
Schumann

Andrés Saborío-Bejarano*

“Si alguna vez llego a lograr algo en el mundo, será únicamente en la música. Desde el principio sentí en mí un fuerte impulso hacia ella, y sin exagerar mi aptitud, sentí asimismo que me dominaba el espíritu creador.”

Robert Schumann

Dedicatoria

Esta investigación sobre el gran compositor Robert Schumann, está dedicada primordialmente al recuerdo de la eximia pianista María Clara Cullell Teixidó (1931-1993), quien fuera distinguida intérprete y profesora de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Así mismo, en su honor está consagrado el prestigioso Concurso de Piano que lleva su nombre.

* Andrés Gabriel de la Trinidad Saborío Bejarano. Artista polifacético dedicado exclusivamente a la creación musical, pictórica y literaria. Comparte esta actividad con la de pianista acompañante de cantantes e instrumentistas, Catedrático de la U.A.C.A., profesor de Apreciación Artística en la UNICA de Costa Rica, maestro de música en el Conservatorio de Castella, en la Escuela Municipal de Música de la Unión de Tres Ríos y Director de Estudio Privado de Enseñanza Artística H-61 (Apartado Postal 470-1000 San José – Costa Rica). Tel. 2272-1322. Nuevo correo electrónico: arteh61@hotmail.com.

Resumen: Robert Schumann (1810-1856) fue renombrado compositor alemán nacido en Zwickau (Sajonia). Está considerado, junto al compositor austríaco Franz Schubert (1797-1828), el creador del lied romántico. Destacan las colecciones intituladas: Los amores del poeta (1840), Romanzas (1841) y Baladas (1847). Schumann fue el primero y más grande músico-literato que haya existido. De ahí que la poesía desempeña un papel de tanta trascendencia en su creación musical; más aún, que no pueda excluir de su música. Compuso además de magistrales ciclos de lied, notables obras para piano, sinfonías, conciertos, sonatas... todas ellas cargadas de melodías de inspiración exquisita y enmarcadas dentro de una técnica compositiva depurada. La música de Schumann, saturada de contrastes, de estados de ánimo continuamente opuestos, sentimental en el mejor sentido de la palabra y enérgicamente sana y viril refresca, su romanticismo juvenil despierta nuestra fe en los ideales y la esperanza de poder huir, de vez en cuando, de la existencia cotidiana hacia el mundo fantástico en que mora la Belleza y la Poesía.

Con la intervención y ayuda de la justicia, tras una lucha que duró más de cuatro años, finalmente en 1840 logró el artista conseguir la mano de su novia, la concertista de piano Clara Wieck-Schumann (1819-1896). Por otra parte, a lo largo de su existencia Schumann se desempeñó como maestro de música, pianista acompañante, ocasional director de orquesta y respetado crítico musical.

Como dato significativo, la grandiosa Sonata en si menor para piano, compuesta en 1853 por Liszt (Ver Franz Liszt del Acta Académica 49) está dedicada a Robert Schumann.

Palabras clave: COMPOSITORES - PIANO - CONCIERTOS - PIANISTAS - BIOGRAFIAS - INTERPRETACION DEL PIANO - MUSICA CLASICA - SCHUMANN

Abstract: Robert Schumann (1810-1856) was renowned German composer born in Zwickau (Saxony). Robert Schumann and the Austrian composer Franz Schubert (1797-1828), are considered the creators of romantic lieder. Entitled collections Highlights: The Poet's Love (1840), Romances (1841) and Ballads (1847). Schumann was the first and greatest musician-writer ever. Hence poetry plays a role of such importance in musical creation, yea rather, that it can't exclude from their music. He also composed of masterful lieder cycles, remarkable piano works, symphonies, concertos, sonatas, all of them inspired melodies full of exquisite and framed within a refined compositional technique. The music of Schumann, full of contrasts, with opposite continually moods, sentimental in the best sense of the word and vigorously healthy and virile, youthful romanticism awakens our faith in the ideals and hopes of escape, from time to when, of everyday existence into the fantasy world that dwells Beauty and Poetry.

With the intervention and aid of justice, after a struggle that lasted more than four years, finally in 1840 the artist was able to get the hand of his bride, the concert pianist Clara Wieck-Schumann (1819-1896). Moreover, throughout its existence Schumann served as a music teacher, pianist, occasional respected conductor and music critic.

As an important fact, the great Sonata in B minor for piano, composed in 1853 by Liszt (Franz Liszt See Academic Act 49), is dedicated to Robert Schumann.

Key words: COMPOSERS - PIANO - CONCERTOS
- PIANISTS - BIOGRAPHIES - PIANO PERFORMANCE
- CLASSICAL MUSIC - SCHUMANN

Recibido: 13 de marzo del 2013

Aprobado: 21 de abril del 2013

Robert Alexander Schumann, nació en Zwickau (Sajonia), el 8 de junio de 1810, y murió en Eendenich, el 29 de julio de 1856.

