

---

---

## UN ENSAYO SOBRE EL LIED CON PIANO EN LENGUA ALEMANA <sup>1</sup>

**Dietrich Fischer-Dieskau**

Cuando se examina la historia de la canción con acompañamiento de piano, tal y como se ha desarrollado a partir de, digamos, Mozart, uno se ve obligado a investigar la interrelación entre el estímulo poético y el compositor en su doble faceta de asimilador e intérprete. Es por este motivo por lo que una antología de los poemas que han inspirado las versiones musicales puede entenderse no como una tarea de investigación literaria, sino más bien como una indagación de las razones del declive gradual de este género como forma de expresión musical. Y es que el lied no ha experimentado ninguna regeneración esperanzadora, y necesitaría de un compositor tan optimista como Hans Werner Henze, que rehusó compartir las sensaciones postreras de Mahler en relación con la sinfonía, para alcanzar dentro de este campo algo que tuviera validez de cara al futuro.

Teniendo esto presente, debe recordarse que, más allá del repertorio actual, estas canciones a solo, dúos, tríos, cuartetos y canciones corales con acompañamiento de piano, cuyo origen se sitúa dentro del período que aquí nos interesa, constituyen, en fin de cuentas, a pesar de exhibir una notable unidad interna, una última parte integral de mil años de canción. Y contemplando de este modo el lapso de tiempo de la canción romántica alemana, queda resaltada, como el punto de partida esencial de cualquier desarrollo futuro imaginable, la necesidad de expresar el sentimiento humano, de comunicarse y de renunciar al mero juego de los sonidos. La existencia del lied quedará asegurada sólo en el caso de que pueda volver a inspirar, bajo estas premisas, grandes obras musicales. El número cada vez mayor de personas de todo el mundo que asiste a recitales de lieder constituye un testimonio de esta necesidad.

---

1. *Ein Versuch über das Klavierlied deutscher Sprache*. Tomado de Dietrich Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch*. © 1968 Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich.

Las restricciones que surgen del carácter musical nacional, y del atractivo especial para clases muy específicas, han dejado de surtir efecto. El lied ya no existe para la burguesía, como sucedió durante la que fue aparentemente su última conformación en el siglo XIX. Por el contrario, los oyentes de recitales de lieder y de discos de lieder pertenecen a la totalidad del espectro social.

Hubo otrora, tal y como señaló Hermann Kretschmar, una época sin lieder, en torno a 1700, cuando un repentino descenso de obras nuevas, provocado por la intrusión del aria en la música que se hacía en las casas, creó cesuras. Incluso donde, como ocurrió con Telemann, las deliciosas ariettas pasaron a ocupar este vacío, lo escénico o lo que guardaba relación con lo escénico predominó sobre lo específicamente lírico. Tuvo lugar, como sucede en la actualidad, una búsqueda vana que aportara, en los nuevos estilos musicales, comunicación vocal para las emociones estrechamente vinculadas con el poema. En 1736 en Leipzig, como el primer intento sobresaliente, apareció la *Singende Muse an der Pleiße des Sperontes*, un típico ejemplo de rococó superrefinado de origen francés, que apenas era susceptible de una interpretación vocal, ya que era excesivamente complicado por su empleo de una coloratura tomada del piano. El contenido expresivo de las obras de estos maestros menores del Rococó es desgraciadamente inútil si se compara con los arrebatos emocionales de los compositores barrocos. Con la mirada puesta en las ventas, se agotaban en una pose extraña y sentimental compuesta de Ilustración y de cinismo.

Paralelamente a los comienzos de una reforma estilística de la música instrumental, llevada a cabo por Haydn, Mozart y Beethoven, se manifestaron los intentos de realizar un cambio estilístico en la poesía lírica y, en consecuencia, también en la composición de lieder. Puede considerarse que estos intentos tienen sus raíces en un alejamiento del formalismo anquilosado y en un regreso a la sencilla naturaleza y la espontaneidad. Después de Bach y Haendel, que habían representado los mojones de separación entre dos épocas, dotando por última vez a las formas vocales del pasado de un contenido significativo, es en el mundo de la canción donde debe observarse una suerte de estadio infantil en el arte musical. La ópera de esta época representó una especie de alzamiento espiritual: en contraposición a la práctica anterior, los italianos recurrieron a las canciones de origen folklórico para sus óperas dialectales. La *opéra comique* francesa y la *ballad opera* inglesa surgieron poco después. Los alemanes culminaron esta evolución con el Singspiel, que contribuyó a la regeneración de la poesía lírica alemana y dio lugar a un nuevo retoño, la canción de concierto. Será suficiente indicar aquí que no fue hasta medio siglo después del Singspiel *Die verwandelten Weiber*, 1766 (libreto de Weiße y música de Hiller), que dio el pistoletazo de salida, cuando la Escuela de Berlín de Reichardt y Zelter alcanzó el estadio de permitirse estar inspirada genuinamente por la poesía. La versión musical no se atrevió aún, por supuesto, a colocarse al mismo nivel que el

poema. Los dos amigos de Goethe siguieron la indicación del maestro según la cual la música había de adoptar una “actitud de criada” en su relación con el poema. Al contrario que Hugo Wolf, quien, más tarde, utilizando estas palabras a su manera, se convirtió en el intérprete de la poesía de Mörike.

La necesidad creciente de expresión, tras el período de la mera destreza artística, impuso también la concentración en el acompañamiento pianístico. La melodía y algunos pocos elementos básicos del continuo no eran capaces por sí mismos de satisfacer las nuevas necesidades. El acompañamiento había de ser, por el contrario, una parte integral de la composición. Pero no fue hasta el siglo XIX cuando la canción con piano se convirtió plenamente en una forma de expresión artística, amén de convertirse en un referente autorizado del desarrollo musical.

Como ya se ha apuntado, la poesía lírica puesta en música en este período no será examinada en sus aspectos literarios, ya que de lo que nos ocupamos aquí es de la historia de la música. Y es frecuente que el valor intrínseco del poema no haya jugado un papel principal en su selección por parte de los compositores. Ni tampoco, en nuestro contexto, pueden tener los antecedentes o sucesores literarios el mismo interés que el efecto de la poesía sobre la música. Existen, por tanto, diferentes grados de énfasis entre los poetas que estudiaremos. ¿Cómo explicar, si no, que Novalis, Leuthold, Fontane y George hayan sido tan poco utilizados, o nada en absoluto, mientras que figuras como Wilhelm Müller y Hermann Allmers, apenas relevantes dentro de la historia literaria, han seguido viviendo a través de la música? Resulta curioso comprobar que Allmers se ofendió gravemente por la música que Brahms puso a su *Feldeinsamkeit*, gracias a la cual alcanzaría la inmortalidad.

La preferencia mostrada por los compositores de lieder por ciertos poetas no es fácil de explicar; ¿era el atractivo personal o simplemente circunstancias de la vida que operaban externamente lo que resultaba decisivo para que se produjera la asociación, como las nacidas entre Beethoven y Jeitteles, Schubert y Mayrhofer, Wagner y Mathilde Wesendonck, o Brahms y Klaus Groth? Generalmente, y a menudo de modo inconsciente, el talento de un compositor para armonizar su propia creatividad con el carácter personal del poeta constituía un elemento predominante. Si, en este proceso, se utilizaban poemas de un valor insignificante, no se trataba de un problema de falta de pretensiones literarias o de falta de gusto. Y es que el misterio de la chispa que provoca el despertar creativo se resiste a una explicación racional.

