

## SCHUBERT Y LA CANCIÓN ALEMANA

**Darío Valencia Restrepo**

[www.valenciad.com](http://www.valenciad.com)

**El poema sólo estará completo  
cuando sea musicalizado.  
Goethe**

NOTA. El presente artículo se encuentra, en forma interactiva, en el sitio de internet [www.valenciad.com](http://www.valenciad.com) y al mismo puede accederse si se da clic sobre el hipervínculo GRANDES COMPOSITORES que aparece en la primera pantalla de dicho sitio. Allí se podrán escuchar doce canciones seleccionadas y versiones al español de los poemas que les sirvieron de base a aquellas, así como aprovechar hipervínculos que conducen a la explicación de algunos términos musicales y a sitios de internet que contienen audios, vídeos, partituras y comentarios sobre los Lieder de Schubert.

Aunque Schubert no inventó la canción alemana, con más propiedad denominada por la palabra alemana Lied (plural: Lieder), sí fue responsable de elevar aquella a una categoría artística sin precedentes. Lo primero que debemos decir es que la palabra Lied se aplica a una fusión entre literatura y música que se inició en lo que hoy es Alemania hacia fines del siglo XVIII y continuó principalmente en las primeras décadas del siglo XIX.

### **Antecedentes**

Como antecedente histórico fundamental podemos señalar la sencilla canción folclórica (“Volkslied”), básicamente compuesta por estrofas de cuatro versos cada una y con la típica rima abab. Conviene destacar que entre 1806 y 1808 aparece una antología de poemas populares con el nombre “Des Knaben Wunderhorn” (El cuerno maravilloso del muchacho), la cual gozó de enorme popularidad y mereció el elogio de Goethe. Añadamos que la canción folclórica alemana tiene el llamado carácter estrófico, lo cual quiere decir que la música es idéntica para cada una de las estrofas.

Haydn, Mozart y Beethoven no se distinguieron por dedicar especial atención a la canción, pero sí podemos mencionar ejemplos que en cierto grado anticipan el futuro desarrollo del Lied: algunos números del oratorio “Die Jahreszeiten” (Las estaciones) de Haydn; la canción “Das Veilchen” (La violeta) de Mozart; y el ciclo “An die ferne Geliebte” (A la amada lejana) de Beethoven. Pero no fueron estos grandes quienes más influyeron en Schubert sino otros compositores menores, entre los cuales debemos señalar a Holzer, Reichardt, Zelter y Zumsteeg.

Un buen ejemplo de esta herencia folclórica ennoblecida por Schubert lo constituye la canción “Heidenröslein” (Pequeña rosa silvestre), compuesta en 1815, “annus mirabilis” para el compositor pues en ese año escribió más de 140 Lieder. Agregariamos que un libro clásico de John Reed concluye que Schubert escribió un total de 631 Lieder.

### **El Romanticismo**

En 1824 un periódico de Leipzig publicó un texto que es fundamental para entender los cambios introducidos por Schubert: “El señor Franz Schubert no escribe realmente

canciones y no tiene el deseo de hacerlo... más bien compone trabajos vocales, muchos tan libres que uno podría llamarlos tal vez caprichos o fantasías. Con ese propósito en mente, los poemas, la mayoría nuevos pero de calidad altamente variable, están bien escogidos y su traducción en música digna de elogio; casi con total acierto el compositor logra arreglar todo y cada detalle de acuerdo con la idea del poeta. Pero la ejecución es mucho menos exitosa pues trata de compensar la falta de unidad, orden y claridad mediante excentricidades...”

De extraordinaria importancia es esta cita porque pone de presente dos aspectos dignos de resaltar: en primer lugar, se reconoce que el compositor se está apartando de conceptos como orden, claridad y unidad, tan propios del clasicismo, y está dotando sus canciones de atributos novedosos con respecto a la canción folclórica; y, en segundo lugar, hay ya en la nota del periódico un reconocimiento de una característica esencial de Schubert: su capacidad de exaltar en términos musicales las ideas y afectos del poema. El compositor, aunque conservaba rasgos del clasicismo vienés, estaba introduciendo elementos románticos en su producción musical.

