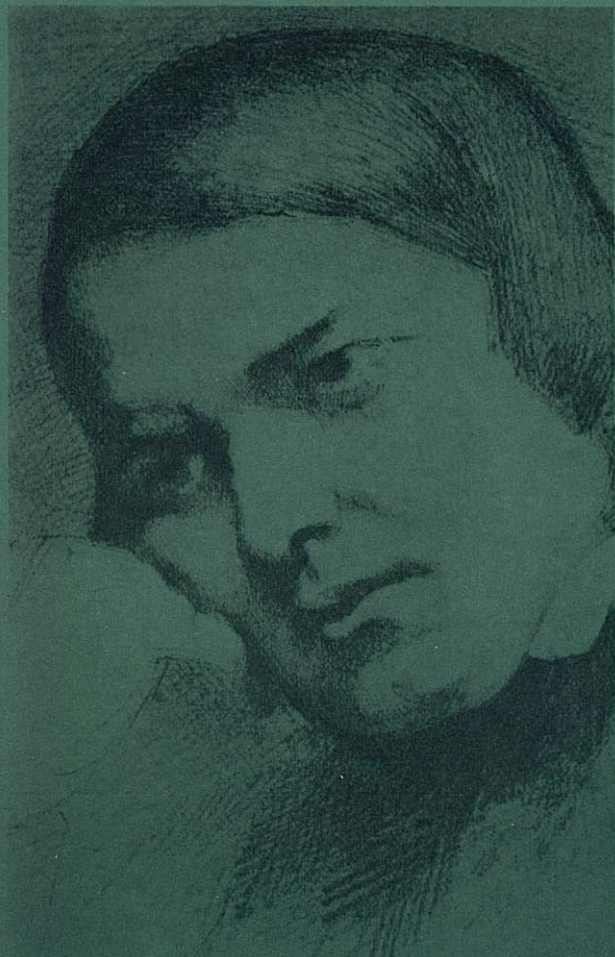


Fundación Juan March



CICLO

**ROBERT SCHUMANN  
Y EL PIANO**

Febrero-Marzo 1992

CICLO

ROBERT SCHUMANN  
Y EL PIANO

# Fundación Juan March

CICLO

## ROBERT SCHUMANN Y EL PIANO



Febrero-Marzo 1992

## ÍNDICE

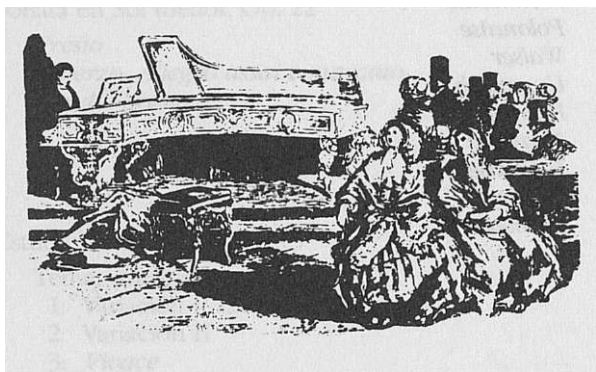
	Pág.
Presentación.....	5
Programa general	
Introducción general, por Félix Palomero.....	12
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	17
• Segundo concierto.....	22
• Tercer concierto.....	27
• Cuarto concierto.....	32
Participantes.....	37

*El piano, tal como hoy ha llegado hasta nosotros, es un invento organológico del siglo XVIII al que los compositores neoclásicos dieron contenidos y los románticos dotaron de un nuevo lenguaje. Convertido en instrumento predilecto de confesión personal, en sus cuerdas acabaron disolviéndose poco a poco las grandes estructuras formales del clasicismo para dar paso a nuevas armonías, nuevos timbres y colores, un nuevo virtuosismo.*

*En la definición del pianoforte como instrumento moderno, la figura frágil y potente a la vez de Robert Schumann es capital. Como Chopin, como luego Brahms, Schumann compone al piano la mayor parte de su obra, y sólo las canciones-mucho más tardías, aunque no menos maravillosas- pueden compararse en amplitud y densidad poéticas. Basta decir que sus primeras 23 obras catalogadas son pianísticas, y que el piano posterior, que abarca hasta el trágico final de sus días, no logró más que reiterar la calidad de lo ya previamente hecho.*

*Esa primera época, desde los Seis intermezzi, Op. 4, hasta la Sonata, Op. 22, es la que forma nuestro ciclo en apretada antología de obras maestras. Hemos añadido, como complemento y curiosidad, una sesión de piano a cuatro manos con obras raras de escuchar, siempre encantadoras.*

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

I

Bilder aus Osten, Seis impromptus, Op. 66

Seis polonesas (1828)

II

Escenas de baile, Op. 109

*Préambule*

*Polonaise*

*Walser*

*Ungarisch*

*Française*

*Mazurca*

*Ecossaise*

*Walser*

*Promenade*

*Intérpretes:* Ana Bogani y  
Fernando Puchol, *piano a cuatro manos*

Miércoles, 12 de febrero de 1992. 19,30 horas.

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO "ROBERT SCHUMANN Y EL PIANO"

Recital de Guillermo González

El Concierto suspendido el pasado miércoles 19 de febrero será realizado el viernes 6 de marzo, a las 19,30 horas, una vez recuperado Guillermo González de su indisposición .

En el programa figuran estas obras Intermezzi op. 4, Sonata en Sol menor op. 22 y Estudios sinfónicos op. 13.



PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

I

Intermezzi, Op. 4

*Allegro citasi maestoso*  
*Presto a capriccio*  
*Allegro marcato*  
*Allegro semplice*  
*Allegro moderato*  
*Allegro*

Sonata en Sol menor, Op. 22

*Presto*  
*Scherzo, Allegro assai e marcato*  
*Rondò, presto*

II

Estudios sinfónicos, Op. 13

Tema, *andante*  
1: Variación I, *Un poco più vivo*  
2: Variación II  
3: *Vivace*  
4: Variación III  
5: Variación IV, *Vivacissimo*  
6: Variación V, *Agitato*  
7: Variación VI, *Allegro molto*  
8: Variación VII, *Andante*  
9: *Pressto possibile*  
10: Variación Vili, *Allegro*  
11: Variación IX, *Andante*  
12: Finale, *Allegro brillante*

*Intérprete:* Guillermo González, *piano*

Miércoles, 19 de febrero de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

I

Phantasiestücke, Op. 12

*Des Abends*  
*Aufschwung*  
*Warum*  
*Grillen*  
*In der Nacht*  
*Fabel*  
*Feurigst*  
*Traumes Wirren*  
*Ende von Lied*

II

Dauidsbtindler, Op. 6

*Lebhaft*  
*Innig*  
*Mit Humor*  
*Urigeduldig*  
*Einfach*  
*Sehr rasch*  
*Nicht schnell*  
*Frisch*  
*Lebhaft*  
*Balladenmäßig*  
*Einfach*  
*Mit Humor*  
*Wild und lustig*  
*Zart und singend*  
*Frisch*  
*Mit guten Humor*  
*Wie aus der Ferne*  
*Nicht schnell (Ganz zum Überfluß meinte*  
*Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber*  
*viel Seligkeit aus seinen Augen)*

*Interprete: Almodena Cano, piano*

Miércoles, 26 de febrero de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

I

Fantasia, Op. 17

*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen (Il tutto fantastico ed appassionato)*

*Mässig. Durchaus energisch (Moderato con energia)*

*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten (Lento sostenuto. Il tutto piano)*

II

Carnaval, Op. 9

*Preambule. Pierrot. Arlequin. Vais noble.*

*Eusebius. Florestan. Coquette. Réplica. Papillons.*

*A.S.C.H.-S.C.H.A. (letras danzarinas). Chiarina.*

*Chopin. Estrella. Reconocimiento. Pantalon y*

*Colombina. Vals alemán. Paganini. Confesión.*

*Paseo. Pausa. Marcha de los Davidsbündler contra los Filisteos.*

*Intérprete:* Fernando Puchol, *piano*

Miércoles, 4 de marzo de 1992. 19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

Este ciclo de conciertos está dedicado al piano de Robert Schumann, pero bien podría haber estado dedicado al piano de Robert y Clara Schumann, o incluso a la música que marcó la relación de estos dos personajes, pues todas las obras que aquí se interpretan, a excepción de las que están escritas para piano a cuatro manos, fueron compuestas entre los años 1832 y 1838, período en el que se fundamenta el futuro matrimonio de Robert y Clara. Y es que la historia de los amores y desamores de los dos músicos, a la que nos referiremos con ocasión del comentario de las obras que se interpretarán, es algo más que una anécdota. Obras como la trascendental *Fantasia en Do mayor* o las *Dauidsbündlertanze* nacen en momentos muy concretos y a partir de vivencias personales muy intensas, y en ellas se reflejan los sentimientos que poblaban la vida de Schumann. En cualquier caso, y prescindiendo de las obras para dúo pianístico, las que aquí se recogen son testigo de la formación del compositor, de su juventud, ese período tras el cual hemos de ver al músico en su plenitud.