Estudios intensos con Friedrich Wieck e interminables horas de práctica no eran suficientes; Schumann imaginó entonces un nuevo método para lograr que su cuarto dedo fuera tan flexible como los otros: lo mantuvo rígido y extendido mientras los demás tocaban. Esa posición artificial no le deparó la flexibilidad sino la parálisis. Los médicos no pudieron hacer nada para mejorar su estado. Tuvo que aceptar la terrible realidad de que su carrera de virtuoso había llegado a su fin antes de empezar.

Pero Robert no sucumbió a la desesperación. Si no podía llegar a ser un concertista, siempre le quedaba el consuelo de escribir música. Cambió de maestro – el teórico Heinrich Dorn reemplazó a Friedrich Wieck – y comenzó a trabajar en una sinfonía y en los “Estudios Paganini”. Sin embargo, no pudo sufrir esta transición de pianista a compositor sin ser dominado por dudas e inquietudes. Se abandonó a los nervios. Durante largo tiempo padeció de intermitentes períodos de profunda depresión.

Los que conocieron a Schumann lo describen como un hombre de estatura mediana, físico ágil, cara redonda, llena, y de suavidad casi femenina. “Todavía me parece ver su rostro tranquilo”, escribió Frederick Niecks, “los labios redondeados, como si estuviese silbando, y la expresión absorta y ausente”. Schumann era hombre poco comunicativo, y por lo general estaba profundamente sumido en sus pensamientos. Aun en compañía de sus amigos parecía estar solo.

Durante un tiempo se ocupó activamente en distintos menesteres: componía, editaba la Zeitschrift y daba lecciones de piano y composición en el conservatorio de Leipzig recientemente fundado. Pero no gozaba de buena salud. Sufría nuevamente de desórdenes nerviosos y crisis de melancolía. Lo aquejaban misteriosas picazones de la piel. Le era difícil trabajar o concentrarse en cualquier tarea. En 1844 tuvo que abandonar todas sus actividades, excepto la composición, y se vio forzado a cambiar de residencia.

Fue a Dresde, donde vivió durante un tiempo en la tranquilidad y el aislamiento; completó allí obras maestras como su *Concierto para piano* y la *Sinfonía en do mayor*. Su salud mejoró – aunque no su estado mental general – al punto que en 1850 estuvo lo bastante bien como para aceptar el puesto de director de orquesta en Düsseldorf. Pero, para empezar, no era un buen director; y su creciente nerviosidad e irritabilidad sumadas a algunas pérdidas de la memoria, hicieron de él una calamidad. Tuvo que renunciar al puesto en 1853, después que un comité especial de miembros de la orquesta le sugirió discretamente que ahorrara sus fuerzas para consagrarse solamente a la composición.

Oía voces y sonidos musicales que lo atormentaban incesantemente. Clara prefería ignorarlas. Su depresión iba en aumento. Solía decir que los maestros muertos lo visitaban para dictarle melodías. Halló algún consuelo en la amistad que lo unía al joven Brahms, cuyo genio reconoció inmediatamente. Pero era un hombre condenado, y lo sabía. “Mi música guarda silencio”, escribió tristemente. En una tarde lluviosa de invierno, mientras se celebraba el carnaval, salió de su casa sin ser visto e intentó suicidarse arrojándose al Rin. Pudieron rescatarlo de las aguas y lo llevaron a su casa. Una semana más tarde fue confinado en un manicomio cerca de Bonn. Permaneció allí dos años – Clara no lo visitaba para que no se agitara – víctima de extrañas fantasías y ruidos terroríficos.

Justo antes de morir, Clara fue a verlo. Había envejecido tanto y su aspecto era de tal extravío, que por un momento ella no lo reconoció. “Me sonrió y con grandes dificultades trató de rodearme el cuello con sus brazos, pues había perdido casi completamente el dominio de sus miembros. Nunca olvidaré ese momento, no cambiaría este abrazo por todos los tesoros de la tierra”. Murió en los brazos de su mujer y un día más tarde fue enterrado en el cementerio de Bonn.

Hasta 1840 se consagró a la música para piano. El año de su boda con Clara fue un año de canciones, pues escribió en aquella época no menos de ciento cuarenta. En 1841 se dedicó a la orquesta, y completó su *Primera sinfonía*, la “*Obertura, scherzo*”

y finale", y el primer borrador de la Sinfonía en re menor. Un año después llegó su música de cámara: los tres cuartetos para cuerdas; el célebre Quinteto para piano; y el Cuarteto para piano en mi bemol mayor.

Alcanzó su mayor grandeza en la música para piano, que llenó con los más imaginativos arrebatos de capricho y fantasía, y los más variados cambios de humor. No sólo aportó a estas obras el empleo más apropiado del ritmo y la armonía, y notable profusión de ideas líricas, sino también gran riqueza de escritura polifónica. De acuerdo con la tradición romántica, prefirió las estructuras de trama suelta y flexible, que llenaba con alusiones poéticas. Desarrolló una nueva forma para el piano: una amplia estructura formada por numerosas partes más pequeñas a las que unía una idea poética integradora.

