

	Revista de música culta	ISSN 1576-0464 D.L. MA-184-2000	Revista mensual de publicación en Internet Número 27º - Abril 2.002
	 ¡Amor a la música!		

Secciones:

- ▶ [Portada](#)
- ▶ [Archivo](#)
- ▶ [Editorial](#)
- ▶ [Quiénes somos](#)
- ▶ [Entrevistas](#)
- ▶ [Artículos](#)
- ▶ [Crítica discos](#)
- ▶ [Bandas sonoras](#)
- ▶ [Conciertos](#)
- ▶ [El lector opina](#)
- ▶ [Web del mes](#)
- ▶ [Midi del mes](#)
- ▶ [Tablón anuncios](#)
- ▶ [Suscribir](#)
- ▶ [Buscar](#)

Los ciclos de lieder de Schubert (II)

“Cuando surge el lied, el poema, al ser tomado por Schubert, se anula y es creado de nuevo como estructura musical.”



Por [Elisa Rapado](#). Lee su [curriculum](#).

Las formas musicales:

Uno de los elementos fundamentales en la renovación del género lied llevada a cabo por Schubert, radica en su capacidad de innovación en el ámbito formal. En efecto, vemos que a principios del siglo XIX, el género lied se consideraba una propia forma musical. Aunque la terminología contemporánea para el análisis mantiene la nomenclatura “forma lied” para las estructuras musicales ABA, Schubert no se deja limitar ni por las formas musicales al uso ni tampoco por las estructuras métricas del poema.

Estudiar de un modo exhaustivo, relacionando poema y música, las formas creadas por Schubert, sería de gran interés, pero excede el ámbito de este artículo, porque este análisis necesitaría conocimientos filológicos. Sí es posible enumerar las formas más habituales de lied^[1]:

- Lied estrófico. A cada estrofa del poema corresponde la misma melodía y acompañamiento. Este esquema puede ampliarse, o tomar la forma ABA (entendiendo B como sección de contraste o bien de desarrollo). Existen más posibilidades, como sucede en el primer lied del ciclo Winterreise, Gute Nacht, lied que repite varias estrofas con idéntica música y en las dos últimas plantea una en dinámica forte y otra en modo mayor, consiguiendo así un asombroso contraste. Son posibles otras variaciones, como ornamentaciones o cambios en el acompañamiento (como sucede en el sexto lied del ciclo Schwanengesang , In der Ferne).

- El esquema estrófico puede ampliarse, convirtiéndose el lied en estrófico- ampliado o desarrollado. Sin embargo, la ampliación de la forma musical del lied mediante estructuras contrastantes o de desarrollo no suele coincidir con la estructura métrica del poema, sino que parte, habitualmente, del contenido poético. Dentro de esta estructura encontramos también aquellos lieder que presentan dos estrofas iguales, pero con un alargamiento de la segunda.
- La estructura de los lieder más valorados de este compositor no responde a ninguna de estas dos formas, en las que he tratado de simplificar[2] las variantes formales posibles del lied. El contenido es la causa del peculiar funcionamiento de estos lieder, que tienden a ser discursivos, con un punto culminante, que coincide con el instante de máxima tensión textual. Normalmente se trata de poemas con un profundo contenido emotivo, dramático o psicológico. La impresión que producen los lieder de estas características es que no hay estructura, pese a que se escuchan paralelismos que dan continuidad al discurso musical. Son lieder cuyo argumento textual y musical necesita de un planteamiento abierto y evolutivo para crear efecto en el oyente. Es el caso del lied Gretchen am Spinnrade, donde el mayor énfasis textual se plasma por medio de la música con una progresión ascendente y sucesivas modulaciones que producen la sensación climática que requiere el grito de la joven, sein Küß! (su beso). También sucede con el lied Erlkönig, en el que la tensión se concentra en el grito desesperado del niño que es raptado por el Rey de los Elfos.

Salvando las distancias, bien podríamos relacionar las múltiples posibilidades formales de los lieder con las de los últimos cuartetos de Beethoven, ya que, tanto Schubert como Beethoven evitan partir de regularidades preconcebidas, porque parten de infinitas actitudes hacia la música.

