



Schumann en el centro del Idealismo alemán

*Idoia Solores Etxabe **

“Así como para la filosofía lo absoluto es el arquetipo de la verdad, para el arte es el arquetipo de la belleza. De ahí que tengamos que mostrar que verdad y belleza no son sino dos modos distintos de considerar lo absoluto único”. Scheling, 1999:19

En tiempos de Bach, el hombre tenía un paraguas protector, la figura omnipresente de un Dios-padre todopoderoso. Dios era el buen pastor que guía a las ovejas y que se desvela por ellas. Sin Dios el hombre está sólo frente a la incommensurable magnitud del universo. El arte proporciona la ilusión de que el hombre, en su finitud, puede alcanzar la belleza ideal y por ende fusionarse con el absoluto.

* *Doctoranda de la U.P.V.*

En la Alemania idealista el arte pasa a ocupar el espacio que había quedado vacío tras el paulatino retraimiento del hecho religioso. Hegel pensaba que por medio del arte el espíritu podía alcanzar una existencia espiritual y para Schopenhauer la música constituía la representación de esa Voluntad que rige el universo. Lo que para Schelling era un Absoluto de esencia religiosa en Hegel se transforma en un Absoluto racional tras asimilar el imparable empuje de las fuerzas de la Ilustración. La belleza es una manifestación de ese Espíritu absoluto y el arte puede ostentar una función mediadora.

El escritor E.T.A. Hoffmann de cuya obra era buen conocedor y admirador Robert Schumann había escrito en 1814 un ensayo titulado *Alte und neue Kirchenmusik* (Música religiosa, antigua y moderna) en donde exponía de una manera clara el poder que ostenta la música, aun sin palabras, para expresar el profundo sentimiento de lo divino.

“Los presagios del Ser Supremo, que los sonidos sacros suscitan en el pecho del hombre, son el Ser Supremo mismo, que en la música habla de modo inteligible del reino supremo de la fe y del amor. Las palabras que se acoplan al canto son accidentales...”. Texto extraído de Di Benedetto 1987:176

Para Schlegel y Novalis el arte vendría a sustituir a la religión. El sujeto moderno ansía fundirse con la naturaleza en una actitud de contemplación estética. En el panteísmo Dios se transforma en una imagen para reflejar la omnipotencia de lo universal. Wackenroder pensaba que el Absoluto se manifestaba por igual en el arte y la naturaleza.

Los artistas de este periodo son personas cultivadas y en sus obras se representan a la perfección todo este cúmulo de ideas de comunión con la naturaleza y reflejo de lo absoluto. Hay una cierta añoranza en los cuadros de Friedrich, una “Nostalgia de lo Absoluto” en palabras de Steiner, que también se deja entrever en los *Lieder* románticos de Robert Schumann.

“El caminante frente al mar de nubes” de Caspar David Friedrich cree estar mirando al absoluto. De espaldas al espectador pierde su identidad y parece querer disolverse en ese mar de inmensidad. Un deseo de fusión plena con la Naturaleza, con ese Todo que se expresa en la belleza de la experiencia visible tal y como se refleja en el “Paisaje de las montañas de Silesia”.

“La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y

transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte”. C. D. Friedrich “La voz interior...” 1830. Novalis 1987:53

En los *Lieder* de Schumann se intenta una simbiosis plena entre la poesía y la música, en la cual ésta última juega el papel de magnificar las ya de por sí magníficas imágenes de la poesía romántica alemana. El *Lied*, en palabras de Fischer-Dieskau, acerca a la música a una especie de estado infantil, el cual está más cercano que ninguna otra forma musical a una sencillez primitiva liberada de todo artificio cultural, que ya había reivindicado Rousseau un siglo antes. Rousseau el defensor de las líneas puras, gran detractor de los emplastes armónicos. La sencillez de la melodía infantil frente a los complejos entramados armónicos. Vuelta a la naturaleza.