Los poetas adoptaron también diversas actitudes en relación con la música que se ponía a sus versos. Aunque Goethe se mostró indiferente hacia sus contemporáneos Schubert y Berlioz, y rechazó por insolente su ansia excesiva de autonomía para el acompañamiento pianístico, con su máxima “el poema no queda completo hasta que no se le ha puesto música” esta-

bleció un prerrequisito fundamental para la futura creación de lieder. Básicamente, sin embargo, aún se aferró a la fórmula del siglo XVIII, según la cual la conformación musical de la primera estrofa debe seguir siendo válida para las estrofas posteriores, tal y como ha quedado ilustrado, hasta alcanzar treinta y dos estrofas, en *Lenore* de Kirnberger, así como en el tratamiento musical nada exigente de las baladas de Bürger a cargo de Zumsteeg. Incluso Schubert siguió este modelo con, entre otros, algunos de los poemas de Goethe: *Der Gott und die Bajadere*, por ejemplo. Beethoven, en sus canciones con texto de Gellert, puso música en cada caso tan sólo a la primera estrofa y se limitó a indicar por medio de signos de repetición la posibilidad de seleccionar estrofas adicionales.

Además, para Beethoven el texto constituía una ayuda, por decirlo así, para encontrar expresión oratoria para la naturaleza esencial de su propio ser. Del mismo modo que en su ópera *Fidelio* buscó un libreto de contenido ético, encontrándolo en la glorificación del amor marital, también para el lieder buscó material que tuviera el valor de proporcionar un medio adecuado para la confesión marcadamente personal. Fue el primero que intentó comprender el contenido como un todo completo, sin perderse en detalles poéticos. Esta visión global lo convirtió en el primero que concibió la forma del ciclo de lieder (*An die ferne Geliebte*) con una concentración temática tal que raramente ha vuelto a conseguirse desde entonces. La naturaleza autobiográfica de su expresión a través de los lieder determinó una elección de textos que sólo era en apariencia no literaria: Goethe, cuyos poemas favoreció con más fuerza en la primera década del siglo XIX al sentir que se encontraban especialmente cercanos a su música, constituyó una excepción. Tiedge, Matthisson y Haugwitz le suministraron las verdades deseadas condensadas en fórmulas, aunque él, por medio de omisiones, alteraciones, pequeños añadidos o repeticiones, participó libremente en su conformación.

En el siglo XIX, la música aspiraba a un amplio grado de independencia en la expresión lírica, intentando dar expresión a todo lo que no se había dicho, y a repensar –o, en caso de ser posible, pensar más profundamente– todo lo que ya se había pensado: un proceso en el que el objetivo no era el de una pintura sonora ilustrativa, en la medida en que pudiera evitarse, sino el de una adecuación esencial al poema. Los orígenes del poema tanto métricos como melódicos del habla habían de hacerse audibles. La composición estereotipada ya no era suficiente. Lo importante era la inspiración adecuada. Era el comienzo de una selección cualitativa.

De Haydn llegó a decirse incluso que permitía que sus textos los seleccionaran amigos, como el Consejero von Greiner. Es cierto que el contacto con Anne Hunter durante su estancia en Inglaterra se tradujo en la composición de un libro de canzonettas que anticipó proféticamente a Spohr y Marschner. Un repaso de los compositores vieneses que lo rodeaban dio lugar a encuentros con Gottsched, Hagedorn, Gleim, Weiße y Jacobi: Klopstock, Claudius, Herder y Bürger ya gozaban de cierto renombre. La escasez de interés literario por parte de los composi-

tores de lieder motivó que Reichardt, en 1796, no incorporara en sus *Lieder geselliger Freunde* nada de “hombres tan justamente famosos como Haydn, Mozart y Dittersdorf”. Mozart aparece aquí citado injustamente, ya que Constanze, en una carta dirigida al editor Breitkopf, señala que su marido había abierto un libro que incluía una recopilación de poemas para ponerles música. El producto más granado de esta antología, *Das Veilchen* de Goethe, puede considerarse una genuina canción de concierto, ya que se logra un acuerdo total entre texto y música, el piano exhibe un preludio, un interludio y un postludio independientes, y el poema y la composición no desmerecen uno de otra en punto a calidad. Está claro que Mozart se sentía más a gusto en el mundo de la poesía que Haydn. Pero, al fin y al cabo, en Viena querían “canciones que cualquier cochero pudiera cantar de memoria”.

En el nuevo siglo, el compositor se convirtió en lector y en un juez exigente. Interventía, cuando era necesario, para introducir mejoras: esto es lo que hizo Schumann –un botánico entusiasta–, que cambió “extendiendo sus hojas frondosas” en *Der Nußbaum* de Mosen, por “extendiendo sus ramas frondosas”. Schumann, Brahms y Wolf, que conocían muchos poemas sobresalientes de memoria, estaban siempre al tanto de los que acababan de publicarse. Peter Cornelius optó por ejercer de su propio poeta. La práctica de variar la forma estrófica la utilizaron Mendelssohn y Brahms con el fin de revitalizar las convenciones. Hugo Wolf fue el primero en revelar a Mörike a un gran público. La “transcomposición”, en el sentido de una intervención creativa dentro del contenido poético, pasó a ocupar un lugar cada vez más predominante.

Schubert marcó unas nuevas pautas desde el principio con su *Gretchen am Spinnrade* y *Erlkönig*. En general, su elección del texto se ha evaluado de diversas formas, hasta el punto de que hay quien le ha tildado de poco crítico y poco literario. Sin embargo, nadie puede negarle a Schubert su instinto por los elementos de un poema que requieren música. Aparte de ello, sus amigos –Anselm Hüttenbrenner, por ejemplo– se refirieron a casos en los que aquél rechazó la proposición de poner música a textos cuyo tema consideraba inadecuado. Un poema tenía, por encima de todo, que inspirarle musicalmente y su extraordinaria fecundidad en la composición de lieder no debería confundir a nadie hasta el punto de considerarlo un compositor que pondría música a cualquier cosa. Él quedó cautivado por algunos poemas sobresalientes durante la totalidad de su período creativo y les puso música en una serie de versiones completamente diferentes como, por ejemplo, *An den Mond* de Goethe; y en una fecha tan temprana como 1814 existían ya dos versiones de su *Schäfers Klage*; más tarde volvió a ponerle música en dos ocasiones. Es por ello por lo que Schubert difería esencialmente en su conducta respecto a Beethoven, que arrancaba su forma definitiva tras una lucha infatigable.

Lo que se ha descrito en los lieder de Schubert como romántico no significa, no obstante, disolución alguna de la estructura formal decretada en el lied por el texto. Antes al contrario, con él la música ilumina el contenido de los poemas y sus expresiones poéticas. El lied, como una obra de arte en sí misma, se convierte en un poema. Si se comparan las últimas canciones de Schubert sobre poemas de Heine de *Das Buch der Lieder*, entonces recién salidos de la imprenta, con *Dichterliebe* de Schumann, que está tomado en un orden libremente adaptado del mismo libro, puede estudiarse claramente la evolución de la composición pianística.

La prominencia del instrumento quedó cada vez más resaltada, de manera especialmente característica en Schumann en la extensión del postludio que, al concluir un ciclo con una notable relevancia, lucha por expresar lo no escrito, o incluso una situación imaginada. Allí donde, en el caso de los ciclos de lieder, las narraciones instrumentales recuerdan lo que ya se ha oído, bien podría descubrirse una lejana similitud con los leitmotivs utilizados una década más tarde por Wagner en *Der Ring des Nibelungen*. Pero con Wagner su utilización es, por supuesto, algo más que tangible. Schumann se recluye en la atmósfera definida con menor precisión de una ampliación de estados de ánimo previamente expuestos. Por contraste, Schubert requiere una expansión instrumental mucho más leve, le concede al piano un ámbito más reducido y en su exposición conserva únicamente aquello que resulta esencial en el poema. Lo cierto es que la impresión de que Schumann logra una fusión integral de la voz y el piano es realmente engañosa, como he visto confirmado una y otra vez. Las canciones de *Schwanengesang* de Schubert ejemplifican cómo se llega a una unidad interna más allá de toda descripción, a pesar de una llaneza considerable en lo que respecta a las notas tal y como han quedado plasmadas sobre el papel, y a un aislamiento inhibitor del cantante y el acompañante.

