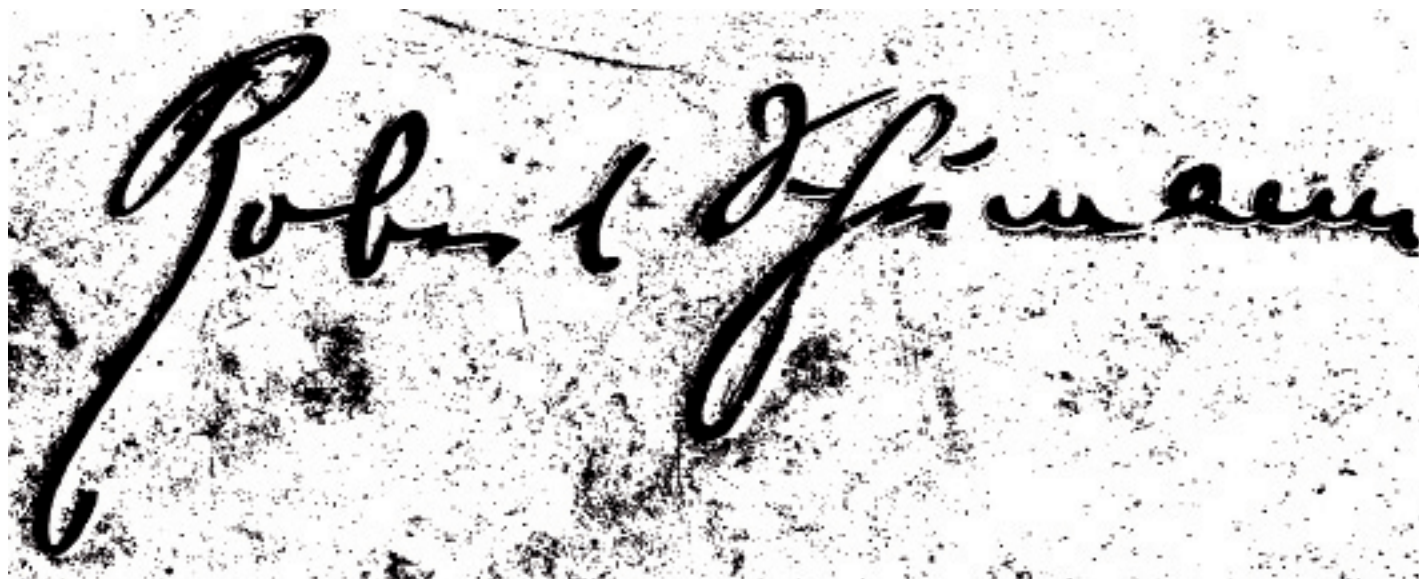


ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

EN EL OJO DEL HURACÁN DEL ROMANTICISMO

Schumann se erige como una de las personalidades más originales y enigmáticas de ese nudo gordiano de la cultura europea contemporánea que fue el Romanticismo alemán. Considerado por André Boucourechliev “apogeo” del Romanticismo musical, se sitúa en el ojo del huracán de dicho movimiento –entre música y literatura, tradición y vanguardia, racionalidad y locura– mientras persiste el olvido del grueso de su producción musical. El bicentenario de su nacimiento nos ofrece una excelente oportunidad para rememorar su obra y revisar algunos mitos acerca de este compositor.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa



Como indica John Daverio, la causa de que su figura resulte aún hoy tan desdibujada a los ojos de muchos aficionados quizá resida en que “la música de Schumann no encaja ni proviene de su tiempo de un modo necesario ni decisivo, sino que se sitúa entre el ‘ya no’ y el ‘todavía no’ que constituyen la

juvenil exuberancia de un Weber o la serenidad otoñal de un Brahms”. La problemática y dificultosa recepción de su obra no es un fenómeno reciente, pues ya un año después de su muerte, Liszt se refería en su correspondencia a ello: “El público no apreciaba [su música para piano] y la mayoría de los pianistas no la entendían.

Incluso en Leipzig, donde interpreté el *Carnaval* en mi segundo concierto, la obra recibió un aplauso más tibio del que habitualmente suelo recibir”. También Clara, la que sería su viuda y máxima valedora de su obra (fue una de las más celebradas pianistas de su tiempo y extendió su carrera concertística hasta 1891) escribía a Robert

en 1839 desde París pidiéndole “componer por una vez alguna obra brillante y fácil de entender, una obra coherente y completa sin títulos especiales, ni demasiado larga ni demasiado corta” que le permitiera incluir más música suya en sus recitales.

El carácter epigramático de su obra pianística, así como la cerrada inteligibilidad de sus subtextos poéticos explican en buena medida las realidades descritas por Liszt y Clara. Sin embargo, es quizá un factor externo la causa fundamental de la mayor parte de los malentendidos tejidos en torno a la obra de Schumann: su propia biografía, documentadísima gracias a los exhaustivos diarios y la ingente correspondencia disponible (tanto del propio compositor como de sus más allegados), y estudiada por biógrafos y musicólogos con una profusión desconocida por cualquier compositor del siglo XIX, con la excepción de Beethoven y Wagner.

El efecto distorsionador producido por su compleja y atormentada trayectoria vital explicaría la inveterada resistencia de numerosos mitos urdidos en torno al autor y a su obra, entre los que se incluyen los concernientes a su insuficiente preparación técnica, a su inhabilidad para las grandes formas musicales, así como su abandono de los ideales de su juventud en favor de un academicismo burgués.

UNA VIDA AL BORDE DEL ABISMO

Si hay un acontecimiento que pende con especial contundencia en la biografía de Schumann, ese es, sin duda, el de su locura. El historial psiquiátrico del compositor (desmenuzado en la apasionante biografía de Peter Ostwald, 1985) ofrece, en efecto, un desolador cuadro en el cual su intento de suicidio de 1854 y su inmediato ingreso en el asilo de Eendenich constituyen la traca final de una trayectoria vital marcada por fuertes tendencias depresivas y psicóticas. Una lluviosa noche de febrero, tras dos semanas en vela atormentado por molestias y alucinaciones auditivas, Schumann abandonaba su hogar en pijama y pantuflas para dirigirse a un puente desde el cual arrojarle a las heladas aguas del Rin. Rescatado –pese a su obstinada resistencia– por unos pescadores que habían presenciado fortuitamente el acto, Clara accedió finalmente a la demanda de su marido de ser internado en una institución

psiquiátrica, en la que permanecería hasta el final de su vida.

Durante su estancia en el asilo de Eendenich sería visitado por unos pocos amigos, entre ellos su idolatrado Brahms. Pese a lo benigno del tratamiento médico recibido y las esperanzadoras muestras iniciales de recuperación, la habitual inaccesibilidad verbal de Schumann se intensificó aún más, mientras sus alucinaciones auditivas le atormentaban cuestionando su talento como compositor. La disponibilidad de piano y de los medios necesarios para la creación musical sólo sirvió para revelar el deterioro total de sus facultades. Toda la música escrita durante el internamiento sería destruida. Durante el declive final, Schumann denuncia ser alimentado con las heces de otros pacientes hasta que finalmente acelera su muerte mediante el ayuno. Avisada de su inminente muerte por el personal médico, Clara acude para despedirse de un Robert desahuciado quien, pese a los dos años y medio transcurridos desde su último encuentro, parece reconocerla.