Robert Schumann (Zwickau, en la Baja Sajonia, 1810-Endenich, cerca de Bonn, 1856) vivió como un perfecto romántico, empapándose del espíritu literario del *Sturm und Drang* (*Impetu y Tempestad*), leyendo a Goethe, a Heine y a Jean Paul, viajando, enfrentándose al deseo familiar de convertirlo en abogado. Y todo eso en los dieciocho primeros años de su vida, en los cuales dudó entre dedicarse al piano o a la literatura. Conoció la música de Hummel y Moscheles y escuchó a Paganini, lo que le animó a seguir el camino del teclado, aunque pronto se percataría de que su futuro no era el de un gran virtuoso. Fue alumno de Friedrich Wieck en Leipzig, se enamoró de la hija de este pianista y profesor y así se inició un período (toda la década de los años treinta del siglo XIX) de grandes convulsiones personales. Su carácter inconformista, permanentemente incómodo, su forma de ser ciclotímica, le llevaron a convertirse en azote de la burguesía musical, en la que, según Schumann, se manifestaban la banalidad y el mal gusto. Fundó una especie de sociedad secreta, los «Dauids-bündler», y creó personajes (Eusebius, Florestán, Meister Raro) que personificaban sus estados de ánimo, y con todos estos elementos construyó un mundo lleno de fantasía, a veces intimista, a veces exultante, en cuyos

algodones vivió durante diez años. Después de 1840, casado ya con Clara, olvidados los pecados de juventud, el intimismo se manifestó en las más grandes colecciones de «Heder» de todo el Romanticismo; pero con el tiempo, deseoso de puestos oficiales y entregado a la composición de óperas y sinfonías, Schumann volvería a su ser maníaco-depresivo, esta vez en forma patológica, y ya sólo sería compositor en los cada vez más escasos momentos de lucidez.

Ese período de casi diez años, entre el inicio de sus estudios con Friedrich Wieck y su matrimonio con Clara Wieck, ve nacer las obras más convulsas y personales de Schumann, y así, desde los *Intermezzi*, Opus 4, hasta la *Fantasia*, Opus 17, asistimos a la definición de su pianismo; tras esta última obra seguirán otras muchas en el catálogo de Schumann, pero todo habrá sido dicho ya y sólo la experiencia liederística de los años cuarenta y la cercanía de los hijos (la música «para niños») será capaz de añadir más emoción a esa quintaesencia romántica a la que asistiremos en estos conciertos.

### **El piano, «diario»**

Esa quintaesencia romántica es el piano de Schumann. Son conceptos indisolubles en el autor romanticismo y piano. Es decir, la cita biográfica no es gratuita en nuestro caso, no es un mero ornamento; las obras que escucharemos nacen de situaciones concretas y manifiestan estados de ánimo concretos. Schumann era el eterno viajero a Itaca que siempre volvía al lugar de origen y cuyo reposo era el piano. El musicólogo Federico Sopena desarrolló una teoría del piano en Schumann como «diario» que explica el eterno retorno. En un trabajo escrito en 1984 para la Fundación Juan March, ahonda en esa teoría y afirma: *Schumann ha hecho de su piano, «diario inmensa novedad e inmensa hazaña, porque lo que allí se expresa valdrá siempre como altísimo ideal del ser humano (...). El piano, así, conquista una extraordinaria riqueza, espiritualiza una enorme «materia» que va desde la cuchicheada confidencia hasta la gran voz, pero sin retórica.*

Pero el Romanticismo tiene otra dimensión más allá de la puramente personal. Es un período hiperactivo en el arte y en las ideas. Por entonces, el piano es el instrumento por excelencia: Chopin y Mendelssohn componen sus obras más personales en el instrumento, y Liszt y Brahms se presentan ante la sociedad europea como

grandes ejecutantes. Al mismo tiempo, Alemania se ve convulsionada por las revoluciones liberales y las ideas empiezan a ocupar su lugar como motor del mundo. Wagner escandaliza con su vida pero también con su música; Berlioz estrena la *Sinfonía fantástica* y los autores modernos luchan contra la influencia de la ópera italiana. La literatura y la música empiezan a caminar juntas y los compositores alemanes encuentran en la pequeña forma del «lied», de la canción, la expresión justa de su melancolía, del placer de la tristeza. El individuo, su mundo interior, empieza a imponerse sobre la vida de salón.

Schumann es un arquetipo romántico y participa de todas y cada una de las circunstancias del siglo romántico. Por lo pronto, inicia su carrera como compositor con algunas canciones que, si bien no publica, reelabora para futuras obras pianísticas. Además, recurre con frecuencia a Schubert y a Beethoven, tanto a la búsqueda de material temático (especialmente en el caso del primero) como de ideas formales (en este caso, de Beethoven). Su relación con los poetas de su siglo, además de ser su fuente para la composición de canciones, sugiere obras musicales no como programas literarios, sino como verdaderas estructuras (E.T.A. Hoffmann en *Phantasiestücke*, Jean Paul en *Papillons*). Y por eso el esaidio de su catálogo es el estudio de su propia vida; su música es tan elocuente como su vida y cobra sentido el bino-mio piano-diario.

### **La disolución de las grandes formas**

Piano como diario que nos lleva a otra de las circunstancias románticas de las que participa Schumann: la de la inclinación por las formas pequeñas o, más bien, la disolución de las grandes formas clásicas. Es una constante romántica, pero en Schumann adquiere gran protagonismo; Schumann es el autor de las formas pequeñas, de la música rapsódica, de la sucesión de pequeños episodios. Esto, en principio, forma parte de la nueva música de ese período (así componen sus obras Chopin y Mendelssohn, y así habían escrito *Bagatelas* y *Momentos* Beethoven y Schubert), pero en Schumann eso oculta además una cierta dificultad personal por las grandes formas. Cuando, pasados los años, decida componer sus sinfonías, esa dificultad dejará su impronta. Para su expresión, independientemente de la habilidad técnica, las pequeñas formas son las que expresan las ideas agitadas, inconexas, que surcan su cabeza.

El piano era el elemento de difusión musical de un autor en la Europa del XIX. Schumann no pudo ser un gran virtuoso pero tenía a su mujer, Clara, y a sus amigos Liszt y Brahms para que tocasen sus obras. Curiosamente, sus colecciones no eran bien aceptadas por el público porque el aspecto poemático las hacía incomprendibles. Schumann no tenía obras en formas clásicas, y por ello desarrolló ese género intermedio que constituye la *Fantasia en Do mayor*, y que se une a la lista de otras obras románticas que mezclan formas clásicas con inspiración romántica. Otras obras de Schumann tendrían mayor suerte con el público y se convertirían, a finales del siglo pasado, en la partitura obligada sobre los atriles de los estudiantes: el *Album para la juventud* constituyó la más célebre de ellas.

### **Un piano para la intimidad**

Y esto fue así porque el piano de Schumann, aun dentro de su complejidad y dificultad, no es un piano de virtuosismo. Es un piano denso en su expresión, plagado de intenciones melódicas y armónicas ocultas en una escritura que hay que desentrañar. Los antecedentes son a veces Bach (con sus corales), Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Schubert, pero aparte de algunas modulaciones realmente avanzadas para su época, no hay innovaciones que hagan del piano de Schumann un elemento reformador. Es un piano «cantabile» porque esa es la intención del compositor; o se manifiesta con ironía y desparpajo, y entonces nos sorprende con sus figuraciones rítmicas (sencillas generalmente, pero de gran efectividad); o es intimista, y entonces nos sorprende con sus dibujos melódicos; o es Eusebius o es Florestán, sus personajes más emblemáticos. Este último piano, el que hace cantar el compositor, será el que a partir de 1840 llene los pentagramas de las colecciones de «Heder». Para entonces, Schumann habrá despojado su escritura de todo lo que resulte banal y habrá dejado la expresión más sencilla de que es capaz: es el piano-comentario de las canciones, el piano que sigue sonando después de la finalización de los poemas, el epílogo de *Amor y vida de mujer*, imposible de concebirse si antes no hubiesen existido páginas como la *Fantasia en Do mayor*, el tiempo lento de la *Sonata en Sol menor* o los *Intermezzi*, Opus 4.

