
IN DER FERNE: EL RELLSTAB DE SCHUBERT*

Richard Kramer*

DOSSIER

Schwanengesang es el título póstumo del último ciclo de canciones de Schubert, compuesto a su vez por dos series de poemas de Rellstab y Heine que el propio Schubert agrupó y reordenó. Mientras que el segundo ciclo tiene una tenue historia conductora, no parece tan claro que podamos hablar de ciclo en el caso de Rellstab; según el autor, a pesar de no cumplir con los requisitos tradicionales, existen elementos semánticos y sintácticos de las canciones y el texto que lo justifican. De hecho, la tonalidad de si menor es un elemento importante en el ciclo, un auténtico elemento expresivo. Schubert la emplea profusamente en momentos claves de sus lieder. El autor analiza diferentes canciones del *Schwanengesang* y de otros ciclos, sus conexiones, el plan tonal y el empleo de las quintas paralelas que tantos debates suscitó, además de estudiar la influencia que ejercieron las Seis Bagatelas de Beethoven en Schubert y que según Kramer representan, junto con las canciones de Rellstab, una nueva forma de entender la forma romántica.

Schubert en si menor es Schubert desde lo más hondo de su ser. El argumento lo constituyen dos canciones de sus últimos meses. *Der Doppelgänger* sigue al neurótico amante de Heine al vacío. Ninguna otra canción ha provocado tanto debate hermenéutico¹ como ésta. *In der Ferne*, sobre un poema de Ludwig Rellstab, proclama su angustia con un tono diferente. *Schwanengesang* incluye dos conjuntos de canciones así como dos tipos de canciones. Allí donde Heine incita a Schubert a un discurso declamatorio tenso y condensado sobre la ansiedad,

* Kramer, Richard: "In der Ferne: Schubert's Rellstab", en *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of song*. © University of Chicago Press, Londres, 1994, cap. 5, pp. 102-124.

• Doctor por la Universidad de Princeton, compagina la docencia en la Universidad de Nueva York con la labor de musicólogo especializado en finales del siglo XVIII y principios del XIX.

¹ Existen cientos de artículos. De entre ellos, dos de los más representativos son: Gernot Gruber, «Romantische Ironie in den Heine-Liedern?» en *Schubert-Kongreß Wien 1978*, especialmente pp. 329-334; y Lawrence Kramer, «The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness», en *Schubert: Critical and Analytical Studies*, especialmente pp. 218-224.

Rellstab toca otra fibra en Schubert. Las canciones de Rellstab entonan el Schubert comunicativo y lírico. Las canciones de Heine gritan y gimen.

I

Schubert es capaz de llegar a la esencia del poema, de atravesar, en cierta medida, los adornos superficiales. Éste es un aspecto que a menudo se pasa de largo en los análisis críticos de su música y es algo que sucede por causa de un conocido comentario que iba dirigido a un único aspecto de un solo pasaje. Brahms es el autor del comentario y se refiere a aquellas descaradas quintas paralelas que han estigmatizado *In der Ferne* desde que fueran mencionadas en la primera crítica al *Schwanengesang* hecha por G.W. Fink en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, en octubre de 1829; Fink se quejaba del pasaje recogido en el ejemplo 1 como de una «*Ohren zerreissenden Fortschritt*» (una sucesión armónica que destroza los oídos), tronando contra la estética e incluso las implicaciones éticas de dicha licencia:

Deberían acaso semejantes distorsiones impropias de la armonía, que se presentan desafiantes en contra de todo argumento, hallar insolentes timadores que las hagan pasar por inéditas muestras de la más avanzada originalidad ante los observadores pacientes y atónitos: pues bien, en caso de que lo lograsen, significaría que nos hemos transportado al mejor de los estados, el estado de anarquía. ¡Oh, qué maravilloso sería si cada cual hiciera lo que le viniera en gana y su osada jugada le trajese la gloria! Si Schubert hubiera vivido más tiempo, se habría purificado de semejante paroxismo².

Ejemplo 1. Schubert, *In der Ferne* (D. 957, núm. 6), compases 46-47.

² «Könnten solche Unziemlichkeiten, solche trotzig hingestellte Harmonieen-Zerrbilder allem Verstande zum Hohn ihre kecken Schwindler finden, die sie geduldigen Anstaunern alles Unerhörten für Originalitäts-Ueberschuß einschwärzen wollten: so würden wir, im Fall das Großartige gelänge, bald in den glücklichsten aller Zustände, in den Zustand der Anarchie, wie in den Tagen des Interregnums, versetzt werden. O wie herrlich, wenn Jeder thun dürfte, was ihm im Rausche beliebte, und sein Gewaltsschlag wäre noch sein Ruhm! Hätte Schubert länger gelebt, von diesem Paorismus hätte er sich selbst geheilt» (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 31 [1829]: column 661).

Por el contrario, para Brahms no era una cuestión de ética. Más bien, entendemos la cita como el reconocimiento de un problema gramatical que pasa a formar parte de su compendio personal de «*Octaven u. Quinten*» en las grandes obras³. Esa caza de quintas y octavas, más que representar una diversión de anticuario, despertaba en él profundas dudas teóricas. Paralelamente al infame pasaje y a otro de *Die böse Farbe* (*Die schöne Müllerin*, núm. 17), Brahms esbozó sus propias soluciones convencionales y se preguntó, al margen, si acaso no se sacrificaba así la fuerza del efecto de Schubert: «Dejando de lado el hecho de que resultaría fácil explicar o justificar estas progresiones, cabe plantearse la delicada cuestión de si el efecto se ha visto debilitado»⁴. No queda del todo claro si Brahms dirigió su «*leise Frage*»⁵ a los pasajes de Schubert o a sus propias alternativas, es decir, si la debilidad gramatical del pasaje puede ser culpable de privarle de parte de su capacidad expresiva o si, al mitigar las crudas quintas, las alternativas propuestas son, de hecho, más débiles. El mismo Brahms actuó de forma evasiva en este punto al garabatear «*? dieselbe Wirkung*» junto a su alternativa al pasaje de *Die böse Farbe* y otro signo de interrogación junto a la alternativa a *In der Ferne*.

En las notas a esta meticulosa edición del manuscrito de Brahms, Paul Mast aprovechó la ocasión para sugerir que «las quintas se emplean por causa del texto» y, además, que «contribuyen al intencionado efecto de shock [...] de la sucesión cromática en “*Mutterhaus hassen-den*”»⁶. Es precisamente esta visión la que parece inadecuada, además de engañosa, por lo que insinúa sobre la manera en que el poema se ha trasladado a la música.

Observemos el poema:

In der Ferne
Wehe, den Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden!
Fremde durchmessenden,
Heimat vergessenden,
Mutterhaus hassenden,
Freunde verlassenden
Folget kein Segen, ach!
Auf ihren Wegen nach!

En la distancia
¡Lástima, los fugitivos,
Que por el mundo van!
Atravesando tierras extranjeras,
Olvidando la patria,
Renegando del hogar,
Abandonando amigos.
¡Ay! ¡Ninguna bendición les sigue
En su camino!

³ Publicada originalmente en facsímil como Johannes Brahms, *Oktaven und Quinten u. A.* ed. Heinrich Schenker (Viena, 1933), el manuscrito ha sido publicado de nuevo en facsímil en una nueva edición crítica por Paul Mast: «Brahms's Study, Octaven u. Quinten u. A., with Schenker's Comentary Translated», en *The Music Forum*, Vol. 5, ed. Felix Salzer y Carl Schachter (Nueva York, 1980), pp. 1-196. El pasaje de *In der Ferne* es el ejemplo 48, recogido en las pp. 62-63 y manuscrito página 4.

⁴ «*Brahms's Study*», pp. 62-63.

⁵ Pregunta en voz baja (N. de la T.).

⁶ *Ibíd.*, p. 167.