Estos penosos años no suponen, sin embargo, sino el paroxismo de determinadas tendencias que se habían manifestado desde la juventud del compositor, agravadas posiblemente por factores fisiológicos (quizá una sífilis adquirida durante su ju-



Robert Schumann,
litografía de Josef
Kriehuber, (1839).

ventud que pudo permanecer latente en su organismo durante años) y sobre las que no existe un diagnóstico firme. El suicidio en 1826 de su hermana mayor Emilie (posiblemente arrojándose desde una ventana o a un río) se cernió durante toda su vida de forma recurrente. Durante su primera gran crisis nerviosa de 1833 –desencadenada por la muerte por tuberculosis de su hermano Julius y la de su querida cuñada Rosalie–, Schumann se obsesionó con la idea de volverse loco y parece que intentó arrojarle por una ventana, seguro de ser el siguiente miembro de la familia en morir. Desde entonces, se mostrará reacio a viajar y sentirá fobia por las alturas; en concreto, evitará permanecer en pisos más altos del primero.

FLORESTANY EUSEBIUS

Los trastornos auditivos datan igualmente de los primeros años en Leipzig, ciudad en la que se estableció para cursar la carrera de Derecho en 1828 cuando aún no había decidido su futuro como compositor. Durante esa época empieza a beber y a explotar artísticamente los estados de intoxicación etílica, sentando las bases de una dependencia del alcohol que remitiría tras la boda con Clara pero de la cual no se desembarazó nunca por completo. 📖

En 1831 crea a sus *alter ego* más conocidos, Florestan y Eusebius, quienes protagonizarán muchas páginas de su diario y de sus escritos periodísticos, así como algunas obras musicales. Sin embargo, estos personajes parecen ser algo más que meras licencias literarias; le hablaban (esto es, como ilusiones auditivas), le inspiraban proyectos musicales y literarios y le consolaban en momentos difíciles. En otras ocasiones, Schumann se escribe cartas a sí mismo...

El varonil y arrojado Florestan y el femenino y melancólico Eusebius no sólo parecen una proyección de distintas facetas de la personalidad de Schumann —la deseada/ideal y la percibida/real, respectivamente— sino que parecen sentar las bases de uno de los dos mecanismos terapéuticos desarrollados por el incipiente compositor para combatir los desórdenes de su personalidad, en este caso, su enfermiza timidez. Ya en esta época un compañero de estudios atesta que Robert “no se expresaba de forma clara y abierta, ni lograba que se le entendiera”. Esta inaccesibilidad verbal —que remitía cuando se encontraba en compañía de personas de confianza—, se intensificó con los años y cumplió un importante papel durante su segunda gran crisis, acaecida en 1844 en el transcurso de una gira por Rusia junto a Clara. Aquéllos que le dirigen la palabra durante los numerosos y detestados eventos sociales a los que

debe acudir, son respondidos con incomprendibles (y casi inaudibles) balbuceos. De vuelta en Leipzig, acude al Dr. Carl Helbig, quien trata su depresión mediante hipnosis y curas magnéticas. Desarrolla temor por los objetos metálicos y compra un amuleto contra los malos espíritus (poco tiempo antes de su intento de suicidio, se aficionará también al espiritismo), lo cual no impide que retornen los trastornos auditivos. El laconismo de Schumann es ya proverbial, y cuando en 1845 se traslada a Dresde, su amigo y admirador Ferdinand Hiller le da la bienvenida con un: “Qué buena noticia tenerle aquí; ahora podremos estar en silencio juntos”.

Sus escasas dotes comunicativas —aliadas con su miedo escénico— acabarían por precipitar su hundimiento. En efecto, pese a su demostrada incompetencia para la dirección de orquesta, Schumann se obcecó en asumir dicho cargo en la ciudad de Düsseldorf en 1850, para lo cual utilizó todas sus influencias. Tras un “idilio” de apenas un año y varios desagradables incidentes, las excentricidades de Schumann condujeron a la corporación municipal a apartarle del cargo, provocando su crisis final. Tal como informa Josef von Waselewski, concertino de la orquesta y uno de los pocos amigos en visitarle en el psiquiátrico: “Schumann tiene tan poco talento dirigiendo como enseñando. [...] Carecía del requisito consistente en em-

patizar con otros y hacer inteligibles sus intenciones musicales, entre otras cosas porque o bien callaba o hablaba tan bajo que no se le entendía. Segundo, le faltaba la energía necesaria para el puesto; caía agotado muy pronto y debía hacer frecuentes descansos durante los ensayos. Finalmente, le faltaba visión y perspectiva acerca de las necesidades del público”.

LA MÚSICA COMO LENGUAJE SECRETO

Florestan y Eusebius ofrecerán al joven Schumann una vía a través de la cual compensar su incapacidad de comunicación, ofreciendo una pauta que acabará por jugar un decisivo papel en su vida y en su obra. En general, la creación artística schumanniana parece cumplir, en mayor o menor medida, o de forma más o menos explícita, esta función terapéutica. Pero este fenómeno, que no resulta sorprendente en absoluto en relación con su faceta literaria, sí lo es en grado sumo en relación con la creación musical. Nos referimos, por ejemplo, a su afición por incluir mensajes secretos en sus obras mediante acrósticos (las notas musicales se denotan en alemán mediante letras), como en las *Variaciones ABEGB* op. 1, la colección *Carnaval* op. 9 (conectada mediante el empleo del acróstico ASCH, ciudad natal de su por entonces prometida Ernestine von

EL DEDO DE SCHUMANN

Quizá la anécdota más famosa acerca de Schumann es la concerniente al abandono de su carrera como pianista debido a que inutilizó uno de sus dedos por emplear artilugios mecánicos destinados a mejorar su técnica. En efecto, artilugios de este tipo, ideados por pianistas como **Friedrich Kalkbrenner** (1784-1849) o pedagogos como **Johann Bernard Logier** (1777-1846), fueron bastante conocidos en la época, y algunos de ellos fueron utilizados presumiblemente en algún momento por **Friedrich Wieck** (su profesor y padre de Clara) así como por la misma Clara.

En el año 1832, Schumann, quien residía en casa de los Wieck como alumno privado suyo, aprovechó una ausencia de Wieck con motivo de una gira con Clara para imponerse un draconiano plan de estudios. Como refuerzo, empleó un misterioso “aparato cigarrero” (*Cigarrenmechanik*) con el que mejorar su “tercer dedo” (corazón) de la mano derecha, inutilizándolo por completo, hecho que le obligó a renunciar a su carrera como concertista de piano.

