

**■ MÚSICA Y POESÍA
EN EL
ROMANTICISMO
ALEMÁN ■**

GOETHE EN LA HISTORIA DEL *LIED* ALEMÁN

Eustaquio Barjau*

DOSIER

En este artículo, además de situar a Goethe en la historia del *lied* alemán, se intenta aventurar algunas razones que expliquen, por una parte, el escaso interés que en este autor despertaron las canciones que sobre textos suyos compusieron Schubert y Beethoven y, por otra, la confianza que en este sentido mereció en él un músico hoy en día prácticamente desconocido como es Carl Friedrich Zelter. Para ello se estudia la estructura y la historia de aquella forma musical echando mano de estas tres parejas de conceptos: música-“letra”, verso-prosa y contenido-forma (de los textos a los que se pone música).

1. Goethe y sus músicos

Desde nuestros días, en los que una determinada “tradicción” nos ofrece un cuadro de valores casi intocable y de aceptación poco menos que obligatoria, la relación de Goethe con los compositores que escribieron música para sus poemas es algo que llama ciertamente la atención. Pensemos en la gran distancia de este autor con respecto a nada menos que Schubert, hoy en día visto como el músico goetheano por excelencia, y Beethoven, un músico que literalmente asustó a Goethe y cuyas canciones sobre poemas suyos le causaron una mezcla de admiración y extrañeza. Dentro de este contexto no hay que olvidar tampoco el hecho de que Goethe, en punto a la música que se podía poner a sus poesías, se echó prácticamente en brazos de un compositor hoy en día casi desconocido, incluso por el melómano medio, Carl Friedrich Zelter¹.

* Eustaquio Barjau es catedrático emérito de “Literatura y Filosofía alemanas” en la Universidad Complutense. Es autor de libros y numerosos ensayos sobre literatura, filosofía, teoría del lenguaje y música en revistas especializadas.

¹ Carl Friedrich Zelter (1758- 1832), profesor de Mendelssohn, al que presentó a Goethe; fue uno de los primeros admiradores y estudiosos de la obra de J. S. Bach; fue catedrático de Composición en la Universidad de Berlín y uno de los que impulsaron el “estreno” de la *Pasión según S. Mateo* de Bach que, bajo la dirección de Mendelssohn, tuvo lugar en Leipzig en 1829.

Todo ello se presta a reflexiones que pueden tener algún interés. Consideraciones sobre temas como éstos: la relación entre la “letra”² y la música en los *lieder* –éste va a ser el hilo conductor de las páginas que siguen–; la evolución de esta forma musical a lo largo de algo más de un siglo y medio –desde Schubert hasta Hugo Wolf, para mencionar dos ejemplos ilustres–; la posición de Goethe, autor de la “letra” de tantas y tantas canciones, frente a la evolución del *lied* alemán, y de ahí la explicación de, o cuando menos un acercamiento a, los hechos que he señalado al comienzo. Todo ello podría contribuir a disminuir nuestra sorpresa, a salirnos, siquiera por unos momentos, de estos “prestigios consagrados” y a entender mejor a Goethe y su peculiar amor a la música.

2. Tres parejas de conceptos

Para llevar a cabo mi propósito voy a detenerme en tres parejas de conceptos que pueden ayudarnos a arrojar algo de luz sobre lo que podríamos llamar “el caso Goethe” y a entender mejor la historia del *lied* alemán, una historia que nos lleva además a meternos en una cuestión tan difícil como fascinante, la relación entre la música –arte asemántica, “ambiental” (Eugenio Trías), sin imágenes ni palabras– con la literatura, el arte semántica por excelencia.

Éstas son las parejas de conceptos en las que quiero detenerme, después de lo cual, y en un rodeo no breve, volveré a Goethe:

- la relación entre la “letra” y la música
- los dos maneras de “cursar” de esta última
- la relación entre el contenido y la forma de un poema.

2.1. “Letra” y música

En el capítulo 39 del 2º volumen de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer dice que la misma música que vale para expresar la pelea entre Aquiles y Agamenón valdría también para expresar una pelea en una familia burguesa. Cabría añadir: y para muchísimas peleas más. El filósofo alemán está pensando aquí seguramente en una ópera, lo que es aplicable también a una obertura y a lo que luego se llamaría un “poema sinfónico”³.

² Escribo el término entre comillas porque lo tomo como hiperónimo de dos conceptos que van a aparecer a lo largo de estas páginas: “letra-texto” –la de una canción o un aria, por ejemplo– y “letra argumento”, el de una obertura o el de un poema sinfónico.

³ Sin duda, hay muchas obras musicales sin “letra”, ni texto ni argumento, que no obstante “significan” algo; buena prueba de ello son los rótulos con los que sus autores las encabezan: las oberturas *Egmont*, *Coriolano*, *Fidelio/Leonore* de Beethoven, títulos alusivos a obras literarias concretas, o los “poemas sinfónicos” de Richard Strauss *Till Eulenspiegel*, *Don Juan* o *Una vida de héroe*, para citar sólo unos pocos ejemplos.