Un piano así, intimista, tenía su caldo de cultivo en la sociedad europea. Un piano así es indisociable del «*lied*», *el mundo maravilloso y privativo de la burguesía*

alemana, según Sopeña. Y quizá por ello el piano de Schumann tardó en llegar a España y lo hizo de la mano de su música de cámara. Con las visitas de Sarasate, a principio de los años ochenta del siglo pasado, se escuchó un *Cuarteto* de Schumann, y Monasterio, en sus conciertos del Salón Romero, en torno a 1989, hizo también música de cámara de Schumann. La música para piano se escuchó en la Sociedad de Cuartetos, en Madrid, en los años setenta, y tuvo una curiosa forma de penetración a través de las transcripciones para guitarra que realizó Tárrega.

Del proceso de introducción de la obra de Schumann en España da cuenta en su libro sobre la *Historia de la música española, siglo XVIII*, Carlos Gómez Amat, quien recoge una cita del crítico Esperanza y Sola sobre nuestro compositor. En una crítica en forma de diálogo, Esperanza y Sola responde a un supuesto aficionado conservador: *Hombre, yo no diré a usted que Schumann sea un astro de primera magnitud en el horizonte artístico; pero no merece tampoco que eche usted tan por los suelos al autor de unos «Heder» tan encantadores como los que de él conocemos. Pero donde el piano de Schumann habría de encontrar su mejor vehículo sería en las manos de nuestros dos más grandes pianistas y compositores románticos, Isaac Albéniz y Enrique Granados, ambos admiradores del piano de Schumann, del que debieron de aprender no pocas cosas.*

**Félix Palomero**



## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

Danzas y bailes resuenan en gran parte de las obras escritas para piano a cuatro manos por los compositores del siglo XIX: polonesas de Schubert y Schumann, danzas húngaras de Brahms, esclavas de Dvorák, noruegas de Grieg, valsos que encierran canciones de amor. La vieja forma del dúo de pianos y del piano a cuatro manos aparece con personalidad propia en la literatura pianística en el siglo XVIII, alcanza su apogeo entre los primeros románticos y sustituye a la orquesta, cuando ésta no existe, entre los compositores impresionistas. En ese proceso de modas, el piano a cuatro manos es unas veces vehículo para las transcripciones de obras orquestales y de fragmentos de ópera, y como tal es una forma puramente funcional; y este carácter «menor» del dúo (de pianistas en un solo instrumento o de pianos) se manifiesta también en el hecho de que cuando la transcripción no es reducción, lo que el piano recoge son canciones y danzas populares, folclóricas o no. De esta forma, la literatura pianística para cuatro manos está plagada, como apuntábamos antes, de polonesas, valsos, canciones de amor y de trabajo.

Robert Schumann no fue inmune a esta moda, pero su naturaleza intimista, el uso del piano como instrumento personal y no como centro de atención, le hicieron visitar la forma con poca frecuencia. Tampoco las posibilidades técnicas del dúo le atraían mucho a nuestro compositor, quien para expresarse no necesitaba recurrir a las grandes estructuras musicales que cuatro manos sobre uno o dos teclados podían levantar. Tan sólo una de las obras de Schumann para dúo, el *Andante y variaciones en Si bemol mayor*, Opus 46, obra de 1843 escrita para dos pianos (estrenada por Clara Schumann y Félix Mendelssohn en Leipzig ese mismo año), sucumbe al conceptualismo formal que facilitan dos pianos o un piano a cuatro manos. Buena parte de la música romántica escrita para esta formación es verdadera música de cámara, y dentro de este género habría que encuadrar ese *Andante y variaciones*, lo que no ocurre con el resto del catálogo, breve catálogo, de la música pianística para cuatro manos de Schumann, plagado, como los de sus correligionarios románticos, de danzas, juegos y homenajes.

Danzas como las *Ocho polonesas*, las *Escenas de baile*, Opus 109, o los *Bailes de niños*, Opus 130, que junto a las *Variaciones sobre un tema del príncipe Louis Ferdinand de Prusia*, la colección *Bilder aus Osten*, Opus 66, y las *Doce piezas para piano a cuatro manos para niños pequeños y mayores*, Opus 85, constituyen la totalidad del catálogo schumanniano para piano a cuatro manos. Y lo curioso de este subcatálogo es su distribución dentro del catálogo general de nuestro compositor: esos títulos lo surcan de inicio a fin y representan alguno de los momentos más significativos de la producción musical de su autor; están en los orígenes de la creación musical de Schumann (incluso antes de las obras numeradas con opus) y la cierran brillantemente.

Pero a pesar de ello, las obras de Schumann para piano a cuatro manos no están ligadas con la fuerza de otras obras a la vida del autor, no están tocadas por las vivencias que hicieron que muchas de sus creaciones fueran indisolubles de episodios biográficos dominados por el amor, la locura, la enfermedad, el desasosiego, la inseguridad, la felicidad. El piano a cuatro manos de Schumann puede conducirnos por la obra total del autor, pero no nos conducirá por su vida; de hecho, obras trascendentales del género, como *Bilder aus Osten* o las *Escenas de baile*, nacen en períodos de agitación del autor, en los que otras composiciones u otros sucesos atraen su atención. En la abundante documentación biográfica de Robert Schumann y de su mujer, la pianista Clara Wieck, en sus diarios, cartas y artículos, las referencias a esas obras son muy escasas y no muestran la predilección de ninguno de esos dos personajes por dichas obras, aun cuando Clara se convertiría en la intérprete habitual de muchas de ellas.

### ***Bilder aus Osten*, Opus 66**

El ejemplo más claro de composición de una obra mientras son otras las que reclaman la atención del autor lo constituyen estas *Bilder aus Osten*, Opus 66 (*Cuadros de Oriente* o, más comúnmente, *Visiones de Orienté*), obra que nació en plena gestación de la ópera *Genoveva*. Además, o por encima de todo, 1848 es el año en que se gesta la revolución que asolaría Dresde, la ciudad a la que Schumann se había trasladado en 1844 y de la que poco menos que huye, ante la fuerza de los acontecimientos revolucionarios, en 1849. En los últimos meses de 1848 Schumann abandona sus grandes composiciones para entregarse a su instrumento de siempre, el

piano, lo que le conduce a un remanso de felicidad que le hace escribir: *Jamás he sido mas activo y dichoso en el arte... Mucha animación en casa. Niños que retozan y empiezan a escuchar a Mozart y Beethoven;* es el preludio del año 1849, al que Schumann va a llamar *año fe-cundo*.

Y así nacen las *Visiones de Oriente*, Opus 66, inspiradas, según confiesa el propio compositor en el prólogo de la edición de la obra, por la lectura de una serie de poemas árabes traducidos libremente al alemán por el poeta Friedrich Rückert. Schumann utilizó en otras ocasiones poemas de Rückert para sus «Heder», y quizá fue esta veneración por el poeta alemán lo que le llevó a confesar el origen literario de *Bilder aus Osten*, pues la música (aparte de ciertos usos armónicos muy pasajeros) no es tan elocuentemente oriental como lo debían ser los textos, y si Schumann no hubiese citado a Rückert podría haber titulado su obra como *Visiones a secas*, o más correctamente *Impromptus para piano a cuatro manos*, que es lo que son.

En definitiva, las *Visiones de Oriente* vuelven a mostrar, tras años de silencio, al Schumann más inspirado, que añade a su lenguaje pianístico algunas conquistas logradas en el terreno orquestal (como el coral que abre la última pieza). El intimismo pianístico de Schumann recorre de principio a fin estas *Visiones* que son, además, la plasmación del mejor pianismo de Schumann de sus últimos años, caracterizado por una compleja y alta densidad en la escritura. *Bilder aus Osten* pudo haber sido en origen una suite orquestal, tal es la riqueza expresiva y puramente musical, semántica, de la obra, pero el proceso de llevar a la orquesta las páginas pianísticas no fue precisamente muy del gusto de Schumann; el medio natural era el piano y, en este caso, el piano a cuatro manos. Señalemos, de entre las seis piezas de la colección, el cromatismo de la primera, las progresiones de la tercera, el carácter quizá de danza oriental de la cuarta o el comienzo casi organístico de la sexta y última.

## **Polonesas**

En 1848 Schumann apenas si necesitaba una referencia literaria para componer una de sus obras más personales, pero veinte años antes, aún sin obra publicada, necesitó de una referencia musical cercana para escribir la que sería su primera obra, las *Polonesas* para piano a cuatro manos.

La referencia es Schubert, autor por el que Schumann había *desarrollado una verdadera pasión, hasta el punto de que intentaba hacer todo lo que Schubert había hecho*, según escribió el músico Emil Fleissig, amigo de Schumann en los años en que ambos eran estudiantes en Leipzig. *En las Polonesas yo tenía que tocar la parte del bajo*, continúa diciendo Fleissig al referirse a la interpretación que de las series de *Polonesas*, Opus 61 y 75, de Schubert, hacían juntos.