El papel de la melodía:



Constatar la extraordinaria riqueza y belleza melódica de los lieder de Schubert ha sido una preocupación habitual de todos los estudios sobre estos. Por desgracia, algunos autores han extraído de esta belleza, en ocasiones un tanto ingenua, la conclusión de que los lieder de Schubert pueden reducirse a una bella melodía, pastoral, “primaveral”, sin demasiadas consecuencias. Esto es un grave error y una falsificación de la realidad. Incluso los lieder en apariencia más despreocupados, con una amplia cantabile, con un texto de lo más trivial, Schubert siempre trata de extraer un sentido secreto, una simbología plena de significado. De hecho, algunos de los lieder más trágicos plantean las melodías más hermosas.

Hemos de decir, sin pretender desprestigiar la obra de ningún otro compositor, que la facilidad para componer melodías fue un don natural que no poseyeron todos los compositores, incluso mundialmente famosos, que dedicaron todo su afán musical e intelectual a otros elementos de la composición, como la innovación armónica. La falta de esta cualidad natural para crear melodía hizo que algunos de los estudiosos de estos compositores (por supuesto, no los propios compositores) considerasen la melodía como un factor poco menos que intrascendente.

En el caso de Schubert, la melodía no es una línea superficial: tiene una construcción, un sentido y se configura de un modo tan intelectual y culto como cualquier otro elemento de la composición. De hecho, esta belleza melódica siempre viene unida a un acompañamiento pianístico brillante y creativo, un empleo eficaz e inteligente de las modulaciones y cualidades armónicas, etc.

La voz, en su discurso, puede plantear la forma de la composición completa, y llevar el peso de toda la composición. Otras veces, puede ser más reiterativa, en cuyo caso, los cambios en el acompañamiento darían la variedad compositiva. El movimiento del canto no suele presentar saltos amplios, que generalmente se reservan para los momentos cumbre. Schubert tiende a evitar también una excesiva ornamentación, así como los tópicos musicales, derivados, más o menos lejanamente, de los convencionalismos retóricos de la teoría de los afectos, como son la sematización del intervalo de séptima descendente como sinónimo de angustia etc. Los remedios generalmente son sencillos y sugerentes.

La intensidad expresiva del canto recae en los siguientes factores:

- El acento musical suele recaer en el acento textual. También el discurso de frase musical se relaciona con la frase textual. Se realzan las palabras más significativas. En los instantes más complicados declamatoriamente, Schubert analiza el poema y ofrece, generalmente, la solución más musical, que en muchos casos contradice la pronunciación exacta del texto. Esto ha llevado a autores como Wolf a hablar de los errores declamatorios schubertianos, pero quizá sea una exageración, ya que sólo se plantea esta dialéctica enfrentada entre texto y música en momentos muy determinados.
- Los periodos melódicos suelen ser claros y bien delimitados, sin perderse por ello la continuidad melódica. Como ejemplo, elegido al azar, el primer lieder de Schwanengesang, Liebesbotschaft. (los periodos subrayados indican la longitud de la frase musical, las comas superiores las respiraciones establecidas):

Rauschendes Bächlein, so silbern und hell' murmurante arroyuelo,
tan plateado y claro,

Eilst zur Geliebten so munter und schnell?' hacia la amada
corres tan alegre y veloz?

Ach, trautes Bächlein, mein Bote sei du' ay, fiel arroyuelo, sé tú mi
mensajero

Bringe die GrüBe des Fernen ihr zu.'
está lejos.

llévale saludos del que

-

All ihre Blumen, im Garten gepflegt,'
cuidadas en el jardín,

A todas sus flores,

Die sie so lieblich am Busen trägt,'
suavemente en el pecho

que ella lleva tan

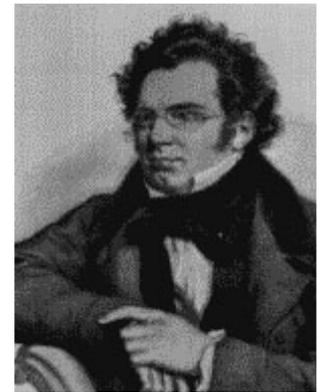
Und ihre Rosen in purpurner Glut,
púrpura,

y a sus rosas de ardiente

Bächlein, erquicke mit kühlender Flut.'
fresca corriente.