Después de su música para piano, consiguió sus más grandes logros en el canto. En este campo fue el verdadero sucesor de Franz Schubert (1797-1828), en su habilidad para concebir la melodía, el poema y el acompañamiento en una sola e inextricable unidad, en la maravillosa expresión de su lirismo y en su respuesta adecuada a todos los matices de la frase poética.

La carencia en sus obras más amplias de habilidad en la organización y la estructura, está más que compensada por la inspiración.

Sus obras principales en música para piano son: Etudes symphoniques ("Estudios sinfónicos"); "Carnaval"; Fantasiestücke ("Piezas de fantasía"), op. 12; Fantasía en do mayor; Kinderscenen ("Escenas infantiles"); Album für die Jugend ("Album para la juventud"); Música orquestal: cuatro sinfonías; Concierto en la menor para piano y orquesta; Concierto en la menor para violoncelo y orquesta; Obertura de "Manfredo", Música de cámara: Quinteto en mi bemol mayor, para piano y cuerdas; tres cuartetos de cuerdas. Música vocal: Dichterliebe ("Amor de poeta") y Frauenliebe und Leben ("Amor y vida de mujer"), ciclos de canciones; Die beiden Grenadiere ("Los dos granaderos"); Die Lotosblume ("La flor de loto"); Der Nussbaum ("El nogal"); Widmung ("Dedicatoria") y otras canciones.

Otras obras destacadas: "Genoveva", ópera; Cuarteto en mi bemol mayor, para piano y cuerdas; tres tríos con piano; dos sonatas para violín y piano; Davidsbündlertänze ("Danzas de los confederados de David"); Toccata; "Estudios Paganini"; "Kreisleriana"; romanzas; novelletten; arabesques (arabescos); humoreskes; Albumblätter ("Hojas de álbum"); tres sonatas (todo para piano). Liederkreis ("Ciclo de canciones"), etc.

El trabajo lo ayudó a recobrar el equilibrio emocional; el trabajo, sí, pero también más su creciente seguridad y una mayor conciencia de su poder creador que le produjo el escribir los Etudes Symphoniques ("Estudios sinfónicos") y el "Carnaval", para piano. Pero una nueva crisis se aproximaba; habría de ser la más severa de su vida. Para convertirse en músico profesional había tenido que ganar una amarga "guerra de veinte años", pero luego debió entablar una lucha de vida o muerte para poder realizar su segunda gran ambición: casarse con la mujer que amaba, Clara Wieck, la hija de su antiguo maestro.

El amor de Robert Schumann y Clara Wieck es sin duda uno de los más hermosos y célebres de todas las biografías musicales; pero fue también uno de los más tempestuosos y torturados. La pareja en total tuvo cinco hijos.

"Carnaval" lleva por subtítulo "Pequeñas escenas sobre cuatro notas", que son "la, mi bemol, do, si". Esas notas tenían para Schumann un significado especial. Había escrito la obra para Ernestine von Fricken en la época en que estaba enamorado de ella. La joven vivía en la ciudad bohemia de Asch. En la notación alemana, la letra S (o Es) es mi bemol y H es si; de esta manera las cuatro letras de Asch pueden ser traducidas en cuatro notas de la escala musical. Por una curiosa coincidencia, las letras A-S-C-H son también las únicas notas musicales del apellido del compositor. Todo esto interesó sobremanera a Schumann, a quien le encantaba jugar con anagramas. Introdujo las cuatro notas en otros tantos cambios, a través del "Carnaval".

Schumann escribió dos álbumes de piezas pianísticas para los niños, familiares a todos los estudiantes jóvenes. Una de estas es *Kinderscenen* (“Escenas infantiles”), escritas en 1838. Diez años más tarde Schumann completó dos series de piezas tituladas *Album für die Jugend* (“Album para la juventud”). Schumann resolvió escribir las *Kinderscenen* un día en que Clara Wieck le dijo que por muchas cosas se parecía a un niño. Escribió trece piezas en las que un artista maduro examina y describe el mundo de un niño; la más famosa de ellas es *Träumerei* (“Ensueño”). Las dos series del *Album für die Jugend* – cuarenta y tres piezas en total – abarcan música de distinto carácter. Es música sencilla ideada para que la ejecuten los niños mientras discuten sobre temas que tocan de cerca el corazón infantil.

La *Fantasia en do mayor*, op. 17, dedicada a Liszt (ver Franz Liszt del Acta Académica Número 49), es seguramente una de las más grandes obras de Schumann para piano. Posee carácter épico de un extremo a otro; y en ninguna otra escribió con tanta pasión y grandeza. Estos versos de Friedrich August Wilhelm von Schlegel aparecen en la partitura como si fueran la clave secreta del mensaje del compositor: “*Entre todos los sonidos que cantan el sueño vacilante de la tierra, una secreta y gentil melodía está reservada a quien sabe escuchar*”.

En todas estas obras citadas, es fácil apreciar su forma típica de componer, llena de arrebatos repentinos, ensoñaciones, de ímpetu y ternura, de introspecciones psicológicas y sueños fantásticos, impregnados de idealismo romántico. Un mundo poético marcado por estados de ánimo distintos y a veces contrapuestos, expresados siempre con increíble frescura melódica y con una variedad armónica viva, incluso en los pasajes disonantes.