Las *Polonesas* de Schumann (ocho en total) son indudablemente la obra de un joven compositor que apenas si se muestra con desenvoltura, pero que manifiesta interés por experimentar con la armonía, dejarse llevar por la imaginación antes que por la escolástica y al que no se le puede negar brillantez instrumental. El tributo a Schubert es constante; es cuando menos sorprendente que tal admiración por la obra para piano a cuatro manos de ese compositor no determinase un catálogo más rico en esta forma en el caso de Schumann, quien tras haber escrito las *Polonesas* y las *Variaciones* que las siguieron dejó pasar veinte años antes de volver al género. Ese tributo a Schubert tiene, podríamos decir, nombre y apellidos, es decir, se manifiesta en las páginas schumannianas con verdadera elocuencia. Por ejemplo, en la cita por Schumann de las progresiones del trío de la segunda de las *Polonesas* de la Opus 75 de Schubert; en la repetición del enfrentamiento entre los temas brillantes de las polonesas y el lirismo de los tríos. Precisamente el deseo de Schumann de que esos tríos transmitiesen un carácter íntimo en contraposición a las polonesas, le llevó a utilizar en la partitura nombres franceses, como *La douleur*, *La paix*, *L'aimable*. Pero las *Polonesas* son, además, el origen de buena parte de la materia musical que constituiría una de las primeras obras editadas por Schumann, *Papillons*, Opus 2. Así, buena parte de la sección central de la cuarta polonesa es la undécima de las piezas de esa colección, mientras que la séptima polonesa, *La fantaisie*, aparece reproducida de forma casi literal en *Papillons*.

Las *Polonesas* permanecieron inéditas hasta la muerte de Schumann. Clara Wieck las entregó a Brahms y Joachim, quienes escribieron sobre el manuscrito: *No aptas para ser editadas*. El original acabó en la colección de la Asociación de Amigos de la Música de Viena, quien lo publicó como Opus III en la *Universal Edition* en 1933, en revisión de Karl Geiringer.

## ***Escenas de baile, Opus 109***

Si las *Polonesas* tienen la frescura de una obra juvenil adornada por las ideas tomadas de Schubert, y *Bilder aus Osten* representan el pianismo schumanniano por excelencia trasladado a cuatro manos, las dos colecciones que cierran el catálogo de dúo pianístico del compositor supondrán una cierta relajación estética, por cuanto no avanzan en la escritura pianística ni suponen una novedad en el lenguaje del autor. Es curioso constatar el hecho de que esas dos series de piezas (*Ballszenen*, Opus 109, de 1851, y *Kinderball*, Opus 130, de 1853) recuperen para el dúo pianístico la tradición romántica, comentada al principio de esas notas, del uso de canciones populares y danzas. Schumann no era un músico de salón, ni Clara Wieck hacía dúos con él, o al menos no lo hacían de manera significativa, pues no lo mencionan en sus diarios. Por lo tanto, esos dos títulos (*Escenas de baile* y *Baile de niños*) no están instalados en el catálogo de Schumann con la rotundidad del resto de su literatura pianística. Por añadidura, fueron escritos en una década, la de los cincuenta del siglo pasado, en la que nuestro autor llegó a gozar de grandes facilidades y comodidades personales pero en la que el progresivo avance de su enfermedad, la muerte de los amigos y la falta de reconocimiento artístico en algunos momentos minaron su capacidad musical, aunque no su creatividad. Y así, estas *Escenas de baile* son la sucesión de unas piezas características en forma de danza (polonesa, vals, danza escocesa y «française», una giga en 6/8), dotadas de gran energía y de no pocas ideas, no del todo plasmadas en una escritura más apresurada y menos cuidada que la que veníamos escuchando hasta ahora.

## NOTAS AL PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

La personalidad artística de Robert Schumann sufrió a principio de los años treinta del siglo XIX la terrible decepción de saberse limitado por la imposibilidad de llegar a ser un gran pianista, un gran concertista al uso romántico. Esos primeros años de su vida musical son un cúmulo de vivencias intelectuales: el descubrimiento del poeta Jean Paul, los primeros viajes, las primeras decepciones personales. Schumann comienza a ejercer la labor de crítico musical y afloran los personajes de Eusebius y Florestán (a los que nos referiremos con ocasión de las *Davidsbündlertanze*, Opus 6), personificación literaria de su propia esquizofrenia. Pero sobre todo, el Schumann de 1830 es el Schumann que deja los estudios de Derecho y el ejercicio de la literatura por la música, y a ella se dedicará de la mano del profesor Friedrich Wieck, a quien dice: *Me consagro al arte; puedo y debo hacerlo. Me despido sin la menor pena de una ciencia que no podía amar.* Wieck, en respuesta a una carta de la madre de Schumann, se compromete a hacer de él *uno de los más grandes pianistas, más espiritual y más cálido que Moscheles, más magnífico que Hummel.*

Pero ni para Wieck sería tan fácil hacerlo ni Schumann iba a tener tanto talento para conseguirlo. Al menos para ser un gran pianista, pues como compositor la comparación con Hummel o Moscheles está fuera de lugar. Esa gran decepción a que hacíamos referencia, la de no ser un gran virtuoso, se produjo en parte por inseguridad personal y en parte por una lesión en su mano derecha que pudo haber sido producida por un mal ejercicio pianístico temprano o, según algunos biógrafos, por las consecuencias del tratamiento con mercurio (que suponía un envenenamiento progresivo) de la sífilis que podría haber padecido. En cualquier caso, Schumann no iba a ser el gran pianista que, sin embargo, ya era la niña de once años Clara Wieck, con la que prácticamente convivía cuando era alumno del padre de ésta y de la que Goethe había llegado a decir, refiriéndose a sus grandes condiciones, que *tenía más energía que seis varones juntos.* Frustración personal reflejada a diario en aquel genio de once años, ¿qué más podía necesitar Schumann para percatarse de que él no era un gran pianista?

Lo que Schumann sí era es un gran poeta, un gran soñador. En un texto escrito por él en 1830 sobre un personaje desconocido (en realidad se trata de un autorretrato), describe sus *características extraordinarias que lo destacan de la multitud; su temperamento es la melancolía, o sea, que es dado a la emoción antes que a la contemplación, tiende a ser subjetivo antes que objetivo. Igualmente destacado en literatura y música, pero carente de genio musical, ama el género humano.* El viejo aforismo *poeta de la música*, tantas veces empleado al hablar de Schumann, puede que sea verdaderamente la mejor descripción de nuestro compositor.

Pianista-poeta, o quizá poeta-pianista, Schumann siempre mostró limitaciones técnicas a la hora de componer, y especialmente en las primeras obras de su catálogo. Su personalidad desperdigada, su talento a ratos, tuvieron reflejo en su obra pianística, que es el esqueleto sustentador de toda su producción y que, al igual que su propia vida, describe una curva que partiendo casi de cero vuelve a lo más profundo en los últimos años de su existencia, después de haber alcanzado grandes cotas; al menos en sus últimas obras, Schumann no deja de mostrar sus mejores invenciones, aunque en construcciones muy pobres, cosa que no ocurre en obras tempranas, en las que las pequeñas formas son el inseguro manar de una fuente que presagia una gran corriente.

### **Seis intermezzi, Opus 4**

En esos años de Leipzig, desde 1831-32 hasta 1838, Schumann va a expresarse a través de varias colecciones de piezas pianísticas inicialmente poco ambiciosas pero que culminarán en los números de Opus 12 y 13, *Phantasiestücke Estudios sinfónicos*, respectivamente. Es decir, el compositor se hará con el piano a través de obras menos ambiciosas pero llenas de la incontinencia expresiva que caracteriza su obra de juventud: rondós, variaciones, estudios, impromptus, movimientos. Veremos, con ocasión de los *Fantasia en Do mayor*, cómo Schumann anhela la gran forma que su personalidad de pianista romántico exige, pero hasta entonces su piano será el piano-diario del músico-poeta.

La música de todo este período inicial de Schumann tiene un nombre: *Papillons (Mariposas)*, título de su Opus 2 pero también título dado por el propio Schumann a una serie de obras cortas, entre ellas los *Seis intermezzi*, Opus 4, y los *Impromptus*, Opus 5. Las *Papi-*

llons de Schumann son las *Bagatelas* de Beethoven, los *Momentos* de Schubert, las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn; son obras cortas, algunas con aires de danza, otras con ciertas referencias literarias y musicales, nada ambiciosas y por lo tanto el mejor vehículo para la expresión schumanniana.

Los *Intermezzi*, titulados inicialmente *Pièces phantastiques*, resumen a la perfección el espíritu «papillon»: en ellos encontramos algunos detalles de escritura típica del autor (uso de esquemas canónicos, tresillos, ritmos alegres) puestos al servicio de una expresión amplia que no responde a un único deseo narrativo y con una estructura general ligeramente cerrada, por cuanto alguno de los intermedios repiten fórmulas entre sí. Los *Intermezzi*, además, recogen material temático de obras de Schumann anteriores a 1832, como el «died» *Hirtenknabe* (1828) o incluso el tema de las *Variaciones ABEGG*, Opus 1, de 1829.