Arroyuelo, alívalas con tu

Como salvedades a este esquema tan regular, podemos citar que Schubert enlaza la primera y la segunda estrofa, de forma que la respiración entre una y otra es tan corta como entre un verso y otro, sin plantearse una cadencia cerrada. Esto puede ser porque también el poema mantiene la unidad temática entre ellas. En este lied, por ejemplo, no se respetan las comas con leves respiraciones, pero lejos de plantear un problema de adecuación musical y textual, es un ejemplo de la relación de ambos, porque se trata de comas de vocativo, que no se efectúan en la lengua hablada. La única cadencia cerrada se efectúa sobre la última palabra de la última sílaba, como corresponde al discurso evolutivo del poema.



Este lied lleva una velocidad moderada. No obstante, la estructura de frase se respeta en todos los demás lieder, más lentos y más rápidos.

- Se emplea con frecuencia la repetición. Schubert, como todos los compositores que utilizaron las técnicas de variación y desarrollo, conoce la dificultad que supone repetir diciendo algo nuevo.
- Algunas entonaciones nos recuerdan al recitativo italiano, cuestión que no es extraña si pensamos que Schubert había estudiado con Salieri. Al analizarlas, observamos el curioso empleo que puede llegar a hacer de ellas. Tomemos, como ejemplo, el lied Frühlingstraum, undécimo del ciclo Winterreise. El texto de las dos primeras estrofas es el siguiente:

Ich träumte von bunten Blumen,

Soñé con flores coloridas,

<u>So wie sie wohl blühen im Mai,</u>	como las que florecen en Mayo
<u>Ich träumte von grünen Wiesen,</u>	soñé con verdes prados,
<u>Von lustigem Vogelgeschrei.</u>	con el gracioso canto de los pájaros.
<u>Und als die Hähne krächten,</u>	Y cuando cantó el gallo,
<u>Da ward mein Auge wach;</u>	abrí mis ojos,
<u>Da war es kalt und finster,</u>	estaba frío y oscuro,
<u>Es schrien die Raben vom Dach.</u>	graznaban los cuervos en el tejado.

Las palabras de la primera estrofa, envueltas en un tejido vocal e instrumental de tesitura cómoda y armonías, frases y periodos muy claros y cerrados, contrastan abruptamente con el árido paso al modo menor, y un acompañamiento seco y contundente, que se produce súbitamente con el inicio de la segunda estrofa. Pero Schubert no se limita a este contraste, ya de por sí bastante eficaz: Las palabras Von lustigem Vogelgeschrei, que evocan el canto de los pájaros, se repiten dos veces, ornamentándose la línea la segunda vez con una cadencia operística, que recuerda en todo a la melodía italiana. Esta ornamentación italianizante hace aún más brusco el contraste con la segunda estrofa.

Planteo un único ejemplo, pero creo que define a la perfección los recursos tan parcos y útiles con los que Schubert puede crear una tensión extraordinaria.

- Las frases surgen de un modo que denota intuición y naturalidad. Se evitan los excesos expresivos que puedan caer en el amaneramiento.
- Sólo en los últimos lieder encontramos arrebatos vocales, que tratan de subrayar el dramatismo de las escenas relatadas por los lieder, o los desequilibrios emocionales y psicológicos de los protagonistas. Todas estas licencias expresivas obedecen, pues, a una necesidad textual.