Herze, das sehrende,
 Auge, das tränende,
 Sehnsucht, nie endende,
 Heimwärts sich wendende!
 Busen, der wallende,
 Klage, verhallende,
 Abendstern, blinkender
 Hoffnungslos sinkender!

Lüfte, ihr säuselnden,
 Wellen, sanft Kräuselnden,
 Sonnenstrahl, eilender,
 Nirgend verweilender:

Die mir mit Schmerze, ach!
 Dies treue Herze brach,
 Grüßt von dem Fliehenden,
 Welt hinaus ziehenden.

¡Corazón anhelante,
 Ojos llorosos,
 Añoranza incesante
 Por regresar al hogar!
 ¡Pecho que se agita,
 Lamentos que se pierden,
 Lucero titilante
 Que abatido se oculta!

Brisas susurrantes,
 Olas de suave ondear,
 Rayo de sol presuroso
 Que nunca se detiene:

A la que con dolor ¡ay!
 Este fiel corazón rompió,
 Llevadle saludos del fugitivo
 Que por el mundo va.

Cualquier lector se verá en primer lugar sorprendido por los incesantes dáctilos, por los sustantivos colocados invariablemente al comienzo del verso y lastrados por sus propios participios, así como por las rimas trisílabas que unen cada par de versos. Rellstab busca aquí el impacto acumulado de estos efectos repetitivos, ya que hasta la mitad de la tercera estrofa, el lenguaje no se estira hasta alcanzar una formulación que aclare la relación de todos estos sintagmas en torno a un participio con un sujeto:

Die mir mit Schmerze, ach!
 Dies treue Herze brach,...

Más allá de todo esto, estas líneas son la clave del poema. Pronuncian lo impronunciable que el resto del poema ha tratado de mantener oculto mediante el distanciamiento del poeta de su objeto, ese viajero separado, alienado (el propio poeta camuflado). De manera que, con cierta incomodidad, el oído llega hasta las notorias quintas en «*Mutterhaus hassenden*» y, de nuevo, en la segunda estrofa, en «*Busen, der wallende*». El hecho de que las quintas sean tan desgarradoras hace que el significado completo del poema dependa de su significado.

¿Qué es lo que realmente significan? En este punto sería interesante estudiar el obstinado legado teórico que semejante pasaje ha suscitado. Los siete prolijos ensayos en la *Musikalische Bibliothek* de 1743 de Lorenz Mizler que responden a la cuestión «Por qué dos quintas y octa-

vas consecutivas en movimiento directo no agradan al oído» podrían ser un ejemplo de la seriedad con que se trató este tema en el siglo XVIII⁷. El mismo Mizler lo había tratado un año antes, a lo largo de la traducción del *Gradus ad Parnassum* de Fux, en una nota al pie de página gigantesca en la que daba vueltas a los matices de las quintas perfectas ocultas que se dirigen a una disminuida⁸. Perseverar a través de la retórica ornada y barroca de estos siete ensayos, igual que en tantos escritos legales, junto con las respuestas a ellos enviadas por los miembros de la famosa *Societät der musikalischen Wissenschaften* de Mizler, supone convenirse de la profundidad de la pregunta de Mizler, o de las respuestas que provocó⁹. Sin tener la intención de insistir en este asunto, el sentimiento unánime es que las quintas paralelas tienen una lección que dar. Representan la violación de algún principio teórico tan profundo como para alcanzar el infinito. Parece que la comprensión del sistema tonal esté en juego. Según Brahms, la búsqueda pretende responder a esta eterna pregunta que, según las pintorescas palabras de Mizler, atañe a esa única norma a la que parece reducirse todo el contrapunto.

Schenker, a su vez, se planteó también la pregunta de Mizler y buscó la respuesta de una forma más sistemática, incluso durante sus propias anotaciones al manuscrito de Brahms. Schenker interpretó lo acontecido entre los compases 10 y 29 tal y como lo recoge el esquema del ejemplo 2¹⁰. Igual que ocurre con muchos de los gráficos de Schenker de estos últimos años, el significado está impregnado, a modo de acertijo, de una forma de escuchar impaciente ante los detalles de la superficie y desdeñosa de cosas tales como el texto poético. Al paso de la inexorable *Quintzug*¹¹ en el bajo, las quintas sobreviven, pero como curiosidades sin explicación. No se trata de objetar nimiedades en torno a los detalles de la *Quintzug*, sino de darse cuenta de que sus suposiciones sobre las prioridades y las jerarquías chocan con lo que podríamos llamar la superficie «parlante» del pasaje. Es precisamente esta tensión entre superficie e infraestructura a la que podríamos atribuir gran parte de la capacidad de expresión de estos pasajes.

⁷ «Warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung aufeinander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehöre fallen?» ([Lorenz Mizler] «Sieben Schrifften [wegen der] Quinten und Octaven» en *Musikalische Bibliothek*, ed. Lorenz Mizler, Vol. 2, 4ª parte [Leipzig, 1743], pp. 1-95).

⁸ Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, traducción de Lorenz Mizler, Leipzig, 1742; reimpresión, Hildesheim y Nueva York, 1974, pp. 89-91.

⁹ Mizler y los miembros de su sociedad permanecieron impasibles y en el prefacio a estos siete ensayos, Mizler anuncia que el concurso se prolongará durante el año 1744 (véase Mizler, «*Sieben Schrifften*», pp. 3-4).

¹⁰ El ejemplo 2 proviene de Mast: «*Brahms's Study*», p. 149.

¹¹ Movimiento por quintas (N. de la T.).

Ejemplo 2. Gráfico de Heinrich Schenker de In der Ferne, proveniente de Octaven und Quinten...

Era típico de Schenker detectar en el paso de *si* a *si bemol* una «analogía» con el paso de *si* a *la sostenido* en los compases 10 y 11, a modo de justificación de la octava que dobla la voz y el bajo. Sin embargo, la sintaxis no es una cuestión de hecho y teoría. No hay argumento válido que justifique una ruptura en la sintaxis. En este caso, la esencia del solecismo se encuentra menos en esas octavas, que aisladamente pueden entenderse como refuerzo decorativo (una simple duplicación), como en las quintas, con las que se ponen en entredicho las normas del contrapunto.

El modelo de conducción de voces capaz de dictar un descenso cromático en el bajo desde la tónica a la dominante es un modelo habitual. El propio Schenker lo describió en distintas ocasiones en contextos variados; probablemente el más revelador de ellos fue su gráfico de los compases iniciales del cuarteto de las *Disonancias* de Mozart (K. 465)¹². Evidentemente, éste no es un modelo válido para *In der Ferne*, ya que aquí el bajo no se dirige a la sensible del acorde de dominante (tal y como sucede en los primeros compases del K. 465). En este caso, el *si bemol* se revelará inmediatamente como el vecino superior de *la*, que a su vez es una armonía de paso hacia el acorde de séptima en primera inversión sobre *sol sostenido* (véase ejemplo 3). Sin embargo, la superficie de la música, la manera en que se articula y modula, lucha con fuerza contra esa sonoridad. El *si bemol* suena con énfasis a modo de acento *final*, como una armonía de pleno derecho. Las quintas son de verdad.

¹² Schenker, Heinrich: *Free Composition (Der freie Satz)*, ed. y traducción de Ernst Oster, Nueva York y Londres, 1979, suplemento, *Music Examples* (sin paginar), fig. 99/3. Para una interpretación del gráfico según Oswald Jonas, véase Heinrich Schenker: *Harmony*, ed. Oswald Jonas, traducción Elisabeth Mann Borgese, Chicago, 1954, pp. 346-347.

Ejemplo 3. Schubert, *In der Ferne*, compases 46-53; resumen lineal.