El *Concierto en la menor*, para piano y orquesta, data de 1845. Pero el primer movimiento fue escrito cuatro años antes como composición independiente para piano y orquesta, intitulada “*Fantasia*”. Por esta razón el primer movimiento es, en cuanto a su estructura, una *fantasia*. Después de un acorde de introducción en

la orquesta, el piano da comienzo a una desafiadora declamación de tres compases. Los instrumentos de viento ejecutan una poética melodía que luego es tomada por el piano. El tema es entonces ampliado y se vuelve tan extenso que puede considerársele como un segundo tema, mientras sirve como desarrollo del primero. Sigue a esto una sección en forma de fantasía, con profusión de ideas temáticas y rápidos cambios de tiempo, tonalidad y ritmo. Una extensa *cadenza* para el piano solista surge lógicamente del material anterior y lleva a una coda que utiliza el tema principal. El segundo movimiento, un *intermezzo*, comienza con una graciosa melodía *staccato* que comparten el piano y las cuerdas. Alcánzase un momento culminante con un ondeante canto sentimental en los violoncelos acompañado por arpeggios en el piano. Luego de un retorno de la graciosa melodía *staccato*, hay una breve reminiscencia de la melodía inicial del primer movimiento, que conduce sin ninguna interrupción al *Finale*. Un Tema osado y brillante es proclamado por el piano solista. Inmediatamente, un canto suave y sincopado aparece en las cuerdas. Un corto pasaje fugado, basado en el primer tema osado, conduce a una fantasía libre en la que nuevas ideas temáticas son presentadas. La sección final lleva de vuelta a los dos temas principales.

Por otra parte, cabe destacar que de grata memoria fue la interpretación de la pianista María Clara Cullell Teixidó, de este famoso Concierto del genial compositor que nos ocupa.

En cuanto a la música orquestal propiamente dicha, la Sinfonía Nº 1, en si bemol mayor – la primera obra ambiciosa de Schumann para orquesta – es conocida como “Sinfonía Primavera”. Una copla de Adolph Böttget inspiró inicialmente a Schumann: “Oh, sigue, sigue andando, porque el valle florece con la primavera”.

La introducción lenta del primer movimiento empieza con un llamado para la trompa y la trompeta que, en un tiempo más rápido, se convierte en el primer tema principal del *allegro* que sigue. El segundo tema, anunciado durante cuatro compases por dos trompas en octavas, sigue inmediatamente en los clarinetes y fagotes. Hay todavía una tercera idea – un vigoroso tema *staccato* en escala ascendente – antes de que concluya la exposición.

La frescura y el encanto del ambiente primaveral se hallan en el exquisito *largo* siguiente. Un hermosísimo canto se oye primero en los violines divididos, luego se despliega radiante en el violoncelo, y después es tomado por los oboes y las trompas. En los compases finales de este movimiento, es sugerida una frase que inmediatamente se transforma en el vivo y fuertemente acentuado tema del *scherzo*; un contratema de encanto schubertiano aparece en las maderas. Este movimiento tiene dos tríos, con el *scherzo* que reaparece después de cada uno. El final comienza con un jubiloso estallido en toda la orquesta. Una graciosa melodía de danza pronto se apodera de los violines y llega a ser la idea principal del movimiento. Pero Schumann no tiene ninguna intención de abandonarse a la frivolidad. “Pensaba más bien en la desaparición de la primavera”, explicó, y a medida que el movimiento progresa se adquiere cada vez más conciencia de la tristeza otoñal que empapa la música a pesar de la vivacidad del tema principal.

No es la primavera lo que hallamos en la Sinfonía Nº 2, en do mayor, de Schumann, sino el sombrío invierno. La escribió entre los años 1845 y 1846, en una época en que sufría de trastornos mentales y físicos.

La Sinfonía Nº 3, en mi bemol mayor, completada en 1850, se compone de cinco movimientos en lugar de los acostumbrados cuatro. Schumann la proyectó como un cuadro de la vida renana, y en consecuencia llegó a ser conocida como “Sinfonía Renana”.

La Sinfonía Nº 4, en re menor, es en realidad la segunda de Schumann. La escribió en 1841, antes de componer las sinfonías en do mayor y en mi bemol mayor. Porque no le satisfacía, la dejó a un lado y puso a la sinfonía siguiente (do mayor) el número dos. En 1851 volvió a orquestar la Sinfonía en re menor y la individualizó como Cuarta. Es una obra más unificada que las otras tres. Cada movimiento se desliza fácilmente al siguiente, y la obra casi parece ser un movimiento único dividido en distintas secciones. Importantes ideas temáticas reaparecen a lo largo de toda la obra, mientras que el motivo en arpeggios con el cual se inicia la sinfonía es utilizado como tema conductor.