El papel del acompañamiento

Uno de los aspectos más interesantes de los lieder lo encontramos en los diferentes papeles que puede representar el acompañamiento pianístico. Los esquemas de acompañamiento estricto, en los que el piano no se equipara a la línea vocal, ya presentan posibilidades muy variadas, pero la riqueza de su aportación es mucho mayor. El piano, en su aparición, puede plantear los siguientes papeles:

- Puede sujetar las armonías bajo el canto, de un modo sincopado, repetitivo, con acordes fundamentales y sus inversiones, sin notas de paso, cromatismos ni otras variedades de acompañamiento. También puede constituirse mediante un esquema repetitivo, pero con elementos armónicos que le den variedad.
- Otra opción de acompañamiento puede ser una corriente de armonía ininterrumpida, ya sin esquemas rítmicos claros.
- Puede ser un discreto actor secundario, con alguna intervención polifónica, repitiendo alguna línea vocal en eco, o con pequeñas intervenciones solistas después de las cadencias vocales.

No obstante, Schubert tiende a equiparar la importancia de la intervención pianística a la de la voz. Generalmente, dentro de los esquemas y las repeticiones hay siempre elementos que dan una gran riqueza y variedad a los lieder, aunque en una primera audición una persona, incluso altamente formada como músico, tenderá a fijarse en la línea melódica. La línea por sí sola no podría dar sentido a todos los elementos que intervienen en el lied. Citamos a continuación algunos de los elementos que otorgan un papel fundamental a la intervención del piano:

1. La inserción de formas fijas de acompañamiento (un esquema rítmico o bien rítmico-melódico, como puede ser el lied número 13 del Schwanengesang, Der Doppelgänger, que plantea un esquema en forma de coral).
2. La creación de vacíos sonoros, huecos, después de haber establecido una corriente armónico-melódica durante un largo tiempo previo. Esto es así, por ejemplo, en el final del lied Earlkönig, cuando en el texto surge la idea de la muerte.
3. Un incremento de la tensión armónica mientras la línea vocal todavía mantiene un tono despreocupado o ligero. En este caso, el discurso del piano se convierte en una premonición o aviso.
4. Establecer obstinatos que recalquen una idea del texto: la rueda de Margarita, por ejemplo, en el lied Gretchen am Spinnrade, aparece ejemplificada en una estructura circular en el acompañamiento pianístico. La máxima tensión dramática aparece en el lied Earlkönig representada por la brusca dialéctica entre los ritmos binario y ternario a una velocidad extrema en un acompañamiento que aparece, además, en octavas^[3].
5. Se pueden introducir pasajes que varíen y complementen la melodía del canto.
6. En relación con el recurso anterior, la melodía pianística puede oponerse a la del canto.
7. Aparecen pasajes a solo, entre las estrofas o incluso entre los versos, en los que aparece la parte vocal, en forma de interludios o codas a dicha parte, o bien el propio acompañamiento

ornamentado, o pasajes musicales de nueva creación.

8. Oponiendo diferentes papeles: el piano puede tratar de evocar timbres de instrumentos orquestales, como sucede en el lied número 13 del ciclo Winterreise, Die Post, donde el sonido del piano evoca el timbre de la corneta. El piano puede aparecer también creando su propia melodía acompañada, texturas polifónicas y otros elementos de escritura para piano solo.

El acompañamiento schubertiano es único por su variedad y riqueza. Ningún compositor precedente había conseguido dotarlo de una importancia verdadera. El piano en el lied comienza, con Schubert, a ser parte del sentido profundo de la música, a dar construcción al propio poema, a sugerir las imágenes del texto, la rueda, el río, el galope del caballo, incluso el inmovilismo espectral...

El papel de la armonía

A través del tratamiento armónico, Schubert conduce el texto hacia sus momentos climáticos. Las notas decisivas de la armonía, por ejemplo, la tercera nota de la escala cuando estamos modulando de mayor a menor, pueden aparecer tanto en el canto como en el piano. Dicho de otra manera, también la línea vocal puede presentar las innovaciones armónicas, pese a ser una línea monódica.