Y esto nos lleva de nuevo a esos versos fundamentales,

Die mir mit Schmerze, ach!
Dies treue Herze brach,...

que invocan a sus análogos en las líneas 5 y 6 de las dos primeras estrofas. Sin embargo, ahora se produce un alejamiento, a modo de epodo, del tema de aquellas estrofas. Los agentes convencionales de la naturaleza son enviados portando el mensaje impuesto, un agriado *Liebesbotschaft*. Incluso un lector inocente, o quizás sólo él, habrá comprendido el objeto del viajero aislado de Rellstab. Según la fantasía romántica tradicional, la mujer que provoca el sufrimiento debe ser obligada a presenciarlo. El poema regula la aparición de esas líneas; se trata de una búsqueda gradual del momento de revelación, desde la descripción distante y cosificadora de la alienación en la primera estrofa, en la que el viajero es el *objeto*, generalizado mediante el plural («*Wehe, den Fliehenden*»), hasta la expresión de la angustia subjetiva en la segunda estrofa. El desenlace, con ese lenguaje reconfortante del comienzo de la tercera estrofa, está teñido de malos augurios.

Mientras las delicadas imágenes de Rellstab aparecen aquí realzadas con el giro a modo mayor, Schubert tiene en mente una estrategia más compleja. La música se somete al curso armónico de las estrofas anteriores. La conversión modal del primer cuarteto, cuyas armonías oscilan entre tónica y dominante, resulta bastante simple. Sin embargo, el oído se ve obligado a esforzarse para anticipar lo que este cambio a mayor podrá significar para la música posterior, cuando el oscuro secreto del amante se revele finalmente, ya que es en este punto en el que la música alcanza el núcleo del poema, penetrando en el origen de aquellas desconcertantes quintas que ya habían sugerido un temor más profundo. La sintaxis propuesta en el ejemplo 3, obscurecida antes por las quintas, se muestra ahora con claridad.

El manuscrito de Schubert (figura 1) nos revela, de forma excepcional, al compositor inmerso, incluso *escuchando*, en algún tipo de inversión íntima de la interacción entre texto y

autor, complicada ahora aún más por la confusión entre autor, protagonista e intérprete¹³. Esta interacción se refleja en las nuevas reverberaciones del piano tras el «*Schmerze, ach*» y «*Herze brach*», nuevas ocurrencias interpoladas en el manuscrito que fingen reaccionar a esta escalofriante confesión. Por afinidad, el pianista (el compositor camuflado) concede al cantante (el amante, aunque en este caso se trata también del compositor aún más camuflado) un instante para tomarse un respiro. Mientras, escuchamos (evocadas en el oído interno) aquellas quintas concomitantes, cuyas implicaciones anteriores se acentúan ahora con su intencionado silencio.

II

El eco del piano recuerda un pasaje muy semejante, también en si menor, de otra canción de Rellstab. En la última estrofa de *Ständchen*, la música escapa finalmente de una lenta pero continua alternancia entre modos (ahora re menor, ahora re mayor), y se libera de la metáfora opresiva, el ruiseñor y su canto dolorosamente erótico, etc. (véase ejemplo 4):

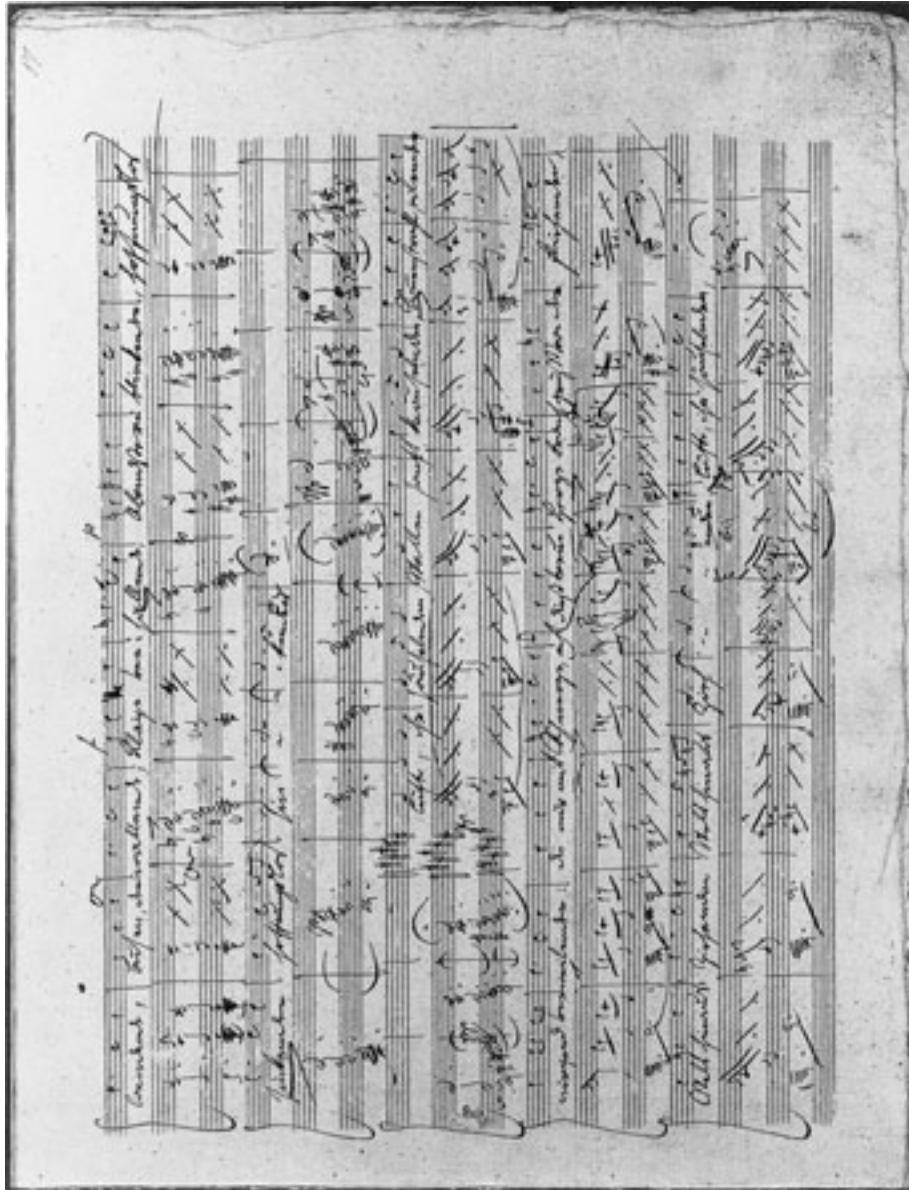
Laß auch Dir das Herz bewegen,
 Liebchen, höre mich!
 Bebend harr'ich Dir entgegen!
 Komm', beglücke mich!¹⁴

(Deja que tu corazón también se conmueva; amada, ¡escúchame! ¡Te espero temblando! ¡Ven, hazme feliz!)

¹³ El manuscrito se encuentra ahora en la biblioteca Pierpont Morgan en Nueva York (véase *The Mary Flagg Cary Music Collection*, recopilada por O. E. Albrecht, H. Cahoon y D. C. Ewing [Nueva York 1970], artículo 188, p. 44). Se publicó un facsímil del manuscrito con el título *Franz Schubert: Schwanengesang: 13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine, D. 957*, ed. Walther Dürr (Hildesheim, 1978).

¹⁴ En el manuscrito de Schubert, en la edición de Haslinger del *Schwanengesang* y en todas las ediciones posteriores, el «*das Herz*» de Rellstab pasa a ser «*die Brust*» y el énfasis sobre «*Dir*» (tipográficamente cifrado) se ha perdido. El texto de Rellstab, por otra parte difícil de encontrar, puede analizarse en *Franz Schubert: Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, ed. Maximilian Schosshow y Lilly Schochow, 2 vols. (Hildesheim y Nueva York, 1974, 2: 474). La discrepancia (no mencionada por los Schochows y en la *NGA*) se debe o bien a un error de lectura por parte de Schubert o a una diferencia entre el texto de los poemas tal y como Schubert lo recibió y la versión publicada en Ludwig Rellstab, *Gedichte* (Leipzig, 1827), vol. 1.