En cuanto a la música vocal, en el reino del *lied*, Schumann fue sin duda un monarca indiscutible, el primero de los legítimos sucesores de Schubert. Su gran fuerza reside en su incomparable simpatía por el texto poético y en su comprensión del mismo. Sintió siempre apasionado entusiasmo por la poesía, y en cierto modo fue también un poeta lírico. Sufrió el impacto de la palabra escrita como ningún otro compositor, ni siquiera Schubert, y empleó todos los recursos musicales que tenía a mano para servirla. Para captar todas las líneas y sombras del rumor poético, se aventuró frecuentemente en prácticas carentes de ortodoxia. En el famoso *Ich grolle nicht* (“No guardo rencor”), se vio impulsado a abandonar su lirismo generalmente cálido y cantable por una declamación mucho más escueta. El final de *Im wunderschönen Monat Mai* (“En el maravilloso mes de mayo”), es una cadencia imperfecta la que lleva a la música la pregunta contestada a medias del poema. Muchas de las canciones de Schumann poseen extensos epílogos en el piano para un acabado más perfecto de su forma, y a veces presentan material que no apareció antes. Otras canciones poseen atrevidas armonías, sorprendentes modulaciones y tratamiento desacostumbrado de la voz, debido a las incansantes búsquedas de su autor por penetrar en la esencia del poema.

Una de las más populares canciones de Schumann es la conocida balada *Die beiden Grenadiere* (“Los dos granaderos”), pero mucho más características de su gran sutil arte del canto son las canciones *An meinem Herzen* (“Junto a mi corazón”), *Die Lotusblume* (“La flor de loto”), *Der Nussbaum* (“El nogal”) o *Widmung* (“Dedicatoria”). Produjo también sobresalientes ciclos de canciones: *Dichterliebe* (“Amor de poeta”) incluye dieciséis canciones sobre poemas de Heine, contándose entre las más conocidas la inicial, *Im wunderschönen Monat Mai*, la sexta, *Im Rhein, in heiligen Strome* (“En el Rin, río Sagrado”), la séptima, *Ich frolle nicht*, y la decimoquinta, *Au salten Märchen winkt* (“Los viejos cuentos lo evocan”). *Frauenliebe und Leben* (“Amor y vida de mujer”) comprende ocho canciones sobre poesías líricas de Chamisso, siendo las más hermosas la segunda y la tercera, *Er, der Herrlichste von allen* (“El, el más maravilloso de todos”) y *Ich kann's nicht fassen* (“No puedo creerlo”), inspiradas por su reciente boda con Clara Wieck.

El camino recorrido por Schumann para ampliar y enriquecer la gran literatura alemana del Lied fue relativamente corto y brillante. De adolescente, el músico se acercó a la poesía de Schiller, Byron, Jean Paul Richter y Ernst Th. Hoffmann, que dominaron la estética schumanniana. Más tarde el compositor se sintió atraído por los versos de Goethe, Rückert, Eichendorff y Tieck. Finalmente entró en contacto con los poemas de Heine que le entusiasmaron hasta tal punto que es imposible creer que cualquier *Lied* nacido del encuentro sea de distintos autores. Sobre versos de Heine, Schumann elaboró sus primeras melodías recopiladas en el ciclo *Liederkreis* op. 24, escrito en 1840 y caracterizado por una homogénea fusión entre el canto y la palabra, donde la música subraya cada sensación, cada matiz de la sensación y cada detalle del matiz. Para llegar a tal eficacia de efectos el autor se sirve del piano en la misma medida que se sirve de la voz solista, y de esta con las mismas intenciones expresivas que le da al piano. En un estudio sobre los *Lieder* schumannianos, de 1914, el musicólogo Guido M. Gatti compara la producción *liederística* del autor del *Manfredo* con la de Schubert. “Schubert, observa Gatti, escoge una lírica e intenta comprenderla, incluso meterse en el espíritu del poeta: su trabajo es una continua transposición de su propia personalidad en la del lírico; se trata de un esfuerzo negativo en el que el temperamento del músico sufre limitaciones dolorosas. Sin embargo, Schumann no renuncia a su personalidad, ante todo porque él escoge las canciones que representan, en ese momento, su estado de ánimo y porque prefiere a toda costa revelar su espíritu antes que el del poeta; por tanto su sensibilidad, su alma, se superpone, y a menudo predomina sobre la del autor.” Son muchos los *Lieder* de Schumann que reflejan la delicadeza del sentimiento y el ejemplar equilibrio entre valor poético y musical, pero sin duda destacan las 29 melodías de los *Myrthen* op. 25 (1840), sobre poesías de Rückert, Goethe, Mosen, Bruns, Heine, Byron, Moore, y sobre todo, la serie *Frauenliebe und-Leben* (“Vida y amor de mujer”, 1840) op, 42, sobre versos de Adalberto von Chamisso y los magníficos 16 poemas del ciclo *Dichterliebe* (“Amor de poeta”) op. 48, inspirados en Heine y dedicados por Schumann a la famosa cantante Wilhelmine Schroeder Devrient. En estos ejemplos, la simbiosis entre piano y canto resulta perfecta y el Lied schumanniano se presenta no sólo como uno de los modelos de lírica vocal de cámara del siglo XIX alemán, sino

que anticipa el refinamiento y la libertad de un Brahms o de un Wolf, quien, al igual que Schumann, terminaría su atormentada existencia en un manicomio, tras cinco años de completo desorden mental.