El nacimiento de la musicología fue esencialmente incisivo y perjudicial por el efecto que tuvo sobre la ingenuidad juvenil de hacer música dejándose llevar por la inspiración. El historicismo romántico recupera en primer lugar un conocimiento de la poesía de los siglos anteriores. Pero también empezaron a desenterrarse vastas áreas de la música del pasado. La selección de material y las posibilidades de transposición son apabullantes. Schumann estudió el estilo de Bach y se valió del mismo en sus lieder (*Im Rhein, im heiligen Strome; Strib', Lieb' und Freud; Auf einer Burg*). Salieron a luz las fuentes medievales y Franz y Brahms utilizaron los modos eclesiásticos.

Cuando miramos hacia atrás, el efecto producido en las canciones del siglo XVIII (y en las del primer Beethoven) por poetas como Matthisson, Hölty, Gleim y Bürger es absolutamente contemporáneo. Pero con el Klopstock de Schubert y el Hölty de Brahms, la distancia en el tiempo es más evidente, y más tarde, con Richard Strauss, en su versión musical de *Rosenband* de Klopstock, se convierte en deliciosa, pero estilísticamente extraña y cuestionable, ya que lo

que lleva a cabo es, por decirlo así, una adaptación-pastiche rococó de inspiración straussiana. Una sensación muy parecida produce el lied de Pfitzner *Sonst*. En nuestro tiempo, Benjamin Britten, tomando los proverbios y poemas de William Blake como temas para la moderna interpretación, ha procedido de manera diferente, pero al mismo tiempo –y a este respecto constituye una excepción– se ha mantenido alejado de toda pretenciosidad, lo cual resulta particularmente cierto en su ciclo de Hölderlin.

Hölderlin no fue explotado dentro del lied antes de la actividad más intelectual de los compositores modernos. En Austria, el curioso Joseph Matias Hauer, que mantuvo por correspondencia una controversia con Schoenberg en relación con la autoría del sistema dodecafónico, fue guiado virtualmente hacia su “descubrimiento” por medio de Hölderlin, utilizando el armonio como acompañamiento en este proceso. Wolfgang Fortner se inspiró en Hölderlin para componer música de una tersa linealidad, mientras que Hermann Reutter lo hizo con una armonía escueta. Por otro lado, Heine y Robert Reinick han desaparecido casi por completo de la nómina de los autores de lieder y fueron utilizados casi exclusivamente por sus contemporáneos Schumann y Liszt. A la vista de esto, resulta ciertamente sorprendente que la prosa poética de Heine, que podría presentarse como una base para la composición, haya sido desdeñada hasta ahora por los compositores modernos. La desilusión del final del poema, tan característica de la poesía de Heine, fue frecuentemente pasada por alto por Schumann. La ironía de tintes románticos y las rimas intencionadas de Heine habrían de juzgarse sin lugar a dudas en contraposición a los sucesores de Klopstock. Este elemento paródico lo tradujeron ocasionalmente en términos musicales Schumann y Franz, aunque a menudo con excesiva ver-güenza, como sucede en *Die beiden Brüder y Ein Jüngling liebt' ein Mädchen*.

La receptividad ante lo psicológico y lo atmosférico es característica de Schumann, así como la representación de ambos estados en un desplazamiento de la importancia hacia la armonía. El ritmo se ve obligado a moderar sus pretensiones. La musicalidad absoluta deja de ser el único regulador en el curso de la composición. En aras de una impresión definida global, se tienen menos en cuenta las leyes internas del poema, lo que, con Goethe, reviste una importancia especial. Allí donde, en las canciones de Wilhelm Meister de Schubert, la forma poética se encarna de manera natural dentro de la exposición, Schumann, en el mismo punto, transmite sólo aquello que es sentimentalmente romántico, profundizándolo musicalmente.

Con Robert Franz, al igual que sucede con algunos de los sucesores de Schumann, lo que predominan son las canciones amorosas. Aparte de Heine, puso música a poemas de Franz Osterwald, Geibel, Lenau y Eichendorff y, con limitaciones que él mismo se impuso, mostró una capacidad considerable para la transformación. En su música confirió a los poetas mencionados tal difusión nacional que hacia 1890 pudo disfrutar de una popularidad semejante a la de

Schubert, Schumann y Brahms, algo que dejó muy asombrado al por entonces sordo anciano.

La colección de canciones folklóricas y adaptaciones de Herder, *Stimmen der Völker*, proporcionó una base para piezas de las cuales la más conocida es la balada escocesa *Edward*. Antes de Loewe y Tchaikovsky, le habían puesto música muchos compositores menores, y finalmente Brahms le otorgó la forma de balada para piano. El poema original de Herder aportó un ejemplo especialmente característico de lo que, como resultado de unos procesos de pensamiento de gran erudición, resulta accesible para la música sólo con dificultad. A pesar de ello, Schiller, otro lírico con una gran carga intelectual, fue un poeta utilizado, comparativamente, con cierta frecuencia. Sus seductores vuelos de ideas, su genuino patetismo y su actitud clásica despertaron la actividad de los músicos. Fue Schubert, el primero y por encima de todos, quien logró resultados sobresalientes con sus canciones con texto de Schiller, tal y como se muestra en *Dithyrambe*, *Die Götter Griechenlands* y, valientemente, a la vista de su escala y sus dimensiones, *Der Taucher* y *Die Bürgschaft*. En el proceso se valió de la oportunidad de colorear imágenes ya claramente dibujadas. Y puede que fueran estas formas ya amplias las que lo ayudaron a alejarse de los escasos elementos, tan sólo encantadoramente sugerentes, de sus primeras obras, y las que lo condujeron a hacer avanzar su pensamiento hasta el punto de una exposición extraordinariamente personal.

El efecto de Goethe -que, en su poesía lírica, dejó que la inteligibilidad inequívoca de las imágenes se retirara tras la concepción de la naturaleza divina- marcó una época y fue dominante en todas las direcciones. No predomina ninguna exuberancia externa, sino una gran intensidad interna. Del mismo modo que llamó a sus poemas "canciones", por ello la música se convirtió en el elemento básico de su poesía. No es sólo en el poema lírico, sino también en la balada y en el drama en verso donde existe una gran calidad lírica, que requiere de música y que está a menudo, asimismo, concebida para la música. Su ritmo es variado y variable y deja un gran margen de libertad en su moldeamiento. Goethe se sitúa en el principio y en el final del arte del lied y sus versos han conocido una música tan eficaz con Beethoven como con Busoni. Fue él mismo quien apuntó los posibles modos de poner música a los versos, ya fuera para ajustarse a ellos o para reaccionar en su contra. A su *West-östlicher Divan* le pusieron música no sólo Wolf y Schoeck; también Schubert en *Was bedeutet die Bewegung*, Mendelssohn en sus dúos, o Schumann, que ya se había sentido estimulado por esta obra. Entre los poetas, toda una generación de orientalistas alemanes se vieron influidos por él. Goethe escribió en el espíritu de Hafiz. Daumer tradujo a Hafiz, que sonaba como Goethe. Rückert y Platen explotaron también el atractivo del colorido exótico. Goethe, el viajero por Italia, imitó la anti-güedad a la manera clásica y, al hacerlo así, encontró sus propios imitadores. Paul Heyse y Emanuel Geibel descubrieron a los poetas italianos y españoles de los siglos anteriores y con ello



proporcionaron el modelo del *Spanischer Liederspiel* de Schumann y el *Italienisches Liederbuch* y el *Spanisches Liederbuch* de Wolf. Conrad Ferdinand Mayer, con su actitud de historiador, encontró en Hans Pfitzner y Othmar Schoeck compositores que ampliaron las dimensiones internas de un poema y otorgaron la calidez del sentimiento personal a los versos con frecuencia de una frialdad clásica de este poeta suizo.