### **Sonata en Sol menor, Opus 22**

Del año de los *Intermezzi*, Opus 4 (1832), son los primeros esbozos escritos por Schumann para su *Sonata en Sol menor*, Opus 22, obra concluida en 1835, y en su segunda y definitiva versión en 1839- Schumann, en los años del continuo e impetuoso fluir de su pianismo temprano, no renuncia a ser el compositor de las grandes formas, el autor de sonatas, música de cámara, sinfonías, oratorios y óperas que hubiese sido reconocido como un gran compositor por la floreciente sociedad burguesa alemana. Y por ello insiste en trasladar la pequeña invención a la medida de su mano al gran desarrollo de la sonata. Nacen así tres obras en esta forma, obras deseadas por Schumann pero no demasiado queridas una vez escritas. Baste como ejemplo de ello el hecho de que la primera, en La sostenido menor, Opus 11, fue editada bajo los seudónimos de Florestán y Eusebius, y la segunda, en Sol menor, Opus 22, no ocupa sino una pequeña cita en el largo y exhaustivo diario de Schumann, el diario que nos da la perspectiva de la importancia que tenían los diferentes acontecimientos en la vida del autor. La tercera de las sonatas lleva por título *Concierto sin orquesta*, está escrita en Fa menor y originalmente consistía en una sucesión de cinco movimientos.

La *Sonata en Sol menor* es una muestra clarísima de la dificultad de Schumann para limitar su expresión a las formas musicales puras, a la música absoluta. Escribir



una sonata debía suponer un gran esfuerzo para el autor, quien veía coartada su creatividad al tener que encorsetarla en moldes clásicos. Y ello se aprecia en el hecho de que, a pesar de la estructura exterior, la *Sonata* evoluciona de forma rapsódica, sin la apariencia discursiva de un trabajo de desarrollos. Por lo pronto, nos encontramos en esta Opus 22 con la sucesión de materiales temáticos muy diversos que Schumann retoma de sus obras más tempranas, en especial en el Andantino, el movimiento más personal y revelador de la obra, que es originalmente un «lied» de 1828 (*Im Herbste*, sobre texto de Krener). Los movimientos primero y tercero fueron escritos en 1833 y muestran algunos aspectos interesantes de la escritura fundamentalmente rítmica; el cuarto movimiento, Rondó-Presto, es un movimiento alternativo al compuesto inicialmente, un Passionato, cuya escritura era excesivamente densa (*ni el público más conocedor lo entiende*, le dice Clara a Robert Schumann cuando le pide el nuevo movimiento final). Si las obras de Schumann son frecuentemente obras de carácter, esta *Sonata*, por razones intrínsecas a la forma, no lo puede ser, pero en ella está la impronta que la convierte en una *obra de movimiento*, según André Boucourechliev, para quien se impone la rapidez desencadenada de los «tempi», la materia sonora se vuelve estremecimiento mediante acentos marcados, figuras breves y largas en perpetua oscilación.

### **Estudios sinfónicos, Opus 13**

La historia de la creación schumanniana es la de su relación con Clara Wieck, testigo de ella en ocasiones, destinataria otras, juez casi siempre y medida de la complejidad interpretativa que no podía asumir el compositor. Sin embargo, estos *Estudios sinfónicos*, Opus 13, nacieron a partir de su relación con otra mujer con la que estuvo prometido, la joven pianista, alumna como él de Friedrich Wieck, Ernestine von Fricken, *la mejor muchacha de la tierra*. La relación de Robert Schumann con Clara Wieck estuvo marcada por las convulsiones que agitaban constantemente el cerebro del compositor; entre 1832 y 1840, año de su matrimonio, sus relaciones fueron furtivas, y cuando no era Friedrich Wieck el problema (Schumann tuvo que solicitar judicialmente la mano de Clara ante la negativa de su padre), era la incipiente locura del músico la que ponía los problemas. El amor de Schumann por Clara era un amor machadiano, pero con el tiempo quien protegió a quien fue Clara a Schumann, y no al revés, como podía parecer de la relación inicial de un músico maduro con una joven adoles-

cente. En uno de los remansos de esa guerra de sentimientos, Schumann conoce a Ernestine y está dispuesto a arrojarse en sus brazos con tal de salir de aquel piélaggo de dudas.

El padre de Ernestine era un *adinerado barón, alma infantil de asombrosa pureza, tierna, inteligente, entregada a las artes, extraordinariamente musical y apasionadamente apegada a mí* (con el tiempo, Schumann sabría que el barón no era tan adinerado como suponía ni su hija tal hija, sino vástago ilegítimo aceptado en el redil familiar). Flautista aficionado, el barón Ignaz Ferdinand von Fricken sugirió a Mendelssohn que analizase un *Tema y variaciones* que había escrito y que le envió, pero que no interesó especialmente al compositor. Este, sin embargo, sí apreció en su justa medida la riqueza de los dieciséis compases en Do sostenido menor del tema original, y decidió escribir a partir de él lo que hoy conocemos por los *Estudios sinfónicos*, Opus 13, obra antes titulada, sucesivamente, *12 Davidsbündler Studien, Etuden im Orchester-Character von Florestan un Eusebius* y, antes de la edición definitiva, *Etudes en forme de Variations pour le Pianoforte*.

Lo proceloso de la gestación de la obra, los sucesivos cambios de organización interna de la misma y los consiguientes y diferentes títulos, dan idea de la personalidad indecisa e insegura de Schumann, aunque en este caso ese proceso fue depurando la esencia de un lenguaje que en pocas ocasiones como en estos *Estudios* alcanza un estado más sustancial. Y es que la Opus 13 de Robert Schumann constaiiye una de sus mejores y más personales obras. Concebida como un verdadero estudio de virtuosismo (que no lo es tanto de mecánica como de musicalidad), los *Estudios sinfónicos*, a medio camino entre los de Chopin y los de Liszt, son estudios «patéticos» según el autor, esto es, estudios de patetismo en sus ritmos obsesivos, en sus acordes repetidos, en el complejo polifónico. Son variaciones de sonoridad orquestal, no variaciones clásicas basadas en la ornamentación, y como tal se alejan del tema inicial para resucitar a Bach o a compositores operísticos de la época en diferentes momentos. Una de las obras más modernas, en suma, de las escritas por Schumann, quien consciente de ello la entendió siempre como una partitura vetada para el gran público: *No son adecuados para su ejecución en público, y sería lamentable que me quejara después de que los oyentes no hubieran entendido algo que en realidad no estaba destinado a ser aplaudido de esa manera, sino que sólo existía por sí mismo*.

## NOTAS AL PROGRAMA

### TERCER CONCIERTO

Eusebius, Florestán, Meister Caro, Cofradía de David... Los nombres de los personajes que pueblan la fantasía de Robert Schumann acompañan su biografía desde los primeros años de Leipzig y personifican la opinión estética del músico hacia las obras de otros compositores e incluso hacia las propias. Y como tal son destinatarios, por no decir autores, de obras del propio compositor, quien a través de ellos se manifiesta de forma diferente según sea el intimista o el apasionado (el idealista, en cualquier caso) quien habla. Schumann, admirador de Goethe y de Jean Paul, militante tardío de la corriente literaria del *Sturm und Drang* (*Impetu y Tempestad*), quiso erigirse él mismo en defensor de los valores puros en la música y la literatura y para ello se valió de sus personajes a través de un medio privilegiado, la revista, fundada por él, *Neue Zeitschrift für Musik*.

El propio Schumann, en el prólogo a la recopilación de sus escritos, nos da la clave de ese desdoblamiento literario. Refiriéndose a la *Davidsbündler*, la Cofradía de los Seguidores de David, escribe: *Esta asociación era más que secreta, no habiendo existido más que en el cerebro de su fundador. Para exponer por turno distintos puntos de vista sobre cuestiones de arte, no me parece mal inventar caracteres de artistas en oposición los unos con los otros, donde Florestán y Eusebius serían los más destacados, con Meister Caro como conciliador.* Para André Boucourechliev, todos estos personajes son la *personificación de los matices, de los momentos, de las contradicciones del temperamento del músico, y una familia espiritual en el seno de la cual vive y alegra su ánimo cerca de sus semejantes, de sus iguales.* Los miembros de la Cofradía de David, *encargados de abatir hasta la muerte a los burgueses de la música y a los otros* (los *filisteos*, según Schumann), se convierten en el azote musical de Leipzig: Meyerbeer, Czerny, Thalberg, son virtualmente destrozados por los mismos críticos que ante las *Variaciones* de Chopin sobre *La ci darem la mano*, de Mozart, escriben: *¡Quítense el sombrero, señores! Aquí hay un genio.*

Este es el Schumann de los años treinta, el Schumann que intenta ser un gran pianista, que intenta casarse con Clara Wieck, que intenta luchar contra los bur-

gueses de la música. Y de estos años son obras claramente expansivas en su lenguaje por cuanto son manifestación del lirismo de Eusebius, del inconformismo de Florestán y del compromiso renovador de los miembros de la Cofradía de David. Son bellos pecados de juventud que ciarán paso, a partir de 1840, año de su matrimonio, a otra década más estable desde el punto de vista creativo aunque quizá menos sorprendente y, desde luego, más confusa. Los cuarenta son los años de pocos acontecimientos, plenitud de felicidad, los años de la pasión remansada en ternura.