Los recursos de los que se vale el compositor para reproducir con medios sonoros —¡sin palabras!— el ductus vital que subyace a estas “letras-argumento” habría que buscarlos fundamentalmente en la sintaxis diatonal y en la posibilidad que tal sintaxis ofrece al músico de expresar tensiones y distensiones gracias a los “grados” de la escala y a la distancia tensional de éstos con respecto al centro de aquélla; a lo que habría que añadir otros medios, menos importantes en este caso, como serían la dinámica y el tempo⁴.

Esto por lo que hace a lo que he llamado “letra-argumento”. Pero estas páginas, sobre el *lied* alemán y la posición de Goethe frente a la historia de esta forma, van a versar sobre la “letra-texto”, y aquí la cuestión es (aún) más compleja.

En efecto, no hay duda de que si a un grupo de oyentes de una pieza musical le pedimos que invente un argumento para ella, los distintos miembros de este grupo inventarán argumentos vitalmente, tensionalmente, isomórficos con respecto a los que guiaron al compositor al escribir aquella música.

Algo distinto es lo que ocurre con la “letra-texto”: si al mismo grupo de oyentes le pedimos que ponga texto a una misma “Canción sin palabras” de Mendelssohn, aquéllos se atenderán primero a la “métrica” de tal “canción” —frases, acentos, regularidades, recurrencias—, que intentarán reproducir con los recursos que se encuentran en los tratados de Métrica; pero se atenderán también a lo que con un término vago, si no casi vacío, que intentaré concretar un poco, sólo un poco, más adelante, llamaré provisionalmente el “espíritu” de esta canción: es difícil que para una misma melodía un miembro del grupo escriba un texto para una canción de cuna y otro un texto que invite a la subversión del orden establecido o que contenga expresiones cónicas.

De momento esto último en lo que se refiere a la “letra” de las canciones⁵. Más adelante volveré sobre esta cuestión. Con lo cual puedo pasar a la segunda pareja de conceptos anunciada antes: las dos maneras de “cursar”⁶ de la música.

2.2. *Prosa y verso*

En la escena cuarta del segundo acto de *El burgués gentilhombre*, el protagonista, discutiendo con su preceptor sobre cómo deberá redactar una carta de amor que dejará caer a los pies de una persona amada, a la pregunta de éste, que es quien le va a enseñar a escribir tal

⁴ De las presentes consideraciones queda excluida la música posterior a la disolución de la tonalidad.

⁵ En lo sucesivo, mientras no se señale lo contrario, el término “letra” significará siempre texto para un *lied*.

⁶ Este término, más que verbos como “avanzar” o “progresar”, me resulta de especial utilidad en este contexto; hay que entenderlo en el sentido médico que tiene en expresiones como: tal o cual enfermedad “cursa” con episodios de fiebre y taquicardia.

misiva, sobre si va a ser en prosa o en verso, el burgués tercia autoritario: “¡ni en prosa ni en verso! Esta divertida escena nos lleva a mucho más lejos de lo que uno a primera vista pueda pensar; tal vez ni el mismo Molière fue consciente de ello: a una de las “ultimidades del mundo y de la vida” nada menos, para utilizar una feliz expresión de Xavier Zubiri. En efecto, la prosa y el verso corresponden a las dos maneras como “cursa” la realidad, la humana y la no humana, el *ánthropos* y el *cosmos*. Es lo que Friedrich Cramer llama, respectivamente, el “tiempo lineal” y el “tiempo cíclico”⁷. Ejemplos del primer “tiempo”, para la realidad no humana, serían los terremotos, las erupciones volcánicas, las rachas de viento, las tempestades –en lo países en los que no se dan los monzones o las épocas de lluvias–; del segundo las estaciones del año, las mareas, las fases de la luna, el ciclo del alba y el ocaso. Para la realidad humana habría que pensar en el paso, en la respiración, el ritmo cardíaco, el ciclo menstrual de la mujer⁸, por una parte, y en el habla, la aparición de enfermedades, los cambios de humor y todo lo que en el hombre se presenta de un modo inesperado⁹. Y más: estos dos tiempos no sólo se dan en lo que el hombre es y en el modo como “cursa” su *physis* sino también en lo que el hombre hace, sus “poesías” –explotando el verbo griego *poiéin*–, sus “poemas”; y aquí hay que tener en cuenta no sólo los “productos” –*poémata*– literarios del hombre –¡o prosa o verso, M. Jourdain!– sino también sus productos musicales. En seguida hablaremos de prosa y verso en la música.

Pero hay más. El tiempo cíclico es un modo comfortable de “cursar” la realidad: es el tiempo de lo esperable, de lo previsible, de las expectativas que se cumplen. Friedrich Cramer, en el artículo citado, lo llama el tiempo de la conservación, de la salud. Viene a ser como una espacialización del tiempo. En el tiempo cíclico “vuelve” –en realidad en el tiempo no vuelve nunca nada, pero en el cíclico parece que vuelve algo– lo igual, o lo semejante, nunca lo mismo, que es lo que se puede reencontrar en el espacio –la carpeta que había dejado olvidada sobre la mesa de mi estudio y que volveré a encontrar luego cuando vuelva a él–. Pero esta llegada, previsible, de lo igual o lo semejante, que de algún modo tomamos por lo mismo, le confiere al tiempo una cierta estabilidad: “nosotros nos iremos y no volveremos más”, pero “la Nochebuena se viene, la Nochebuena se va”. Una vida en la que no supiéramos si hoy se va a poner el sol o no, si mañana va o no a amanecer, si el invierno va a durar tres meses o muchísimos más sería un infierno. El tiempo lineal, en

⁷ “Gratwanderungen. Das Chaos der Künste und die Ordnung der Zeit”. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. *Jahrbuch* 1990, pp. 77-92.