La armonía de Schubert comprende algunas de las características del primer romanticismo. No obstante, sí encontramos algunas licencias novedosas, que tendrán amplia repercusión en los compositores posteriores:

- Se tiende a modular y establecer los desarrollos en los ámbitos de las medianas, tanto la tercera como la sexta de la tonalidad principal.
- Se plantean cromatismos en la melodía que coinciden con armonías diatónicas. Otras veces, las voces extremas pueden llevar movimiento contrario por cromatismo, como sucede en el lied número 20 del Winterreise, Der Wegweiser.
- Empleo conjunto de las tónicas mayor y menor. Gran importancia expresiva otorgada a ambas.
- Bajos omitidos.
- Resolución sincopada de las voces de los acompañamientos.
- Texturas homofónicas (duplicación de la melodía en las voces internas).
- Acordes de quinta disminuida. Se emplean en los instantes de máxima tensión, pero también pueden aparecer empleos más novedosos. El lied Die Stadt, undécimo del Schwanengesang, comienza con un acorde de séptima disminuida.

- Modulaciones repentinas o abruptas. Ya hemos comentado la importancia del cambio de modo mayor a menor, como sucede en el lied 5 del ciclo Winterreise, Der Lindenbaum, pero no menos importantes son las modulaciones a tonalidades lejanas o inesperadas, con escasa preparación, como sucede en el séptimo lied de este mismo ciclo, Auf dem flusse.
- Finales abiertos. Esto no sucede solamente como final de secciones o estrofas, sino como final de algunos lieder, que no terminan en la tónica. Algunos pueden enlazar con el comienzo del siguiente lied del ciclo, pero otros, simplemente, plantean esta inestabilidad armónica como cierre. El acorde final del lied Die Stadt es una dominante disminuida que puede pertenecer, además, a cinco tonalidades diferentes.
- Repetición de núcleos armónicos o melódicos o de ambos tipos a distancia de semitono ascendente, para dar una nueva brillantez a ese fragmento. Si esto mismo se plantea a distancia de semitono descendente, dará un tono más sombrío al mismo fragmento.

El tratamiento de la dinámica y agógica:

Entramos en un terreno bastante delicado. Ambos recursos se ponen a disposición de la narración, por entero. Si bien no todos los lieder cuentan una historia, todos ellos requieren un mínimo de puesta en escena, pues se refieren, cuando menos, a un personaje.

Las variaciones dinámicas son de gran importancia, muy especialmente, por ejemplo, cuando el lied tiene una estructura muy cerrada, estrófica. Podemos poner como ejemplo el primer lied de Die Schöne Mullerin, Das Wandern: cuando se repiten las palabras Das Wandern, Das Wandern, o en las siguientes estrofas Die Räder, Die Räder, o Die Steine, Die Steine, se consigue la variedad mediante el contraste dinámico forte-piano.

Puede ser que las ausencias de notación sean tan sugerentes como las propias anotaciones. Por ejemplo, el primer lied del ciclo Winterreise, Gute Nacht, por ejemplo, tienen anotadas unas lacónicas pero importantísimas referencias dinámicas:

p (línea introductoria del piano)

Pp (línea del canto, primera estrofa)

Pp (línea del canto, segunda estrofa)

Ninguna indicación de matiz para el inicio de la tercera estrofa.

Pp (línea del canto, dos últimos versos de la tercera estrofa).

Pp (línea del canto, cuarta estrofa, que está en modo mayor).

En la estrofa en la que no aparece una nueva indicación dinámica, Schubert quiere algo diferente, que deja a la elección del cantante. Sólo le da una pista: las resoluciones cadenciales de la línea melódica ha subido una tercera. Todos los cantantes optan por aumentar la intensidad incluso hasta un mf, para crear un contraste en medio de la estrofa, motivado también por el texto:

[...]

Was soll ich länger weilen, ¿Tengo que esperar tanto

DaB man mich trieb hinaus? Hasta que me echen?

LaB irre Hunde heulen aúllen perros locos

Von Ihres Herren Haus; ante las casas de sus amos;

Die Liebe liebt das Wandern- al amor le gusta caminar...

[...]

En el cambio del cuarto al quinto verso, con la mención a la palabra Liebe (amor), surge el pianissimo.

Un elemento característico de la música del siglo XIX, que aún será más destacado décadas más adelante^[4] lo encontramos en la exageración dinámica: Schubert puede crear una transición desde extremas distancias dinámicas (pp y fff, por ejemplo) en apenas tres compases. Puede crear transiciones, pero también contrastes importantes. Respetarlos es una garantía para el intérprete.