Para curar su dedo, Schumann recurrió tanto a las terapias más

tradicionales (introducir el dedo en vísceras de animal) como a las más vanguardísticas (sometimiento del brazo derecho a corrientes eléctricas).

El mito sobre el dedo viene de la biografía de **Robert Haven Schauffler** en los años cuarenta, en el que se da crédito a una teoría según la cual Robert se cortó las membranas interdigitales para ganar independencia.

Sin embargo, no parece cierto que la invalidez de Schumann se debiera únicamente a este incidente, pues ya en 1830 escribió al **Dr. Carus** acerca de su entumecido dedo (en este caso el anular): “Tras seis minutos de ejercicios siento un terrible dolor en el brazo que no me permite continuar”. Es más posible que este desenlace se debiera a problemas nerviosos derivados de su atroz miedo escénico: “[cuando pienso que voy a tener que tocar ante alguien] “se apodera de mí una inhibición y ansiedad que me lleva a la desesperación”. En definitiva, se cree que sufrió una tendinitis nerviosa.

El certificado médico que le excluyó del servicio militar cita ambos dedos como defectuosos.



Entrevista a Gerd Nauhaus, editor de los diarios de Robert y Clara Schumann y presidente de la Sociedad Robert Schumann de Zwickau.

Rafael Fernández de Larrinoa. La coincidencia de los aniversarios de Chopin y Schumann en el 2010 ha

revelado un gran desequilibrio a favor del primero. La cantidad de nuevas grabaciones y reediciones de obras de Chopin contrasta con las menos numerosas de Schumann. ¿Cómo explicaría esto?

Gerd Nauhaus. No estoy seguro que esta observación sea correcta; hay que tener en cuenta que el cumpleaños de Chopin se celebra en febrero/marzo, mientras que el de Schumann se hace en junio. Habrá que esperar hasta entonces. Hay que considerar también que la obra para piano de Chopin es en general más idiomática y por eso resulta más fácil entenderla y apreciarla que la de Schumann. Este último creó una música revolucionaria y sin concesiones al gusto de su época, por eso sus contemporáneos le entendieron mal, y quizás solamente en el siglo XX, cuando grandes intérpretes como Vladimir Horowitz o Sviatoslav Richter abordaron sus obras de una forma adecuada, el público más inquieto ha empezado a apreciarle. No se puede olvidar el componente poético de la música pianística de Schumann; sin el conocimiento de este componente las obras pianísticas son “palabras vacías” para el oyente.

R. F. L. En otros ámbitos ocurre algo similar; Brahms parece haber eclipsado su música de cámara, mientras que Wagner parece haber eclipsado aún más su producción dramática ¿ha sido esto siempre así?

G. N. En cuanto a la música de cámara y orquestal (pero también a sus grandes obras dramáticas y sus oratorios), Schumann es de igual calidad que Brahms; las obras de éste no son imaginables sin su conocimiento de aquél. Con su única ópera *Genoveva*, Schumann persiguió metas totalmente diferentes que Wagner. Éste se consagró a la ópera, y es seguramente en este ámbito

uno de los más grandes. Por el contrario, Schumann escribió obras en todos los géneros musicales de un modo genial, a los que aportó maravillosas obras de altísima calidad, excepto quizás en la ópera. Durante la vida de Schumann sólo unas pocas obras fueron apreciadas por el público (entre ellas la *Sinfonía nº 1* “Primavera”, el *Concierto para piano* y el oratorio *El Paraíso y la Peri*, pero también el *Album para la juventud*). En tiempos posteriores, su música para piano y sus *Lieder* despertaron el mayor interés. Hoy en día valoramos sobre todo la versatilidad de Schumann como compositor en numerosos géneros musicales.

R. F. L. Por otro lado, en la actualidad es indiscutible su preeminencia en el ámbito *liederístico*. Tomando este factor junto con la popularidad de sus colecciones para piano, ¿probaría esto la idea de que el genio de Schumann tiene que ver sobre todo con las “pequeñas formas”?

G. N. Schumann como “maestro de las pequeñas formas” es una leyenda fundada en la popularidad de sus obras para piano y de los *Lieder*, pero estos argumentos han sido rebatidos durante mucho tiempo. Sin duda su faceta como compositor de piano y de *Lieder* ha influenciado más que ninguna otra a la música y la manera de componer de toda una época. Hoy día se valora también como maestro de la música de cámara, de la sinfonía y del concierto instrumental, pero también de la música religiosa y del oratorio.

R. F. L. ¿Se apreciará más a Schumann en el siglo XXI?

G. N. El siglo XXI tiene la oportunidad de conocer a “todo el Schumann” en toda su variedad y abundancia. A eso contribuye –no en el último término– la musicología, la cual ha puesto a disposición una nueva edición de la obra completa de Schumann y un montón de ediciones particulares y del texto original, en las que se presenta la quintaesencia de los conocimientos editoriales de nuestra época, facilitando la interpretación óptima de la música de Schumann. Cada intérprete y director, cada coro y cada orquesta sinfónica debería tener en su repertorio siempre obras de Schumann, para regalar estos tesoros a un público cada vez mayor. Este bicentenario ha puesto de relieve el creciente interés por esa impresionante música en todo el mundo.

Fricken), las *Fugas* op. 60 sobre el nombre BACH, la “Canción nórdica” del *Album para la juventud* op. 68 sobre GADE (amigo y compositor danés) y la *Sonata nº 3 para violín* sobre FAE (iniciales del lema de Joachim “frei aber einsam”, “libre pero solitario”). O a la elaboración de sus obras a partir de programas secretos, como las obras *Papillons* op. 2 o *Carnaval* op. 9 –basadas ambas en la novela *Flegeljahre* (La edad del pavo) del que fue durante toda su vida su autor de cabecera, Jean Paul–, y cuyo sentido literario ha sido ejemplar-

mente descrito por los musicólogos Edward A. Lippman y Jacques Chailley, respectivamente. O también a la inclusión de referencias simbólicas en sus obras a través signos tanto propios (como el “papillon”, figura melódica ascendente en un ámbito de séptima que reaparece en las dos obras citadas anteriormente, pero también en el primer movimiento de la *Sinfonía* “Primavera”), como tomados de composiciones de Clara y otros amigos compositores, o de dominio público (como *La Marsellesa* o la *Grossvater Tanz*, danza popular alemana

del siglo XVII), por no referirnos a los sugestivos títulos de las piezas pertenecientes a sus ciclos pianísticos.

La importancia de estas conexiones trasciende ampliamente el ámbito de la producción pianística de la década de 1830, en la que resulta más evidente. En efecto, la musicología reciente (perfectamente resumida y documentada en la biografía de John Daverio, 1997) ha insistido no sólo en la persistencia de este *modus operandi* a lo largo de toda la obra schumanniana, sino en su continua renovación para

adaptarse y nutrir nuevos géneros como el *Lied* (importantísimo capítulo iniciado en la década de 1840), los experimentos dramáticos de madurez (ópera, melodrama, etc.) o la música pura.