### ***Phantasiestücke*, Opus 12**

Las obras que se interpretan en este ciclo Schumann pertenecen mayoritariamente a este período que acabamos de describir, que se inicia con la presencia de Schumann en las clases de Wieck en Leipzig (1831-32) y se cierra en 1840. De esos casi diez años entre el inicio de la relación con Friedrich Wieck y el matrimonio con su hija Clara, son los momentos de separación de ésta (forzada por Friedrich Wieck) o los de menor profundidad en la relación, los que ven nacer las obras pianísticas más intensas: *Carnaval*, Opus 9; *Fantasia en Do mayor*, Opus 12, y *Estudios sinfónicos*, Opus 13, entre otras obras, pero sobre todo, *Davidsbündlertanze*, Opus 6, y *Phantasiestücke*, Opus 12, dos obras de 1837. Los *Estudios sinfónicos*, Opus 13, nacen en cierto modo, como se veía en el programa anterior, de la relación entre Schumann y la pianista Ernestine von Fricken, en un momento en que el compositor aún no tiene definidos sus sentimientos por Clara; y las *Phantasiestücke* (*Piezas de fantasía*), Opus 12, lo hacen de la relación, no tan comprometida como la de la Fricken, de Schumann con una pianista inglesa, Ana Laidlaw. Con ella pasa el autor algunos días del período en que está separado de Clara, y del recuerdo de unos paseos juntos nacen las *Phantasiestücke*. *La pobre Laidlaw me da lástima: seguramente te lleva en su corazón... Si te dijera que estoy celosa, mentiría, y si dijera que no lo estoy, creerías que miento*, escribe en enero de 1838 Clara a Robert Schumann cuando tiene noticia de esa relación.

Es asombroso constatar cómo en los períodos más sombríos de la vida de Schumann podían nacer las obras más aparentemente exaltadas. Era una exaltación, un júbilo, repentinos que surgían del encuentro de Schumann con el piano como alternativa a la vida. Y de esta forma, las ocho *Piezas de fantasía* son un recorrido por sueños,

ironía, confusión y expresión de los mitos schumannianos. Así se manifiesta desde el título, tomado del libro de E.T.A. Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* (una colección de relatos breves sobre música y músicos escritos a su vez ante la visión de los cuadros del grabador del siglo XVII Jacques Callot), aunque la referencia literaria no va más allá de la sugestión, pues no existe tras la Opus 12 de Schumann argumento ni desarrollo literario alguno. Esto es evidente hasta el extremo de que, como en *Carnaval*, Opus 9, los títulos de las piezas que conforman la obra no eran el punto de partida, sino el resumen semántico de la obra ya concluida.

Y así nos encontramos con la más pura expresión schumanniana de *Des Abends*, la primera de las piezas, sencilla en apariencia, casi simple, pero monumental en sus modulaciones; o los números dos y cuatro, en forma de rondó-sonata. El cariño de Schumann por esta obra ha supuesto que tengamos varios testimonios propios en cartas a Clara o en su diario. Y entre esos testimonios, el más elocuente es el que refiere la composición de la última de las piezas, *Ende vom Lied: Me pareció que, ahora que había llegado al final, todo se resolvería en unas alegres bodas. Pero cuando pensé en ti me invadió la pena y el resultado fue un toque de campanas nupciales mezclado con un toque de difuntos*. Tras la danza que constituye el cuerpo principal de esa última fantasía, Schumann añade una coda en tiempo lento a partir de un motivo de cinco notas descendentes, motivo que utiliza en otras obras y que identifica con el *amor ausente*.

*Phantasiestücke*, Opus 12, tampoco fue una obra preferida por el público. Esto, aunque no preocupaba demasiado a Schumann, no dejaba de intrigarle. Con la ayuda de Clara llegó a entender que su música resultaba enigmática y compleja para el gusto de los auditorios, y se acostumbró a que sus obras fuesen interpretadas parcialmente (la propia Clara tan sólo llegó a ofrecer en sus conciertos dos o tres de estas fantasías).

El carácter indeciso de Robert Schumann le llevó, por otra parte, a enviar al editor su Opus 12 en una sucesión de ocho números, cuando en realidad había escrito nueve.

El último de ellos, *Feurigst*, fue recuperado por el musicólogo Wolfgang Boetticher en 1987 del manuscrito original, y es en esta versión íntegra como se escuchará hoy.

## **Davidsbündlertanze, Opus 6**

Esa huida hacia adelante que suponía para Schumann sentarse a componer ante el piano se manifestaba, como apuntábamos antes, en una exaltación y un júbilo repentinos que, no pocas veces, se teñía de ironía e incluso de una aparente alegría características. Es el *abigarramiento de sentimientos contradictorios* a que se refiere con gran acierto André Boucourechliev, y que produce en cortos períodos de tiempo obras tan diferentes como *Phantasiestücke* o *Kinderszenen*. Pero quizá la obra más elocuente en este aspecto, por cuanto es en sí misma un cúmulo de sentimientos contradictorios, es *Davidsbündlertanze*, Opus 6, las *Danzas de la Cofradía de los Compañeros (o seguidores) de David*.

Las *Davidsbündlertanze* son, por lo dicho anteriormente, una suerte de expresión musical del músico en su vertiente literaria. Son la manifestación pública de los personajes de Eusebius, Florestán, Meister Raro y otros. Y son, en alguna medida, su testamento musical, pues la obra está escrita en 1837, casi al final de esa década a la que venimos refiriéndonos, y poco tiempo después los personajes literarios de Schumann se irían retirando: Eusebius, en 1839; Florestán, el más tardío, en 1842; mientras que Meister Raro ya lo había hecho en 1836—Meister Raro estaba asociado a Friedrich Wieck, padre de Clara, y fue aniquilado por Schumann en cuanto intentó evitar la relación entre su hija y el compositor—.

La obra fue escrita como verdadero producto de la inspiración, es decir, como sucesión de estados de ánimo a partir de algunos esbozos literarios, especialmente descripciones de los personajes schumannianos; estamos, una vez más, ante el diario musical (el piano-diario). Para el compositor son *danzas de muertos*, pero al mismo tiempo que confiesa esto, añade: *Si alguna vez fui feliz ante el piano, fue cuando componía esto. Mit Humor, Mit Gutem Humor*, escribe en varias de las danzas, pero ese humor es más bien sombrío, hueco, falso, como son los sentimientos de sus personajes. En esta obra se cambian con frecuencia los papeles del intimista y el impetuoso: si alguna vez estuvieron claros los roles psicológicos del mundo schumanniano, cosa poco probable, en esta obra, antes de ser expuestos con claridad, resultan todavía más confusos.

Lo que supuestamente está claro es la paternidad de cada una de las danzas, todas ellas encabezadas por una F (Florestán) o una E (Eusebius), y a veces con las dos

letras. En ocasiones, incluso, Schumann escribe sobre la partitura explicaciones de la autoría de cada uno de ellos: *Ahí arriba Florestán se detuvo y sus labios se contrajeron dolorosamente... Eusebio añadió aún esto;* otras indicaciones son, por ejemplo, *Motto von C.W.* (Clara Wieck). Temáticamente, hay reminiscencias de *Carnaval*, aunque quizá lo que más llama la atención es la forma de fanfarria que adquieren alguna de las danzas rápidas por sus temas severos y los efectos rítmicos.

Música en miniatura, realmente se aprecia la incontinencia expresiva de Schumann en estas pequeñas danzas que muchas veces no van más allá de la pura invención, mientras que en otras parece que esa invención ni siquiera queda concluida. Son, como los *Intermezzi*, Opus 4, «papillons», ese género propio de Schumann familiarizado con las bagatelas, los momentos musicales o los *impromptus*.

Las *Davidsbündlertanze* fueron editadas inicialmente en 1838. En 1850 la obra fue reeditada bajo el título *Die Davidsbündler, 18 Charakterstücke*, sin referencia a los personajes ni en el título ni en las indicaciones de la partitura. Por fin, en 1862 una nueva edición recuperaba para la edición revisada por Schumann en 1850 los motivos literarios de la publicación original.