Theodor Körner, por su parte, tributó un homenaje al modelo estilístico de Schiller. Los poemas de Körner, a los que puso música Carl Maria von Weber, alcanzaron una expresión característica del período posterior a las Guerras de Liberación. Este podría haber sido el caso de Schenkendorf, de no ser por el hecho de que Brahms, el único músico relevante que se inspiró en sus versos, se concentrara en él como un autor de poemas de amor, un campo en el que era prácticamente desconocido.

Dando un amplio rodeo, por medio del estudio del canto coral a cappella, Johannes Brahms pasó a ocuparse de la canción folklórica alemana, que no había abordado anteriormente con semejante profundidad ningún otro compositor. Para él habría de convertirse en un cimiento sobre el que pudo seguir construyendo dentro del marco de la canción de concierto. Desde el punto de vista literario, Herder y Goethe, así como los románticos, habían hecho desde hacía mucho tiempo avances preliminares dentro de estos campos atractivos y originales. Además de la famosa colección romántica de Arnim y Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, Johann Nikolaus Böhl había recopilado auténticas canciones antiguas ya en una fecha tan temprana como 1810. En 1826, Silcher comenzó la publicación fundamentalmente de canciones folklóricas suabas. Finalmente, sin embargo, en 1839, Ludwig Erk presentó a los alemanes una serie de transcripciones de canciones folklóricas que provocaron que Brahms respondiera con sus propios y exigentes arreglos. Puede decirse que en la escritura de lieder en general de Brahms operan principalmente dos fuerzas: por un lado, una actitud conservadora, formalmente enfática, confirmada por su teoría de que la canción estrófica es realmente la más alta de todas las formas de canción; por otro lado, el contacto con todas las corrientes de refinamiento de su época se revela en su expresión de la emoción con una armonización de gran sensibilidad. La tonalidad ocasionalmente robusta de sus acompañamientos pianísticos fuerza al cantante a moldear su timbre desde una óptica instrumental, lo que equivale a una represión de lo puramente declamatorio, fundamentalmente cuando en las canciones delicadas permite que se estiren las frases del piano. Brahms no se vio influido tan decisivamente por la originalidad de los poetas como Wolf, pero fue un experto seleccionador de textos, con simpatía por autores tan poco conocidos como Candidus, Daumer, Halm, Lemcke y Wenzig, y una menor consideración por los frecuentemente utilizados Rückert, Reinick, Wilhelm Müller e incluso Goethe. Brahms, vienes de adopción desde hacía tiempo, no negaba su naturaleza del

norte de Alemania, especialmente al escribir canciones con textos referentes al hogar de Klaus Groth y Theodor Storm. Los recuerdos de la infancia y los arranques de melancolía (¡canciones de lluvia!) recibieron con él una expresión esencialmente idéntica.

Una de las canciones más hermosas de Brahms, *Mit vierzig Jahren*, parte de un poema de Friedrich Rückert, un autor orientalista y de las Guerras de Liberación. Afortunadamente, en los seis gruesos volúmenes de poesía de Rückert, aparte de un gran número de poemas incidentales, hay una dosis suficiente de sentimientos humanos y de temas aún válidos con carácter general como para atraer a los compositores. Schubert, Schumann, Brahms y –quizás de la manera más relevante– Gustav Mahler en los *Kindertotenlieder* (una selección de cinco de casi un centenar de poemas que tratan del mismo tema) y en ciertas canciones de *Aus letzter Zeit*, entre ellas ese logro cimero de *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, han mantenido resonantemente vivas las ardientes confesiones de amor y de dudas angustiosas de Rückert.

Ni los compositores ni el público consiguieron sacar mucho de la mayoría de sus compositores patrióticos. Herwegh, Dahn, Wildenbruch y Hoffmann von Fallersleben no se libraron de la fugacidad literaria por el hecho de que se pusiera música a sus poemas. En el mejor de los casos, poemas baladescos de Freiligrath, Alexis y Chamisso se revistieron de música cuando surgía la ocasión para ello.

Pero en la actualidad parece que el interés por la balada se ha visto seriamente afectado. Tan sólo han logrado sobrevivir las obras maestras, entre ellas *Erlkönig* de Schubert sobre el poema de Goethe y *Belsazar* de Schumann sobre el poema de Heine. El hecho de que los oyentes estén prestos una y otra vez para anticipar, con curiosidad y placer, los famosos últimos versos, parece haber disminuido. Pero, a la postre, no dependerá a buen seguro de la estructura de los futuros oyentes el que se reavive el interés por la balada. A buen seguro habrá que recurrir a la obra –no explotada del todo hasta ahora incluso por parte de ciertos cantantes especialistas en baladas del pasado– de Carl Loewe, de quien Wagner, durante los primeros ensayos del *Ring* en 1875, señaló (como ha escrito Eugen Gura en sus memorias), “Él es, real y verdaderamente, un gran maestro que maneja el hermoso idioma alemán con relevancia y a quien no puede reverenciarse con la suficiente grandeza.” El redescubrimiento de Loewe se verá dificultado, quizás, por su volubilidad musical y su manera de escribir que, como consecuencia de sus amplios conocimientos, es en exceso variada. Pero no debe olvidarse que fue uno de los músicos más prolíficos a la hora de valerse de poemas de Goethe, y que entre sus méritos se encuentra el de haber puesto música al menos a dos poemas de Fontane, *Tom der Reimer* y *Archibald Douglas*. Sea como fuere, no debería prescindirse de la balada como un ejercicio de capacitación en la realización de una vívida descripción.

Esos elementos con los que Goethe presagió y preexpresó el Romanticismo los retomó de la manera más productiva Friedrich Schlegel, a cuyo *Waldesnacht*, al igual que muchos

otros poemas, le puso música Schubert audazmente y de manera inspirada. Por otro lado, Clemens Brentano ha encontrado entre los compositores un eco sorprendentemente escaso, aunque su *Wunderhorn*, compilado conjuntamente con Achim von Arnim, aparece en varias épocas de la literatura del lied, sobre todo con Gustav Mahler, cuyas primeras obras están muy en el espíritu de este libro, inspirado a partes iguales por poemas amorosos de una imaginativa melancolía (*Lieder eines fahrenden Gesellen* en parte) y por parábolas irónicas (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*). Richard Strauss es un caso único a la hora de sintonizar musicalmente con los poemas originales de Brentano. El auspicio de Goethe se revela también en los romances de *Magelone* de Ludwig Tieck, que en las versiones musicales de Carl Maria von Weber y, por supuesto, del joven Brahms, se elevan a un nivel por completo diferente. Sin Franz Schubert, el bibliotecario de Dessau Wilhelm Müller, con sus series de canciones a la manera de una novela corta, *Die schöne Müllerin* y *Die Winterreise* (por no hablar aquí del *Cancionero del Estudiante*, en el que Müller está representado por medio de pícaras canciones de taberna), hubiera tenido difícil el encomendarse a la posteridad. En este aspecto tuvo una suerte crucial, ya que la feliz combinación de las desgracias amorosas con un refrendo autobiográfico de Müller con una vívida falacia patética condujo a Schubert a una de las cumbres más majestuosas y con un mayor poder de convicción de la historia del lied.

Joseph von Eichendorff fue un poeta cuya lengua es música en sí misma, pero que no reprimía la música sino que la atraía por medio de una ternura sugerente y la enriquecía con la melodía. El que es quizás el más hermoso ciclo de canciones de Schumann, el *Liederkreis* Op. 39, recibió su inspiración de este poeta. Hugo Wolf, con toda una serie de joyas a las que aún no se les había puesto música, incidió en los poemas audaces, temerarios o ligeramente irónicos. Hans Pfitzner, con su predilección por el sonido natural, entendió muy bien la embelesada introspección de Eichendorff. Mendelssohn, Brahms, Reger, Schoeck, Schwarzschilding y, muy a tener en cuenta, el discípulo de Mahler, Bruno Walter, se sintieron también inspirados por la sencillez de este poeta, libre como está de todo lo mítico, e inconcebible en otro idioma que no sea el alemán.