“Después de Bach y Haendel, que habían cerrado una época dando un contenido significativo a formas vocales periclitadas, fue precisamente en el campo del Lied donde se hizo patente una especie de estadio infantil del arte musical”. Fischer-Dieskau 1983:67

La imaginación de Schumann estaba impregnada de imágenes extramusicales tomadas de fuentes literarias que se inspiran directamente en el alma humana y en la naturaleza. Después de 12 años de composición instrumental, pensando que sólo la música absoluta era capaz de mostrar lo inefable, es en 1840, después de su boda con Clara Wieck, cuando comienza una prolífica carrera como compositor de *Lieder* (más de 120). Este género había sido anteriormente trabajado y desarrollado por ese músico vienés que le precedió en la línea temporal de la historia llamado Franz Schubert (más de 600).

La clara preeminencia de la melodía al servicio del sentimiento provoca la caída de las grandes formas clásicas. En el *Lied* la melodía discurre libremente, no está sujeta a ninguna estructura armónica con lo que puede perfectamente asimilar las ideas poéticas del texto y expresarlas sin ningún tipo de obstáculo formal. La melodía sigue su curso, retoma una idea anterior o salta bruscamente para emular y magnificar la emoción desprendida del texto.

“El arte clásico sólo tenía que expresar lo finito..., el arte romántico tiene que representar lo infinito y lo espiritual”. Heine citado en Robertson 1982:146

Schumann no es un músico clasicista, no trabaja el desarrollo temático sino que se deja llevar por su propia emoción yuxtaponiendo ideas que no son sino imágenes musicales. Prototipo del músico romántico pretende transmitir lo esencial no lo formal. Lo que importa es la relación del sujeto individual con el infinito.

Es en plena efervescencia del sentimiento romántico cuando se da un hecho sin precedentes en toda la historia de la música occidental: el músico ya no es el artesano especializado de formación exclusivamente musical, procedente de familia de músicos y poco cultivado en el resto de las artes. Con la segunda generación romántica asistimos a una nueva realidad: el músico proviene muchas veces de otros campos y sólo tardíamente decide dedicarse a la composición musical. Así Robert Schumann era hijo de un librero, había comenzado la carrera de derecho y su formación estaba más encarrilada hacia el mundo literario. Fundó una revista (*Neue Zeitschrift für Musik*) en la que ejerció de crítico junto a otros músicos y críticos de la época. Fue esta formación literaria la que le permitió conocer de cerca la poesía de Heine o Eschendorf cuyos poemas tomaría como base para la composición de sus *Lieder*.

Respecto a su formación musical en 1838 Schumann la comparaba con la de Félix Mendelssohn en los siguientes términos:

“Si yo hubiese crecido en situaciones similares a las tuyas, destinado a la música desde niño, les habría aventajado a todos”. Citado en Plantinga 1992:24

Reconoce aquí una cierta deficiencia formativa que encajaría perfectamente con la imagen del músico fantasioso, que huye de todo formalismo y se mueve a base de impulsos que ni él mismo es capaz de explicar.

En los *Liederkreis* op. 39 de 1840 Schuman pone música a unos poemas de Joseph von Eichendorff, en los que se deja traslucir el sentimiento romántico-idealista de la poesía alemana. Transcribimos a continuación el poema nº 5 y 11 de dicho ciclo:

5. Mondnacht

Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst.
Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.
Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,

Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

5. Noche de luna

Se diría que el cielo hubiera besado
silenciosamente a la tierra
y que la tierra entre la luz radiante de las
flores, soñara todavía con él.
La brisa acariciaba los campos, haciendo
ondular suavemente las espigas.
Los bosques murmuraban dulcemente.
La noche estaba iluminada por las
estrellas. Y mi alma desplegó
completamente sus alas,
voló por encima de los silenciosos
campos como si volara hacia casa

El poeta romántico no duda en utilizar términos de claras connotaciones religiosas como “*meine Seele*”. Las imágenes de la naturaleza de la fusión entre el cielo y la tierra, el cielo estrellado y el alma que quiere volver a casa abundan en la temática general del romanticismo el ansia de infinito, la búsqueda de lo oculto, la expresión de lo inefable y la posible unión de lo finito con lo infinito, la tierra y el cielo, el hombre y Dios.