Figura 1. *In der Ferne*, partitura manuscrita de Schubert, que incluye la adición posterior del compás 76. Cortesía de la Mary Flagler Cary Music Collection en la biblioteca Pierpont Morgan en Nueva York.



Ejemplo 4. Schubert, *Städchen* (D. 957, núm. 4), compases 59-72.

59 *f* je - des wei - che Herz. Laß auch dir die Brust be - we - gen, Lieb - chen, hö - re

64 mich! be - bend harr ich dir ent - ge - gen!

69 komm, be - glü - cke mich! komm, be - glü - cke mich,

Él la espera temblando. En este arreglo, en que por lo demás todas las estrofas repiten la misma melodía, estas líneas resultan excepcionales. Una aflicción momentánea y la música palpita en sí menor. La alegre y prosaica recuperación de la calma en «*Komm, beglücke mich*,», como si nada hubiese pasado, destaca, de hecho, lo aberrante del pasaje. Su recuerdo, con el eros y la ansiedad juntos, parece crepitar aún, escondido en el momento de revelación en *In der Ferne*.

En este momento sería conveniente recordar que las dos canciones pertenecen al *Schwangersang*, el nombre que Tobias Haslinger aplicó a la colección, publicada dos meses después de la muerte de Schubert, y que incluye el arreglo de siete poemas de Rellstab y seis de Heine. El responsable de este incómodo emparejamiento es Schubert, ya que los dos grupos aparecen escritos de forma discursiva en un holografo único e integral cuyo cuadernillo central, forma-

do por cuatro bifolios «entreverados», prolonga las dos últimas canciones del grupo de Rellstab hasta las primeras cinco del grupo de Heine. La base para la creación de un ciclo en sí mismo con el grupo de poemas de Heine se halla en la hipotética recolocación de las canciones para que sigan el orden en que aparecen los poemas en el *Heimkehr* de Heine¹⁵. Las canciones de Rellstab, una vez escindidas de las canciones de Heine, del *ciclo* de Heine, adquieren, por consiguiente, su propia autonomía. ¿Es posible atribuirles un diseño narrativo y una coherencia similares?

Las objeciones a semejante interpretación son enormes. Se trata, evidentemente, de los poemas ofrecidos a Beethoven durante la visita de Rellstab a Viena en 1825. Schindler, un elemento que no inspira confianza a la hora de transmitir pruebas, intervino a continuación. Tal y como relató Rellstab, «hace algunos años, el profesor Schindler recuperó [los poemas] para mí del *Nachlaß*¹⁶ de Beethoven. Algunos habían sido corregidos con marcas de lápiz manuscritas de Beethoven. Eran aquellos que más le gustaban y que entonces había entregado a Schubert para que compusiera, ya que él no se sentía muy bien»¹⁷. Aquí se esconde una contradicción, ya que ¿cómo es posible que Schindler recuperase los poemas del *Nachlaß* de Beethoven si al mismo tiempo se afirma que Beethoven se los había entregado él mismo a Schubert? Sabemos que Schindler ejerció un privilegio no del todo legal poco después de la muerte de Beethoven al examinar cuidadosamente el *Nachlaß*, parte de cuyos contenidos compartió, de hecho, con Schubert¹⁸. Esta es, en todo caso, la manera en que el propio Schindler explicó el asunto¹⁹. En este caso y por lo que se puede reconstruir de la tendencia de Schindler a trasplantar el legado de Beethoven en el taller de Schubert (y así mediar en una especie de escabrosa reencarnación de su héroe) quizás debamos hacerle caso.

A diferencia de los poemas de Heine, que tienen ciertamente una historia que contar (por elíptica que sea), los poemas de Rellstab no tienen pretensiones de poseer una continuidad narrativa. Tampoco intenta Rellstab que la busquemos. Años después, al recordar su regalo a Beethoven, Rellstab escribe: «Escogí ocho o diez poemas líricos, cada uno de ellos escrito

¹⁵ Los argumentos que apoyan esta teoría se exponen en el capítulo sexto de la obra de Kramer «*Distant Cycles*».

¹⁶ Legado (N. de la T.).

¹⁷ «Herr Professor Schindler hat sie mir vor Jahren aus Beethovens Nachlaß zurückgestellt. Einige waren mit Bleistiftkreuzchen versehen von Beethovens eigener Hand; es waren diejenigen welche ihm am besten gefielen und die er damals an Schubert zur Komposition gegeben, weil er selbst sich zu unwohl fühlte» (Deutsch, Otto Erich: *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde* [Leipzig, 1957], p. 348.

¹⁸ En torno a la desconfianza con que se veía a Schindler durante aquellos meses posteriores a la muerte de Beethoven, véase Clemens Brenneis: «Das Fischhof-Manuskript: Zur Frühgeschichte der Beethoven-Biographik», en *Zu Beethoven: Aufsätze und Annotationen*, ed. Harry Goldschmidt, Berlín, 1979, pp. 90-116, especialmente p. 98.

¹⁹ Deutsch: *Erinnerungen*, pp. 367-368; *Memoirs*, página 319.

en su propia hoja»²⁰. Esto sugiere que Schubert recibió un grupo de hojas separadas, ordenadas aleatoriamente, de lo que se desprende que el orden del *Schwanengesang* es obra de Schubert y no de Rellstab. Aun así, cuando las canciones se entonan tal y como Schubert las colocó, surgen insinuaciones de algún tipo de proceso cíclico.

Estas insinuaciones parecen ser casi el mensaje central de *Liebesbotschaft*, la canción que pone en marcha el proceso. Tras *An die ferne Geliebte*, resulta, de hecho, difícil leer el poema de Rellstab sin evocar la imagen de la *entfernte Geliebte*²¹ de Jeitteles (y de Beethoven), una reacción que puede que Rellstab esperase provocar al entregar los poemas a Beethoven. La conexión no se perdería con Schubert. *An die ferne Geliebte*, hay que reiterarlo, inspiró su obra de varias maneras, consciente y subliminalmente.

Además, el «*rauschendes Bächlein*» de Rellstab le habría recordado a Schubert un ciclo suyo anterior. El organismo del arroyo, su personificación, es tan fundamental para *Die Schöne Müllerin* que puede decirse que entronca sólo con la segunda canción del ciclo. *Wohin?*, en sol mayor también, entona la inocencia del *Volkston* de Müller, un guiño a los conceptos más sofisticados de *Liebesbotschaft*. Casualmente, *Liebesbotschaft* estaba pensada para ser también la segunda canción. En un borrador de los primeros poemas de Rellstab (explicado en el «epílogo» a continuación), estaba precedida de una inacabada *Lebensmut*; al igual que *Das Wandern*, también está modelada en estrofas y en si bemol mayor, y se trata de una enérgica canción al aire libre. En este punto, el ciclo tampoco se ha ensamblado aún.

En *Liebesbotschaft*, el alejamiento de los amantes separados se transmite mediante un esquema tonal característico: partiendo de la tónica de sol mayor, se produce un sencillo alejamiento por terceras que pasa por mi menor, do mayor, la menor y (brevemente) fa mayor, para luego desviar la atención hacia si, en primer lugar como dominante y luego como tónica si mayor, en el momento en que, utilizando un cliché erótico, aparece la imagen de la amada que se ha quedado dormida en la ribera. He aquí lo esencial del poema:

Tröste die Süße
Mit freundlichem Blick,
Denn der Geliebte
Kehrt bald zurück.

(Consuela a la dulce con una mirada amable, que el amado pronto volverá).

²⁰ «*Jedes auf ein besonderes Blättchen sauber geschrieben*» (Ludwig Rellstab, *Aus meinem Leben* [Berlín, 1861], pp. 244-245.

²¹ Amante lejana (N. de la T.).