El original impulso romántico provino de Inglaterra, y en parte también de Suiza, pero fue en Alemania donde echó raíces y se vigorizó. En tiempos de Schubert dicho movimiento estaba llegando tardíamente a la música pues primero se había dado en la literatura y la filosofía.

Un segundo ejemplo que es de 1817, “Der Tod und das Mädchen” (La muerte y la doncella), muestra ya características muy diferentes al anterior, pues el compositor se aparta del carácter estrófico con el fin de dar un tratamiento diferente a cada personaje. Se ocupa de la muerte, un tema romántico por excelencia, pero aquella no es vista con el terror medieval sino como un ser consolador que proporcionará un descanso a la horrorizada muchacha.

La línea melódica de la doncella es angustiada y algo declamatoria, en tanto que la de la muerte es solemne y tranquilizadora. La tonalidad es re menor, empleada por Schubert para referirse a la muerte. El tema inicial, presentado en la introducción a cargo del piano, es aprovechado por el compositor para unas variaciones en uno de sus cuartetos de cuerdas, conocido con el mismo nombre del Lied, algo que ha contribuido enormemente a la popularidad de la canción.

### **Creación de una nueva forma artística**

Un joven de solo 17 años compone una obra maestra en 1814 con el título “Gretchen am Spinnrade” (Margarita en la rueca). Se ha dicho que de un golpe Schubert creó una nueva forma artística, sin precedentes, lo cual tiene un fondo de verdad. Se considera que ésta es la primera canción alemana moderna, en la cual se integran ejemplarmente aspectos líricos y dramáticos.

Toma como base un texto de la primera parte del Fausto, de Goethe, compuesto por ocho estrofas cada una de cuatro versos casi todos yámbicos, para voz de soprano. Es un ejemplo de la canción estrófica con variaciones, pues se va cambiando la música según lo exigido por el carácter de cada estrofa.

Un primer plano lo constituye el canto, un segundo unas incesantes semicorcheas a cargo de la mano derecha en el piano que evocan el movimiento de la rueca, y un tercer plano proviene de un bajo proporcionado por la mano izquierda que por momentos

parece señalar el movimiento del pie sobre el pedal de la rueca. La soprano se ve muy exigida por un creciente dramatismo que la lleva hasta casi un grito, pero todo atemperado por las varias repeticiones de la línea melódica central a partir del texto de la estrofa inicial.

A propósito, dice Richard Capell en un libro muy citado que Schubert, al brindar tanta atención al poema, demanda un nuevo estilo de canto y que además el cantante, para hacerle justicia a la música, debe conocer a fondo los poetas que la inspiraron. Es bueno comentar que el compositor prefería a veces altas tesituras, nada cómodas para muchos cantantes, lo cual lleva a que diferentes canciones se interpreten transportadas a tonalidades distintas a la original.

## **Tipos de Lied**

Ya hemos indicado dos tipos de Lied: la canción estrófica y la canción estrófica con variaciones. Un tercero se denomina en alemán “durchkomponiert” (compuesto o desarrollado completamente), en el cual la música de la canción fluye para responder a las ideas, imágenes y diversas situaciones sugeridas por los versos. Bien representa este tipo la canción “Der Doppelgänger” (El doble), compuesta a partir de un poema de Heine.

Un nuevo ejemplo, “Erlkönig” (El rey de los elfos), nos lleva al Lied denominado escénico. Se aparta notoriamente del estrófico por las transiciones abruptas al cambiar de personaje. Es muy difícil de interpretar pues incluye cuatro personajes con caracteres diferentes: un narrador que presenta al padre que cabalga hacia su casa con un niño que es su hijo, en medio de una noche tempestuosa; el padre, que trata de tranquilizar al niño con una voz en un registro medio; el hijo, asustado hasta la muerte por la aparición del rey de los elfos y que canta en un registro más alto y de progresiva intensidad; y el rey de los elfos que trata de atraer al niño con una voz suave y algo melosa. Las voces tienen un carácter declamatorio o arioso, a veces casi de diálogo hablado. Podríamos afirmar que estos recursos provienen de la influencia ejercida por la ópera, un género que mucho interesó a Schubert pero en el cual no tuvo mayor fortuna.

