

Universitat Politècnica de València

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e

Historia del Arte



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

El piano en los lieder de Franz Schubert.

**Un cambio en la concepción del
acompañamiento pianístico.**

Tesis doctoral presentada por:

Luis Vallés Grau.

Director: Dr. D. José María Peñalver Vilar

Tutora: Dra. D^a Maria Nuria Lloret Romero

Junio de 2017

A mi esposa

RESUMEN

La investigación pretende descubrir y demostrar el punto de inflexión en la concepción del acompañamiento pianístico que efectuó Franz Schubert a través de sus lieder. Se podrá comprobar la evolución conceptual del acompañamiento pianístico vocal desde sus inicios hasta la actualidad, y cómo Schubert cambió su configuración, afectando su planteamiento al desarrollo posterior del mismo.

Para ello hemos analizado la parte pianística tanto de los lieder de Schubert como de las composiciones para voz y piano anteriores y posteriores a él, mediante la selección de los lieder más relevantes para nuestro estudio. De este modo hemos establecido los puntos de encuentro y las diferencias entre la concepción del acompañamiento pianístico de Schubert y el resto de compositores. Fruto de este análisis conoceremos cómo entiende cada compositor el papel del piano en las obras vocales con acompañamiento pianístico para así realizar un estudio comparado, pudiendo esclarecer sus semejanzas y/o diferencias. Una vez establecidas podremos constituir los elementos significativos que utiliza Schubert y su aportación a la concepción del acompañamiento pianístico posterior.

RESUM

La investigació pretén descobrir i demostrar el punt d'inflexió en la concepció de l'acompanyament pianístic que va efectuar Franz Schubert mitjançant els seus lieder. Es podrà comprovar l'evolució conceptual de l'acompanyament pianístic des dels seus orígens fins l'actualitat, i la manera per la qual Schubert va canviar la seua configuració, afectant el seu plantejament al desenvolupament posterior de l'acompanyament.

Per a esta tasca hem analitzat la part pianística tant dels lieder de Schubert com de les composicions per a veu i piano anteriors i posterior a ell, mitjançant la selecció dels lieder més rellevants per al nostre estudi. D'esta manera hem establert els punts de trobada

i les diferències entre la concepció de l'acompanyament pianístic de Schubert i la resta de compositors. Fruït de esta anàlisi coneixerem com entén cada compositor el paper del piano dins les obres vocals amb acompanyament pianístic per a realitzar així un estudi comparatiu entre ells, clarificant d'esta manera les semblances i/o les diferències. Una vegada constituïdes podrem enumerar els elements significatius que utilitza Schubert i la seua aportació a la concepció de l'acompanyament pianístic.

ABSTRACT

The investigation tries to discover and demonstrate the inflection point in the conception of the piano accompaniment that Franz Schubert carried out across its lieder. It will be possible to verify the conceptual evolution of the vocal piano accompaniment from its beginnings up to the actuality, and how Schubert changed its configuration, affecting its exposition to the later development of the same one.

For it we have analyzed the piano part so much of the lieder of Schubert as of the compositions for voice and piano previous and later to him, by means of the selection of the most excellent lieder for our study. This way we have established the meeting points and the differences between the conception of the piano accompaniment of Schubert and the rest of composers. Fruit of this analysis we will know how every composer understands the role of the piano in the vocal works with piano accompaniment this way to realize a compared study, being able to clarify its resemblances and/or differences. Once established we will be able to constitute the significant elements that Schubert and its contribution uses to the conception of the later piano accompaniment.

Agradecimientos

Al Dr. D. José María Peñalver Vilar por guiarme en esta tesis doctoral y creer en ella.

A la Dra. D^a Maria Nuria Lloret Romero por facilitarme todas las tareas como doctorando.

Al Sr. D. Miquel Farré Mallofré, catedrático y concertista de piano, por transmitirme el sentido de la eterna búsqueda a todos los niveles y el respeto infinito por la música.

A D^a. Maria Teresa Ximenes, profesora del Conservatori Municipal de Música de Barcelona por sus consideraciones acerca del acompañamiento al piano.

A D^a Àngels Miró, porque me transmitió su amor por el canto.

A D^a M^a Teresa Monclús, por enseñarme que no hay reto inalcanzable.

A D^a Anna Vernia Carrasco por creer en mi trabajo.

A D. Justiniano Hernández, porque su profesionalidad y honestidad han sido guía en mi trabajo y vocación.

Al Conservatori Professional de Música “Francesc Peñarroja” de La Vall d’Uixó (Castellón) y en particular a su director D. Juan Carlos Fernández Fabra, por facilitarme el acceso a la docencia como pianista acompañante del centro.

A Milagros Sanmartín Sansano, porque me ha acompañado con eficiencia y dulzura durante todo el trayecto de esta tesis.