En realidad, podríamos decir que las conexiones literario-musicales constituyen en la obra de Schumann un fundamento tan misterioso y a la vez tan insoslayable como, por ejemplo, lo han sido las conexiones sinestésicas en la obra de Olivier Messiaen. De hecho, es la comparación con el francés la que puede arrojar más luces acerca de la radical originalidad del compositor alemán. En ambos casos, el cultivo consciente de una peculiar capacidad perceptiva les sirvió para establecer

una tupida red de relaciones “secretas” entre fenómenos de muy distinta procedencia, configurando un universo musical de una individualidad única e intransferible. El propio compositor intenta explicar estas ideas acerca de su singular manera de entender la composición musical en una carta enviada a Clara (1838): “Algunas de mis obras son difíciles de comprender porque están vinculadas a mis intereses más variados [...] ya que todo lo destacado de mi tiempo se apodera de mí, y yo he de plasmarlo musicalmente. Por eso hay tan pocas obras [de otros compositores] que me satisfagan, pues, aparte de las deficiencias técnicas, adolecen también del empleo de sensaciones musicales poco elevadas”.

El concepto schumanniano de “programa” nada tiene que ver con la declaración explícita de un programa, a la manera de las sinfonías programáticas de Berlioz o de los poemas sinfónicos de Liszt –y mucho menos con el descriptivismo acostumbrado por los compositores de tiempos pretéritos–, sino con su propia facultad (magnificada por sus naturales tendencias psicóticas) de traducir los sonidos a imágenes y sensaciones. Es por ello que no se sintió nunca totalmente identificado con los planteamientos programáticos abandonados por otros compositores: “Debemos admitir nuestro prejuicio contra este tipo de creación [programática] y compartirla con cientos de espíritus cultivados

EN TORNO A CLARA SCHUMANN



Entrevista a Nancy Reich, autora de la biografía *Clara Schumann: The Artist and the Woman*.

Rafael Fernández de Larrinoa. El hecho de que Clara Schumann fuera más conocida como intérprete que Robert como compositor ofrece una situación sin precedentes que ambos

debieron afrontar. ¿Cómo afectó esto a su vida de pareja?

Nancy Reich. Clara Schumann fue más conocida como intérprete que Robert como compositor, pero esta situación se dio solamente antes de su matrimonio. Clara había tocado en muchas ciudades de Alemania, Austria y Francia en su adolescencia. Robert (que era nueve años y medio mayor que ella) y Clara se casaron en septiembre de 1840, un día antes de su 21 cumpleaños. Robert Schumann empezó a ser conocido como compositor poco después de casarse. Ella continuó tocando en público e introdujo en su repertorio, durante su vida, todas las obras de su marido para piano. A Clara le gustaba mucho interpretar estas piezas de las cuales se sentía además muy orgullosa.

R. F. L. La relación entre Clara y Robert parece que fue compleja y difícil (celos profesionales, culpabilidad mutua por frenar la carrera del otro, dependencia emocional de Robert, dificultades económicas, etc.). ¿Cómo sobrellevaron esto?

N. R. Yo no afirmaré que hubiera algo así como celos profesionales entre Robert y Clara Schumann. Ella estaba orgullosa de él y aceptaba su trabajo como compositor. Durante algunos años (y debido a que sólo disponían de un piano en casa), Clara no podía estudiar mientras él lo usaba. Tocaba el piano cuando podía y no se quejaba por ello. Tuvieron algunas dificultades económicas, por una parte porque el padre de Clara, Friedrich Wieck, no quería que se casara con Robert (quizá con ninguna otra persona), no le dio una dote, y se quedó con todo el dinero que ella había ganado como concertista (desde los 12

años), así como con su piano, partituras, cartas, etc. Después de su matrimonio, siguió dando conciertos y clases de piano, lo que ayudó con los problemas financieros, y mereció el aprecio de Robert. Robert había heredado una pequeña cantidad de su familia con la que pudo mantener a Clara y a los niños. Ganó más dinero con el paso del tiempo, cuando su música fue publicada, como editor de una conocida revista de música, y se le concedió un doctorado *honoris causa*.

R. F. L. ¿Contribuyó todo esto de algún modo a la crisis final de Schumann?

N. R. La crisis final de Schumann no tuvo nada que ver con Clara. Durante toda su vida (incluso cuando era joven) sufrió la enfermedad tanto mental como física. En 1833 (con 23 años) tuvo malaria y episodios neuróticos. Sufrió depresión en 1837, y hubo momentos en que no contestaba a las cartas que recibía. Casi siempre se recuperaba en un día o dos y seguía con sus escritos y composiciones. Pero este problema empeoró en la década de los cuarenta. Tras el intento de suicidio en el Rin de 1854, estuvo de acuerdo con la idea de ingresar en un psiquiátrico en Eendenich. A Clara le recomendaron que no le visitara, y durante esos dos años (a excepción de dos días antes de su muerte, en que fue a visitarle por requerimiento de los médicos) no le vio pero le escribió y estuvo siempre preocupada por él.

R. F. L. Ostwalt mantiene en su biografía que Robert marcaba en su diario cada una de las veces que mantenía relaciones con su mujer. Parece que la sexualidad de Schumann no encajaba en la represiva moral de la época. ¿Cómo cree que influyó esto en su vida?

N. R. Probablemente los Schumann tuvieron relaciones a menudo, pero esto no era extraño. Su madre (que también era pianista) dio a luz a cuatro hijos antes de divorciarse de Friedrich Wieck y tuvo otros cuatro con su segundo marido (en esa época los padres se quedaban con los hijos después de un divorcio). Clara dio a luz ocho hijos y ambos los desearon.

que [...] siempre tienen como referencia a Mozart, de quien se dice que no imaginaba nada en especial en relación con su música. [...] Si un compositor nos enseña un programa antes que su música, le diré: ‘Primero déjeme juzgar la música, después veremos el programa’. Para Schumann, los compositores programáticos por excelencia son Beethoven, Mendelssohn y, sobre todo, Schubert: “Ciertamente están equivocados quienes piensan que un compositor que trabaja sobre una idea se aplica a ella como un predicador el sábado por la tarde y esquematiza su idea en las habituales tres partes [...]. La creación del músico es de naturaleza bien distinta y, si tiene ante sí una idea, estará satisfecho cuando esta idea avanza y encuentra bellas melodías, traídas por las mismas manos invisibles que Goethe llama ‘vasijas de oro’”.