⁸ A estos fenómenos habría que añadir el adjetivo “sano”, porque un corazón no está enfermo porque late de un modo arritmico sino que late de un modo arritmico porque está enfermo, es decir, porque no se acomoda al tiempo cíclico del *cosmos*. Lo mismo podría decirse de la respiración, del paso o del ciclo menstrual (las mismas palabras hacen referencia a este tiempo).

⁹ Cabe decir de un modo literal, no metafórico, que en fenómenos como el pulso, la respiración, el paso, el hombre tiene in-corporado –metido en el cuerpo– el tiempo cíclico del *cosmos*.

cambio, es el tiempo de lo imprevisible, de lo sorprendente: nos asusta un dolor repentino en el pecho, un mareo; como puede alegrarnos un día radiante o una nevada inesperada.

2.3. *Contenido y forma*

En un texto escrito está, por una parte, lo que él dice y por otra el modo como lo dice. Otra cosa es que entre las manifestaciones de la expresión literaria haya una, la poesía, en la que estas dos dimensiones sean indisolubles. Centrémonos en el lenguaje en verso, el de la “letra” de las canciones de las que hablaremos más adelante.

En el verso el lenguaje “cursa” de un modo cíclico; el oyente, o el lector, que es algo así como un autooyente silencioso, va oyendo lo que ya esperaba oír: acentos que se esperan y llegan, unidades silábicas que se van presentando en los momentos en los que se las esperaba. La distinción tradicional entre ritmo y rima, herencia tal vez de las curiosas “preceptivas literarias” —el nombre ya lo dice todo— es una distinción carente de sentido: ambos recursos, los acentos y la repetición de unidades silábicas, pertenecen al ritmo, porque ritmo es recurrencia. De ahí que no haya versos de 27 sílabas, por ejemplo: la memoria del oyente no alcanzaría a reconocer como repeticiones las apariciones de unidades métricas, sean ellas acentos o unidades silábicas. Como tampoco, salvo casos muy excepcionales, hay versos de dos o tres sílabas: las repeticiones, más que el retorno de lo esperado, se oírían aquí como un machaqueo molesto. Acabo de señalar sólo acentos y “rimas”, pero, como es sabido, hay muchos más elementos por medio de los cuales el poeta construye su discurso adaptándolo a la andadura cíclica de la realidad: unidades versales, estrofas, combinaciones de “rimas” —estoy pensando, por ejemplo, en el pareado con el que “cierra” la octava real—, estribillos, etc.

De todo ello, para el objeto de las presentes reflexiones, me interesa subrayar que la audición de un texto en verso depara en cierta medida la confortabilidad del curso cíclico del *cosmos* y del *ánthropos*: no hay sorpresas, lo que el poeta dice lo vamos oyendo meciéndonos en una cadencia regular en la que no puede haber sobresaltos.

¹⁰ Músicos tan distintos, y distantes, como François Couperin y Arnold Schönberg han hablado de esta distinción. En *L'art de toucher le clavecin* François Couperin, en las “Observations” relativas a la manera de interpretar los 8 preludios que figuran en el apéndice de esta obra dice: “Il faut que ceux qui auront recours à ces Préludes réglés, les jouent d’une manière aisée, sans trop s’attacher à la précision des mouvements (...) ont peut hasarder de dire que dans beaucoup de choses, la Musique (par comparaison à la Poésie) a sa prose et ser vers”. En *El estilo y la idea* (Madrid, Taurus 1963, trad. J. Esteve) Arnold Schönberg dice: “El verdadero arte debe tender hacia la precisión y brevedad (...) Esto permite que el músico escriba (...) no sólo obrando de acuerdo con los requisitos gramaticales o idiomáticos, sino en otros aspectos, haciendo que cada frase contenga la fuerza expresiva de una máxima, de un proverbio, de un aforismo. Así debe ser la prosa musical: una directa y concreta exposición de ideas, sin añadidos, sin rellenos inútiles ni huecas repeticiones”.