## **Los ciclos**

Tal vez una de las mayores contribuciones de Schubert lo constituye la creación del ciclo de canciones, en el cual cada una de éstas tiene su unidad propia pero a la vez hace parte esencial del conjunto completo.

Bastaron sus grandes ciclos, “Die schöne Müllerin” (La bella molinera) con 20 canciones y “Winterreise” (Viaje de invierno) con 24, para establecer una modalidad musical querida por los aficionados y elogiada por musicólogos, críticos e intérpretes. En los dos ciclos aparece la relación entre mundo exterior y mundo interior desarrollada a partir del concepto de viaje, tan caro a Schubert y en general a los románticos. Son sendos viajes hacia la muerte, aunque tratados distintamente en cada caso. Muy apropiado citar aquí al gran compositor inglés del siglo XX Benjamin Britten: “La misa en si menor de Bach y “Viaje de invierno” constituyen dos pilares de la música occidental”.

En algunas publicaciones se habla de un tercer ciclo denominado “Schwanengesang” (El canto del cisne) pero ello no es así. Un editor tuvo la idea de reunir 14 canciones concebidas en los últimos años del compositor a partir de siete poemas de Rellstab, seis

de Heine y uno de Seidl, y quiso darle al conjunto el mencionado título. Entre las primeras aparece “Ständchen”, conocida entre nosotros como “La serenata de Schubert”, una de las canciones más bellas y famosas.

## **El piano**

En los Lieder tradicionales del siglo XVIII el piano tenía una función subordinada a la voz, en gran medida para proporcionar a ésta una base armónica. Su función era entonces de simple acompañamiento.

Con Schubert el instrumento se convierte en por lo menos un igual de la voz, a veces inclusive responsable de establecer el tono de todo un Lied. Puede darnos la sensación del caminar, del viento o del movimiento de un arroyo, pero no se limita a crear una especie de fondo de la voz ni a, por así decirlo, una pintura sonora. Más bien se constituye en un símbolo o representación del poema mismo.

Algunas veces el piano nos da una idea del paisaje y en otras del clima interior del personaje. Pero también puede con frecuencia presentar los dos al mismo tiempo, tal el caso de los dos ciclos antes mencionados. En ellos se establece una relación entre, como dirían bellamente en inglés, el “landscape” y el “innerscape”, entre el paisaje y el mundo interior del personaje.

Puede afirmarse que el papel del piano introducido por Schubert fue único en su tiempo e influiría posteriormente en compositores como Schumann.

Es tal la integración que puede alcanzarse entre voz y piano que en alguna ocasión Schubert diría, al referirse a la manera como él se unía al cantante Vogl, que la audiencia percibía algo nuevo, no escuchado antes, y que durante la interpretación los dos parecían como uno solo.

## **Los poetas**

La aparición de los grandes líricos alemanes hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, en especial Goethe, fue un decisivo impulso para que Schubert iniciara sus grandes composiciones y creara un nuevo género musical.

Aunque a veces se sostiene que el compositor no musicalizaba siempre poemas de calidad, no puede dudarse de la cultura literaria del compositor. Es difícil encontrar un compositor anterior a Schubert que le iguale en su comprensión y apreciación de la poesía. Es del caso destacar que su autor preferido era Goethe, con respecto al cual tiene 74 canciones a su haber, y que también aprovechó poemas de otros grandes como Schiller con 44 canciones, Novalis y Heine. Al respecto dice el gran musicólogo Alfred Einstein que el compositor encontró en Goethe “personalidad artística y naturaleza en lugar de falsos escenarios, pasión en vez de retórica, sentimiento en lugar de sentimentalismo, vida real en vez de imitaciones clásicas”.