LA PERSEVERANCIA DE UN AUTODIDACTA

El trabajo intensivo fue el segundo recurso terapéutico desarrollado por Schumann durante su juventud para soslayar la depresión. Ello explica que, pese a formarse relativamente tarde en la técnica compositiva (recordemos que sus contemporáneos Liszt, Mendelssohn y Chopin habían sido niños prodigio) y sus innumerables tareas y responsabilidades familiares, el catálogo de Schumann constituye en volumen uno de los más impresionantes de todo el siglo XIX (con excepción de Beethoven y Schubert, cuya producción aún debe ponderarse según los estándares del Clasicismo). Si a ello añadimos que componía música a una velocidad de vértigo (escribió la *Sinfonía n.º 1* en cuatro días), nos veremos obligados a revisar mitos como el de su insuficiente formación técnica.

Es cierto que la formación musical de Robert fue fundamentalmente autodidacta, en parte porque los intereses familiares estaban centrados (debido a la influencia paterna) en el mundo de las letras, y en parte porque su ciudad natal –Zwickau– distaba mucho de ofrecer las oportunidades musicales de otros centros urbanos alemanes. Recibió clases de piano de forma muy discontinua desde los siete años, y pronto destacó como improvisador, especialmente como autor de “retratos musicales” de amigos y conocidos. Durante mucho tiempo mantuvo una difícil relación con los estudios escolásticos, los cuales abo-

La casa donde nació Robert Schumann en Zwickau (Sajonia, Alemania).



rrece. En 1831 recibe clases de Hummel. Poco después rechaza las clases de Christian Weinlich (profesor de Clara y de Wagner), por las de Heinrich Dorn, joven compositor y director de orquesta que le inicia en los fundamentos del bajo continuo y la conducción a cuatro voces. Pese a sus rápidos progresos declarará: “Dorn y yo no estaremos nunca de acuerdo. Para él la música son sólo las fugas”.

Su percepción acerca de estas disciplinas cambiará radicalmente cuando entable amistad con Mendelssohn, quien se estableció en 1835 en Leipzig como flamante director de la Orquesta de la Gewandhaus. Desde entonces, Mendelssohn (sólo un año mayor que él) ejercerá una especie de tutela sobre su desarrollo musical, proponiéndole proyectos, dándole consejo y promocionando su obra. Este cambio de actitud recibirá un impulso definitivo cuando las responsabilidades económicas derivadas de su matrimonio con Clara en 1840 le obliguen a dirigir su producción a otros géneros comercialmente más viables como el *Lied* o profesionalmente más prestigiosos como la música sinfónica o dramática. Desde entonces dedicará enormes esfuerzos al estudio de la instrumentación, el violín, el contrapunto o la fuga. Ciertamente, no faltan las anécdotas acerca de la biseñez de Schumann en algunos aspectos técnicos: en 1838, bastará que Clara ponga en duda su conocimiento de los instrumentos de cuerda para que posponga cuatro años la composición de sus cuartetos; tres años más tarde, Mendelssohn deberá interrumpir el ensayo de la *Sinfonía n.º 1* porque Schumann había escrito para las trompas en un registro im-

posible (posteriormente le ayudó a subsanar los errores de orquestación). Pero no es menos cierto que su extraordinaria perseverancia y talento le permitieron superar en poco tiempo estos y otros escollos hasta alcanzar un incontestable grado de maestría en el contrapunto (constatable en los cuartetos de cuerda), así como un aceptable dominio de la orquestación (las obras compuestas en Düsseldorf son un capítulo aparte pues la irregularidad de su plantilla le obligó a redoblar las voces en exceso, produciendo las densas texturas tan criticadas después).

ESTILO, ESCUELA Y NACIÓN

La aceptación de las formas y procedimientos clásicos realizada por Schumann ha dado origen a numerosos debates e interrogantes. Debemos recordar que cuando Schumann inició la arriesgada iniciativa de fundar en 1834 la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista Musical de Leipzig), lo hizo con la intención de (en palabras de Leon Plantinga) “acabar con la detestable cortesía alemana y el compadreo que predominaba en la crítica musical del momento” y combatir el “filisteísmo” musical representado por compositores como Cramer, Czerny, Thalberg, Kalkbrenner, Herz, Bertini y, por encima de todos –como no– Meyerbeer. Gracias al enorme trabajo y entusiasmo invertidos por el joven equipo, la revista adquirió en poco tiempo un gran prestigio en el mundo musical, convirtiéndose pronto en el referente intelectual de las vanguardias musicales del momento (Wagner colaboró como corresponsal parisino) y con-

virtiéndolo a Schumann en el líder visible de la “nueva” escuela romántica alemana. Sin embargo, y pese a los favorables comentarios tributados en la revista por el mismo Schumann a compositores revolucionarios como Berlioz, Liszt y Chopin, sus afinidades musicales y su corazón parecían apuntar hacia una dirección distinta (no contraria) a la que su posición pública le reservaba. Por ejemplo, el programa de estudios diseñado por él en 1843 para la asignatura que impartiría en el conservatorio de Leipzig (y que mostró sus enormes limitaciones como pedagogo) no incluía en el apartado de música contemporánea ni al francés ni al húngaro, pero sí a Mendelssohn, Sterndale Bennett y Henselt; más tarde, la programación diseñada desde 1850 para la orquesta de Düsseldorf insistió en la obra de Mendelssohn, Gade y otros amigos suyos, pero excluyó por completo a Berlioz y Liszt, así como al por entonces emergente Wagner. Franz Brendel –propietario de la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* desde que Schumann se deshiciera de ella en 1844, y uno de sus primeros biógrafos– interpre-

tó esta situación en términos de evolución estilística, que explicó en términos hegelianos mediante el establecimiento de dos periodos en la producción schumanniana: la subjetiva (romántica), representada por la obra para piano de la década de 1830, y la objetiva (clasicista) representada por la música sinfónica y de cámara de los años 1840. Pese a lo discutible de este planteamiento, el esquema de Brendel ofrece valiosas pistas acerca del sentido de esta evolución, al señalar la subjetividad (individualismo) como rasgo fundamental del primer periodo. Las connotaciones “disgregadoras” de este individualismo fueron ya señaladas por G. W. Fink –crítico rival de la conservadora *Allgemeine Musikalische Zeitung*– quien en 1835 proclamaba que sería imposible formar una “escuela” a partir de las ideas tan caóticas y fragmentarias, así como del ciego entusiasmo de los compositores “románticos”. Y si había algo que no podía permitirse un compositor alemán en un momento clave de la reconstrucción de la identidad nacional alemana, esto era, precisamente, el lujo de disgregar lo único que la mantenía unida: su cultura.

De este modo, Schumann hizo suyo el ambicioso plan de reforma de la vida musical alemana diseñado por Mendelssohn, no sólo contribuyendo a la renovación de las formas clásicas mediante el cultivo de la música de cámara, sinfónica y religiosa, sino también mediante la restauración del patrimonio histórico alemán: fue él quien encontró en 1838 durante un viaje a Viena el manuscrito de la *Sinfonía* “Grande” de Schubert, que Mendelssohn se encargaría de estrenar el año siguiente en Leipzig; también emuló a éste al dirigir un significativo reestreno de *La Pasión según San Juan* con su orquesta en Düsseldorf en 1851. En este contexto debemos entender también su poco conocida faceta como redescubridor de la música antigua (en 1852 organizó una asociación coral especializada en la música de Palestrina, Lassus y Bach) y sus infructuosos intentos de fundar una ópera genuinamente alemana. De forma no casual, Schumann es uno de los primeros compositores (y el más relevante) en escribir de forma regular las indicaciones de *tempo* de sus obras en idioma alemán, en lugar del más universal italiano.