Por otra parte, cabe mencionar las notables interpretaciones del inolvidable barítono Romas Jonelikstis, de importantes canciones de Robert Schumann entre un selecto y vasto repertorio vocal, cuando a, quien suscribe este artículo, le tocó ser acompañante al piano de la Cátedra de Canto de la Escuela de Artes Musicales, allá por la octava década del siglo pasado.

En conclusión, Robert Schumann fue indiscutiblemente uno de los más grandes compositores alemanes del periodo romántico, además de autor de una valiosa crítica musical. La tarea importante que realizó al luchar por los intereses superiores de la música, puede inferirse del hecho de que tanto en *Davidsbündler* ("Confederados de David"), como en artículos escritos por Schumann, fue proclamado al mundo el genio del compositor como Chopin (ver *Frédéric Chopin* del Acta Académica N° 47) y Brahms (ver *Homenaje a Johannes Brahms*, en el centenario de su muerte, del Acta Académica N° 21), en una época en que esos hombres aún no habían terminado su aprendizaje y llevaban una vida desconocida y oscura.

Por otro lado, sobresalen particularmente, los preciados "70 Consejos a jóvenes estudiantes de Música", y que a continuación como un Ensayo Pedagógico de la U.A.C.A., se transcriben íntegramente:

- 1) La educación del oído es de máxima importancia; es conveniente, pues, que en seguida te ocupes de ella, esforzándote en reconocer cualquier sonido que oigas y la tonalidad de cada trozo de música. Procura también saber qué sonidos producen las campanas, el látigo, etc.
- 2) Tocar con atención las escalas y los ejercicios mecánicos es una cosa óptima; pero no imites a esos pianistas que, creyendo que con esto se alcanza el máximo resultado, dedican

siempre, hasta la más avanzada edad, varias horas diarias a los ejercicios mecánicos de los dedos. Eso equivale a repetir diariamente, con creciente rapidez, las letras del abecedario. Es necesario emplear mejor el tiempo.

- 3) Se han construido los llamados teclados mudos; pero después de breve uso te convencerás de su inutilidad: ¿Cómo pueden los mudos enseñar a hablar?
- 4) ¡Lleva bien el compás! La ejecución de algunos concertistas se parece al andar de un borracho: Guárdate de tomar a ellos por modelo.
- 5) Profundízate temprano en las leyes fundamentales de la armonía.
- 6) No te asustes de los nombres: Teoría, Armonía, Contrapunto, etc.; con un poco de buena voluntad, pronto te serán familiares.
- 7) ¡No toques negligentemente! Ejecuta cada trozo siempre con mucha atención, sin omitir nada.
- 8) Tocar muy de prisa es un defecto tan grande, como tocar muy despacio.
- 9) Procura ejecutar lo mejor posible, trozos fáciles: Obtendrás así más beneficio que ejecutando mediocremente composiciones difíciles.
- 10) Ten siempre tu instrumento perfectamente afinado.
- 11) No basta saber ejecutar con los dedos la música: Hay que saber también cantarla, en voz baja, sin recurrir al instrumento.
- 12) Ejercita tu memoria, para poder retener no sólo la melodía de una composición, sino también su armonía.

- 13) Aunque tengas poca voz, acostúmbrate a cantar improvisando, sin la ayuda de instrumento alguno; así perfeccionarás siempre más el oído. Pero si tienes la suerte de poseer una hermosa voz, no vaciles en educarla: considérala como uno de los más preciados dones que te haya concedido Dios.
- 14) Procura llegar a comprender la música escrita, sin ejecutarla: con sólo leerla.
- 15) Cuando toques, no te preocupes de quienes te escuchan; pero sí, ejecuta siempre como si te escuchara un maestro.
- 16) La primera cualidad de la interpretación es la precisión, o sea la exacta observancia del texto, que pone de relieve la más recóndita intención del autor.
- 17) Si te dan para tocar un trozo que no conoces, léelo antes de ejecutarlo.
- 18) Si después de la técnica diaria estás cansado, no continúes tocando: es mejor descansar que trabajar sin placer y sin energía.
- 19) No ejecutes las composiciones que están de moda. El tiempo es precioso, y será necesario vivir cien veces más de lo que se vive para llegar a conocer sólo la buena música existente.
- 20) Nutriendo a los niños con golosinas no se forman hombres sanos. La nutrición del espíritu, como la del cuerpo, debe ser sencilla y sustanciosa. Los grandes maestros te han provisto abundantemente: aliméntate de sus obras.
- 21) Aquella música, cuyo único fin es poner en evidencia dificultades técnicas en la ejecución, pronto pasa de moda: las dificultades técnicas tienen valor sólo cuando persiguen fines más elevados, o sea cuando logran una perfecta ejecución de la música de verdadero mérito.