## NOTAS AL PROGRAMA

## CUARTO CONCIERTO

En el segundo programa de este ciclo de conciertos, al referirnos a la *Sonata en Sol menor*, Opus 22, comentábamos la necesidad que sentía Schumann de probarse a sí mismo en las grandes formas, especialmente en la sonata. Compositor generalmente manifestado en la brevedad de las páginas bellas pero efímeras de sus colecciones, Schumann debía demostrar al mundo romántico y a sí mismo su habilidad para adaptar su gran creatividad, su lirismo, a los cánones que sus ilustres predecesores habían enaltecido. Pero la experiencia de sus sonatas no fue del todo satisfactoria: a medio camino entre lo rapsódico y lo formal, no resultaron ser ni continente ni contenido.

Schumann, sin embargo, no dejó de buscar, en los años de más lucidez mental, el medio que encauzase sus ideas y sentimientos, pues, al fin y al cabo, su piano es, como venimos diciendo desde la introducción a estas notas, el piano-diario donde leemos la vida del compositor. La necesidad era doble: además del deseo personal, necesitaba producir obras que pudiesen llegar al público a través del intérprete ideal que tenía en Clara Wieck. Esta había ido recibiendo obras de Schumann, como *Kinderszenen*, *Phantasiestücke*, *Carnaval*, *Estudios sinfónicos*, pero apenas si podía interpretar algunas piezas que componían estas colecciones, poco adecuadas para el gusto del público de Leipzig, Dresde, Hamburgo, Viena.

*Escucha Robert* -escribió Clara en una carta a Schumann-, *¿por qué no compones algo brillante, fácilmente comprensible; algo que no lleve sobrecritos, una pieza unitaria, ni demasiado corta ni demasiado larga? Quisiera tener una obra tuya para tocar en los conciertos, algo adecuado para el gran público. Sé que es algo humillante para un genio, pero las circunstancias así lo exigen.*

Pero Robert Schumann era inmune a la necesidad del éxito, y aparte de la *Toccata en Do mayor*, Opus 7, apenas si tuvo en cuenta las peticiones de Clara.

La peregrinación de Schumann no fue en solitario. Desde la *Sonata en Do menor*, Opus 11, de Beethoven,



los compositores románticos habían ido obviando en la medida de lo posible la gran forma clásica, poco apropiada para expresar los nuevos sentimientos. El recorrido por la literatura pianística del siglo XIX nos muestra la evolución de un género intermedio entre la forma puramente rapsódica y los desarrollos, modulaciones y estructuras de la forma sonata, un género instrumental cuyas máximas realizaciones son la *Fantasia del caminante*, de Schubert; la *Sonata en Si menor*, de Liszt; las *Rapsodias*, de Brahms, o el *Preludio, Coral y Fuga*, de Franck. La forma, como decíamos, es intermedia: se abre a la invención del músico pero al mismo tiempo discurre en una estructura identificable, generalmente en forma de arco, con modulaciones que devuelven a la tonalidad original y con una disposición interna que reproduce el esquema rápido-lento-rápido. Estas nuevas sonatas suelen estar escritas en un solo gran movimiento, o en diferentes partes claramente identificadas pero que se interpretan sin interrupción. Y suelen, además, hacer uso de formas canónicas, fugas conclusivas de gran brillantez cuyas secciones finales («strettas») actúan en forma de codas.

### ***Fantasia en Do mayor, Opus 17***

Schumann también escribió una *Fantasia* así, y sobre ella construyó *la obra más intensa que jamás haya escrito*, según sus propias palabras; la organizó en tres movimientos independientes, pero que podrían tocarse enlazados (especialmente el primero y el segundo). Y también recurrió a una vieja forma no canónica pero sí muy querida por él, la coral, para exponer alguno de los temas. Fruto una vez más de los episodios de su relación con Clara Wieck, Schumann confesó a ésta que su *Fantasia en Do mayor es un profundo lamento por ti*, aun cuando el lamento iba a ser en principio por Beethoven.

Y es que la *Fantasia* nació entre 1836 y 1838 bajo el título *Obolen auf Beethovens Monuments: Ruinen, Trophäen, Palmen: grosse Sonate für das Pianoforte, für Beethovens Monument, von Florestan und Eusebius*, Opus 12. En pocas palabras: la obra era un homenaje a Beethoven, a quien se iba a erigir un monumento en Bonn, y la recaudación de la venta de copias de la partitura sería destinada a su construcción. Homenaje práctico, pero homenaje musical, pues la estructura de la obra en tres movimientos, con el final en tiempo lento, nos recuerda las *Sonatas*, Opus 109 y 111 de Beethoven.

Schumann era amigo de homenajes y gran defensor de causas, y Beethoven personificaba los valores de los *Davidsbündler*, pero la cabeza de nuestro compositor estaba en otro sitio. La *Fantasia en Do mayor* nació, como escribíamos antes, como una de tantas páginas alimentadas en los sufrimientos del futuro matrimonio Schumann, separado por la incomprensión y egoísmo de Friedrich Wieck, padre de Clara. De las obras pianísticas, reflejo del estado del músico, escritas entre 1836 y 1840, la *Fantasia* es la más elocuente, como lo es su autor cuando escribe a Clara la siguiente carta:

*No es más que un largo grito de amor dirigido hacia ti. Tú no puedes entender la Fantasia si no te transportas en espíritu a este desgraciado verano en que renuncié a ti; ahora ya no tengo motivos para escribir composiciones tan melancólicas y tan desdichadas.*

Por enésima vez, Eusebius y Florestán dándole vueltas en la cabeza a Schumann y manifestándose contradictorios compás a compás.

El primer movimiento de la *Fantasia* está estructurado como un movimiento de sonata y discurre en una cierta ambigüedad tonal, a pesar del claro Do mayor inicial. Esa falta de concreción tonal supone un discurso vacilante, típico del pianismo schumanniano, al que reconocemos desde la exposición del tema de cinco notas descendentes que se constituye en tema principal del movimiento y que representa a Clara y al amor ausente (como ocurre en otras obras, especialmente en la *Phantasiestücke*, Opus 12). El segundo tema está emparentado con éste, y ya al final del movimiento encontramos una cita al ciclo de «lieder» *An die ferne Geliebte*, de Beethoven. Y si este movimiento es schumanniano en su discurrir temático, en su continua exposición melódica sobre bases de arpeggios y rítmicas, el segundo, tras la coda lenta que concluye aquél, lo es por su impulso rítmico. Impulso constante a partir de la lectura del tema elocuente en acordes que abre el movimiento, y que se basa en una sencilla figura rítmica presente (salvo en un breve remanso central) en todo el movimiento. El movimiento final es de nuevo el piano-comentario de los acompañamientos de «lieder». Es un tiempo lento, como el último de las sonatas Opus 109 y 111 de Beethoven y, como en éstos, la tonalidad inicial es la de Mi bemol mayor; sin embargo, el cierto aire de marcha con que se abre dará lugar, a través de un desmoronamiento melódico y un trabajo armónico muy moderno, a una coda brillante, confiada, esperanzada,

de nuevo en la tonalidad extrañamente exultante en Do mayor.

La *Fantasia en Do mayor* fue estrenada por Liszt y a él está dedicada; este compositor y pianista, en comunión artística y espiritual con Schumann, le dedicó a éste su *Sonata en Si menor*, su particular visión de este nuevo género romántico que antes describíamos.

### **Carnaval, Opus 9**

De las características que animan toda la obra schumanniana, tan sólo la ironía está ausente de esa *Fantasia en Do mayor*, crisol de otras muchas que, una vez más, desfilan abigarradas ante nosotros. E ironía hay, y mucha, y con una fuerza generadora, en *Carnaval*, Opus 9, la obra escrita entre 1833 y 1835 en la que se refleja el Schumann de la fantasía, la literatura, la imaginación. Nuestro compositor está por esas fechas recibiendo clases de Friedrich Wieck, comienza a sentir ciertos sentimientos por Clara Wieck y conoce al barón Fricken y a su hija Ernestine. Es un reconocido e incómodo crítico musical, y los personajes Eusebius, Florestán y Meister Raro empiezan a hacer acto de presencia en su vida literaria y musical. Conoce la obra de Goethe y Jean Paul, y su música, aún escasa, muestra rasgos de lo que será su estilo futuro, cuando vida y obra se identifiquen con más claridad. Es, en suma, un joven músico ambicioso al que las ilusiones y fantasías impiden ver la vida con realidad.