Según Novalis: “A través de la poesía nace la más alta simpatía y cooperación, la más íntima unión de lo finito y lo infinito”. El poeta es “el Mesías de la naturaleza”. Citado en Di Benedetto 1987:5.

El gran desgarró, la insalvable fractura entre el yo y el mundo cobra cuerpo en este poema intentando suturar la herida fusionándose el alma con el mundo bajo la eterna luz de las estrellas. Esta es una idea recurrente y nos viene siempre a la mente el último movimiento de *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler “La despedida”, impregnada de esa “*Weltschmerz*” tan típica del romanticismo alemán, en la cual el músico parece también querer decir adiós a una época dorada de sentimientos de juventud que ya ha tocado a su fin.

11. Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,

Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!
Und eh ich's gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedeckt die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald
Und mich schauert's im Herzensgrunde.

11. In the Forest

*Ha pasado un cortejo nupcial a lo largo de la colina
He oído cantar a los pájaros.
Numerosos caballeros resplandecientes, el sonido del cuerno en el bosque.
Era una cacería radiante!
Pero, antes de darme cuenta, todo se desvaneció,
La noche recubrió todos los alrededores,
Ya tan sólo el bosque murmuraba desde la montaña
y me estremecí en lo profundo del corazón.*

Volvemos a la angustia, el poeta, el hombre está solo, perdido en la noche y su corazón está desgarrado por la pérdida de esa alegría de ensueño, añorando ese canto de los bosques y ese sol radiante que derrocha energía y ansia de vivir. Roto el espejismo nos quedamos de nuevo a solas con nuestro yo, el corazón estremecido. No hay nada, sólo el recuerdo de un día radiante y en el aire el canto de los pájaros como falsa promesa de eterna felicidad.

“En la lejanía todo se convierte en poesía: montañas, hombres, sucesos lejanos, todo deviene romántico”. Novalis citado en Di Benedetto 1987:6.

Más incluso el momento más sublime encierra en si mismo su antítesis, su momento opuesto. Sabiendo que todo es devenir la felicidad sólo puede ser un momento fugaz en la vida de una persona. Schumann sufre de frecuentes crisis de ansiedad, su personalidad se desdobra en sus escritos (Eusebio y Florestán), en 1854, con 44 años, realiza un intento de suicidio arrojándose a las aguas del río Rhin, es rescatado e internado en un hospital psiquiátrico donde muere dos años después.

“Pero esa ansiedad es sólo el sentimiento de la nulidad del vano sujeto vacío que carece de fuerza para poder escapar a esta vanidad y llenarse de contenido sustancial”. Hegel 2007:51

La música para Hegel ha de hacer muestra de moderación frente a los constantes embates de la vida, ser capaz en todo momento de transmitir sosiego. Cita a Mozart, Palestrina, Haydn, Gluck y Pergolesi como auténticos maestros del equilibrio. La música no puede caer en el delirio, así como la rudeza es una manifestación del egoísmo humano, el delirio lo es de la vanidad y la vanidad nos arrastra al más terrorífico de los vacíos existenciales.

Parece relegar la música de Bach al ámbito religioso sin presentir que su obra pudiera ser apreciada, precisamente como bálsamo de serenidad, fuera de ese espacio.

“Por supuesto, en el protestantismo la música ya no se ajusta en nuestros días tan estrechamente al culto efectivamente real, no se incluye ya en el servicio divino mismo y ha devenido con frecuencia más una cosa de docto ejercicio que de producción viva”. Hegel 2007:687/8

Reconoce Hegel en la música religiosa toda la profundidad y la riqueza de efectos que el arte, en general, puede llegar a producir. La música de Bach empezaba a ser revalorada: en 1829 Félix Mendelssohn reestrena la Pasión según San Mateo en Berlín. Pero ni de lejos podía preverse todo el significado y alcance que habría de tener esta incipiente iniciativa.