El arroyo, símbolo eterno de la fertilidad, vuelve a ser la sustitución del ser amado. La distancia física, espacial entre los amantes (*Entfernung*) es sinónima de un poderoso movimiento en la dirección opuesta, hacia el abrazo indirecto: ella, se imagina él, se queda dormida y sus sueños le abrazan («*meiner gedenkend das Köpfchen hängt*»). El «paso» a si mayor representa, en parte, esa paradoja: siguiendo una modulación lógica, si mayor quedaría eliminado por ser la tonalidad más alejada de la tónica, mientras que en el «senario» acústico de *sol*, sí tiene un puesto especial al estar incluido en el despliegue de la tónica. En una canción profunda en frases de éxtasis y dicha, el cuarteto en si mayor hace que el corazón cese de latir, y no porque sus frases sean más estáticas, sino porque si mayor hace que lo parezcan; constituye un apóstrofe en sí mismo, encerrado. En una frase de violento patetismo, la música se ve atraída de nuevo hacia *sol*. La amada vuelve a estar lejos.

Si bemol mayor no vuelve a sonar hasta bastante después. Cuando lo hace, al comienzo de la tercera estrofa de *In der Ferne*, resulta difícil resistirse a la evocación de aquel momento de éxtasis perdido, encadenado a si mayor en una asociación cíclica. Parece que la estrategia del juego modal dentro de *In der Ferne* tiene algo que ver con señalar de forma enrevesada algún tipo de auto-revelación psicoanalítica. Tal y como lo anuncian esos exhortantes compases iniciales en que el piano entona las octavas *fa sostenido-sol natural-fa sostenido*, quizás queramos considerar cómo se supone que la tonalidad, si menor-mayor, contribuye a ese proceso revelador²². ¿Acaso el si mayor de *Liebesbotschaft* actúa en la memoria de *In der Ferne*? ¿Es si mayor en sí mismo un elemento temático?

Analicemos de nuevo esas líneas que contienen la confesión «*Die mir mit Schmerze, ach! / Dies treue Herze brach,*» y de las que la música parece extraer sus inflexiones más profundas. La inflexión más significativa, aquella que contiene la desgarradora revelación del poema, es el pasaje directo, incluso contradictorio, de si mayor a si menor. Aquellas molestas quintas, cuya profética misión queda ahora manifiesta, se desmoronan. La música explora las diferencias entre si mayor y si menor en muchos niveles. Por una parte, el *re sostenido* asume el papel de una apoyatura prolongada de *re natural*, listo para resolver en «*Schmerze*». *In der Ferne* está en si menor y sus últimos compases nos lo recuerdan de forma enfática. El si mayor que resalta su tercera estrofa es, a su manera, tan exótico como el cuarteto en si mayor de *Liebesbotschaft*. Este conflicto entre modos no se agotará hasta la extensa conclusión de la canción, que empieza con una repetición del texto de la tercera estrofa, hasta las dos cadencias frustradas que

²² Joseph Kerman detecta otra función en estos compases iniciales: «El intervalo de semitono y la sugerencia de paralelismos prefigura, *inter alia*, la áspera yuxtaposición de los acordes en posición fundamental de si menor-si mayor que aparecen más adelante en la canción» («A romantic Detail» [ed. rev.], p. 56).

emplean de nuevo el fa sostenido-sol natural del comienzo y mucho más. Aquí, de nuevo, se pone de manifiesto la relación con *Liebesbotschaft*.

Si *Liebesbotschaft* es una canción que pone un ciclo en marcha, *Abschied*²³ (tal y como su nombre sugiere) es una canción para cerrarlo. Su franco mi bemol ejerce de antídoto contra el sombrío si menor con que concluye *In der Ferne*. *Abschied* posee una auténtica exuberancia física que disipa la angustia patológica que la precede. A lo largo de sus seis extensas estrofas, parece que la despedida se prolonga eternamente. Hacia el final, la música retorna, como cabía esperar, a la submediante rebajada, aunque con una diferencia. El do bemol se prolonga, ejerce de tónica, y adquiere más protagonismo del que parece justificable en una canción en la que el do bemol no juega ningún otro papel. Evoca una nostalgia por aquellos pasajes anteriores en si mayor, sin importar que las palabras de Rellstab posean aquí tan sólo una sombra de la importancia poética que los pasajes de *Liebesbotschaft*, *Ständchen* e *In der Ferne* despertaron en esta música:

Ade, Ihr Sterne, verhüllet Euch grau! Ade!
Des Fensterleins trübes, verschimmerndes Licht
Ersetzt Ihr unzähligen Sterne mir nicht.

(Adiós, estrellas, ¡cubridlos de gris! ¡Adiós! Infinitas estrellas, no podéis remplazar en mí la luz tenue y marchita en la ventana.)

Sin embargo, el «*Verhüllung*», el velo, que es el sentimiento final, resulta mórbidamente apropiado. Las estrellas adquieren un aspecto enlutado. Por un momento, viene a la memoria la última canción de los *Dichterliebe* de Schuman, el poema final de los *Lyrisches Intermezzo* de Heine, con aquella acuática *Begrabung*²⁴ en que están enterrados todos aquellos «*alte, böse Lieder*» y, junto con ellos, el amor y el sufrimiento del poeta.

III

Entonces, ¿estos arreglos de los poemas de Rellstab forman un ciclo de canciones? Incluso siguiendo el orden de Schubert, carecen de la unidad de tiempo, lugar, continuidad narrativa e incluso formas poéticas que constituyen los prerequisites mínimos para formar un ciclo, de acuerdo con los prototipos establecidos por Jetteles y Müller. En este caso no existe una auténtica historia, con todos sus detalles; los poemas no lo pretenden. Pero cuando nos deja-

²³ Despedida (N. de la T.).

²⁴ Sepultura (N. de la T.).

mos llevar por su lenguaje, la música parece extraer de cada poema lo necesario para formular la trama de un viaje interior y psicológico. De una carta de Rellstab presuntamente escrita a Beethoven, es posible inferir que los poemas en conjunto fueron creados para sugerir semejante trama: «Adjuntas le envío algunas canciones que he mandado copiar en limpio para usted; algunas más, escritas del mismo filón, les seguirán pronto. Poseen quizás la novedad de constituir una serie conectada y de contener referencias a la felicidad, la unidad, la separación, la muerte y la esperanza al otro lado de la tumba, sin señalar ningún acontecimiento concreto»²⁵. Schubert, sensible a semejantes rastros de consanguinidad, habría aceptado la invitación de los poemas mismos. La existencia de pruebas externas más abundantes, como un título, por ejemplo, en el manuscrito de Schubert o en algún pasaje de los poemas, habría servido para cumplir con los requisitos ortodoxos que concederían el estatus de ciclo a estas canciones; pero las pruebas internas (la semántica y la sintaxis de las canciones y del texto) reclaman de forma elocuente otro tipo de coherencia que no se vincula fácilmente con las formas más convencionales del proceso cíclico, sin estar por ello reñida con sus convenciones.

Ejemplo 5. Schubert, *Aufenthalt* (D. 957, núm. 5) compases 118-130.

118

halt. Rau - schen - der Strom, brau - sen - der Wald, star - ren - der

cresc.

124

Fels, rau - schen - der Strom, brau -

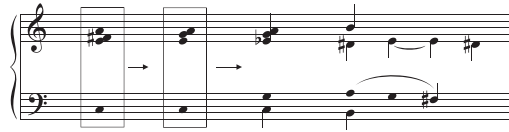
ff

decresc.

p

²⁵ Así es, al menos, como se expone en Heinrich Kreissle von Hellborn: *Franz Schubert*, Viena, 1865; reimpresión, Hildesheim y Nueva York, 1978, pp. 446-447 (traducido del alemán al inglés por A.D. Coleridge como *The life of Franz Schubert* [Londres, 1869], 2:134). Para un análisis de la carta, véase Rufus Hallmark: «Shubert's "Auf dem Strom"» en *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*, p. 44.

Ejemplo 6. Schubert, *Aufenthalt*, compases 127-129, esquema armónico.