A los *Schilflieder* de Nikolaus Lenau, un poeta de orígenes intelectuales más complejos cuyo lenguaje lucha por zafarse de la influencia de Goethe, le puso música Richard Strauss y el compositor-violinista Henri Marteau. Lenau llegó como un caso patológico a Justinus Kerner en su hospital privado de Weinsberg. Kerner, neurólogo, nigromante y poeta apasionado, proporcionó a Schumann los poemas de una de sus grandes obras líricas, la colección de canciones Op. 35 que, al igual que *Winterreise*, concluye como un susurro de silenciosa desesperación. Hugo Wolf recordó también a este poeta. Uhland, con sus canciones casi folklóricas y sus poemas baladescos, sólo apareció de vez en cuando: con Schubert (*Frühlingsglaube*),

Kreutzer y Liszt.

La canción como recitado poético tiene contraída una deuda incomparable con Mörike. Él fue quien inspiró a Hugo Wolf su estilo declamatorio; perfeccionado rápidamente, este estilo no llegó a tener consecuencias dentro del desarrollo del lied, incluso dentro de la propia obra de Wolf. Sin embargo, le abrió al intérprete posibilidades hasta entonces insospechadas para penetrar el lenguaje del poeta. Como generalización, podría mantenerse que Mörike fue el último poeta lírico que podría exigir justificablemente el hecho de que se le pusiera música. Tras él, la poesía lírica se encaminaba ya hacia nuevas áreas de refinamiento, lo que significaba un rejuvenecimiento sólo aparente para la música; su efecto restrictivo podemos reconocerlo tan sólo sus descendientes. Puede afirmarse sin riesgo de equivocarse y sin detrimento de la poesía de las generaciones posteriores que es en el período entre Goethe y Mörike o Gottfried Keller donde pueden encontrarse las fuentes vivas de mayor riqueza de la canción alemana.

Las dificultades a las que Wolf exponía tanto al intérprete como al oyente eran nuevas y múltiples. Se exigía una precisión técnica hasta un grado tal que los contemporáneos quedaban desconcertados. Hasta Wolf nadie había requerido interpretaciones con un espectro tan amplio de efectos auditivos. La forma declamatoria de la canción parecía insuperable; Wolf, sin reparos, acabó con el bel canto y la coloratura. Pero a pesar de eso y del poderío intuitivo de sus ideas, nunca se superaba del todo la sensación de que algo quedaba incompleto. Muchos músicos, incluso en la actualidad, han dudado a la hora de emitir su aprobación, tal y como hizo Brahms, que criticó su conocimiento insuficiente de la composición, con lo cual se ganó el resentimiento eterno de Wolf el crítico musical. Wolf también tenía algo de la locura de grandeza, habitual en los siervos de Wagner, que perseguían igualar al Maestro, y éste es el motivo por el que, sin ser consciente de ello, integró una facción de la escisión entre el ultrarrefinado *l'art pour l'art*, por un lado y, por otra, la vacua pesudomúsica folklórica, lo que durante un tiempo aceleró el fin del lied. Con Wolf, por supuesto, no puede hablarse de implicación; él fue más bien la víctima de un proceso histórico. Y el compositor modernista que encuentra todo en el pasado muerto y osificado, que está preparado en todo momento para aportar "algo nuevo para este día", admitámoslo, ha tenido su día, o al menos pronto lo tendrá. Hay signos cada vez mayores de que la idea de conformarse con la "experimentación a toda costa" será pronto arrojada por la borda por una distinguida minoría. En esa época, sin embargo, cuando aparecieron las primeras canciones inspiradas de Hugo Wolf, Hauptmann e Ibsen estaban insistiendo muy en serio en realizar en el arte una descripción antirromántica de nuestro propio mundo. Sus contemporáneos, por otro lado, intentaron huir de la perversidad del comercio, las máquinas y los grandes negocios. Wolf encontró la salvación en su veneración por los grandes poetas del pasado. Llevó a cabo, de hecho, lo que Schubert, en *Die Winterreise*, había mostrado como posibles modos de moldear los asuntos del alma. Pero se apareció como el completo

wagneriano en su lealtad absoluta a la melodía del habla y en su fiel seguimiento de los principios avanzados por Hans Sachs en *Die Meistersinger*. Llegó incluso a incluir una cita musical directa del Sachs de Wagner en *Kein Meister fällt vom Himmel*. Como compositor, Wolf tuvo la gran suerte de iniciar su carrera bajo la influencia de Schumann y, al igual que él, desplazó el énfasis musical esencial a la parte del piano. Al hacerlo así, rebatía el peligro de interpretar el poema de un modo puramente recitativo por medio de la osadía armónica y una técnica compositiva avanzada. Wolf no fue un compositor de la forma dramática a gran escala. El nacimiento de su ópera *Der Corregidor* se vio acompañado de un prolongado y doloroso trabajo en el libreto y, debido a su serie antidramática de escenas líricas, no logra defenderse por sí sola sobre un escenario. Cuando Hugo Wolf se aventuró a escribir una gran canción, como en *Prometheus* y especialmente en los volúmenes de Goethe, sólo resultaba creíble en parte. La introspección espiritual constituye su esfera más individual y esto no queda expresado en ninguna otra parte con más apasionamiento y exquisitez que en las canciones de Mörike y Eichendorff. Pero también en los acompañamientos de las de Goethe, y en la incorporación de características musicales meridionales en las canciones españolas e italianas, lo que prende la atención es la escritura pianística maravillosamente transparente, que en ocasiones se asemeja virtualmente a las cuatro voces de un cuarteto de cuerda. Y, finalmente, este joven músico, que rompió con la tradición y reflejó todas las fluctuaciones de su tiempo, ofreció una prueba demoledora de cómo superar las neurosis de ansiedad y la penuria. Ningún otro ha podido explotar tan exhaustivamente como él a cada nuevo poeta descubierto, con una concentración obsesiva en breves arranques de creatividad y con una reacción igualmente intensa ante el poema. A partir de esta devoción apasionada por la tarea emprendida, en cada uno de sus volúmenes de lieder desarrolla un estilo concreto, nacido del proceso de refundir la gran literatura partiendo de un punto de vista moderno en el lenguaje musical más personal.

Detlev von Liliencron, que oyó a Wolf el estreno de sus canciones de Mörike, escribió en pleno éxtasis :

*En el volumen de Mörike,  
en la primera página,  
tú, hombre modesto, has trazado  
con admiración el retrato del poeta.  
¿Qué otro compositor hizo nunca eso?*

Él, a cuyos poemas se les ha puesto música con tanta frecuencia, no podía sino darse cuenta. Aunque Liliencron no valoró una de las canciones más celebradas de Brahms (*Auf dem Kirchhofe*), Reger y Richard Strauss si le dieron satisfacciones, este último con la deliciosamen-

te irónica *Bruder Lilierlich*. Liliencron vio en el joven Arno Holz del Grupo de Berlín en el cambio de siglo la aparición de una “nueva raza de poetas”. Pero con él el lied se acercaba a su fin temporal. El joven Richard Strauss se sintió aún atraído por los poemas sociales de Dehmel (*Der Arbeitsmann*; *Der Steinklopfer*) y creó a partir de *Befreit* una pieza de resistencia cantada con mucha frecuencia para aquellas voces operísticas que estaban por entonces abriéndose paso a empujones hacia las salas de concierto. Dehmel se refería al ritmo y a la rima como “tiránicos”. Arno Holz y Otto Julius Bierbaum estaban de acuerdo con él. Lo que pasó entonces a ser “tiránico” era de una naturaleza diferente : semi-sinsentido, desilusión y, finalmente, el azar.

