdido para siempre! No me lamento. / Igual que refulges con tocado de diamantes, / no entra rayo alguno en la noche de tu corazón. / Hace mucho que lo sé. Te vi en sueños, / y vi en tu corazón la noche / y vi la serpiente que devora tu corazón, / vi, mi amor, cuán desgraciada eres.

Ilustración VII: Compases finales del lied *Ich grolle nicht*



Schumann hace música con el texto mismo en este lied fusionando ambas artes para dotarlo de un sentido y una calidad excepcionales. En la ilustración VII se pueden observar las correcciones que añadió a la primera impresión, las notas pequeñas en los compases 9, 10 y 11 comenzando por el final: de este modo queda destacada la melodía coincidiendo con el punto álgido del poema.<sup>25</sup> Las notas sobregudas confieren una expresividad mucho mayor al lied.

Otro tono diferente al de la desesperación lo hallamos en el lied XI *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, que trata de amores no correspondidos, cuando un muchacho se enamora de una muchacha, y ésta de un tercero. Schumann elige un compás de 2/4 con un ritmo de danza relativamente rápido, dándole un tono jocoso.

XI.  
 Ein Jüngling liebt ein Mädchen,  
 Die hat einen andren erwählt;  
 Der andre liebt eine andre  
 Und hat sich mit dieser vermählt.

<sup>25</sup> En la versión de *Dichterliebe* interpretada por Fischer-Dieskau, se canta la melodía superior.

Das Mädchen nimmt aus Ärger  
Den ersten besten Mann,  
Der ihr in den Weg gelaufen;  
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,  
Doch bleibt sie immer neu;  
Und wem sie just passiert,  
Dem bricht das Herz entzwei.<sup>26</sup>

Uno de los lieder más bellos, tanto por su música como por el texto, es el XII, *Am leuchtenden Sommermorgen*. El yo lírico camina en silencio por el jardín, acompañado por arpegios descendentes, mientras que la naturaleza se vuelve antropomórfica en forma de flores que susurran y hablan, y que, además, se dirigen al poeta. La naturaleza abandona su papel pasivo, de mero escenario para los sentimientos del poeta, tal y como se proyecta en el Romanticismo, para cobrar vida y albergar sentimientos propios: las flores miran con compasión al poeta que camina en silencio. Esta concepción antropomórfica de elementos de la naturaleza también aparece en el lied VIII *Und wüssten's die Blumen, die kleinen*, en el que los elementos típicos, las flores y los ruiseñores, pero también las estrellas, son los encargados de consolar al poeta en su dolor. Pero veamos este tratamiento en *Am leuchtenden Sommermorgen*:

XII.  
Am leuchtenden Sommermorgen  
Geh ich im Garten herum.  
Es flüstern und sprechen die Blumen,  
Ich aber wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen  
Und schau'n mitleidig mich an:  
Sei unsrer Schwester nicht böse,  
Du trauriger, blasser Mann!<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Un joven ama a una chica / que ha elegido a otro. / Este ama a otra / y con ésta se casó. / La joven despedido toma / como marido al primero / que se cruza en su camino; / el joven lo pasa muy mal. / Es una historia antigua / pero siempre es actual; / y justo a quien le acontece / se le parte el corazón.

<sup>27</sup> Una luminosa mañana estival / camino errático en el jardín. / Susurran y hablan las flores, / yo, sin embargo camino mudo. / Susurran y hablan las flores / y me miran compasivas: / No te enojos con nuestra hermana, / hombre de semblante triste y pálido.

Cuando las flores hablan dirigiéndose a la *persona* que pasea muda, la tonalidad modula a sol mayor y marca un tiempo más lento; del mismo modo, Schumann destaca el significado de los adjetivos *trauriger* (triste) y *blasser* (pálido) con un ritardando. El lied finaliza con una coda a cargo del piano de gran belleza lírica que recuerda el vagar taciturno. Esta coda pianística se repite al final del ciclo *Dichterliebe*, en otra tonalidad y en otro compás. La música del piano mantiene su figuración en forma de arpeggios descendentes con una simple melodía. Resulta curioso que Schumann quisiera cerrar el ciclo con la misma coda en el último lied, el XVI, titulado *Die alten, bösen Lieder*, si bien la coda final aparece en otra tonalidad, si mayor, y con compás 6/8, mientras que en el número XII, la tonalidad de esta coda es si bemol mayor, y el compás 6/4.