Pero siendo cierto que en ocasiones Schubert se ocupó de poemas menores, como los de Wilhelm Müller para sus dos ciclos, es necesario señalar que en esos casos encontraba sentimientos, imágenes o temas que prontamente despertaban en él ideas musicales. A veces le bastaba un verso importante o de efecto, sobre todo al final del poema.

De otra parte, cuando Schubert encontraba un poeta de su interés se dedicaba a musicalizar en forma continua un buen número de sus poemas, al punto de que al parecer su deseo era encontrar un tono y un estilo apropiados al poeta en general y no a un poema o a unos versos en particular.

Desde su carácter esencialmente doméstico hasta su llegada a la sala de recital o de concierto, el Lied ha sido un poderoso vehículo para la difusión de la poesía. ¿Cuántos aficionados se han acercado a la poesía de Goethe gracias a las canciones de Schubert ?

### **Poesía y canción**

Si en una canción o en un aria de ópera debe primar el texto o la música es una vieja y muy discutida cuestión. En el caso de la ópera, Mozart dijo que la letra debía ser hija obediente de la música, en tanto que para Gluck la música debía servir la poesía.

En la canción folclórica alemana la música tenía que respetar la soberanía del texto. Pero en la canción artística de dicho país es admirable el balance entre los dos elementos y cómo su unión alcanza una altura mayor que la de cada uno. La íntima fusión de poema y canción es el logro mayor de Schubert. Es admirable cómo la música exalta el poema y se adapta al tono general del mismo. Los recursos musicales de la voz y del piano refuerzan los afectos presentados por el poeta y con frecuencia van más allá de lo que las palabras pueden expresar.

El compositor emplea magistralmente la modulación (transición de una tonalidad a otra) para tener en cuenta los cambios de afecto, ambiente o carácter de los personajes, tal como aquellos se manifiestan en el poema. Un recurso central lo constituye el cambio entre los modos mayor (diríamos luminoso) y menor (diríamos oscuro o sombrío) de una misma tonalidad con el fin de reflejar o acentuar los aspectos expresivos del texto.

Mucha sorpresa causó en su tiempo el uso de novedosos recursos armónicos por parte de compositor. A veces modulaba para terminar en una tonalidad diferente a la inicial, contrariando las expectativas del oyente. Este recurso, conocido como de tonalidad progresiva, sólo se volvería común más tarde en compositores como Liszt y Wagner.

Schubert tenía tonalidades preferidas según el carácter del poema, tal como lo indica el ya citado John Reed. Mencionamos algunas: do mayor: claridad, de la identificación con la naturaleza; do menor: siniestra, de lo sobrenatural; re menor: dramática, de la muerte; mi mayor: inocencia y alegría; mi menor: melancolía, depresión, nostalgia.

De otra parte, el compositor estaba dotado de una capacidad melódica sin par y de una gran habilidad para transformar melódicamente la esencia del poema, fuera éste de simple texto, de fuertes acentos líricos o de concentrado efecto teatral. Pero si la dureza del poema lo exigía, Schubert estaba dispuesto a sacrificar lo que podríamos considerar una bella melodía o tonada, lo cual llevó a un exagerado comentario de Berlioz. Dijo que valoraba la música del compositor porque no contenía nada de lo que cierta gente llama melodía.

Terminamos señalando la fuerte asociación entre la voz y el idioma alemán en Schubert, lo que hace desconfiar de las versiones que se cantan en otras lenguas, aunque por supuesto es indispensable conocer lo que dice la letra respectiva. Los acentos musicales previstos por el compositor pueden no caer sobre las palabras apropiadas en la otra lengua. De otra parte, existe la creencia que el alemán es una idioma áspero que no se

presta para el canto, lo cual queda desvirtuado con los Lieder de Schubert y también con la ópera alemana (el “Singspiel” o representación con canto) a partir de ejemplos tan formidables como “El rapto en el serrallo” y “La flauta encantada”, de Mozart.

Periódico El Mundo, suplemento Palabra & Obra  
Medellín, Colombia, 21 de mayo de 2011