Resulta reseñable que desde 1870 aproximadamente las mejores composiciones hubieran de esperar durante relativamente mucho tiempo antes de gozar de un reconocimiento general. Algunas excepciones –composiciones sobre textos principalmente de segunda fila como *Traum durch die Dämmerung* (Bierbaum) o *Mariae Wiegenlied* (Boelitz)– no hicieron más que confirmar lo que estaba convirtiéndose gradualmente en la regla. Y los lieder más populares de aquella época surgieron de la pluma de maestros menores respetados, pero aún hoy justamente olvidados, como Curschmann, Abt, Rubinstein, Hermann, Bohm y Lassen. Del mismo modo, lo poéticamente mediocre (Hartleben y Bethge), por el modo en que inspiraba a la música, suplantó al status lírico de un Nietzsche o un George, dos enemigos de esa misma clase media alemana que era la más partidaria del lied. Bethge adaptó la *Chinesische Flöte* (de Li Po y otros), confirmando así el gusto contemporáneo por la poesía traducida, indicado asimismo por la poderosa respuesta de los compositores, como Mahler en su ciclo de canciones orquestales, infinitamente expresivo, *Das Lied von der Erde*. La obsesión de Schumann por Byron y Burns; las traducciones del español de Geibel; las canciones de Brahms a partir de traducciones alemanas de poemas serbios y magiares; y el descubrimiento de los sonetos de Miguel Ángel por parte de Wolf son algunos ejemplos anteriores de esta tendencia.

También debe examinarse aquí a Franz Liszt: en tres ocasiones, de manera convincente y con formas diferentes, puso música a los sonetos de Petrarca. Sin embargo, nos parece que los pesimistas dentro de los conservadores de aquel siglo, encabezados por Schumann y Brahms, mostraron un buen juicio al considerar a Palestrina, Bach, Mozart y Beethoven como cimas de la historia de la música que ya no habrían de alcanzarse. Quienes pensaban de otro modo encontraron a su heraldo en Franz Liszt. Y ellos también experimentaron lo que Nietzsche quería decir con su “peligro de decadencia” destilado de los escritos de Schopenhauer. Pero las ideas se mezclaban de todas partes y se creía que sus naturalezas enfrentadas tendrían un efecto saludable al acelerar el desarrollo de los estilos, aunque a costa del crecimiento natural. Se formó una nueva escuela, la Nueva Escuela Alemana. La Allgemeiner Deutscher Musikverein reconoció que la creatividad musical había quedado en muchos modos detenida, pero anunció en sus estatutos que superaría esta inanimidad “sistemáticamente con nuevos medios

de expresión” por medio de la utilización de nuevos conceptos musicales programáticos. Este ataque con nueva instrumentación, nueva música programática y muchos otros tipos de estímulos sensoriales encontraron un eco en la nueva canción alemana. La parte de piano pasó a ser virtuosística y orquestal, la música pasó a ser inmensamente más literaria y el lied pasó a ser teatral. Con su acompañamiento orquestal ocasional recién adquirido, se asemejaba a la escena de una ópera, y condujo directamente por medio de Mahler y del primer Schoenberg a la atonalidad expresionista. Liszt se encontró entre los primeros que estuvieron preparados para recibir cada una de las innovaciones sin reservas, como un resultado que provocaría un progreso asombroso, un género que hasta la actualidad no ha carecido en ningún momento de progenie.

Peter Cornelius parecía un intruso dentro de la Nueva Escuela Alemana, que intentaba protegerse de la influencia devoradora de Wagner y Liszt concentrándose, entre otras cosas, en escribir canciones. Es cierto que su papel de compositor y poeta reflejaba las ambiciones de la Nueva Escuela Alemana (no puede comparársele a los muy anteriores Karl Michael Bellman o Adam Krieger). No obstante, sus ciclos *Trauer und Trost*, *Vater Unser* y *Weihnachtslieder*, merecen ser recordados.

Entre los numerosos compositores aficionados que aparecieron en escena en esta época, Nietzsche constituye un caso especialmente interesante, con sus canciones sobre poemas de Lou Andreas-Salomé (*Gebet an das Leben*), Pushkin, Lord Byron, Chamisso y Petöfy. En las canciones a solo de Liszt, la poderosa influencia que tuvo en su vida la cultura francesa puede verse en su elección de textos: Béranger, Hugo y Dumas se encuentran representados en las mismas. También Tennyson, cuyo *Ennoch Arden* lo utilizaría más tarde Richard Strauss con una curiosa intención melodramática. Sin embargo, son Goethe y Heine a quienes prefirió Liszt en su gran variedad de canciones, a pesar de que sus poemas se trataran como arias expandidas (*Die Lorelei* ocupa ocho páginas) o fueran totalmente dramatizados. Su muy olvidada *Die Glocken von Marling*, sobre un poema de Emil Kuh, apuntaba ya a los comienzos del Impresionismo.

En 1885, es decir, antes de las las obras más importantes de Wolf, Richard Strauss empezó a escribir canciones. Uno de los primeros poetas que lo inspiraron fue Hermann Gilm, que a veces raya en lo sentimental, como en *Allerseelen*. Pronto llegó el Conde Schack: poemas encantadores, refinados, que producían una música refinada y encantadora. Con títulos colectivos como *Schlichte Weisen* (Canciones sencillas), un título sugerido por un amigo de Strauss, Alexander Ritter, imaginamos que estamos a salvo del artificio y de la pericia artística; sin embargo, al igual que en la colección homónima de Reger, no renuncia ni a una pizca de la dificultad o del refinamiento del Art Nouveau. Más tarde encontramos ocasionalmente a Lenau,

por ejemplo en la eficazmente pálida *O wärst du mein*, hasta que *Traum durch die Dämmerung*, vagamente contemporánea de la canción que escribió Reger sobre el mismo poema, hizo de Strauss un famoso compositor de lieder. Aquí el impresionismo francés se combinaba con el amor de los alemanes por un arte concreto y se formó una nueva asociación que se rebeló con éxito contra la Nueva Escuela Alemana. Los críticos musicales del cambio de siglo hicieron que Brahms, que al fin y al cabo fue el primero que inspiró al joven Strauss, pareciera por comparación inmerecidamente patriarcal. Por encima de todo, fue el sentido infalible de Richard Strauss para dar con las posibilidades para desarrollar la voz humana lo que le resultó muy útil. Inspirado por la voz y el canto de su prometida, Pauline de Ahna (que más tarde se convertiría en su esposa), vertió oro en sus cantilenas para soprano, y sus sopranos han respondido desde entonces con una gran gratitud. Las apenas visibles anotaciones a lápiz de los numerosos volúmenes de poesía de su biblioteca revelan los títulos para los que aguardaba el momento adecuado de inspiración musical. Raramente se producía éste inmediatamente después de la primera lectura. Al igual que Mozart, su ancestro espiritual, recopiló de este modo una provisión de la que, desgraciadamente, tan sólo explotó una parte.