A partir del lied XIII se puede hallar un denominador común temático: el motivo del sueño y el mundo onírico en oposición a la realidad, típico en la poesía del Romanticismo.<sup>28</sup> Este motivo tiene su origen en la poesía popular. Si observamos la estructura de los lieder XIII y XIV, *Ich habe im Traum geweinet* y *Allnächtlich im Traume*, ambos se componen de tres estrofas de cuatro versos, con rima abcb<sup>29</sup>.

## XIII.

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

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

Ich hab im Traum geweinet,  
Mir träumte, du wärst mir noch gut.  
Ich wachte auf, und noch immer  
Strömt meine Tränenflut.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> El motivo del sueño es recurrente en los autores románticos. Una comparación interesante de este motivo entre Heine y Bécquer la hallamos en Siguán (1999:97 ss.).

<sup>29</sup> El origen popular del motivo y de los lieder se puede hallar en algunas canciones populares alemanas como *Ich hab' die Nacht geträumet*, que surgió hacia 1770 (cf. Dinslage 1993:35).

<sup>30</sup> He llorado en sueños, / soñaba que yacías en la tumba. / Desperté y las lágrimas / aún caían por mis mejillas. / He llorado en sueños, / soñaba que me abandonabas. / Desperté y aún lloré / largo tiempo con amargura. / He llorado en sueños, / soñaba que aún eras buena conmigo. / Desperté, y aún ahora / fluye incontenible mi llanto.

## XIV.

Allnächtlich im Traume seh ich dich,  
 Und sehe dich freundlich grüßen,  
 Und laut aufweinend stürz ich mich  
 Zu deinen süßen Füßen.

Du siehest mich an wehmütiglich  
 Und schüttelst das blonde Köpfchen;  
 Aus deinen Augen schleichen sich  
 Die Perletränenröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort  
 Und gibst mir den Strauß von Cypressen.  
 Ich wache auf, und der Strauß ist fort,  
 Und's Wort hab ich vergessen.<sup>31</sup>

El tema del lied XIII, *Ich habe im Traum geweinet*, es el sueño del poeta en la tumba de la amada, imagen frecuente en la poesía del Romanticismo. La tonalidad del lied, compuesto en mi bemol menor, simboliza la tumba y la muerte.<sup>32</sup> El yo lírico queda paralizado por la pesadilla terrible de la muerte de la amada. Esta rigidez e inmovilidad queda reflejada mediante la melodía de la voz, un si bemol que varía a do bemol en la sílaba acentuada de *geweinet*, en un *solo* que confiere una expresividad mucho mayor al texto, destacando la soledad del poeta. El piano entra tras la voz con acordes en staccato, acentuando la inmovilidad del sujeto lírico. Hasta la tercera estrofa no entra el piano acompañando paralelamente a la voz, en el momento que el sueño deja de ser una pesadilla y se convierte en una ilusión: *...mir träumte, du wär'st mir auch gut*.

Schumann da un mayor relieve al significado del texto mediante el ritardando sobre el último verso de las dos primeras estrofas, mientras que el ritardando en la tercera estrofa se encuentra sobre la sílaba *wär'st*, un do natural frente a la melodía si bemol-do bemol precedente. De este modo se destaca la irrealidad y la ilusión del durmiente que sueña con que aún cuenta con el favor de su amada.

El lied concluye con el mismo motivo del piano en staccato. A lo largo del lied, los silencios desempeñan un papel fundamental, ya que contribuyen a crear una

<sup>31</sup> Todas las noches te veo en sueños / y te veo saludarme amable, / y empezando a llorar me arrojo / a tus dulces pies. / Tú me miras apenada / y agitas tu cabecita rubia; / de tus ojos se deslizan / como perlas tus lágrimas. / Me susurras en secreto una palabra / Y me das el ramo de ciprés. / Despierto y el ramo ha desaparecido / y la palabra la he olvidado.