- 22) No divulgues las malas composiciones, antes trata con todas tus fuerzas de impedir su difusión.
- 23) No toques música mala y, salvo que las circunstancias te obliguen, tampoco la escuches.
- 24) No creas que la verdadera maestría consiste sólo en la agilidad. En la ejecución de un trozo procura más bien producir la impresión que tenía en la mente el compositor, y nada más. Cualquier otra cosa sería caricatura.
- 25) No olvides que es cosa detestable y monstruosa hacer cambios y mutilaciones en la música de los grandes compositores, como también agregar adornos de uso exclusivamente moderno. Es la máxima injuria que se puede hacer al arte.
- 26) Al seleccionar la música que debes estudiar, consulta siempre a personas con más experiencias que tú: ahorrarás tiempo.
- 27) Procura conocer paulatinamente las obras maestras de los mejores compositores (Bach, Beethoven, Mozart, etc.).
- 28) No te dejes engañar por los aplausos que obtienen muy a menudo los llamados virtuosos. La aprobación de los competentes sea para ti de mayor valor que la del público.
- 29) La música que está de moda tiene poca vida. Si persistes en cultivarla, serás considerado un necio.
- 30) Tocar mucho en reuniones sociales es más dañoso que útil, adáptate al gusto y a la inteligencia del auditorio; pero sin ejecutar ninguna música de la cual, íntimamente, puedas avergonzarte.
- 31) Aprovecha la ocasión de ejecutar música de conjunto, o sea duetos, tríos, cuartetos, etc. De esta manera adquirirás siempre desenvoltura y arrojo en la ejecución. También es beneficioso acompañar a los cantantes.

- 32) Si todos quisieran ser primer violín, ¿ Cómo sería posible formar una orquesta? Por lo tanto valora a cada ejecutante en la parte que desempeña.
- 33) Ama el instrumento que tocas; pero no seas tan vanidoso de creer que él es el mejor de todos, pues otros no le son inferiores. Reflexiona también que existe la voz humana, y que en la música se alcanza lo sublime uniendo el coro a la orquesta.
- 34) Progresando en el arte, trata de familiarizarte más con las partituras que con los virtuosos.
- 35) Ejecuta muy a menudo las fugas de los grandes maestros, máxime las de Juan Sebastián Bach. “El Clave bien temperado” sea tu pan cotidiano: Llegarás, sin duda, a ser un pianista de prestigio.
- 36) Entre tus compañeros, debes preferir siempre a los que saben más que tú.
- 37) Mitiga la severidad de tus estudios musicales con la lectura de los buenos poetas. Además, pasea muy a menudo por los campos y los bosques.
- 38) Se puede aprender mucho de los cantantes; pero no es prudente creer todo lo que dicen.
- 39) Reflexiona que no eres único en el mundo; por lo tanto sé modesto. Tú no has ideado o hallado cosa que otros no hayan ideado o hallado antes que tú; y en el caso que esto aconteciera, considéralo como un don de Dios que debes compartir con otros.
- 40) El estudio de la Historia de la Música y la audición de las obras de los grandes maestros de distintas épocas, son los verdaderos remedios contra la vanidad y presunción.

- 41) Un hermoso libro es el de Thibaut (Antonio Federico Justo Thibaut, quien nació en Hameln el 4 de enero de 1774 y falleció el 28 de marzo de 1840 en Heidelberg, donde era profesor de derecho): en 1825 publicó el libro *"Pureza del arte musical"* (cuya versión al español no existe) y que en Alemania ejerció mucha influencia sobre el renacimiento de la música antigua, máxime de la Iglesia).
- 42) Si pasando delante de una iglesia, oyes tocar el órgano, detente y escucha. Si alguna vez puedes tocar dicho instrumento, te asombrarás de la gran potencia de la música producida por tus pequeños dedos.
- 43) Aprovecha cuantas ocasiones se te presenten para ejercitarte en el órgano: ningún instrumento como este hace oír claramente las deficiencias de la ejecución y el pésimo estilo de la composición.
- 44) Canta muy a menudo en los coros, máxime en las partes medias: esto contribuirá a formar tu sensibilidad musical.
- 45) ¿Qué quiere decir poseer sensibilidad musical? Tú no la posees si tocas un trozo con fatiga, mirando con ansiedad los sonidos escritos; o si, ejecutando, te detienes de repente y eres incapaz de continuar, porque te han dado vuelta dos páginas al mismo tiempo. Por lo contrario, tú la posees si, tocando un trozo nuevo para ti, llegas a adivinar, en cierto modo, lo que sigue; o si el trozo te es conocido, lo recuerdas. En conclusión, tú posees sensibilidad musical si tienes la música no sólo en los dedos, sino también en la cabeza y en el corazón.
- 46) La sensibilidad musical es un don divino, y consiste, principalmente, en tener un oído delicado y una rápida facultad de percepción. Estas dichas disposiciones pueden ser cultivadas y perfeccionadas, pero no encerrándose en un cuarto y tocando los solos ejercicios mecánicos, sino estando en contacto con otros músicos y, especialmente, familiarizándote con el coro y con la orquesta.