En la música, para ir aproximándonos a nuestro tema, se da también el verso y la prosa¹⁰. Propongo llamar “ritmo andante” al primer modo de “cursar” la música –el adjetivo no indica aquí un *tempo* sino una manera de avanzar conforme al paso humano... sano– y al segundo, “ritmo rapsódico” –el adjetivo alude al habla humana... en prosa–. En el primer tipo de ritmo se puede llevar el compás, se puede poner en marcha el metrónomo; no así en el segundo. El primero, como el discurso en verso, induce también el estado de ánimo de lo comfortable; es además “socializable”: el arropamiento del grupo, de la comunidad que “cursa” al mismo paso, en la andadura del *cosmos*. No ocurre esto con el “ritmo rapsódico”: es difícil imaginar a una “masa coral” cantando un *lied* de Hugo Wolf o de Arnold Schönberg. De momento me interesa detenerme unos momentos en las relaciones que en el discurso en verso contraen la forma y el contenido y en la proyección que tales relaciones puedan tener en el oyente de tal discurso.

3. Relación entre contenido y forma

En su libro *La poétique* Henri Duhamy se pregunta: “Exalte-t-elle (la versificación) le sens des mots et des phrases, ou opère-t-elle une uniformisation du flux vocal, un décalage entre le contenu et l’expression créant un effet de distance et de refroidissement?”¹¹. Yo contestaría que hace las dos cosas: en textos breves, por ejemplo, lo primero. Hace que lo que se dice adquiera un carácter casi lapidario, ayuda a que se fije en la memoria¹². En textos de mayores dimensiones, en cambio, la forma, el verso, provoca en el oyente un cierto efecto anestésico en relación con el contenido: la confortabilidad del tiempo cíclico en el que nos mece nos hace olvidar lo que el poema dice¹³.

Se podría proponer el siguiente experimento. Tomemos el poema de Antonio Machado que figura en *De un cancionero apócrifo*. “Consejos, coplas, apuntes”:

<p>La plaza tiene una torre, la torre tiene un balcón, el balcón tiene una dama, la dama una blanca flor. Ha pasado un caballero</p>	<p>–¡quién sabe por qué pasó!–, y se ha llevado la plaza, con su torre y su balcón, con su balcón y su dama, su dama y su blanca flor.</p>
--	--

¹¹ Presses Universitaires de France, París 1986, p. 60. “¿Exalta (la versificación) el sentido de las palabras y las frases, o bien opera una uniformización del flujo vocal, un desajuste entre el contenido y la expresión creando un efecto de distancia y de enfriamiento?”.

¹² “Año de nieves, /año de bienes”. “Por San Blas / la cigüeña verás”. “Sacristán que vende cera / y no tiene colmenar / rapa verum, rapa verum, /rapa verum del altar”.

¹³ De mis años –¡lejanos!– de maestraescuela recuerdo la siguiente experiencia, que vendría a apoyar mi sospecha: a cierta edad los niños, que tienen una memoria sorprendente, aprenden, y recitan, con gran placer textos en verso, pero jamás preguntan por lo que significa lo que están recitando.

Si intentamos poner en prosa estos versos nos daremos cuenta de hasta qué punto el valor de este romance reside mucho más en la forma que en el contenido, y dentro de esta forma se encontrarían no sólo elementos fónicos, como el número de sílabas de los versos y las rimas, sino también elementos significativos, como los sustantivos, colocados aquí en una bella disposición simétrica. Pues bien, el oyente ni se irrita por estas repeticiones ni le da importancia a lo que los sustantivos de este poema significan.

Siguiendo este experimento-juego, se podría esbozar un viaje que iría desde la “letra” (en prosa) sin música hasta la música (en verso, en “ritmo andante”) sin “letra”; es decir, desde la “letra”, que obviamente significa, hasta la música, que “carece de significado pero rebosa de sentido” (Eugenio Trías). He aquí los cinco estadios del viaje propuesto:

- a) Un texto en prosa, descripción o narración. Atendemos sólo a lo que se describe o se cuenta; el lenguaje se hace transparente, es un ventana abierta a, respectivamente, “lo que hay” y “lo que pasa”. Siendo un texto en prosa, traduciendo este término a la terminología propuesta, debemos hablar por tanto de “ritmo rapsódico” –“hablado”–; tiempo lineal, por tanto, el mío, el que exige lo que cuento o lo que describo: se trata de que el oyente se entere.
- b) El mismo texto en verso. La forma métrica aporta al texto una cierta musicalidad; nos hemos sometido a la manera de avanzar del *cosmos*, a un modo de “cursar” de la realidad que nos arroja a todos; nos enteramos del contenido pero a la vez nos mece-mos en una andadura común –algo así como “enseñar deleitando”–. Hemos dado un (pequeño) paso hacia la música.
- c) El poema de Antonio Machado que he citado antes. Aquí, como hemos visto, prima la forma sobre el contenido: el mismo texto en prosa tiene escasísimo interés. Estamos casi en la música con palabras¹⁴.
- d) En el siguiente estadio estaríamos ya en la música; sería una canción cantada sin palabras –no estaríamos todavía en las “Canciones sin palabras” de Mendelssohn, que va a ser el siguiente estadio de este viaje–: “la, la, la...” o simples sonidos, no significativos, emitidos con la laringe. No hay nada que entender porque no hay palabras, pero puede haber mucho que gozar (si la canción es bella).
- e) El siguiente estadio, el último, serían las ya anunciadas “Canciones sin palabras” de Mendelssohn. Aquí es oportuno volver a citar la feliz sentencia de Eugenio Trías: esta