Siguiendo el esquema de la Estética de Hegel se podría hablar de un simbolismo consciente en la música de Bach como verdadero exegeta de los textos religiosos. Con la forma artística romántica estaríamos ante la disolución de la forma artística clásica, *disolución de los dioses debido a su antropomorfismo*. El arte se contamina de las pasiones humanas rompiendo su forma ideal y acabando con el equilibrio del propio artista. Las pasiones devoran al artista. Estallido de la subjetividad, el hombre acaba perdido y se disuelve en las profundas aguas del yo. Schumann sucumbiendo al *canto de sirenas* y arrojándose a las apacibles aguas del Rhin.

“En febrero de 1854 Schumann sufre de nuevo los trastornos ya habituales –dificultad de habla, alucinaciones auditivas; oye sin cesar la nota la. Está cada vez más obsesionado por el temor de ver prolongarse sus crisis, por el miedo a volverse loco”. Boucourechliev 1981:170

Hegel no habla nunca de Schumann, es por esto que nos parece interesante recoger aquí unas líneas que dedica al que fuera el escritor más admirado de Schumann en su juventud Jean Paul.

“Particularmente en Jean Paul, una metáfora, una chanza, una broma, una comparación mata a las otras, no se ve que devenga nada, sólo que todo

se esfuma... Por otro lado, el humor, cuando el sujeto carece en sí del núcleo y del sostén de un ánimo lleno de verdadera objetividad, frisa fácilmente en lo sentimental y sensiblero, de lo que Jean Paul ofrece igualmente un ejemplo”. Hegel 2007:441

En la introducción de sus Lecciones sobre la estética, Hegel habla de la música como de la menos consciente de entre todas las actividades artísticas. Una actividad que parece regirse más bien por una especie de impulso poco racional y con una importante presencia de la actividad inconsciente, lo que le permite acercarse de una manera más certera a la propia actividad del espíritu.

“La música, por ejemplo, que sólo tiene que ver con el movimiento enteramente indeterminado del interior espiritual, con los sonidos, por así decir, del sentimiento carente de pensamiento, tiene poca o ninguna necesidad de consciencia del material espiritual”. Hegel 2007:25

En este sentido la música de Schumann, precisamente por esa falta de formación técnica, simbolizaría mejor que ninguna otra el poder construir mediante los sonidos, de una manera no consciente, una imagen del espíritu que anida en nosotros, y también de dirigirse directamente al espíritu del que la recibe. Es en sus piezas cortas tanto pianísticas como vocales donde mejor se ha de expresar este espíritu sin ninguna necesidad de intervención consciente. Al poner en música la poesía de Eichendorf o Heine, nuestro músico no intenta una interpretación racional del texto, sino expresar lo más profundo a través de la música. Es por ello que para el oyente no es necesaria la comprensión del texto para poder captar y absorber el sentido de la obra.

En los *Lieder* de Schumann el piano cobra un papel capital al ser el encargado de dar el impulso inicial, dando el tono y el color a la pieza. Lo popular pierde fuerza en aras de conseguir un efecto musical completamente nuevo a la altura del nivel exigido por la estética idealista alemana.

Para Hegel el artista mediante la fantasía artística es capaz de crear unas imágenes nuevas (no recogidas en la experiencia) pictóricas, poéticas o sonoras merced a un impulso natural al cual no es ajena una función inconsciente.