- 47) Conoce bien y a tiempo la extensión de la voz humana en sus cuatro modificaciones (Soprano, Contralto, Tenor y Bajo); estúdiala particularmente en los coros, investigando cuáles son los sonidos con que la voz manifiesta mayor potencia, y cuáles aquellos con que expresa pasiones tiernas y sentimientos delicados.
- 48) Escucha con atención los cantos populares; ellos constituyen un rico manantial de hermosísimas melodías que te facilitarán el estudio sobre el carácter de la música de las diferentes naciones.
- 49) Ejercítate muy a menudo en la lectura de las claves antiguas (Do); de lo contrario, ignorarás muchos tesoros del pasado.
- 50) Pon atención al diferente timbre y al carácter propio de los distintos instrumentos, procurando retener en tu oído las cualidades particulares de sus sonidos.
- 51) Respeta la música antigua; pero interésate también por la moderna.
- 52) No tengas ánimo adverso por la música cuyo autor te es desconocido.
- 53) No juzgues una composición después de la primera audición, pues lo que agrada en seguida no siempre es lo mejor. Las obras de los grandes maestros deben ser estudiadas, y muchas cosas serán claras para ti, cuando tengas más años.
- 54) Al emitir un juicio sobre las composiciones, debes distinguir aquellas que pertenecen al verdadero arte de las que sirven para deleitar a los aficionados. Aprecia las primeras; pero no desprecies las otras.
- 55) ¡Melodía! – He aquí el grito de guerra de los aficionados. Y a decir verdad no existiría música sin melodía. Pero es necesario conocer bien qué cosa entienden ellos por melodía:

Un estribillo de fácil comprensión y de agradable ritmo. Pero existen melodías de género diferente: si se da un vistazo a las obras de Bach, Mozart, Beethoven, se verá cómo ellas se presentan bajo mil formas distintas. Es de esperar que pronto te fastidien las melodías uniformes, especialmente aquellas de las nuevas óperas italianas.

- 56) Es bueno componer pequeñas melodías en el piano; pero si las ideas musicales vienen a ti, sin buscarlas en el piano, tendrás que alegrarte mucho más, porque tu sensibilidad musical se despierta. Los dedos deben ejecutar lo que el cerebro quiere, y no lo contrario.
- 57) Cuando empieces a componer, imagina primero con el pensamiento y sólo cuando tu trabajo está completamente ideado en tu mente, ejecútalo en el piano.
- 58) Si tu música proviene del alma y del corazón y tú mismo te conmueves, entonces ella podrá conmover también a los demás.
- 59) Si Dios te ha dado el don de una fantasía vivaz, cuando te halles solo, sentado ante el piano, muy a menudo te sentirás tentado a expresar con las armonías el íntimo sentimiento de tu ánimo; y cuando más obscura sea para ti la ciencia armónica, tanto más te parecerá ser misteriosamente arrastrado a regiones encantadas. Estas son las horas más bellas de la juventud. Pero no te dejes llevar frecuentemente por la fantasía. Nunca se llega a dominar las formas de la composición y a expresar claramente las propias ideas, si no se ponen por escrito los propios conceptos. Por lo tanto, escribe más de lo que improvises.
- 60) Trata de adquirir a tiempo el arte de dirigir la orquesta. Observa a los buenos directores y esfuérzate en dirigir tú mismo mentalmente: así adquirirás lucidez de percepción.
- 61) Estudia atentamente la vida y procúrate conocimientos también en otras artes y ciencias.

- 62) Las leyes de la moral son también las del arte.
- 63) Diligencia y perseverancia son los factores más importantes del progreso. Recuerda respecto de la diligencia, lo que dijo Leonardo Da Vinci: “No olvides que aprenderás más con la diligencia que con la prisa”, y en cuanto a la perseverancia, recuerda el célebre refrán: “La gota continua cava la piedra”, o sea, que la constancia vence toda dificultad.
- 64) De una libra de hierro, que cuesta pocos centavos, se puede obtener un millar de manecillas de reloj, cuyo valor, comparado con el de la primera materia, es prodigioso. Emplea, por lo tanto, concienzudamente la “libra” que has recibido de Dios.
- 65) En arte, sin entusiasmo, nada grande se produce.
- 66) El objeto del arte no debe ser la ganancia material. Trata de llegar a ser lo más experto posible. El resto vendrá solo.
- 67) El espíritu de una composición te será claro recién cuando hayas comprendido bien su forma.
- 68) Tal vez sólo un genio puede comprender enteramente a otro genio.
- 69) Se dice que un perfecto músico, al escuchar por primera vez un trozo orquestal, por complicado que sea, debería verlo en su mente como si tuviera delante la partitura escrita. Esto sería, verdaderamente, el colmo del intelecto musical.
- 70) El estudio no tiene fin.

Bibliografía

(1977). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. -- London: Oxford University Press.

Jay G., D. (1980). *Historia de la música occidental*. (2a ed.) -- Madrid, España: Alianza Editorial.

Kamien, R. (1988). *Music an Appreciation*. -- New York, EE.UU.: McGraw- Hill.

Mundoclasico.com. (1999-2013). <http://www.mundoclasico.com/ed/>

Pahlen, K. (1944). *Historia gráfica universal de la música*. -- Buenos Aires, Argentina: Ed. Centurión.