<sup>32</sup> El lied de Schubert *Am Grabe Anselmos* sobre un poema de Matthias Claudius también está compuesto en la misma tonalidad (cf. Dinslage 1993: 36).

atmósfera de tensión entre una parte y otra de la melodía, sobre todo en lo que se refiere a la larga pausa que separa el motivo del piano con los dos últimos acordes que cierran el lied.

Ilustración VIII: Compases 1 al 8 de *Ich hab' im Traum geweinet*

Otro recurso para destacar la expresividad textual es la dinámica. En la ilustración VIII podemos observar el regulador a forte que culmina de nuevo en la sílaba acentuada *-wei-* de la palabra *geweinet*; el siguiente regulador de piano a forte se sitúa a lo largo de en la segunda estrofa, y nos señala la salida del sueño; en la primera estrofa es el piano quien marca esta salida del sueño en el acorde tras la misma frase *ich wachte auf* en el compás 9.

Como ya se ha mencionado previamente, Schumann quiso cerrar el ciclo con el último lied, *Die alten, bösen Lieder*, con la misma coda a cargo del piano que aparece al final del lied XII en otra tonalidad y con pequeñas variaciones. El texto del lied corresponde al último poema del *Lyrisches Intermezzo*. Al igual que en *Liederkreis*, la *persona* pretende enterrar sus canciones, como canta en la primera estrofa:

Die alten bösen Lieder,  
 Die Träume bö's und arg,  
 Die laßt uns jetzt begraben;  
 Holt einen großen Sarg.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Las viejas y malignas, canciones / los sueños malos y malignos / vamos a enterrarlos ahora; / buscad un gran féretro.

No sólo el poeta y músico pretende enterrar sus canciones y poemas, sino también el amante quiere arrojar un pesado féretro al mar. Además de las canciones, en la última estrofa nos desvela el pequeño misterio de lo que contiene el féretro:

Wißt ihr, warum der Sarg wohl  
 So groß und schwer mag wein?  
 Ich senkt<sup>34</sup> auch meine Liebe  
 Und meinen Schmerz hinein.<sup>35</sup>

Tras finalizar el texto, la tonalidad inicial del lied, si menor, modula a si mayor para exponer la coda. Según Plantinga (1992: 257), esta coda que cierra el lied, y por lo tanto también el ciclo, simboliza el perdón y la reconciliación. Éste es uno de los motivos que hacen pensar que Schumann quiso suavizar la amargura y la ironía que se desprenden de los versos de Heine. La belleza de este fragmento pianístico final sirve de colofón a uno de los ciclos de lied más logrados en la historia de la música, en el que, como se ha pretendido mostrar, la música y el texto se fusionan para expresar toda la riqueza y variedad de sentimientos que evoca el amor.

## 5. Recapitulación

La presente contribución se ha centrado en dos de los ciclos de lied, *Liederkreis*, op. 24, y *Dichterliebe*, op. 48, compuestos por Schumann sobre textos de Heine para analizar en qué consiste la estrecha relación entre música y literatura en el Romanticismo alemán, y cómo se refleja esta simbiosis en los dos ciclos.

En primer lugar, se ha situado el lied romántico en su contexto, destacando su concepción como ciclo. La aproximación se ha realizado desde sus dos vertientes, la musical y la literaria, para observar la relación que existe entre la música y el texto literario. En segundo lugar, se ha expuesto la concepción musical y literaria tanto de Schumann como de Heine, que es el caldo de cultivo para que floreciera los ciclos de lied con su propia idiosincrasia. En tercer lugar se han repasado brevemente los dos ciclos de lied por separado, y se ha mostrado algunos ejemplos en los que la música y el texto se apoyan para crear un significado común.

El tratamiento del lied que hace Schumann muestra una sensibilidad especial hacia los textos seleccionados, como se refleja no sólo en los dos ciclos de Heine, sino en los otros ciclos de lied que compuso. Su sentido literario le impulsó a

<sup>34</sup> En el poema de Heine aparece la palabra *legt* en vez de *senkt*.