CRONOLOGÍA DE ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

1826 – Suicidio de su hermana Emilie			1833 – Primera crisis nerviosa tras la muerte de su hermano Julius y de su cuñada Rosalie			1840 – Matrimonio con Clara tras cinco años de pleitos con su padre			1853 – Entabla una intensa amistad con los jóvenes Joachim y Brahms		
1828 – Se traslada a Leipzig para estudiar Derecho en la Universidad			1834 – Primer número de la <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> (NZM)			1844 – Segunda crisis nerviosa tras la gira a Rusia. Se desprende de la NZM			1854 – Intento de suicidio e ingreso en el psiquiátrico de Endenich		
1810	1815	1820	1825	1830	1835	1840	1845	1850	1855		
 Zwickau				 Leipzig				 Dresde	 Düss.	 Ende	
1830/39 – La década pianística 1830 – Variaciones “Abegg” op. 1 1831 – Papillons op. 2 1834 – Carnaval op. 9 Estudios sinfónicos op. 13 1835 – Sonata nº 1 op. 11 Sonata nº 2 op. 22 1837 – Davidsbündlertänze op. 6 1838 – Escenas infantiles op. 15 Kreisleriana op. 16 1839 – Humoreske op. 20 Carnaval de Viena op. 26 ...			1840 – El año del Lied Liederkreis op. 24 Myrten op. 25 Liederkreis op. 39 Amor y vida de mujer op. 42 Dichterliebe op. 48 ... 1841 – El año sinfónico Sinfonía nº 1 op. 38 “Primavera” Obertura, Scherzo y Finale, op. 52 Concierto para piano op. 54 (1er mov.) Sinfonía nº 4 op. 120 “Clara”			1842 – El año camerístico Cuartetos de cuerda op. 41 Quinteto con piano op. 44 Cuarteto con piano op. 47 Phantasiestücke op. 88 1843 – El año del oratorio El Paraíso y la Peri op. 50 1845/47 – Hacia un nuevo estilo 1845 – El año de las fugas 1846 – Sinfonía nº 2 op. 61 1847 – Tríos con piano nº 1 y 2			1848/49 – Los años fecundos Genoveva, ópera Álbum para la juventud op. 58 Escenas del bosque op. 82 Escenas del Fausto de Goethe 1850/53 – Recapitulación 1850 – Concierto violonchelo op. 129 Sinfonía nº 3 “Renana” op. 97 1851 – Sonata para violín nº 1 y nº 2 Trío con piano nº 3 op. 110 1852 – Año de la música religiosa 1853 – Sonata para violín nº 3		



Entrevista a Hans Joachim Köhler, biógrafo de Robert Schumann y editor de su obra pianística y *Lieder*.

Rafael Fernández de Larrinoa.

Schumann dedicó muchas energías luchando contra el “filisteísmo” musical. ¿A qué y quiénes se oponía realmente?

¿Tenía esta cruzada algo que ver con el nacionalismo?

Hans Joachim Köhler. Su lucha contra los filisteos es una lucha instintiva y visceral contra los compositores conservadores y los virtuosos. El nacionalismo o el resentimiento contra otras naciones o razas ocupan lugares periféricos o son lugares comunes de la época. Era amigo de Berlioz (Francia), Liszt (Hungría), Chopin (Polonia), Gade (Dinamarca), Bennett (Inglaterra) y de Mendelssohn Bartholdy, Moscheles, Hiller, Joachim (que eran judíos).

R. F. L. Se ha dicho que Schumann tuvo dos periodos estilísticos y que evolucionó desde una actitud inicial más espontánea

hacia otra más consciente y clasicista a partir de 1840. Esta música ha sido acusada de no ser tan original ¿Qué puede decirnos sobre esto?

H. J. K. Yo no veo las cosas de ese modo. Mi opinión es la siguiente: Schumann quiso crear una nueva música poética durante toda su vida, pero lo hizo de diferentes maneras. No encontramos realmente dos periodos bien delimitados. El siempre buscó y encontró nuevas formas de plasmar sus ideas poéticas en música. Al principio, en relación con literatura y poesías concretas (Jean Paul); luego introduciendo acrósticos y símbolos (*Carnaval*); frecuentemente con citas de su propia música (*Humoreske*); pero también, especialmente durante la segunda mitad de su vida, liberándola de asociaciones concretas. Sus construcciones formales se acercaron a las tradicionales, pero siempre aportó elementos originales (por ejemplo su *Sinfonía nº 4*, la música para *Manfred*, la ópera *Genoveva*, melodramas, etc.) Fue uno de los más grandes creadores de nuevos modelos de organización formal, llenos de fantasía y acierto para encontrar las notas apropiadas para cada sentimiento. No hay música suya en la que no participe su subconsciente.

¿CONSERVADOR O PROGRESISTA?

El distanciamiento entre Schumann y los compositores “progresistas” queda perfectamente ilustrado por la anécdota ocurrida durante una visita de Liszt a Dresde en 1848. Invitado a casa de los Schumann, Clara interpretó para él un trío de su marido, así como el *Quinteto con piano*. Tras escuchar esta obra, Liszt la tildó de “*Leipziger*”, comentario que molestó enormemente a Schumann, al tomarlo como un desprecio a la memoria de Mendelssohn, cuyo fallecimiento un año antes había supuesto un duro golpe para él y para Clara. Por si fuera poco, Liszt habló después favorablemente del compositor más denostado por Schumann (“comparado con Meyerbeer, Mendelssohn no existe”), hasta que éste estalló ordenándole cerrar la boca y declarando que “Meyerbeer era un enano comparado con el gran artista que había sido Mendelssohn”, tras lo cual se encerró en su habitación jurando haber roto con Liszt para siempre. En cualquier caso –y pese a que la cordialidad entre ambos músicos se restableció en breve–,

el veredicto de la historia llegó a simplificar enormemente esta delicada cuestión, sentenciando la alineación de Schumann en el frente “clasicista” del Romanticismo alemán, como puente y bisagra entre Mendelssohn y Brahms.

Johannes Brahms se cruzó en la vida de Schumann en 1853. Con apenas 20 años, su enorme talento musical, la devoción tributada hacia su persona, sus firmes convicciones estéticas y su efébrica belleza causaron un profundo efecto en el ya casi lunático compositor, removiendo quizá en su interior las numerosas experiencias afectivas de profundo calado homoerótico que salpicaron su juventud en Dresde, y que habían tenido sus expresiones más intensas en los compositores Ludwig Schunke (cofundador de la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, muerto de tuberculosis en 1834) y el inglés William Sterndale Bennett (el psicoanalista Lawrence Kubie apunta a la bisexualidad de Schumann como un factor crucial en su vida).