Los tempi indicados deben respetarse necesariamente. Aunque en ocasiones se cree una dialéctica entre el carácter expresado por el poema y el tiempo anotado en el lied, nunca existe una contradicción. Sin duda existen diferentes allegros y diferentes largos en Schubert. Comprender el número exacto de pulsaciones por minuto que puede implicar cada uno de ellos debe ser una cuidadosa tarea de los músicos: interpretaciones maravillosas de un mismo lied pueden tener diferencias muy importantes de tempo.

Las anotaciones de tiempo de duración más corta, como acellerandos o ritardandos, siempre tienen una conexión con el texto. Se puede crear sensación de aceleración o rallentando mediante la disminución o aumentación de valores, con contrastes binario-termario, cambios de compás etc, siempre con coherencia textual. La intuición musical de Schubert consigue así que los hechos reales tengan su reflejo en la música, pese a que se trate de un arte abstracto. De este modo puede semantizarse la escritura musical.

Incluyo un pequeño apartado relativo a los acentos vocales e instrumentales que pueden aparecer, ordenados del más suave al más forte:

< < <

fp fp fzp fzp fz fz

Habitualmente, los matices de expresión de corta duración están confiados al acompañamiento.

.....

En la introducción del libro Vacas, Cerdos, Guerras y Brujas de Marvin Harris aparece una frase cuyo sentido podemos resumir así, porque no recuerdo la cita exacta: "la investigación es como una bolsa de patatas fritas: uno insiste en seguir comiendo hasta terminar con toda la bolsa. Un especialista es aquel que aspira a investigar la misma patata frita durante el resto de su vida". Mi investigación se está convirtiendo en algo parecido: cada punto de los escritos (acompañamiento, armonía, dinámica en los lieder) podría ser objeto de una tesis doctoral e ir acompañado de miles de ejemplos pertinentes. Sin embargo, tampoco se agotan los nuevos temas. ¿Qué conclusión debo adoptar, seguir sacando patatas de la bolsa, o ponerlas bajo el microscopio? Esto explica la irregularidad de los fragmentos precedentes: en ocasiones, efectivamente, he ampliado los temas, otras veces me he limitado a citarlos. Mi irregular proceso continuará en los meses precedentes, porque cada lied, cada frase, merece un estudio detalladísimo, que no siempre es posible efectuar.

En vez de referencia bibliográfica, hoy quiero aportar una referencia de internet. En la página www.gopera.com/quasthoff es posible encontrar un par de versiones en mp3 de lieder de Schubert, una en directo y la otra procedente de un disco. Ambas son de Thomas Quasthoff, acompañado por dos pianistas diferentes, Charles Spencer y Justus Zeyen. Invito a nuestros lectores a comparar lo diferentes que suenan estos lieder, según se efectúa el acompañamiento, incluso tratándose del mismo cantante.

[1] Comentar tan superficialmente las formas de lied me deja con la inquietud de no haber ofrecido al lector una referencia más práctica y útil para el análisis. Fischer Dieskau analiza más profundamente estas formas en sus dos libros.

[2] Algunos estudiosos hablan de una forma diferente por cada poema, y probablemente están en lo cierto. Normalmente, los autores tienden a diferenciar entre cuatro y siete posibilidades formales, que he tratado de englobar en tres, para evitar más complicaciones terminológicas.

[3] La dificultad de ejecución de algunos de los lieder puede equipararse a la de muchas obras de la literatura pianística a solo. Sin duda, estas octavas durante cuatro de las estrofas textuales de *Earlkönig* es uno de los grandes retos de un buen acompañante del canto. Medio en serio, medio en broma, puede decirse que no hay duda de que la tensión que requiere este lied se produce inmediatamente, tanto física como psicológicamente, en el propio pianista, antes incluso de que el lied haya comenzado.

[4] Y en la obra de compositores bastante más exagerados, como es el caso de Franz Liszt, que puede cambiar de ppp a fff en el espacio de medio compás.