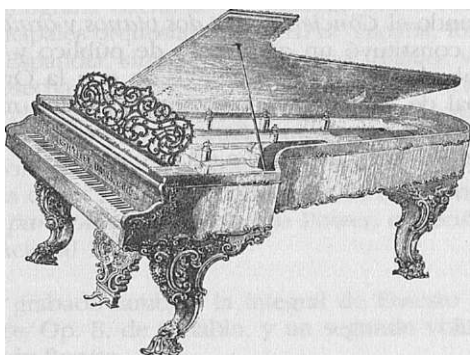
Refiriéndonos a las obras anteriores a *Davidsbünderlertanze*, Opus 6, habíamos utilizado, en los comentarios a los conciertos anteriores, el término «papillon» (mariposa, en francés), título de la Opus 2 de Schumann pero nombre dado también por el compositor a algunas obras como los *Intermezzi*, Opus 4; las *Variaciones ABEGG*, Opus 1, o las *Polonesas* para piano a cuatro manos. El término «papillon» es poco significativo en sí mismo, pero si observamos las obras a las que Schumann aplicaba el término observaremos como rasgos comunes esa ironía que sugeríamos antes, una cierta intrascendentalidad intencionada, un gran lirismo, una innegable y desbordante imaginación musical y, sobre todo, un sentimiento de juego, de entretenimiento; es decir, una desacralización del ejercicio de componer. Y en estos términos tenemos que referirnos a *Carnaval*, Opus 9, obra que supone el más alto grado del pianismo de Schumann antes de las obras más virtuosísticas y que se lleva la palma en lo que se refiere a originalidad.

*Carnaval* lleva por subtítulo *Escenas graciosas sobre cuatro notas*, y estas notas son La, Mi bemol, Do, Si natural, que en notación alemana se escriben como A, S, C, H; juntas, estas notas hacen la palabra Asch, nombre de la pequeña ciudad de Bohemia donde había nacido Ernestine von Fricken. Las combinaciones de estas letras (y por lo tanto de esas notas musicales) dan lugar además a buena parte del nombre de Schumann: SCHu-mAnn; y por si fuese poco, AS es en alemán La bemol, por lo que el tema ASCH puede ser también La bemol, Do, Si natural. El juego está servido, y como tal se manifiesta de forma especial en los números titulados *Esfin- ges* y *Letras danzantes*, variaciones temáticas a partir del motivo ASCH.

Otros números de la colección son variaciones sobre los temas perpetuos del universo de Schumann: Eusebius, en Adagio; Florestán, en Passionato; personajes de la Comedia del Arte, Chopin, Paganini (en un Intermezzo-Presto), paseos, vales... y el final victorioso de los *Dauidsbünder* contra los *Filisteos*. La aparición de Paganini es significativa, pues Schumann profesaba por el virtuoso-compositor del violín, tras haberle escuchado en 1830, una gran admiración sobre la que había alimentado su deseo de convertirse en un gran pianista.

*Carnaval* constituyó una de esas obras difíciles para el público para el que tocaba Clara Schumann. Su carácter episódico acentúa el aspecto poemático que la hicieron convertirse en una obra de programa. Hoy *Carnaval*, en su parte literaria, nos resulta demasiado evidente, ingenua, pero por ello mismo la riqueza de su escritura y la sucesión imparable de ideas se despojan de su función descriptiva para manifestarse en toda su belleza.

PARTICIPANTES



## PRIMER CONCIERTO

**ANA BOGAN! y FERNANDO PUCHOL**

Ana Bogani nació en Valencia, en cuyo Conservatorio Superior realizó los estudios de Piano y Violín con Daniel de Nueda y Juan Alós, obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Carrera.

Es licenciada en lengua francesa por la Universidad de Toulouse. Hacia finales de los años sesenta, Ana Bogani dedica todo su quehacer profesional al piano, y desde 1970 es profesora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y colabora con su marido, Fernando Puchol (véase cuarto concierto).

Ana Bogani y Fernando Puchol han realizado la integral de Mozart, Brahms, Pedrell, para dos pianos y piano a cuatro manos. Su gira con la London Chamber Players, interpretando el *Concierto para dos pianos y orquesta* de Mozart, constituyó un gran éxito de público y crítica. Han grabado para radio y televisión con la Orquesta Municipal de Valencia un D.C. con el estreno mundial del *Ricercare concertante para dos pianos y orquesta*, de Llácer Plá, obra dedicada a ellos.

## SEGUNDO CONCIERTO

### **GUILLERMO GONZÁLEZ**

Nació en Tenerife en 1945. Estudia Piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, Virtuosisimo en Madrid con el maestro José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum, con los maestros Vlado Perlemuter, Marcelle Heuclin, Jean Paul Sevilla y Suzanne Roche.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli («Viotti»), Premio Jaén y Tenerife. Ha dado recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Estados Unidos, Méjico, Perú y Venezuela. En España ha dado numerosos conciertos por toda la geografía nacional. Ha actuado como solista con las principales orquestas: Nacional de España, Radiotelevisión Española, sinfónicas de Madrid, Bilbao, Valencia, y ha cosechado grandes éxitos y elogios de la crítica. Entre los clásicos (de Mozart a Bartók), cuenta con actuaciones señaladas como memorables por la crítica; también son objeto de su atención y actividad autores actuales como Halffter, Castillo. Una de sus grabaciones, *Obras para piano*, de Teobaldo Power, mereció el Premio Nacional 1980.

Ha grabado también la integral de Ernesto Halffter, *Estudios*, Op. 8, de Scriabin, y un segundo volumen de Teobaldo Power.

En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Invitado por diversos conservatorios e instiaiciones musicales, imparte numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación.

## TERCER CONCIERTO

**ALMUDENA CANO**

Nace en Madrid en 1951. Estudia en los conservatorios de Madrid, Oberlin (Estados Unidos) y Amsterdam, bajo la dirección de Carmen Diez Martín, Joseph Schwartz y Jan Wijn, respectivamente, así como con Carlos G. de Lara, Pedro Espinosa y Juan Carlos Zubeldía, el cual ejerce una enorme y decisiva influencia en su formación musical.

En 1968 obtiene el segundo premio del I Concurso de Interpretación Musical convocado por Radio Nacional de España y la Dirección General de Bellas Artes. Al mudena Cano ha actuado en España, Holanda, Polonia, Alemania Federal y Bélgica, así como en diversas grabaciones para las radios española, holandesa y belga, y para Televisión Española.

Su grabación de las *12 Sonatas de Feirer* fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981.

Es catedrática de Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



## CUARTO CONCIERTO

### **FERNANDO PUCHOL**

Fernando Puchol se presenta por primera vez en público a los siete años con obras de Beethoven, Schubert y Chopin. Estudia Piano con Daniel de Nueda, Análisis y Composición con Palau y Llácer Plá, obteniendo los premios extraordinarios de Piano y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Valencia, su ciudad natal.

Consolida su formación pianística en París y Viena con Luis Galve y Hans Graf. En esos años es laureado en los concursos internacionales «Viotti» y «Busoni» y Primer Gran Premio «María Canals», iniciando una actividad concertística que le lleva a actuar en Europa y América tanto en recital como con las principales orquestas, colaborando con directores como Jordá, Swierczewski, García Asensio, Stifel, Galduf, Parry, Sunshine, García Navarro, Víctor Pablo Pérez, Salwarowski, José Collado, Ledezma Bradley.

Desde 1968 es catedrático de Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y es invitado habitualmente como jurado de los concursos de Santander («Paloma O'Shea»), Valencia («Iturbi»), Mallorca («Chopin»), Barcelona («María Canals»), Ciudad de Oporto, Atenas, así como también por conservatorios y universidades para impartir clases magistrales (Curso Mozart con la Wienerstreicherchester, Universidad de San Francisco, USA; Montreal, Canadá).

Junto al repertorio clásico tradicional (programas monográficos dedicados a Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt), Fernando Puchol dedica una especial atención a las obras de compositores españoles contemporáneos, siendo intérprete y destinatario de gran parte de ellas. En 1984 recibió el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura español.

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

**FÉLIX PALOMERO**

Alumno de Federico Sopena y de Angel Oliver, en la actualidad es coordinador general de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Ha sido director técnico y jefe de prensa de la Fundación Isaac Albéniz; secretario técnico y de relaciones exteriores del Concurso Internacional de Piano de Santander; miembro del departamento de producciones musicales de Radio-2, de Radio Nacional de España, y programador de esa emisora, en la que trabajó bajo la dirección de José Luis García del Busto y Alfredo Aracil. Es máster en administración de empresas. Ha ejercido el periodismo musical en la revista *Ritmo* y en el semanario *Tiempo*.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales  
y científicas,  
situada entre las más importantes de Europa por su  
patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza  
regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales  
didácticos para jóvenes (a los que asisten cada curso más de  
25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas  
figuras, aulas de reestrenos, encargos a autores y otras  
modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una  
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*





# Fundación Juan March

Castellò, 77 - 28006 Madrid  
Salón de Actos. Entrada libre.