¹⁴ Se podría incluso imaginar un juego que consistiría en sustituir los sustantivos –“plaza”, “torre”, “balcón”, “dama”, “caballero”, “flor”- y los verbos –“tener”, “pasar”, “saber”, “llevarse”– por otros sustantivos y verbos, pero obligándonos a mantener la forma del poema, acentos, rimas, repeticiones, simetría: estaríamos ante algo así como una “variación” –¿musical?– del poema de Machado. El contenido estaría en este caso subordinado a la forma.

música “carece de significado —¿cómo va a significar si no tiene palabras?— pero rebosa de sentido”. Y la prueba de tal “rebosamiento” la tendríamos en el experimento-juego propuesto antes: un grupo de oyentes podría poner “palabras” a estas “Canciones” para piano solo. Cada uno de ellos escribiría un texto distinto, pero entre todos los textos cabría encontrar una cierta comunidad de “sentido”. Los que se sometieran a este experimento-juego deberían atender, hemos dicho, a la métrica de las melodías de Mendelssohn y al “espíritu” de estas melodías. Aquí la palabra que acabo de poner entre comillas no sería más que el refugio de lo (casi) indecible. Sobre lo que sea este “espíritu” pueden arrojar algo (muy poco) de luz las consideraciones que siguen, que podríamos titular “música y sentimiento”.

4. Música y sentimiento

La estrecha relación entre el arte de los sonidos y el mundo sentimental es algo sobre lo que no hace falta insistir. Es difícil ver a alguien saliendo de una exposición de pinturas llorando de emoción o gesticular arrebatado al contemplar la fachada de una catedral. Tales expresiones sí pueden verse, en cambio, en un concierto. Filósofos y pensadores de todos los tiempos —desde Platón hasta Schopenhauer, y más allá— se han ocupado de esta cuestión. Un capítulo especial de esta preocupación por la enigmática conexión música-sentimiento lo encontramos en la famosa “teoría de los afectos”, una serie de reflexiones sobre las que volveré en seguida.

Para entender los rasgos fundamentales de la reflexión sobre el binomio música-sentimiento durante los casi dos siglos en los que está vigente la mencionada “teoría”, hay que tener en cuenta estos tres principios: primero, que se parte de un repertorio de “afectos” más o menos extenso pero limitado y de presunta aceptación general. En segundo lugar, que tal repertorio es lo que orienta al compositor, que debe poner música a una “letra” teniendo en cuenta los “afectos” que se desprenden del texto de ella¹⁵ y ateniéndose, y éste sería el tercer principio, a algo así como una tabla de correspondencias entre tonos, modos e intervalos musicales, por una parte, y “afectos” por otra.

Tal concepción de la relación música-sentimiento deja de estar vigente con la transición del Clasicismo al Romanticismo y con el primado, o por lo menos la independencia, de la música instrumental en relación con la música vocal, casi única, si no obligatoria, en los siglos anteriores. Ahora el flujo sonoro de la música expresa un magma sentimental inextricable.

¹⁵ En 1617 Biagio Marini publicó una obra titulada *Affetti Musicali*. El adjetivo de este título tiene la intención explícita de señalar que se trata de una obra para conjunto instrumental, sin “letra”; con esta palabra el autor quiere subrayar que aún sin la voz humana, sin “letra”, con sólo instrumentos musicales, se pueden expresar “afectos”; algo que unos siglos más tarde se dará por obvio.

Nos podemos preguntar antes de dónde proviene la “belleza” de un obra musical y el agrado que ella suscita en el oyente. Un principio de respuesta a esta pregunta lo podríamos encontrar en la “teoría de los afectos”. En la música suenan, y se oyen, se con-viven, estados afectivos. La con-vivencia de esta vida sentimental, una vida al margen de la que vivimos en la realidad, produce un especial agrado: es la ampliación de vida (ficticia) que se experimenta en la audición empática de una obra musical que nos emociona¹⁶.

5. Sobre la música que se pone a una “letra”

Para nuestro caso la música que algunos compositores –Breitkopf, Zelter, Schubert, Beethoven– pusieron a algunos poemas de Goethe. “Letra” en verso, decíamos, y por tanto música que “cursa” en ritmo andante. Pero la cosa no es tan sencilla. Señalábamos que tal música debía ajustarse al “espíritu” del poema. Pero habría que aclarar en qué consiste este “espíritu” y, por otra parte, no podemos olvidar que en tiempos de Goethe la presunta correspondencia entre “afectos”, por una parte, y tonos, modos e intervalos, por otra, es algo ya periclitado. Como sea, el músico debe tener en cuenta los dos factores del poema señalados antes, el contenido y la forma, a lo que corresponderían el qué de la música y el cómo de ésta, donde el cómo –algo así como la métrica sonora– es más fácil de explicar que el qué.

Pero no olvidemos lo dicho antes: en el discurso en verso, contenido y forma contraen relaciones muy especiales. Pensemos en el viaje de la “letra” a la música que hemos esbozado antes: en las últimas estaciones de este recorrido las palabras son ya casi exclusivamente música, el “contenido” ha desaparecido¹⁷.