La colocación de *Liebesbotschaft* al comienzo del grupo y *Abschied* al final es una pista bastante clara de la intención de englobar el grupo de alguna manera significativa. Además, están todas esas señales que remiten de una canción a otra. La más singular de todas ellas es el brutal acorde de do menor colocado en posición fundamental en la última frase de *Aufenthalt*, compás 124, y mantenido intacto durante cuatro compases completos (véase el ejemplo 5). Se trata de una armonía sin precedentes, sin aparente justificación, sin «excusa» sintáctica. Interpretarla simplemente como una desfiguración de la fórmula cadencial bVI-V (una interpretación sugerida por el *la* [fundamental a pesar de su fugacidad] en la voz en el compás 127 y en donde entenderíamos que el *mi bemol* anticipa el *re sostenido* de la dominante [véase el ejemplo 6]) significaría ignorar el toque de difuntos catastrofista de la armonía. Ya que la armonía insiste en un *do* con una función de cimienta, que contradice la sensación de apoyatura, el paso a la dominante es algo más que una apariencia de paralelismo. Las quintas en «*Mutterhaus has-senden*» parecen ser una respuesta directa a este pasaje; la identidad registral sólo afianza la conexión (véase el ejemplo 7).

El acorde de do menor, una *non-sequitur* con su carácter simbólico descaradamente manifiesto, suena aislado, como si buscase un afín, un referente. Los compases iniciales de *Kriegers Ahnung* vienen rápidamente a la memoria. La colocación de los sonidos en estos compases iniciales configuran una plantilla para la parte del piano de *Aufenthalt* en los compases 124-126 (véase el ejemplo 8); sus ritmos con puntillo y el repentino *fortissimo* sugieren ahora un deliberado jugueteo con el ritmo del elemento inicial y final de *Kriegers Ahnung*.

Ejemplo 7a. Schubert, *Aufenthalt*, compases 124-129.

Ejemplo 7b. Schubert, *In der Ferne*, compases 17-20.

b

Mut - ter-haus has - sen-den, Freun - de ver - las - sen-den

cresc.

Ejemplo 8a. Schubert, *Kriegers Ahnung* (D. 957, núm. 2), compases iniciales.

a Nicht zu langsam

pp

Ejemplo 8b. Schubert, *Aufenthalt*, compases 124-126.

b

Fels, _____

ff

Hay otro pasaje de *Kriegers Ahnung* que resulta también apropiado aquí. En el lugar más escondido del poema,

Hier, wo der Flammet düstrer Schein
 Ach! Nur auf Waffen spielt,
 Hier fühlt die Brust sich ganz allein,
 Der Whemut Träne quillt.

(Aquí, donde el brillo sombrío de las llamas, ¡Ay! sólo con armas juega; aquí se siente el corazón completamente solo; una lágrima de tristeza brota).

la música se retira también a lugares remotos a un tritono de la tónica y traza, con un movimiento serpentino, un descenso con el que regresa a la dominante (véase el ejemplo 9).

Ejemplo 9. Schubert, *Kriegers Ahnung*, compases 41-61.

41

Arm! Hier, wo der Flam-men

45

dü - strer Schein ach! nur auf Waf - fen spielt, hier

49

fühlt die Brust sich ganz al-lein, hier fühlt die Brust sich

pp

53
ganz al - lein, ———— deer Weh - mut Trä - ne quillt, der Weh - mut

fp

58 **Geschwind, unruhig**
Trä - ne quillt. **Geschwind, unruhig**

p

Detailed description: The image shows two systems of a musical score. The first system (measures 53-57) features a vocal line in G major with lyrics and a piano accompaniment in 3/4 time marked *fp*. The second system (measures 58-65) shows the vocal line continuing with the lyrics 'Trä - ne quillt.' and the piano accompaniment changing to 6/8 time, marked *p* and **Geschwind, unruhig**.

La triada de la menor en «*ganz allein*» (compás 50), atacada en *fp* en posición fundamental, es al mismo tiempo una armonía osada e inesperada y un taimado acorde de paso que destruye todo sentimiento de auténtico enraizamiento (tal y como sucede en el caso del acorde de do menor con efecto similar en *Aufenthalt*). De nuevo, volvemos a recordar aquella frase clave de *In der Ferne*: «*Die mir mit Schmerzen, ach!*». Estos dos pasajes son, evidentemente, muy diferentes, a pesar de lo cual la escapada cromática de «*Hier fühlt die Brust sich ganz allein*» parece alterar el movimiento de tal forma que evoca el ofuscamiento de «*Mutterhaus hassenden*». Aquí también abundan los paralelismos. Una sintaxis desviada fuerza los límites de la inteligibilidad, al mismo tiempo que el movimiento macroestructural del bajo, que coloca un *la bemol* en el papel de bVI hacia la dominante, redime el pasaje (véase el ejemplo 10).

Ejemplo 10. Schubert, *Kriegers Ahnung*, compases 28-65, esquema analítico.

28 32 34 38 40 46 50 53 61 65

5 5 5 (5) 5 5 6 7 8

bVI V

Detailed description: This analytical diagram shows the melodic line of the vocal part from measures 28 to 65. It includes measure numbers at the top and fingering numbers (5, 6, 7, 8) below the notes. A dashed line indicates a structural shift. At the bottom, Roman numerals bVI and V are aligned with the corresponding notes in the lower register.

Al final, el orden impuesto por Schubert a los poemas hace que surja un guión característico:

Liebesbotschaft. La amada distante. El mensajero como sustituto.

Kriegers Ahnung. Refuerzo de la distancia en el tiempo y el espacio.

Frühlingssehnsucht. Erotismo intensificado: «*Nur du befreist den Lenz in der Brust, Nur du! Nur du!*»

Ständchen. Los amantes se encuentran ahora muy cerca: «*Bebend harr' ich dir entgegen! Komm', beglücke mich!*»

En *Aufenthalt* llega la catástrofe. A pesar de que los sentimientos del poema permitan cierta libertad de interpretación, el concepto fundamental está suficientemente claro:

Wie sich die Welle an Welle reiht,
Fließen die Tränen mir ewig erneut.

(Como ola que sigue a otra ola, mis lágrimas fluyen, eternamente nuevas).

Estas líneas explotan la paradoja del momento en que el amor se consume y desaparece. El raudal de lágrimas es a la vez una metáfora del acto amoroso y un símbolo de la pena que debe seguirle. *Aufenthalt*²⁶, el título en sí mismo, indica una sensación de tiempo detenido, de viaje interrumpido. La sorprendente armonía de los compases 124-127, que empuja la música hacia un pasado lejano, parece una mutación del propio título, un argumento sustentado por la omisión deliberada de «*Mein Aufenthalt*», el texto que debería haber sonado justamente en esos compases. La fusión de música y poema es absoluta.

En *In der Ferne* y *Abschied* se narra una especie de desenlace y, al mismo tiempo, un regreso a algún paraje remoto equivalente al compás de distancia que aparece en *Liebesbotschaft*, pero irreversible en el aspecto temporal.

IV

«Schubert en si menor», expresado de una manera quizás demasiado atrevida al comienzo, pretende insinuar de forma topológica que en la propia tonalidad reside algún tipo de extracto impenetrable de naturaleza y expresión; que el compositor habita de alguna manera en la tonalidad. Pronunciar semejante aseveración significa plantear espinosas cuestiones epistemológicas. ¿Cómo podemos *saber* que cierta tonalidad denota un significado en sí misma?

²⁶ Estancia (N. de la T.).

¿Es posible verificar una afirmación tal como que «si menor significa X»? Y en una fórmula así ¿en qué medida «si menor» «significa» o contribuye al significado?