El hecho es que en un sonado artículo titulado “*Neue Bahnen*” (“Nuevas vías”), Schumann elogió la figura de Brahms en

términos ditirámicos, señalándolo como la gran promesa musical alemana y oficializando su abdicación a favor del nuevo genio: “Vivimos un gran periodo de la música. Ha aparecido un joven que, con su maravillosa música, nos ha abrazado a todos en lo más profundo de nuestra intimidad. Suscitara, estoy convencido, el movimiento más potente en el mundo musical. Creo que Johannes es el verdadero apóstol y que escribirá un Apocalipsis que multitud de fariseos serán incapaces de descifrar durante largos siglos”.

Autor él mismo de la sentencia que pesará sobre su legado, la figura de Schumann continúa ocupando un borroso espacio en la historia de la música. Innovador y reactivo a las concesiones, pero de difícil encaje en el bicéfalo panorama musical alemán del siglo romántico, su música permanece como un conmovedor ejemplo de originalidad, fantasía y veracidad expresiva y estética, cuyos secretos no se muestran a la primera pero merecen sin duda el homenaje rendido por Brahms en una carta fechada en 1873: “El recuerdo de Schumann es sagrado para mí. Siempre tomaré a este noble y puro artista como mi modelo”. 🌿

Rafael Fernández de Larrinoa (Puertollano, 1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Joaquín Turina” de Madrid.



OBRA PARA PIANO

Vladimir Ashkenazy, piano

DECCA 5 470 915-2 DDD 7 CD 1986-1995

Sonido ★★★★★

Valoración ★★★★★



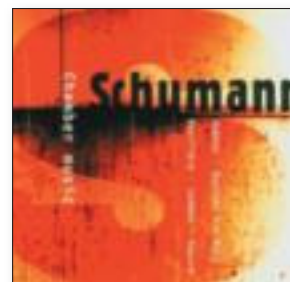
LIEDER

Peter Schreier, tenor. Christoph Eschenbach, piano

TELDEC 2292-46154-2 DDD 3 CD 1991

Sonido ★★★★★

Valoración ★★★★★



MÚSICA DE CÁMARA

Quatuor Via Nova. Jean Hubeau, piano. Jean Mouillère, violín. Gérard Caussé, viola. Frédéric Lodéon, violonchelo

WARNER CLASSICS LC 04281 DDD 6 CD 1977-78

Sonido ★★★★★

Valoración ★★★★★

La obra para piano de Schumann ha corrido una suerte discográfica irregular. Frente a las numerosas grabaciones de unas pocas obras (especialmente el *Carnaval*, las *Escenas de niños* y los *Estudios sinfónicos*), el resto del catálogo ha sufrido un variable grado de olvido. Baste recordar el breve recorrido comercial que tuvieron los registros independientes recopilados en este cofre, protagonizado por uno de los pianistas más carismáticos de los tiempos recientes. Las integrales (Jörg Demus, Peter Frankl, Franz Vorraber...) no han sido abundantes y han tenido igualmente azarosas vidas discográficas. La más reciente (y la única disponible actualmente en el mercado español) es la editada por Brilliant, con casi tantas reediciones como grabaciones originales y algunos felices momentos.

Por ello, la discografía pianística de Schumann ofrece un panorama muy disperso para el cual el aficionado deberá bucear entre los pioneros Horowitz (*Kreisleriana*), Richter (*Estudios sinfónicos*) o Rubinstein (*Carnaval*), a maestros como Benedetti-Michelangeli, Arrau o Wilhelm Kempff, a los más recientes Perahia, Argerich o Lupu hasta llegar a algunas de las más recientes sorpresas protagonizadas por Kissin (RCA), Freire (Decca) o Schiff (ECM), sin olvidar la preciosa edición (combinada con música de cámara) protagonizada por Eric Le Sage para el sello Alpha.

Sin ser ideal, el cofre Decca contiene una amplia selección de la obra de Schumann para piano (faltan las obras adscribibles al género *Hausmusik*, así como las fugas y otras rarezas) en versiones sólidas interpretadas en una adecuada variedad de registros expresivos, desde el virtuosista de las *Abegg* o la *Sonata nº 1* hasta el poético y misterioso de las *Escenas del bosque*.

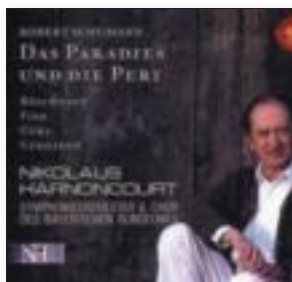
Los *Lieder* constituyen una de las apuestas más seguras dentro de la discografía schumanniana, pese a que aquí también unos pocos ciclos (*Amor de poeta* o los dos *Liederkreis*) copan su porción más significativa. No hemos escogido el estuche Deutsche Grammophon de seis compactos firmado por Dietrich Fischer-Dieskau por dos razones: la principal consiste en el anuncio por el sello amarillo de la publicación de un cofre especial Schumann de 35 compactos en el que figurarán estos seis CD junto con el resto de registros que complementaron la edición original y que contaron con Edith Mathis para las canciones escritas para voz aguda. La segunda razón (más subjetiva) consiste en nuestra preferencia por las voces agudas (femeninas y masculinas) para este repertorio.

Entre la cuerda tenoril nos resulta imprescindible recomendar la escucha del reeditadísimo *Amor de poeta* de Fritz Wunderlich (DGG), de turbadora belleza y varonil arrojo pese al quizá no excesivamente imaginativo acompañamiento (aunque igualmente eficaz) de Hubert Giesen. Todo lo contrario del registro que aquí recomendamos, cuya parte pianística destila imaginación y sabiduría a partes iguales (no en vano Eschenbach es un reputado erudito schumanniano, responsable igualmente de la edición Fischer-Dieskau/Mathis que comentábamos más arriba). Junto a él, Schreier reproduce (abreviándolo) un programa que ya ofreció para el sello Berlin Classics en 1975, pero que aquí resulta más maduro, elocuente (gracias a Eschenbach) y, paradójicamente, incluso más juvenil. La ordenación de las obras dentro de los compactos constituye otro acierto, e invita a una repetida audición. En fin, una excelente forma de introducirse en este fantástico universo.

La música de cámara constituye uno de los apartados de conocimiento más obligado dentro de la producción schumanniana, pese a la leyenda negra que ha soportado por su (evidente, pero deslumbrante) "clasicismo". En efecto, no sólo resulta evidente que la factura y el aliento brahmsianos provienen de aquí, sino que, comparado con la autenticidad del maestro, las sutilezas formales y motivico-temáticas del émulo parecen tornarse en estériles y calculados manierismos. Las sonatas para violín cuentan con fenomenales registros entre los cuales no nos atrevemos a destacar ninguno en particular: Christian Ferras (DGG/1966), Gidon Kremer (DGG/1986), Isabelle Faust (1999/CPO) o Carolin Widmann (ECM/2008) son todos excelentes. Los cuartetos para cuerda constituyen otro tesoro, más oculto aún que el anterior, en el que destacamos el descatalogado registro del Melos Quartett (DGG/1988), maestro absoluto en este repertorio, así como los también descatalogados del Hagen Quartett (DGG/1996), que serán incluidos en la edición Schumann anunciada por el sello germano.