Después de la división entre música en verso (ritmo andante) y música en prosa (ritmo rapsódico), una división canónica puede ayudarnos en este momento a proseguir estas reflexiones: la distinción entre *lied* estrófico y *lied* “transcompuesto” (en alemán “*durchkomponiert*”, en inglés “*through-composed*”)¹⁸. Ampliando un poco estas definiciones, aunque sea saliéndonos de lo estrictamente canónico, podríamos decir que en un caso, el de la composición estró-

¹⁶ Peter Handke, en su *Ensayo sobre el jukebox*, dice que en su juventud, con la música de este artilugio no le ocurría lo que, en palabras de un amigo, ocurre a veces con otro tipo de música, que hace pensar en que lo que hay que hacer ya está hecho. (Vid. *Ensayo sobre el jukebox* Madrid, Alianza Editorial 1992, p. 84).

¹⁷ Una experiencia conocida por todos: con frecuencia escuchamos arias de óperas o de cantatas sin entender para nada lo que el cantante dice (en muchas ediciones discográficas no figura el texto de tales obras y al usuario, el editor lo sabe muy bien, no le importa).

¹⁸ Así se define el concepto de “transcomposición” en el *Diccionario Harward de Música* –Madrid, Alianza Editorial 1997, ed. Don Randel, trad. Luis Gago–: es una composición “sin repeticiones internas, especialmente con respecto a la música sobre un texto estrófico o de otro tipo que podría implicar la repetición de música para palabras diferentes” (p. 1030).

fica, la música se ajusta a las características formales del texto de la canción, mientras que en el otro, en la “transcomposición”, el texto en verso es tratado hasta cierto punto como texto en prosa. En estos dos casos la música se ajusta, respectivamente, con mayor y menor fidelidad a la métrica del texto, con la consiguiente mayor o menor distancia, por parte del oyente, de lo que el texto dice, de su contenido, y la mayor o menor presencia de la forma de éste, de su “música”. A esto hay que añadir el papel del “acompañamiento”, del que hablaré más adelante.

6. Goethe: Schubert, Beethoven, Zelter

Como he señalado al comienzo, por lo que respecta a Goethe y a su posición dentro de la historia del *lied* alemán, son de especial interés las relaciones que este autor tuvo con los compositores que escribieron música para sus poemas. Sus preferidos, decíamos, no fueron precisamente Schubert y Beethoven, como desde nuestros días cabría pensar, sino músicos caídos hoy casi del todo en el olvido, de entre ellos ocupa un lugar especial Carl Friedrich Zelter. ¿Cómo se explica tal circunstancia?

En una carta a August Wilhelm Schlegel de 18 de julio de 1798 Goethe alaba las canciones de Zelter con textos de poemas suyos diciendo que

lo original de sus composiciones, en la medida en que yo puedo juzgar esto, no es nunca una ocurrencia personal, sino la reproducción exacta de la intención poética.

Por parte de Zelter hay que decir que, al componer canciones con “letra” de su amigo, lo que le guió fue siempre el postulado de encontrar esta “intención poética” y reproducirla fielmente con medios sonoros. En una carta a Goethe de 25 de agosto de 1825, el músico, recordando una divertida escena que pudo tener lugar en Weimar en una velada de invierno de 1803 y cuyos protagonistas fueron Goethe, Schiller y él, dice:

Me acuerdo muy bien de cuando os recitaba poemas, a Schiller y a ti; al escucharlos no estabais quietos, os movíais como si, sin quererlo, tuvierais que ir reproduciendo lo que ibais sintiendo por dentro, y ¿qué podíais sentir de un modo más natural sino lo que era el fundamento sobre el que se encontraba plasmado vuestro ideal propio? Desde este momento no he vuelto a pensar nunca en inventar una melodía nueva sino más bien en ir a buscar aquélla que, sin saberlo, vosotros mismos teníais en la mente cuando queríais revelar una sensación determinada.

Dentro de esta misma línea, no inventar ninguna melodía nueva y encontrar la que exprese “la intención poética” del autor, Zelter justifica ante Goethe el hecho de que no haya podido poner música a la balada “La primera noche de Walpurgis” que el poeta le había mandado (lo que sí pudo hacer Mendelssohn):

(...) es un poema muy propio. Sus versos son musicales y cantables. Quería adjuntárselo, puesto en música, a esta carta; he trabajado en buena parte de él, pero no consigo encontrar el aire que sopla por todo el conjunto y es mejor que lo deje.

Goethe encuentra en Zelter a su músico porque éste no inventa ninguna melodía nueva –“tus melodías las siento de un modo inmediato como algo idéntico a mis canciones”, dice en una carta de 11 de mayo de 1820– y, por su parte, éste, desde la escena citada en la que los dos poetas amigos gesticulaban al oír recitar sus poemas, ha decidido también “no inventar nunca una melodía nueva”.