Sea o no demostrable que si menor posee cierta inmanencia de atractivo universal, la prueba de «cómo significa si menor» debe escudriñarse rigurosamente tan solo en aquellos casos que intuitivamente parecen ser correctos. El proceso tiene un aspecto tautológico, aunque éste se encuentra en la naturaleza misma del asunto. Al final, puede que permitamos que se extraiga algo parecido a «significado impenetrable» de la música de los versos «*Die mir mit Schmerz, ach / Dies trur Herze brach*», en el momento de auto-revelación en que la impresionante repercusión de si menor es la catarsis misma, ese poderoso momento que parece disponer dentro de sí todos esos otros momentos que en conjunto indican lo que en el fondo este ciclo de Rellstab quiere transmitir. Decir que este pasaje no pierde en absoluto su elocuencia si lo transportamos a otra tonalidad (es más, Schubert autorizó dicha transposición en múltiples ocasiones) sería no entender la cuestión: *este* pasaje está situado en *si menor*, y esta situación, podamos o no conjurar una auténtica sensibilidad ante este hecho, debe permanecer unida al núcleo del mensaje.

De una manera similar, *Der Doppelgänger* (en torno a un tormento en un nivel psicológico más profundo) adquiere una especie de magnitud gravitacional dentro del conjunto de las canciones de Heine, incluso por la manera en que las otras canciones del ciclo rinden tributo a su condición de núcleo. Al comienzo, *Das Fischer mädchen* está en la bemol mayor y su estrofa central en do bemol mayor. *Der Atlas* está, al final, en sol menor, de manera que el hecho de que su estrofa central esté en si mayor debe interpretarse como un acto encaminado a señalar la relevancia temática de la propia tonalidad. Resulta tentador pensar que todo esto coincide con un plan tonal ideado para el grupo de canciones de Rellstab. El si mayor en el centro de *Liebesbotschaft* y el do bemol mayor en el centro de *Abschied* mantienen en gran medida la misma relación con el si menor de *In der Ferne* que las sesgadas relaciones de median-te en las canciones periféricas del grupo de Heine con el si menor de *Der Doppelgänger*.

Winterreise es un ciclo de una naturaleza completamente distinta, aunque quizás no resulte fuera de lugar recordar que si menor desempeña, o mejor dicho, desempeñó un papel fundamental en su transmisión. Su última canción, *Der Leiermann*, en la cual el concepto de expresividad está a punto de desvanecerse, debía haber sido declamada en si menor²⁷. Éste no es el lugar apropiado para especular sobre los aspectos en los que interviene si menor en la penosa odisea recorrida en *Winterreise*. Aquí sólo podemos observar por un instante su última,

²⁷ Las circunstancias que rodean su transposición a la menor aparecen explicadas en el capítulo 8 del libro de Richard Kramer *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of song*. Como adelanto, cabe decir que no disponemos de pruebas irrefutables que sustenten el argumento de que Schubert autorizó su transposición.

escalofriante frase, una visión fugaz del vacío, inmóvil para siempre en un *fa sostenido* agudo final.

Tampoco *Die schöne Müllerin* es inmune. Los radicales cambios de rumbos en «*liebe Farbe / böse Farbe*», un contraste importante en el ciclo, están patentes en una pareja de extraordinario pathos. El lúgubre si menor de *Die liebe Farbe*, con sus obsesivos *fas sostenidos*, que sugieren obsesiones similares (y posteriores) en *Der Doppelgänger* y *Der Leiermann*, es reemplazado por el si mayor/si menor en *Die böse Farbe*. Resulta tentador conjeturar que ésta fue la conexión que llevó a Brahms en su cuaderno «*Oktaven u. Quinten*» a unir una frase climática cargada de quintas de *Die böse Farbe* con el inquietante pasaje de *In der Ferne*²⁸.

V

Merece la pena mencionar en este contexto otro ciclo de estos mismos años. En un primer borrador, Beethoven lo llamó «*Ciclus von Kleinigkeit[en]*», refiriéndose a lo que hoy conocemos como las Seis Bagatelas op. 126 publicadas en 1825 y que recibieron unas entusiastas críticas en dos importantes periódicos de Berlín y Leipzig en 1825 y 1826²⁹.

En su calidad de boceto preliminar, el op. 126 presagia el plan tonal que caracteriza al grupo de Rellstab: la primera pieza en un tierno sol mayor, a modo de *Liebesbotschaft*, y una última en un mi bemol atacado con una vehemencia, de hecho, muy semejante al mi bemol al aire libre de *Abschied*; hay incluso algo a modo de *Abschied* en todas esas tópicas despedidas en la música central, más lenta, de esta pieza final. Hay otro aspecto más en que el op. 126 está emparentado con el ciclo de Rellstab: la pieza de mayor peso está también en si menor, tal y como señalaba el crítico berlinés en primicia³⁰.

«*H moll schwarze Tonart*», escribió Beethoven en un cuaderno de apuntes en 1815³¹. Se trata de una tonalidad que evitaba a toda costa. Están la Canción de Goethe *Sehnsucht* («*Was*

²⁸ Ejemplo 47 de la edición de Paul Mast (véase «*Brahms's Study*», p. 60 y manuscrito página 4).

²⁹ Ambas piezas han sido reeditadas en *Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier* op. 126, ed. Sieghard Brandenburg, 2 Vols., Bonn, 1984, 2:72-73. Para la anotación de Beethoven véase 1:52, 2:27. Sin embargo, su ortografía es ambivalente y casi sería más correcto transcribir «*Cüclus*» o incluso «*Cjclus*».

³⁰ *Ibid.*, 2:72. Para un interesante análisis de la pieza véase Edward T. Cone: «Beethoven's Experimentes in Composition: The Late Bagatelles», en *Beethoven Studies 2*, ed. Alan Tyson, Londres, Oxford y Nueva York, 1977, pp. 97-98.

³¹ «Si menor tonalidad negra». Véase Gustav Nottebohm: *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*, ed. E. Mandyczewski, Leipzig, 1887, p. 326; y Lewis Lockwood: «The Beethoven Sketchbook in the Scheide Library», *Princeton University Library Chronicle 37*, otoño de 1976, pp. 139-53, especialmente pp. 150-152. Para más información sobre el cuaderno de apuntes, véase Douglas Johnson, Alan Tyson y Robert Winter: *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, Berkeley y Los Ángeles, 1985, pp. 241-46.

Zieht mir das Herz so) op. 83 núm. 2; *Leonore Prohaska*, la Marcha Fúnebre para Friedrich Duncker transcrita de la Sonata para piano op. 26 (donde está en la b menor); y otra Bagatela, ésta escrita en el *Stammbuch* de Ferdinand Piringer en 1821. En el caso de Schubert, por el contrario, si menor parece haber inspirado su propio vocabulario de tropos e imágenes y resulta tentador buscar un código significativo más íntimo y autobiográfico.

El atractivo del op. 126 de Beethoven como ideal paradigmático es irresistible. A. B. Marx parece haber sido el primero que comprendió la intensa originalidad y lo infinitamente prometedor del nuevo género. Marx fue capaz de atrapar parte de su esencia en un interesante artículo sobre las bagatelas op. 119, escrito en el *Caecilia* de 1824: «Tan propicia como es la forma sonata para el desarrollo completo de una idea musical [...] es poco apropiada para efusiones más libres o para la expresión de impulsos que resultan merecedores de ser preservados en una forma artística como ésta»³².

El sentido común deja claro que el op. 126 no puede haber servido de modelo concreto para los arreglos de Rellstab. Dentro de su sucinta excentricidad, las bagatelas constituyen la referencia dentro de la última música de Beethoven. La conexión elíptica del sistema es incompatible con las maneras de Schubert. Sin embargo, es precisamente gracias a su novedosa expresividad que el op. 126 reivindica para sí el privilegio de ser fuente de inspiración en el aspecto teórico más profundo; las verdades clásicas que rigen las obras convencionales a gran escala claudican ante las ambigüedades inmanentes a la superposición de terceras, representativa de la tonalidad del op. 126. Por ende, esto resulta muy apropiado al interpretar cómo estas canciones establecen su propia coherencia idiomática.