“La fantasía tiene un modo de producción al mismo tiempo instintiva, pues la figuratividad y la sensibilidad esenciales de la obra de arte se dan subjetivamente en el artista como disposición natural e impulso natural, y deben también formar parte como función inconsciente, de la faceta natural del hombre”. Hegel 2007:33

Esta reflexión vertida por Hegel vale también para otros periodos de la música anteriores al periodo que nos ocupa, baste recordar la producción organística de Bach donde trabaja esta facultad, precisamente en la fantasía, en el preludeo o en la tocata donde parece dar rienda suelta a su imaginación musical. Pero uno de los objetivos más importante en la vida de Bach sería precisamente el de sistematizar el impulso creativo; de ahí su interés por divulgar sus obras para teclado de contenido didáctico. Las cantatas constituyen también un ejercicio de meditación sobre el sermón, parte principal de la misa. Haciendo gala siempre de una erudición incontestable, en sus obras se aprecia un eclecticismo compositivo fruto de su ardua tarea investigadora; Bach es capaz de utilizar con suma maestría piezas al estilo francés o italiano y maneja con soltura cualquier tipo de género musical; en sus obras de cámara se aprecia un gusto particular por la investigación del lenguaje musical.

“El hecho de que el espacio musical estuviese condicionado por fundamentos matemáticos y que el trabajo creativo tuviese que parecerse a una actividad científica era una opinión bastante corriente en el Siglo de las Luces”. Basso 1986:135

El idealismo alemán, de la mano de biógrafos como Spitta, trata de idealizar la figura de Bach, convirtiéndolo en un genio inspirado que se mueve en base a impulsos inconscientes, los cuales muchas veces responden a una especie de voz interior que para estos mitificadores del genio no sería sino la voz del mismísimo Dios. Algo parecido sucedió con Mozart, del cual se decía que escribía al dictado de la voz divina.

“Poco a poco Bach logró aquel que habría de ser el objetivo más importante de su vida: la perfecta disciplina interior, el autocontrol de la fantasía, el refrenamiento de los instintos; y para llegar a este resultado el Cantor recorre en sentido inverso el camino de la historia, remontándose a las fuentes puras de la polifonía...”. Basso 1986:136

La concepción idealista de la música de Hegel, no parece aquí adecuarse a esta imagen del maestro musical artesano, dueño de su técnica y de su espíritu, gran conocedor de la armonía y de la forma, con un dominio absoluto sobre la técnica contrapuntística; auténtico arquitecto compositor que construye grandes formas cerradas mentalmente en las que no cabe resquicio alguno para el desvarío romántico.

¿Quién osaría negar la autoconsciencia a las composiciones musicales del disciplinado J.S. Bach?

¿Podríamos asociar la música romántica del siglo XIX al impulso irracional de la juventud y el barroco musical de las grandes formas al periodo de madurez, donde el músico es un auténtico profesional, capaz de poner de una manera racional la música al servicio de la Idea?

¿Se podría concebir la historia de la música como un desarrollo que alcanzaría su cenit en el barroco (donde Idea = Dios), Bach como exegeta del mensaje divino dando cuerpo racional a lo que traspasa los límites del entendimiento humano?

Siguiendo las tesis de la evolución del arte que Hegel plantea en sus lecciones sobre la estética ¿se podría hablar de un momento culminante de la historia de la música representado por la figura de J. S. Bach, y de un declinar a partir de 1750 (fecha de su desaparición), que atravesaría diversos estadios, de sentido contrario a la evolución humana, de retroceso desde la serenidad de la madurez hasta un periodo irreflexivo de idealización de la juventud (XIX) para arribar a un momento de total inseguridad, de pérdida total de sentido donde parece imponerse la figura espontánea de la ignorancia y precariedad infantil (XX)?