Pero la cosa no es tan sencilla. Existen ciertas vacilaciones respecto a lo que Goethe pensaba sobre la relación entre la música y la letra de una canción. En ocasiones, en la música que los compositores escriben sobre sus canciones, este autor encuentra algo nuevo que no estaba en el texto, por lo menos de un modo consciente para él, y no sólo lo admite de un modo gozoso sino que llega a quedarse sorprendido de lo que el músico ha hecho salir del poema. En una carta a Carl von Schölzer de 27 de agosto de 1820, Goethe, después de haber dicho que lo ideal en la composición de música para un poema es que “el músico se sumerja en él con el fin de insuflarle nueva vida”, añade que de este modo “lo individualiza de una manera peculiar con su propia individualidad”, y a continuación añade que “así surge un nuevo poema que tiene que sorprender al poeta mismo”. Es ésta una idea que el poeta tenía ya unos años antes. En una carta a Moritz von Dietrichstein de 23 de junio de 1811 leemos:

Hay ocasión para interesantes observaciones cuando uno ve cómo un compositor, al hacer suya una canción y darle vida a su manera, confiere al poema un cierto carácter polifacético que éste por sí mismo no puede tener; de lo cual se ve claro que algo sencillo y aparentemente limitado (...) puede dar ocasión a múltiples producciones.

No parece que haya sido esto último lo que le ocurrió al poeta con la música que compositores como Schubert y Beethoven escribieron para poemas suyos. En contraste con el contacto fluido que había entre Goethe y Zelter y con el trasiego frecuente de textos y melodías que hubo entre ellos dos, un músico como Schubert, sorprendentemente, no tuvo esta acogida por parte del poeta. Las respuestas a las cartas de aquél, acompañadas de canciones sobre poemas suyos, se retrasaban o simplemente no se producían. El hecho de que Schubert tuviera que hacerle llegar dos veces a Goethe su canción “El rey de los elfos”, la primera en 1816, por medio de Joseph Spann, amigo del músico, y la segunda en 1825 directamente por él mismo, junto con una carta en la que le expresaba al poeta su “ilimitada admiración”, da cuenta ya del escaso interés que esta canción, que hoy en día ha dado la vuelta al mundo, suscitó en Goethe. Dos testimonios escritos pueden acercarnos algo más a la opinión que este autor tenía con respecto a esta canción. Son las palabras de Goethe en una ocasión y las del cantan-

te Eduard Gnast en otra sobre sendas audiciones de este *lied* que tuvieron lugar en Weimar en 1826 y en 1828. De la primera de ellas dice Goethe en una carta a J. G. v. Quandt:

Su (refiriéndose a Quandt) Madame Devriant estuvo aquí hace poco y me cantó una romanza... bueno, hay que decir que el compositor ha expresado muy bien el galope del caballo. No se puede negar que en esta composición, que muchos admiran, lo terrible se lleva hasta lo atroz, sobre todo si la cantante tiene la intención de hacerse oír.

De la segunda audición, a cargo de la misma cantante, Eduard Gnast dice lo siguiente:

Entre otras cosas le cantó la composición de Schubert “El rey de los elfos” y, aunque él no era amigo de la composición de canciones sobre textos con estrofas como si fueran un texto seguido, la interpretación, de un gran dramatismo, de la incomparable Wilhelmine le conmovió con tal fuerza que le cogió la cabeza con las dos manos y le dio un beso en la frente diciendo: “Mil gracias por esta enorme obra de arte.” Luego continuó: “Antes yo había oído esta composición, pero ella no conseguía decirme nada; sin embargo, interpretada de este modo, el conjunto toma la forma de un cuadro que uno puede contemplar.”

Si a la vista de estos dos textos intentamos un balance del juicio de Goethe sobre este *lied*, nos damos cuenta de que casi lo único que de esta obra alaba es el modo como el compositor ha sabido imitar el galope del caballo del padre que lleva a su hijo moribundo; lo que de esta canción le conmueve, especialmente en la audición relatada por Quandt, se debe más bien a la interpretación de la cantante. Además en los dos textos, de un modo más o menos explícito, Goethe reconoce que es una canción que los demás admiran pero que a él no le dice nada. Está pues fuera de duda la distancia entre Goethe y Schubert.

Algo parecido ocurre con Beethoven. En este caso cabe incluso hablar de una relación dual, polar, del poeta en relación con el músico. Goethe admiró mucho a la persona de Beethoven y, de algún modo y con limitaciones, su música. En una carta a Christiane Vulpius de 1811, hablando del encuentro que tuvieron músico y poeta en el balneario de Teplitz, éste dice lo siguiente de aquél:

Más concentrado, más enérgico, más íntimo no he visto todavía a ningún otro artista. Comprendo que tenga asombrado al mundo.