El estilo de composición en ocasiones ligero de Richard Strauss debe considerarse en el contexto del Art Nouveau, la Sezession de Munich y el cabaret de Wolzogen. En consecuencia, prestó una atención cada vez mayor a su propia generación de poetas -Falke, Dehmel, Mackay- y Strauss, el Director General de Música prusiano, de un modo pseudorrevolucionario, se permitió demandar con *Arbeitsmann* (El trabajador) de Dehmel una jornada de ocho horas, en vez de caer en la tentación de transformar este tipo de cosas artísticamente. Henkell, Heine y C. F. Meyer le inspiraron, junto con su experiencia creativa del drama musical (plasmado magistralmente por aquel entonces con *Salome* y *Elektra*), para escribir piezas que poseen en un alto grado su propio estilo individual. *Blindenklage* e *Im Spätboot* deben mencionarse aquí especialmente debido a su nuevo estilo de canto: amplios saltos interválicos, una tesitura ampliada, y un forzamiento del sentido del texto y de los elementos pasionales dentro de los intervalos vocales más amplios posibles, características todas ellas que pueden observarse en una polémica réplica, *Krämerspiegellieder* que escribió, junto con Alfred Kerr, en torno a los editores apremiantes y rapaces. El papel dominante del piano en las canciones del último Romanticismo triunfa en esta obra. Las canciones de Strauss atraen tanto a los sentidos como al propio sentido artístico, liberando así a los alemanes de la característica falta de humor que, hasta entonces, había mantenido su producción de lieder alejada de la influencia internacional.

Mientras Max Reger acompañó al piano sus propias canciones, existía una convicción generalizada de que esta parcela concreta de su producción sería duradera. En cierta ocasión dijo que llegaría un momento en el que sus *Schlichte Weisen* se cantarían en todas las casas ale-



manas como algo normal. Este optimismo se ha desvanecido desde entonces, en muchos casos claramente de manera injustificada. El grado en el cual se ha rezagado entretanto el gusto puede haber sido causado por una carga de excesiva polifonía y un afán modulatorio. Y Reger no fue siempre especialmente exigente a la hora de elegir sus textos. Sin embargo, si buscamos en sus numerosos volúmenes de Lieder poetas de peso -una tarea fácil ahora que se han editado por fin sus obras completas-, vemos que se mostró capaz, especialmente en sus primeras canciones, de realizar un análisis sutil de los problemas métricos, de sostener, en estrecha relación con el poema, un aire sorprendentemente cautivador tanto en la melodía como en la armonía. Storm, Hebbel, Stefan Zweig, Hölderlin, Goethe y Dehmel siguen resultando aún hoy eficaces en sus canciones.

Las ideas y el lenguaje musical de Hans Pfitzner se vieron influidos decisivamente por Eichendorff y por el romanticismo en general. Las misteriosas líneas de afinidad en la historia de la música raramente se manifiestan con tanta claridad como cuando se escucha *Auf einer Burg* de Schumann que, aunque emana de Eichendorff, suena como una premonición de una canción de Pfitzner. Pfitzner puede verse, por tanto, como el último heredero y el conservador del espíritu de Schumann como compositor de lieder, uniendo con una sorprendente adecuación los elementos arcaicos y los espontáneamente románticos. Al igual que Othmar Schoeck, se opuso conscientemente a ese “progreso” condenado por constructivista. Pero, aunque Pfitzner desempeñó el papel de romántico, también se mostró decidido a otorgar un colorido diferente al Romanticismo. Mirando conscientemente hacia el pasado, fue al mismo tiempo el representante más vehemente del ideal de cultura de la clase media alemana. Con un fervor de estudioso se enterró en el pasado, se esforzó por desenterrar bellezas sepultadas en la Edad Media y por solucionar problemas de investigador. La singularidad de este fenómeno es evidente: wagneriano por un sentimiento hacia la misión aún no cumplida del wagnerismo, schumanniano y brahmsiano por sus dotes creadoras, podría haber inducido a pensar en él como poseedor de una aptitud para reconciliar tales contradicciones. Pero su rígida convicción del declive de todo lo que le rodeaba, nacido de un exceso de carácter y de teoría, interfirió con esta tarea secular.

Desde la época de Liszt, el precio de todo lo que es artificialmente nuevo ha sido la ausencia de dirección, y no sólo en los países germanófonos. En Francia, Satie, Roussel y Les Six se enfrentaron, cada uno a su modo, al Impresionismo. El aislamiento creciente del hombre es también algo que está obligado a experimentar el artista creador. Las canciones alemanas de éxito adquieren el valor de la rareza. Desde Finlandia llegaron a Alemania, gracias a los esfuerzos de un alemán, el barítono Gerhard Hüsch, noticias de Yrjö Kilpinen. Sus canciones en alemán, especialmente los volúmenes de *Morgenstern*, han disfrutado ya desde hace algún tiem-

po de una gran popularidad. Anton Webern logró una concentración gráfica de lo esencial, postulada por su maestro Schoenberg y enterrada más tarde bajo el peso de la elaboración. Alban Berg compuso unas impresionantes canciones orquestales a partir de textos escritos por Altenberg en tarjetas postales, pero están desapareciendo de nuevo de los programas de concierto. Aribert Reimann, un discípulo de Blacher, puso música a textos de Celan de un encanto surrealista con un delicado colorido y un admirable arte de la sugerencia. Hans Werner Henze, en sus *Neopolitanische Gesänge* con orquesta, ha dado lugar a las mayores esperanzas del redescubrimiento de la melodía perdida. Pero, como se ha dicho, ha de esperarse mucho tiempo para que aparezca una pieza merecedora de ser interpretada y de la que pueda esperarse al menos una corta vida en las salas de concierto.

Este repaso, un esbozo por su propia naturaleza que debe dejar sin examinar a más de un maestro postromántico, debe ahora desviar su atención a la función del lied, a su lugar dentro de la vida cultural. Podemos aprender mucho si examinamos las canciones para diferentes números de voces. Cuando, por ejemplo, la canción es un cuarteto sin acompañamiento, como en muchas espléndidas piezas de Schubert para voces masculinas o coro mixto, se trata de una expresión de la amenidad de salir de excursión y cazar. No es el caso de la canción a solo: ésta nació en el salón como algo privado, como un soliloquio, o como una declaración de sentimientos muy íntima, y se encontraba normalmente muy alejada del ejercicio profesional de la música. En la canción a solo o en el dúo uno se limitaba a comunicarse con otros. Si se cantaban los lieder, se interpretaban en casa, entre amigos. La demanda de música para grupo dio lugar a la ejecución de cuartetos, como en los *Liebesliederwalzer* con piano a cuatro manos de Brahms. El lied quedó excluido durante mucho tiempo de los programas de concierto. La primera canción de Schubert que se cantó en público en Viena fue *Schäfers Klagelied* en 1819; más tarde, a partir de 1821, el tenor Vogl se erigió en un defensor de las canciones de su amigo en la sala de conciertos, aunque a una escala decididamente modesta, tratándolo como un protegido. Así nació la época del intérprete de recitales de lieder especializado. Julius Stockhausen, al retirarse de los escenarios, se convirtió en el primer intérprete de ciclos de canciones, y con Brahms o Clara Schumann como acompañantes, ofreció las primeras interpretaciones completas de *Die schöne Müllerin* de Schubert y *Dichterliebe* de Schumann. El fue el dedicatario de *Die schöne Magelone* de Brahms. Julius Messchaert, Julia Culp, Elena Gerhardt, Raimund von Zurmühlen, Georg A. Walter o Ludwig Wüllner fueron también ejemplos característicos de este tipo de cantante ideal. Junto con Vogl y su compañero francés Lablache, fue Franz Liszt, con sus transcripciones muy despreciadas, quien, tan sólo gracias a los arreglos para piano, contribuyó decisivamente a la propagación de las canciones de Schubert.

Pero así se abrió una brecha, que permitía ver el final de la *Hausmusik*. El compositor tenía ya en mente por entonces al cantante profesional y al gran público que habría de ganarse

por sí mismo. El aficionado de casa debe haberse sentido como un mero y vago imitador, una sensación acentuada plenamente en la actualidad, ya que la perfección se preserva estereofónicamente y se reproduce en el salón, cortando así de raíz cualquier intento de interpretación doméstica.