De entre la música de cámara con piano, la mendelssohniana cualidad de los tríos les ha garantizado una trayectoria relativamente más continua (en la que han reinado de nuevo los Beaux Arts) frente al *Quinteto*, por fortuna, una de las obras preferidas por los intérpretes actuales. En este apartado merece la pena seguir la trayectoria discográfica de Martha Argerich (una de las más firmes valedoras de esta música en nuestros días) en sus recopilatorios del festival de Lugano para redescubrir estas obras.

El álbum que aquí recomendamos ofrece a buen precio el total de la música de cámara de Schumann, incluida la dedicada a los instrumentos de viento, en interpretaciones de altísimo nivel medio.



EL PARAÍSO Y LA PERI

Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiodifusión Bávara. Nikolaus Harnoncourt, director. Dorothea Röschmann, soprano. Christoph Strehl, tenor

RCA 88697 27155-2 CD1 56:46 CD2 44:24 2005

Sonido ★★★★★

Valoración ★★★★★



GENOVEVA

Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur, director. Edda Moser, soprano. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Peter Schreier, tenor

BERLIN CLASSICS 0020562BC ADD CD1 69:17 CD2 56:46 1978

Sonido ★★★★★

Valoración ★★★★★



SINFONÍA Nº 3 "RENANA"

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Kent Nagano, director

ARTHAUS MUSIK 101 431DVD 36 + 52 MIN 2006
Subtítulos en francés, español, italiano y japonés

NTSC 16:9 / PCM Stereo DD 5.1 DTS 5.1

Imagen ★★★★★

Valoración ★★★★★

La que fuera la obra más reconocida y admirada en vida del compositor, ha padecido un extenso letargo durante décadas hasta su reciente redescubrimiento por una nueva generación de directores schumannianos. Estamos ante una obra de una enorme y subyugadora originalidad, no únicamente por lo novedoso del género (un oratorio de tema no religioso), sino por la música desplegada por Schumann para envolver este extraño cuento oriental, inspirado en Tomás Moro pero evocador de una sensualidad, un exotismo y una pagana "religiosidad" que parece adelantar el universo de los cuentos de Oscar Wilde. En él, una criatura semidivina de ambigua e incierta sexualidad procedente de la mitología persa (la Peri), debe buscar entre los hombres, a lo largo y ancho del mundo, aquel bien espiritual que le permitirá abrir las puertas del paraíso.

En tiempos recientes, esta antes olvidada obra ha sido tributaria de dos registros igualmente excelentes de John Eliot Gardiner (Archiv/1997) y el que aquí nos ocupa. El del inglés cuenta con la Orchestre Révolutionnaire et Romantique (con instrumentos históricos) y se complementa con otras obras corales menores, pero traemos aquí la de Harnoncourt por ofrecer una lectura más contrastada. En el apartado vocal, Röschmann ofrece un retrato más fogoso que la encantadora, aunque quizá algo pálida Bonney en el registro de Gardiner, quien a cambio tiene en Christoph Prégardien un defensor más lírico y dúctil del rol del narrador.

A destacar igualmente las inmejorables prestaciones de Bernarda Fink y Christian Gerhaher.

Antes de decidirse por este drama histórico, Schumann consideró la idea de escribir una ópera sobre temas tan variopintos como *Hamlet*, *Till Eulenspiegel*, *El corsario* de Byron, *Lobengrin*, *Tristán e Isolda* o *Mazeppa* (una vez concluido sopesó la posibilidad de abordar temas como el de *Romeo y Julieta* o *La novia de Messina* de Schiller).

El por qué se decidió por este argumento "sin el menor interés" (según Hanslick) o "una pura tontería" (según G. B. Shaw) es un enigma de difícil respuesta. Una vez descartada la cooperación directa con Hebbel, autor del drama original, dada la incapacidad mutua de entenderse (atribuible principalmente a Schumann), el compositor reelaboró el libreto "de forma tan extraña y quijotesca" que Reinick (autor de la primera versión del libreto) no reconocía ya "a su propio hijo".

Esta extraña reflexión en torno a la fidelidad conyugal —construida en torno a un triángulo amoroso cuyo vértice es el enigmático personaje de Golo, especie de perverso sexual que casi ocasiona (por venganza) el desastre de Genoveva— ha tenido una casi inexistente (más que irregular) historia interpretativa. Pese a la (también) quijotesca defensa de este título por Nicolaus Harnoncourt, protagonista de dos registros de esta ópera (uno en CD para Teldec/1996 y otro en video para ArtHaus/2008), los resultados se resienten de un reparto irregular (especialmente por los Golo de van der Walt y Shawn Mathey) y, en el caso del DVD, una dirección de escena espantosa.

Debemos acudir a la "antigua" versión de estudio de Kurt Masur, que ofrece un enfoque orquestal más sólido y convincente, así como un reparto prácticamente ideal.

Las interpretaciones de las sinfonías schumannianas de maestros del pasado como Furtwängler (o más recientes como Klemperer o Bernstein) tienen la virtud de conectar con la faceta más lunática del compositor (especialmente en las sinfonías más alucinadas, las pares). Según sabemos de sus años como director en Düsseldorf, Schumann no solo pareció apreciar las texturas densas sino también los *tempi* extremadamente lentos, hecho motivador de numerosos conflictos.

En tiempos más "modernos" la tendencia general ha sido la de aligerar la interpretación de estas obras, que han conseguido acumular una discografía variada y de alto nivel gracias a aportaciones como las de Karajan (aún hoy una de las opciones más recomendables), Sawallisch, Muti o Chailly, firmante con la Gewandhaus de la edición reorquestada por Mahler e interpretada bajo criterios bastante extraños.

Las dos opciones firmadas por Gardiner y Harnoncourt son igualmente recomendables. Más completa la primera (incluye una sinfonía juvenil, la *Obertura*, *scherzo* y *finale*, la *Pieza de concierto para cuatro trompas y orquesta*, así como las dos versiones de la *Sinfonía nº 4*), compite de modo desigual con la quizá más visionaria de Harnoncourt, quien en su edición económica acopla las sinfonías con los conciertos para piano y violín, con esos dos adalides schumannianos que son Argerich y Kremer.

Los no iniciados obtendrán un enorme placer de disfrutar esta doble edición (interpretación más documental) acerca de la más exultante obra del ciclo, desentrañada musicalmente por Kent Nagano, quien ofrece aquí una electrizante interpretación.