Un último apunte sobre aquellas quintas paralelas. En respuesta a la inocente pregunta de Mizler, me gustaría sugerir que cuando dos quintas perfectas suenan consecutivamente tienen, por su implicación, el poder de presentar dos campos tonales completamente ajenos. Las quintas de Schubert se remontan a movimientos contradictorios similares en *Kriegers Ahnung* y *Aufenthalt*. Y aunque uno deseara descubrir en ellas una respuesta espasmódica al «*Mutterhaus hassenden*» de Rellstab, las quintas vibran hasta muy entrada la estrofa final de *In der Ferne*, donde, por un buen motivo, en realidad no deben sonar. Aún estando ausentes, siguen señalando esos momentos cognados de otras canciones que unidos parecen revelar la verdad, el ciclo interno. Sin pretenderlo de manera concreta, las trayectorias creadas en las tardías y excéntricas «*Kleinigkeiten*» de Beethoven se hacen palpables dentro del repertorio de contin-

³² «So günstig die Sonatenform ist, eine Idee musikalisch vollkommen zu entwickeln...so wenig wignet sie sich doch für freiere Ergüsse, oder für die Aussprache von Anregungen, welche schon als solche der Aufbewahrung in einer künstlerischen Gestaltung werth erscheinen» (*Caecilia*, 1 [1824]: 140; reeditado en Brandenburg, ed., *Beethoven: Sechs Bagatellen*, 2:59).

gencias de las canciones de Rellstab. Ambas obras forjan juntas un provocativo nuevo modelo de concebir la forma romántica.

Epílogo

Un borrador preliminar del arreglo de tres de los poemas de Rellstab, un único bifolio que contiene *Lebensmut* (D. 937), *Liebesbotschaft* y un fragmento de once compases sin texto que coincide con una posible escansión de *Frühlingssehnsucht*, es testigo de una concepción anterior del agrupamiento de los poemas de Rellstab³³. El manuscrito contiene multitud de indicios del proceso compositivo. *Lebensmut*, completo con todos los detalles característicos de lo que O. E. Deutsch habría descrito como un «*erste Niederschrift*», se interrumpe inexplicablemente al final del primer folio con el *si bemol* final de la voz ligado a un *postludio* perdido. Probablemente, los compases iniciales del piano deberían haber asumido esa función, pero el manuscrito guarda silencio en este aspecto. *Liebesbotschaft* aparece elaborado completamente en lo que a la voz respecta, con el texto situado debajo, así como la mano derecha del piano de los pasajes que hay entre las estrofas. El bajo sólo aparece anotado en el compás 44, en «*tröste die Süße*», donde la armonía, en pleno discurso en *si mayor*, entona un *re sostenido* en el bajo. La notación es escasa: un *re sostenido* en el bajo, un doble sostenido (¡sin cabeza de la nota!) garabateado en el espacio del *fa* junto a la clave de sol y nada más.

Mientras que el borrador de *Liebesbotschaft* contiene la esencia de la canción que fue finalmente publicada, el esbozo de *Frühlingssehnsucht* (véase la figura 2) no guarda ningún parecido con la versión final. Comienza directamente con la voz, sin dejar espacio para el obligatorio preámbulo del piano. No parece errado asumir que el esbozo es en realidad un arreglo de los versos iniciales de *Frühlingssehnsucht*. Según las palabras de Walther Dürr: «Dado lo complicado de la métrica del borrador, sólo puede tratarse de *Frühlingssehnsucht*»³⁴.

Schubert reacciona con avidez a la tarea de poner música a los mencionados paralelismos estróficos que cierran las cinco estrofas de *Frühlingssehnsucht*:

³³ El manuscrito lleva la firma de A 236 en la colección de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en Viena. Para una descripción, véase el capítulo 6 siguiente; y *NGA*, serie 4, Vol. 14b, donde se recoge una transcripción del manuscrito en las pp. 284-289.

³⁴ «*Bei der komplizierten Metrik des Entwurfs kommt da nur Frühlingssehnsucht in Frage*» (*NGA*, serie 4, Vol. 14b, p. 328). E. Mandyczewski parece haber sido el primero en llegar a esta conclusión y anotó con lápiz una señal en la parte superior de la página. Parece bastante probable que *Frühlingssehnsucht* siguiera a *Liebesbotschaft*, ya que ambos poemas son parecidos en tono e imaginaria.

... *Wohin? Wohin?*
 ... *Hinab? Hinab?*
 ... *Warum? Warum?*
 ... *Un du? Und du?*
 ... *Nur du! Nur du!*

Reveladoramente, el borrador se interrumpe justo antes de poner música a esta última línea, como si se hubiera parado antes de llegar al problema de encontrar la música adecuada para estas preguntas repetidas y, al mismo tiempo, una confirmación enfática en «*Nur du!*» que respondiera sintácticamente a esas preguntas. Además, se interrumpe en un *la* agudo, una nota excesivamente extática, que, en el verano de 1828, habría acarreado a Schubert murmullos de reprobación por parte del cantante y del editor³⁵. ¿Pudo su condición de cima entorpecer el paso a un vehículo musical apropiado para «*Wohin*»?

Figura 2. Borrador desechado, putativo de *Frühlingssehnsucht* (A236 del archivo de la *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*).



³⁵ En torno a registros y transposiciones, véase Georgiades: *Schubert*, pp. 194-199; Arnold Feil: *Franz Schubert: Die schöne Müllerin, Winterreise*, Stuttgart, 1975, p. 30 (traducido al inglés por Ann C. Sherwin como *Franz Schubert: Die schöne Müllerin; Winterreise*, Portland, Oregón, 1988, pp. 27-28); y Anthony Newcomb: «*Structure and Expression in a Schubert Song: Noch einmal Auf dem Flusse zu hören*» en *Schubert: Critical and Analytical Studies*, pp. 168-170.

Al final, Schubert reemplazó esta música por una visión muy diferente de *Frühlingssehnsucht*. Por supuesto, resulta imposible saber con certeza por qué Schubert renunció al borrador. Los argumentos en torno a su banalidad resultan forzados y autocomplacientes. Sin embargo, quizás la respuesta se halla en la decisión aún más intrigante de reorganizar el ciclo de poemas de Rellstab que conforman el grupo, una decisión surgida tras identificar a *Liebesbotschaft* como la canción característica que debería iniciar el ciclo, unida a una decisión simultánea en lo que respecta a *Lebensmut*. ¿Por qué renunció a esta última? No fue solamente, como se ha defendido, debido a que la tesitura la habría hecho incómoda de cantar³⁶, sino porque el propio poema, con su brusco tono bravucón, posee un matiz incompatible con los siete poemas que finalmente constituyen el ciclo. El último pareado, «*Neu glänzt ein Morgenroth: / Muthig umarmt den Tod!*», es una exhortación que no alude a nada de lo contenido en los poemas siguientes, que tratan todos de alguna manera sobre una *amada* perseguida y recordada.

Renunció a él, pero no lo olvidó, ya que en el nuevo *Frühlingssehnsucht* continúa resonando en gran medida *Lebensmut*. Se ha reciclado la tonalidad. Más aún, *Lebensmut* explotaba una ambivalencia entre si b mayor y re menor, una ambivalencia que aviva el último esfuerzo en cada verso del nuevo *Frühlingssehnsucht* y pronostica los compases iniciales de *Ständchen*. Incluso aquel problemático *la* agudo del borrador encuentra su lugar, dosificado en el último «*Nur du!*» al final de la canción. Por último, en el nuevo *Frühlingssehnsucht*, al contrario que en el viejo, se oirán los ecos de las notas distantes de *Kriegers Ahnung*, la canción que ahora le precede. La música se escabulle continuamente hacia la bemol. «*Wohin? Wohin?*» pregunta el poeta y la música se ensombrece, en una sutil alusión al laberinto de «*hier fühlt die Brust sich ganz allein!*» ■

Traducción: **María Pildain**

³⁶ NGA, serie 4, Vol. 14b, p. 347. Por otra parte, Richard Capell creyó que existía un error en el concepto estrófico: «La melodía [...] resulta extremadamente desenfadada para una última estrofa» (*Schubert's Songs*, p. 69).