Pero al mismo tiempo se sabe que en este encuentro Goethe prometió a Beethoven mandarle poemas para que éste les pusiera música y que esta promesa no se cumplió. En una carta a Tomaschek de 6 de agosto de 1822 Goethe dice que no comprende cómo Beethoven y Spohr hayan podido “transcomponer” la canción de Mignon del *Wilhelm Meister*, que la hayan tratado como un texto seguido, sin darse cuenta de los signos de repetición que se encuentran en cada estrofa en el mismo lugar. En una carta a Marianne von Willemer de 12 de julio de 1821 Goethe manifiesta opiniones hasta cierto punto contrapuestas en relación con la música que

Beethoven ha puesto a sus versos: por un lado, en una expresión un tanto extraña, dice que “raras veces el poeta se ve atravesado” –se entiende que por el músico– y que en esta música “uno entra en contacto con algo así como el carácter artístico y el estado sentimental del compositor”, pero a continuación añade:

Sin embargo, he encontrado también no pocas cosas dignas de aprecio en las que uno muchas veces se siente reflejado, *contraído, ampliado, raras veces de un modo completamente puro*. [La cursiva es del autor del artículo]

En suma, no hay duda de que, al igual que había ocurrido con Schubert, entre Goethe y el músico de Bonn no se dio ni mucho menos la sintonía que se dio entre el poeta y Carl Friedrich Zelter. La admiración y el respeto que aquél sintió por Beethoven no fueron suficientes para acercarse a él y verlo como un potencial compositor para sus poemas.

También ante la música instrumental de este compositor sintió Goethe impresiones contrapuestas. El historiador del arte Sulpitz Boisserée, huésped de Goethe en un recital de piano que dio en Weimar el Kapellmeister Baron de Oliva y en el que se interpretaron obras de Beethoven, reproduce en una carta las palabras de Goethe después de haber oído aquella música:

esto quiere abarcarlo todo y se pierde en lo elemental. Vea usted qué cosas tan diabólicas ha hecho (...), qué encanto y qué grandeza ha producido el hombre; pero este diablo, el pobre, no lo ha podido soportar, está acabado; no es posible otra cosa: el que está en la cuerda floja de este modo tiene que morir o volverse loco, aquí no hay clemencia.

Una notas de Mendelssohn de 1830, veinte años después de este recital, nos ilustran también sobre la reacción de Goethe ante la música de Beethoven:

le toqué el primer fragmento de la Sinfonía en do menor [la que hoy figura como quinta]. Esto lo conmovió de un modo extraño. Empezó diciendo: “Pero esto no conmueve nada, nada en absoluto; lo único que hace es asombrar; ¡es grandioso!”. Y luego siguió refunfuñando, y después de un buen rato empezó otra vez: “Esto es muy grande, enorme, a uno casi le entra miedo de que la casa se venga abajo. Y si ahora todos los hombres juntos tocasen esto...” Y en la mesa, en mitad de un diálogo sobre otras cosas, empezó otra vez.

¿Qué ha pasado pues con Goethe, Schubert y Beethoven? Antes hemos visto cómo el poeta admitía que la personalidad del compositor se proyectara en la música que escribía para sus poemas. Admitía también que tal proyección podía conferir al poema una cierta polivalencia que éste por sí mismo no tenía, hasta el punto de que en ocasiones el autor del texto podía sentirse sorprendido por el músico.

No es esto, sin embargo, lo que ocurrió entre Goethe y Schubert y Beethoven; en el caso de este último todo lo más de un modo esporádico y con las limitaciones que hemos visto leyendo la carta a Marianne von Willemer.

En una rapidísima, y sin duda muy simplificada, historia del *lied*, y teniendo presentes las parejas de conceptos en las que me he detenido antes así como el viaje propuesto de la “letra” a la música, veríamos a esta forma musical recorrer estos estadios:

1. La música –en ritmo andante– se ajusta a la “letra” –que está “en verso” y es por tanto un discurso “métrico”, atenido al tiempo cíclico– y da lugar a una preponderancia de la forma sobre el contenido: recordamos la melodía, no la “letra”, ésta quizás no la hemos sabido nunca o ni siquiera la hemos entendido, pero nos da igual...

2. En un momento determinado de esta historia se pasa de la composición estrófica a la “transcomposición”. El contenido del poema ha cobrado ahora mayor importancia; el compositor se ha fijado en él hasta verlo como un texto en prosa. Ahora el oyente, más que a mecerse en el tiempo cíclico del *cosmos* y retozar en sentimientos conocidos, se ve invitado a explorar, por identificación, un mundo afectivo nuevo surgido de la inmersión del compositor en un texto, una inmersión que ha conferido a éste una polivalencia que se expresa en sonidos.

Pues bien, Schubert y Beethoven han encontrado en los textos de Goethe una polivalencia desconocida por el mismo autor, sentidos y resonancias de sus poemas que éste no puede compartir, con-sentir¹⁹.

Si en la historia del *lied* tenemos en cuenta además la evolución del “acompañamiento”, que pasa de ser un mero zócalo armónico llevado a cabo con fórmulas convencionales y esquemas prefijados hasta convertirse en un personaje más del evento sonoro –con el tiempo el acompañamiento pianístico “se ampliará” en forma de orquesta (Mahler, Wagner)–, comprenderemos aún mejor que a Goethe, partidario de la música vocal, le resultarían ajenas las interpretaciones que estos dos músicos hicieron de sus poemas.

Madrid, julio de 2009

¹⁹ La lengua alemana dispone de un verbo que sería especialmente oportuno en este contexto: “*nachvollziehen*”, algo así como “llevar a cabo” –interiormente, se entiende– después, ‘a posteriori’”.