

1. EL LIED

La idiosincrasia del Romanticismo tuvo evidentes manifestaciones en la música vocal. Su preocupación por el *folklore* rescató elementos populares que se manifestaron en las composiciones. Su *intimismo* buscó expresarse en las formas pequeñas como el piano y en el terreno vocal en el lied. En esta forma mostró su interés por la poesía y la literatura (fuera del ámbito de la música teatral) siguiendo la *idea romántica de la fusión entre ambas artes*. Esta unión sirve espléndidamente a una de las categorías básicas del periodo: la expresión de lo inexpresable, de lo inefable, pues en el poema lo verdaderamente importante se halla contenido “entre líneas”.

La expresión “*lied*” puede designar muchas cosas: desde una canción medieval del tipo de los trovadores, a una polifónica, a un poema estrófico. En alemán significa cualquier canción, sea folklórica, de trabajo, política o infantil, pero el sentido más normalizado del término designa una cierta canción de concierto, culta, que fue desarrollándose en Alemania desde finales del siglo XVIII y durante el XIX, escrita sobre un poema con pretensiones literarias, cuyo sentido es puesto en música por el compositor. Según Randel es una creación conscientemente artística que se distingue así de la naturaleza funcional de otros cantos. Procede de un género menor del siglo XVIII: las canciones compuestas como pasatiempo musical para aficionados; muchos de los poemas que se usaban en los primeros *lieder* aspiraban a la poesía folklórica, y muchas obras a la canción de este tipo, siendo común la idea de que *poesía y música eran indisociables*. Destacó en este terreno la llamada escuela (*liederística*) de Berlín entre cuyos compositores destacan Johann Adam Hiller, Carl Heinrich Graun, Friedrich W. Marpurg, C. P. Emanuel Bach, o Christian G. Neefe. En una segunda generación mencionamos a Schulz, Reichard y Zelter, que usan ya poemas de Goethe y escriben obras más ambiciosas. Zumsteeg destaca en el sur de Alemania. En general estos *lieder* del XVIII suelen presentar (con bellas excepciones) una melodía poco interesante, una armonía convencional y un acompañamiento con una figuración establecida de antemano. Todo ello se explica en parte como consecuencia de la idea dominante de que la música ha de subordinarse a la poesía (idea de la que participó el propio Goethe).

El *florecimiento del lied* como género artístico en el XIX se debe a la confluencia histórica de varios factores:

- El auge de la poesía lírica romántica que proporciona a los compositores textos cuya naturaleza ya es musical y en los que anida una nueva sensibilidad.
- La popularidad del piano.
- La difusión de la interpretación doméstica en los hogares de clase media y el interés del público burgués por la composición de carácter intimista.
- El éxito comercial de la edición musical.
- La presencia de Franz Schubert en el panorama musical, con cuya obra el género alcanzó un serio nivel artístico.

1.1. Franz Schubert (1797-1828)

Schubert escribió unos seiscientos *lieder* entre 1814 y 1828, o sea una media de 43 por año. Estos datos indican que compuso *lieder* durante todas las etapas de su vida; la edición completa y cronológica de los mismos tiene valor autobiográfico desde su primer amor por Teresa Grob (recogido en los *lieder* de 1814 a 1815 entre ellos *Margarita y la rueca*) a la intuición de su propia muerte en *Die Winterreise (Viaje de invierno)* en 1827.

La formación del estilo liederístico de Schubert pasa por su pasión por las baladas de Zingarelli, el estudio de las obras de Mozart y Goethe y su propia reflexión personal.

Al principio de su carrera, buscó en los grandes poetas (Schiller y Goethe) los *textos* para sus composiciones, pero luego sus elecciones fueron más variadas. Muchos estudiosos han tachado su gusto de “campesino”, de no ser muy escogido, pero es justo reconocer lo acertado de sus elecciones, puesto que ninguna de ellas compromete el resultado musical con la mediocridad de sus palabras: Schubert sabía inmediatamente cuándo un texto era adecuado para un lied, extrayendo de versos aparentemente triviales un sentido lleno de significado. Es el caso del ciclo *La bella molinera* basado en un texto de W. Müller (también autor de *El viaje de invierno*) aunque el compositor recibió críticas por la elección del pasaje.

Los *temas* preferidos por Schubert son la naturaleza, el amor y la muerte. Su tratamiento sigue dos patrones básicos:

- El desarrollo de una *ficción* donde cobran relevancia los elementos fantásticos y oníricos: *La bella molinera*, *El enano* o *El rey de los alisios*.
- La *reflexión y análisis* más serios: *Margarita y la rueca*, o *La muerte y la doncella*.