<sup>35</sup> ¿Y sabéis por qué el féretro / es así de grande y pesado? / Metí dentro todo mi amor / y todo mi dolor también.

musicar textos, a los que dotó de una expresividad singular, a la vez que los enriqueció con matices allá donde las palabras no pueden llegar. Por su parte, Heine dota a sus poemas de una musicalidad y una sensibilidad melódica que los hace adecuados para convertirlos en música, ya que otros compositores, como Wolf, también se sirvió de sus poemas para componer *lieder*.

El análisis realizado está sujeto a las limitaciones propias de una contribución de este tipo. En el tintero quedan muchos aspectos que puntualizar, pero quizás sea el momento de prescindir de la teoría y de la palabra para dar paso al disfrute de los sentidos a través de estos maravillosos *lieder*.

## 6. Reseñas Bibliográficas

BORCHARD, B.

- 1992 *Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Kassel: Furore Verlag.

DINSLAGE, P.

- 1993 Traum, Phantasmagorie und Ironie in den Heine-Liedern Robert Schumanns, dargestellt an *Mein Wagen rollet langsam* op. 142/4. En: Ed. Wendt. 33 – 42.

FERRER MORA, H. y CALAÑAS CONTINENTE, J. A.

- 2002 “La poesía de la música y la música de la poesía: Schumann, Heine y el ciclo de *lieder Dichterliebe*”. En: R. Beltrán et al., Homenaje a Lus Quirante. Vol II: Estudios Filológicos. Valencia: Universitat de Valencia. (Anejo (de Quaderns de Filología), pp. 553-568).

FINSCHER, LUDWIG ED.

- 1996 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 5.* Kassel: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler.

GRIMM, GUNTER E., Y MAX, FRANK REINER, EDS.

- 1989 *Deutsche Dichter Band 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz.* Stuttgart: Reclam.

HEINE, H.

- 1827 *Buch der Lieder.* Ed. Bernd Kortländer, 1990. Stuttgart: Reclam.

HÖCKNER, B.

- 1993 Spricht der Dichter oder der Tondichter? Die multiple *persona* und Robert Schumanns *Liederkreis* op. 24. En: Ed. Wendt. 18-32.

HÖHN, GERHARD, ED.

- 1991 *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile,* Frankfurt a. M., Suhrkamp.  
1997 *Heine Handbuch. Zeit-Person-Werk.* Stuttgart/Weimar, Metzler (2ª ed. revisada y ampliada).

JANÉ, J.

- 1999 “Evolució de Heine: del Romanticisme a la Jove Alemanya”. *Forum* 9: 28-48.

KORTLÄNDER, B., ED.

1995 *Interpretationen. Gedichte von Heinrich Heine*. Stuttgart: Reclam.

KROSS, S.

1989 *Geschichte des deutschen Liedes*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NAUMANN, B., ED.

1994 *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik*. Stuttgart/Weimer: Metzler.

PLANTINGA, L.

1992 *La música romántica*. Torrejón de Ardoz: Akal.

REICH-RANICKI, MARCEL ED.

1994 *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Heinrich Heine bis Friedrich Nietzsche*. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel Verlag.

SIGUAN, M.

1999 "Heine und Bécquer: neue Lyrik und moderne Romantik". *Forum* 9: 97-103.

SCHUMANN, R.

(sin año) *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. (Vols. I y II). Ed. Max Friedlaender (sin año). Frankfurt a. M.: Peters.

WEBER, HORST ED.

1992 *Metzler Komponisten Lexikon*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

WENDT, MATTHIAS ED.

1993 *Schumann und seine Dichter*. Mainz: Schott.

## Referencias discográficas

SCHUMANN, ROBERT

2000 *Liederkreis*, op. 24. Romanzen und Balladen. Nathalie Stutzmann, Contralto; Inger Sodergren, Piano. BMG, 2000.

1979 *Frauenliebe und -leben*. Brigitte Fassbaender, Mezzosoprano; Irwin Gage, Piano;

/1985 *Dichterliebe*. Dietrich Fischer-Dieskau, Barítono; Christoph Eschenbach, Piano. Deutsche Grammophon 1979/1985.