Las exigencias técnicas eran mucho mayores para el pianista que para el cantante y se vieron aumentadas decisivamente por los compositores que eran también virtuosos. De modo que la tendencia se desarrolló en el sentido de que predominara el Lied para piano, en el que la voz se expresaba sólo ocasionalmente y de un modo declamatorio. Los reinos del alma se abandonaron alegremente. El despliegue virtuosístico, lo externo, cobró un empuje propio. Hubo un momento en que se creyó que el cambio era aún posible, tras el final de la Primera Guerra Mundial, cuando el rechazo de las por entonces prolíficas composiciones quedó expresado en el Manifiesto de Fritz Jödes: "Y lieder, lieder, o más bien un aluvión de lieder, y siempre para voz sola y piano, y el retoño más reciente de esta moda, los lieder con acompañamiento de laúd; quienquiera que tenga una pizca de talento musical y no pueda escribir estas cosas... bueno, lo cierto es que sencillamente ya no hay nadie que no lo haga en estos tiempos." Pero este programa de reforma del Movimiento Juvenil tuvo sólo una vida efímera. La impotencia del lied altamente refinado se vio desafiada por las glorias vocales del movimiento *Wandervogel*. También se demostró que era posible, tal y como se había pretendido, revivir la canción folklórica y la balada callejera, pero estos esfuerzos no dieron fruto a la hora de prolongar la evolución musical. Otros, con la musicología como su punto de partida, trataron de revivir el *Minnesang*, la chanson gótica tardía, el madrigal y la canción con bajo cifrado, pero no llegaron más allá del espíritu comunitario de las sociedades corales. Cuando, con su limpieza revolucionaria ya completada hacía tiempo, estos fenómenos aún influyentes se observan bajo la luz del momento presente, no puede reprimirse una impresión de un alejamiento arcaizante del desarrollo musical general.

El inevitable agotamiento actual coincide con la fatiga de la expresión lírica. Goethe no estaba tan lejos de acertar en el blanco cuando contempló el futuro con un terrible recelo y sintió que las aptitudes de la lengua alemana para la expresión ya se habían agotado con su propia plenitud. La Edad de Oro del lied clásico-romántico representó un evento histórico-cultural definitivo, limitado tan sólo por las fronteras nacionales. La escuela que las personas de fuera de Alemania llamaron romántica -una definición que incluía el período clásico- se había extendido, iluminando el camino, hacia Francia e Italia y, a través de su poesía, había encendido la cultura de toda Europa. Las preciosas romanzas rusas de Glinka, Tchaikovsky y Musorgsky contribuyeron decisivamente a la transformación y se erigieron en la base de la estructura menos rígida de composición practicada por los impresionistas Debussy y Ravel.

Finalmente, el efecto de la emancipación de los grandes poetas libertarios (Rimbaud, Trakl, Heym) de las características occidentales consistió en abolir la significación provinciana del lied, que era algo tan típicamente austro-alemán. Su lenguaje implacable y sin trabas hallaba su equivalente en la música. Una desilusión general que penetró en las profundidades del alma había ocupado el lugar de los intentos de Rilke y George de realizar pronunciamientos relevantes sobre la vida humana y sobre el cosmos. Parece que el artista actual ha perdido la inclinación a sentirse responsable de la humanidad.

La voz del cantante, sin embargo, seguirá siendo responsable, y lo será de un modo simbólico, de la representación de la expresión más directa de la armonía de forma y contenido, de la cáscara y el grano. Podría, dado el desplazamiento general del énfasis hacia la estética de moda, convertirse en la voz de la conciencia, especialmente en una época en la que, al estar dominada por la tecnología, la masa y el desapasionamiento, requiera de un esfuerzo especial por revelarla plenamente. Al intérprete como una suerte de constructor de puentes de lo nuevo que ha de venir –sea cual sea el nombre que adopte– se le encomienda la gloriosa tarea de preservar, por medio de una interpretación inmaculada, las creaciones existentes de los maestros.

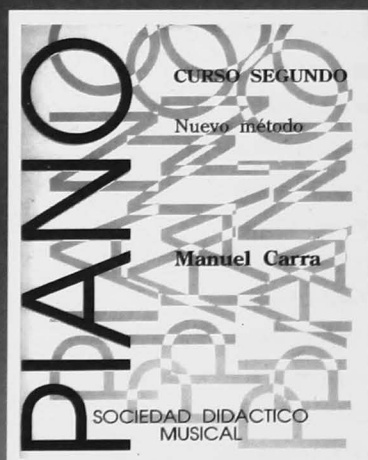
Un reconocimiento tal de que el lied, como género, se halla en peligro de extinción, aumenta la obligación del cantante de lieder, que va mucho más allá de lo que solía considerarse que era su cometido profesional. Aunque llegemos a un dominio perfecto del instrumento que toquemos, la obra, su espíritu, amenaza con sernos esquivo. No es fácil para nosotros discernir los principios de organización que han suministrado a la obra su sustancia espiritual. Podemos únicamente afanarnos por oír la música en nuestra propia mente en el mismo espíritu en que ella se presentó a su creador. Es cierto que en las canciones actuales, que no son en absoluto fáciles de escuchar, aparecen pasajes de una pseudolucidez, sugerida por el sonido de la voz humana y capaz de añadir nuevos significados que son, de hecho, completamente inexistentes. Hacer justicia, por otro lado, a una auténtica y sencilla canción, como la compuesta por Schumann a partir de *In der Fremde* de Eichendorff, se convierte en algo considerablemente más difícil. Pienso en la audición del matiz de una nota, en la visión siempre cambiante de la canción por parte del cantante, en imprimir a la música de un compositor sus propias características personales. Quizás esto se consigue aún con mayor presteza en el mundo de la canción: el poeta nos ayuda. Cantar es, además, el vínculo más vivo y, por tanto, el más sensible entre los sonidos. Nuestros órganos vocales permanecen receptivos para dar forma a lo que nos llega procedente de una época pasada.

Hemos intentado reconstruir las tendencias conflictivas y, también en parte, degeneradas de las últimas décadas en relación con la composición de canciones. Pero esto no debería

conducimos en absoluto a un estado de resignación. Es cierto que en todas partes la gente cree sentir que el hombre adolece de una falta de plenitud, y también ven, perdiéndose en la disonancia, la "armonía como un don del amor", que Schlegel intentó comprender como una unión ideal de sentimiento y conocimiento. Pero los románticos estaban ciertamente equivocados al ver una consciencia creciente de cada una de las pulsaciones de la fiebre del corazón como idénticas a una caída. Es cierto que el lied, como una expresión de la garantía de la permanencia de la belleza en el arte, no puede haber sido simplemente un sueño infantil por parte de los románticos. Antes al contrario: es por medio de la consciencia, por medio de la unión de corazón y de mente (dejando a un lado el concepto equívoco de la inteligencia), de donde puede resultar la fortaleza del arte. La lucha para lograr esta unidad será librada por corazones fríos y fervientes, y también en lo que puede aún denominarse hoy día el arte de la composición de lieder.

La música y la poesía comparten una esfera común, de la que surge su inspiración y en la que operan: el paisaje del alma. Juntas poseen el poder de prestar forma intelectual a lo que se experimenta y se siente, a transmutar ambas en un lenguaje que ningún otro arte puede expresar. El poder mágico que habita en la música y la poesía tiene la capacidad de transformarnos incesantemente. ■

Traducción: Luis Carlos Gago



**PIANO**  
Manuel Carra  
(cursos I y II)



**EL LENGUAJE  
DE LA MÚSICA**  
Ana M<sup>a</sup> Navarrete Porta  
Manuel Moreno Buendía  
(cursos 1-2-3 y 4)



**GUITARRA**  
José Luis Rodríguez  
Miguel Ángel Jiménez

**Nuevos textos realizados de acuerdo con los  
contenidos y objetivos de la LOGSE**



**Sociedad Didáctica Musical c/ Fuentes, 6 28013 - MADRID**  
☎/FAX 5416280