En cada lied Schubert recrea una impresión generada por el poema. El *papel del piano* en la composición es recrear esa atmósfera, usando frecuentemente para ello motivos repetidos a lo largo de toda la obra¹. También *la voz* interviene reconstruyendo en su escritura elementos del discurso o una idea más global. En este sentido, voz y piano se apoyan mutuamente en la expresión del sentido del poema. Ninguno de los dos elementos aislados es nada: el piano no tiene tanta relevancia como en Schumann, que utiliza largos preludios o posludios, pero apoya y da marco a la voz. Ésta, sin la colaboración del piano, pierde todo su vigor.

En cuanto a la forma de sus lieder, Michels establece tres categorías:

- Lied estrófico simple:** en él la melodía y el acompañamiento son iguales en cada estrofa: *Heidenröslein* o *Das Wandern*.
- Lied estrófico variado:** también estructurado en estrofas, pero con melodía y acompañamiento que se modifican en algunas: por ejemplo: en *La trucha (Die Forelle)* aparecen dos estrofas iguales, la tercera es de composición desarrollada, y la cuarta vuelve al principio. En *El tilo* la primera estrofa está en modo mayor, la segunda en modo menor, la tercera es nueva, y la cuarta es como la primera.
- Lied de composición desarrollada:** melodía y acompañamiento son siempre nuevos siguiendo la acción expresada en el poema. La unidad musical se advierte en el tono del conjunto y en la presencia de motivos recurrentes. En este grupo Marie-Claire Beltrando Patier distingue dos clases:
 - *Los lieder psicológicos* estructurados en torno a un momento culminante, como el “grito” de *Margarita y la rueca* sobre las palabras “¡su beso!” (“sein Küß!”).
 - *Los lieder evolutivos* que siguen un argumento (*El rey de los alisios –Erkoning–*), o evocan el vaivén de nuestros pensamientos y reflexiones (por ejemplo sobre el sentido de nuestro paso por la vida en *El viajero*). Estos lieder se desarrollan en una sucesión de secuencias rítmicas.

¹ En *La trucha* el acompañamiento tiene una especie de movimiento de remolino que contiene incluso las notas principales de la melodía.

Estas canciones de Schubert no fueron pensadas para ser cantadas en concierto sino para audiciones privadas en salones, o en veladas musicales con el compositor y sus amigos llamadas "Schubertiadas".

Puede considerarse el lied de Schubert como un *universo en sí mismo*. Para algunos estudiosos como Marie-Claire Beltrando Patier su calidad llega a eclipsar a veces su obra instrumental, aunque sería injusto reducir la fama de Schubert a compositor de lieder. La importancia de este género es tal que impregna la obra instrumental y nunca a la inversa, como se observa con el quinteto *La trucha*, el cuarteto *La muerte y la doncella* o la fantasía *El viajero*.

1.2. Schumann

El nombre de Robert Schumann (1810-1856) suele aparecer emparejado con el de Schubert cuando se habla del lied alemán del XIX. Todos los manuales y monografías consultadas tratan este compositor así como sus puntos de divergencia con Schubert, pero la más adecuada a nuestros propósitos nos ha parecido la exposición de Marie-Claire Beltrando Patier en la *Hª de la música* de editorial Espasa que pasamos a exponer: las comparaciones entre Schubert y Schumann surgen como consecuencia de las notorias diferencias que aparecen entre ambos:

Schubert compuso sus lieder durante toda su vida, mientras que Schumann sólo lo hizo a partir de 1840 (250 aproximadamente). Para el primero es un género fundamental, para el segundo una posibilidad expresiva entre otras.

Los *poetas preferidos* de Schumann fueron Heine, Ruckert y Eichendorff, especialmente el primero. Elige sus textos dando prioridad a la calidad de los mismos. También exige que el texto dé juego a las intenciones del músico, pues no busca como Schubert una atmósfera general, sino que pretende *traducir cada palabra*, lo que hace que sus lieder tengan a veces una apariencia fragmentaria desde el punto de vista musical.

Los *temas* preferidos son el amor contrariado y la naturaleza, que expresa respectivamente en ciclos como *Los amores del poeta (Dichterliebe)* y *El amor y la vida de una mujer*, y en *Claro de luna* o *Crepúsculo*, donde hace admirables evocaciones de la naturaleza.