“La necesidad universal y absoluta de la que (en su aspecto formal) mana el arte encuentra su origen en el hecho de que el hombre es conciencia pensante, es decir, en el hecho de que de sí mismo hace para sí éste aquello que él es y lo que en general es”. Hegel 2007:27

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Gerald. 1964, *Cien años de música*. Alianza música, 1985.
- BASSO, Alberto. 1977, *La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner, 1986.
- BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music*. New York, 1970.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Schumann*. Antoni Bosh, editor. Barcelona, 1981.
- BOZAL, Valeriano (ed.). 1996, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. y Vol.II., Visor 2002.
- BOURDIEU, Pierre. 1992, *Las reglas del arte*. Editorial Anagrama. Barcelona 1995.
- BÜRGER, Peter. 1974, *Teoría de la vanguardia*. Ediciones península 1997.
- BÜRGER, Peter. 1983, *Crítica de la estética idealista*. La balsa de la Medusa. Visor 1996.
- DAHLHAUS, Carl. 1977, *Fundamentos de la historia de la música*. Editorial Gedisa 1997.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Idea Música, 1999.
- DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*. Barcelona: Idea Musica, 1998.
Armonía. Barcelona: Labor, 1989.
- DI BENEDETTO, Renato. 1982, *El siglo XIX (primera parte)*, Madrid: Turner, 1987.

EINSTEIN, A. 1947 (Norton), *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Relaciones entre Lied y poesía en las grandes formas musicales*. Salvat S.A., 1983.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1988.

GOMBRICH, Ernst H. 1972, *Historia del Arte*. Alianza forma, 1992.

GROUT, Donald Jay. 1960, *Historia de la música occidental (2 vol.)*, Alianza música, 1984.

HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte (Vol.2.)*. Guadarrama, 1982

HEGEL, G. W. F. 1842, *Lecciones sobre la estética*. Akal / Arte y estética, 2007.

KAMIEN, Roger. *The Norton Scores: An Anthology for Listening*. New York - London: Norton, 1984.

KUHN, Cl. *Tratado de la forma musical*. Cooper Cit: Span Press Universitaria, 1998.

LARUE, Jean. *Análisis del estilo musical*. Barcelona, Labor, 1989.

LEUCHTER, Erwin. *Florilegium Musicum. Historia de la música en 180 ejemplos, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1964.

LIPPMAN, Edward. 1992, *A History of Western Musical Aesthetics*. University of Nebraska Press 1994.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, F. J. *Aspectos de la música del siglo XVIII*. Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1994.

MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Madrid, Alianza Atlas, 1983.

NEUBAUER, John. 1986, *La emancipación de la música*. La balsa de la Medusa. Visor 1992.

NOVALIS, SCHILLER, SCHLEGEL... *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Edición de Javier Arnaldo. Tecnos, 1987.

OTTERBACH, F. 1982, *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Alianza música, 2003.

PALISCA, Claude V. Norton, *Anthology of Western Music*. New York-London, Norton, 1988.

PESTELLI, Giorgio. 1977, *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid, Turner, 1986.

PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City, SpanPress Universitaria, 1998.

PLANTINGA, Leon. 1984 (Norton), *La música romántica*. Akal, 1992.

POUSSEUR, Henri. *Música, semántica, sociedad*. Madrid, Alianza Música, 1984.

ROBERTSON, Alec y STEVENS, Denis (directores). 1966, *Historia general de la música*. Madrid, Ediciones Istmo, 1982.

ROSEN, Ch. *The Romantic Generation*. 1995, Harvard University Press, 1998.

SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres, Macmillan, 1980.

SANDBERGER, Wolfgang. *Bach 2000. Vingt-quatre inventions sur J.S. Bach*. Metzler

Idoia Solores Etxabe

Musik. Teldec, 1999.

SCHELING, F. W. J. 1797, *Escritos sobre la filosofía de la naturaleza*. Alianza Universidad, 1996.

SCHELING, F. W. J. 1802, *Filosofía del arte*. Tecnos, 1999.

SCHELING, F. W. J. *Textes esthétiques*. Éditions Klincksieck, Paris, 1978.

STEINER, George. 1974, *Nostalgia del Absoluto*. Siruela, 2001.

SCHUMANN, Robert. *Lieders*. Edition Peters.