En cuanto a la *forma*, para Schumann la *improvisación* es un procedimiento compositivo esencial: toda la obra debe presentar un desarrollo espontáneo. Según Beltrando Patier pueden establecerse dos categorías para clasificar formalmente sus lieder:

- *Los lieder aislados*: en los que predomina el estrofismo, frecuentemente modificado según las exigencias del texto.
- *Los ciclos*: presentan organización interna precisa. Los procedimientos que sigue Schumann para ello son diversos: retornos de temas entre lieder, encadenamientos según las relaciones tonales, y otros. No todos los recursos aparecen en sus ciclos pero quizá el que responde más claramente a criterios de unidad sea *Dichterliebe*, considerado por Plantinga la mejor colección de este autor.

En su concepción del lied, Schumann otorga más importancia al *piano* de lo que lo había hecho Schubert, como vehículo para la expresión del sentido contenido en el poema. Además de darle un papel de solista con la composición de extensos preludios y postludios, refuerza la expresión en igualdad de condiciones con la voz, y por último sirve de apoyo al cantante. El acompañamiento se concibe ambiciosa y cuidadosamente siendo enriquecido con extensiones, desplazamientos, juego polifónico y *stacatos*, de manera que su composición no difiere mucho

de las pautas seguidas para la composición de obras para piano solo. Esto no sucede en Schubert cuya concepción acompañante del piano es más sencilla.

De igual modo la *expresión* está tratada de forma distinta: en Schubert se crea una atmósfera; en Schumann la música sigue más puntualmente el contenido del poema.

Los *medios de expresión musical* de que se valen ambos también son diferentes: Schubert se apoya en procedimientos rítmicos y melódicos, mientras que Schumann da prioridad a los recursos armónicos entre los que destaca el cromatismo, los acordes alterados y la armonía sobre pedal.

La música de Schumann, aunque romántica y vehemente, no parece dejar ni una sola nota al azar.

1.3. Brahms

Aunque otros compositores anteriores escribieron lieder se considera a Brahms (1833-1897) el compositor de lieder más importante posterior a Schumann.

Brahms escribió doscientos lieder a lo largo de toda su vida. Su ideal era la *canción popular* y su estilo está más bien próximo a Schubert y su composición estrófica. Sin embargo en su mayor parte el tono es serio, contenido, introspectivo y elegíaco, de corte clásico, y aunque la textura y la armonía son románticas, no se refleja la pasión schumanniana.

Según Longyear, el centro de atracción es *la voz*, mientras que el acompañamiento se limita a doblar la melodía vocal o a acordes arpegiados con ritmos cruzados. A veces aparecen breves preludios y posludios.

Para Jay Grout, los elementos fundamentales son la melodía y el bajo, el plan tonal y la forma, con acompañamientos rara vez descriptivos aunque muestran texturas maravillosamente variadas. Plantinga expone la existencia de obras deslavazadas pero con frecuencia la composición muestra una gran solidez.

1.4. Hugo Wolf (1860-1903)

El último florecimiento del lied romántico se debe al trabajo de Hugo Wolf, que en opinión de Di Benedetto fue el que llevó la forma de los ámbitos privados a los salones de concierto.

En su obra aparecen los ideales estéticos del segundo Romanticismo (fusión de las artes y las letras) de *influencia wagneriana* plasmados en la canción. Wolf compuso una gran cantidad de lieder que se editaron en seis colecciones principales entre 1886 y 1896, cada una sobre un solo poeta o grupo de poetas. Los autores más habituales fueron Mörike, Eichendorff o Goethe. Escribió además el *Spanisches Liederbuch* (1891) con 44 canciones sobre traducciones de poemas españoles y el *Italianisches Liederbuch* (1892-1896) con 46 traducciones del italiano.

La influencia de Wagner es especialmente patente en el *papel del piano* cuya función es análoga a la orquesta wagneriana si bien Wolf escribió las partes de canto con una concepción más esencialmente vocal. Así el piano otorga su atmósfera al poema y está entrelazado con la voz en la textura mediante procedimientos como terminar una frase que comienza en la voz, o resolver sus disonancias. El wagnerianismo es también visible en la armonía y melodía cromáticas y la evitación de cadencias intermedias. Ocasionalmente utilizó los modos antiguos para efectos especiales.

En sus canciones se lleva a pequeña escala el ideal wagneriano de unir poesía y música en una sola obra de arte universal (se considera ésta su mayor aportación histórica), demostrando una extraordinaria capacidad en el manejo de los versos alemanes consiguiendo que texto y música parezcan uno solo.