A mi padre, pues sin su educación y guía nunca hubiera podido llegar a redactar esta tesis doctoral.

A mi esposa, por su infinita paciencia, apoyo y comprensión durante todo el tiempo empleado en la redacción y elaboración de la presente tesis doctoral.

ÍNDICE

1. Introducción.....	9
2. Objetivos de la investigación.....	16
3. Metodología.....	18
4. El lied y el acompañamiento pianístico a través de la historia.....	21
5. Parte I: La concepción del acompañamiento pianístico anterior a Franz Schubert.....	42
5.1. Uso del acompañamiento antes del Barroco. El aria antigua italiana	43
5.2. El planteamiento del acompañamiento en el Barroco. El bajo continuo.....	61
5.3. El acompañamiento en la época Clásica y la transición al Romanticismo	80
6. Parte II: El acompañamiento pianístico en Franz Schubert.....	116
6.1. Lugar que ocupan los Lieder de Schubert en su producción musical	116
6.2. Análisis musical del acompañamiento pianístico en los Lieder de Franz Schubert. Características del acompañamiento pianístico de sus Lieder	122
7. Parte III: Diferencias y aportaciones del acompañamiento pianístico en Franz Schubert con respecto a sus predecesores. Una revolución conceptual del acompañamiento pianístico	195

8. Parte IV: Impacto de la nueva concepción de acompañamiento pianístico de Franz Schubert.....	201
8.1. Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en sus compositores <i>contemporáneos</i>	201
8.2. Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en los compositores postrománticos	229
8.3. Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en los compositores impresionistas. El lied francés	276
8.4. Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en los compositores postimpresionistas	301
9. Resultados	310
10. Conclusiones	314
11. Anexo	318
12. Bibliografía.....	525
13. Índice de ejemplos y figuras.....	532

1. Introducción

Una de las necesidades que ha caracterizado al ser humano a lo largo de la historia ha sido la de comunicar pensamientos y expresar emociones. El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, ha sido un instrumento potente y universal para conseguir canalizar esta necesidad. El lied, que conjuga poesía y música, es un ejemplo de ello. Franz Schubert redefinió su forma a través del cambio que introdujo en el rol que desempeña el piano como vehículo de expresión.

La génesis de la poesía está indisolublemente unida a la música, y la música, en sus inicios, se bailaba con fines litúrgicos y sagrados. La canción servía como modelo moral para el pueblo¹. Recitar un poema puede considerarse en sí mismo un caso particular de la producción de sonidos. Sin embargo, la poesía europea reprodujo durante muchos siglos formas relacionadas con la canción, ya fuera popular o cortesana. Así ocurrió, como veremos, en varios países como Francia con la poesía trovadoresca. En ese proceso, el poema escrito construyó nuevas imágenes que los compositores empezaron a querer manipular para enriquecer su creatividad; es el caso del lied germano.

La poesía con música obliga al encuentro entre varios creadores: el poeta, el compositor y los intérpretes. Puede darse el caso de producción simultánea o por separado, es decir, que poeta, compositor e intérpretes sean personas distintas o no, o que trabajen conjuntamente o por separado. Sea como fuere, los momentos creativos son: elaboración del texto, poner melodía al poema, acompañamiento del piano y, por último, interpretación. Este es el orden habitual. En el paso de la musicalización del texto es sin

¹ CANTIZANO, B.: “Poesía y música, relaciones cómplices”, en *Espéculo, revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2005. [documento en línea consultado el 15 de diciembre de 2016] [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>]

duda una recreación de la imagen del poeta. El compositor es el encargado de poner sonido a un texto. El poeta, cuando escribe, no se imagina su obra con sonidos, sino que intenta transmitir al lector u oyente por medio de palabras, una serie de imágenes, simbolismos y emociones que cada lector deberá interpretar en su mente y en su corazón. El compositor, de acuerdo con lo que él ha recibido de la lectura de esos versos, deberá expresar con sonidos su imagen mental expresiva. Por tanto, estamos ante una doble creación. Y, por último, los intérpretes deberán recrear la atmósfera sonora y textual de la obra. El lied aglutina todo un entramado creativo trascendental que no guarda relación con otra forma musical en tan pequeño formato. Consigue reunir los procesos creativos únicos de tres artistas.

El ideal máximo para esta formación es la consideración de una ópera en pequeño formato. Esa meta la consigue Hugo Wolf² como veremos, pero para llegar a ella es necesario el paso por Schubert. Schubert redujo el concepto de las óperas y oratorios de Mozart, Beethoven y Haydn. Wolf adoptó el modelo wagneriano y consiguió llevar el concepto operístico del lied a su máximo nivel. En ese concepto juega un papel crucial el acompañamiento del piano. Es el responsable de crear el marco adecuado para que el mensaje del poema llegue con todo su significado. Los compositores deberán poner a disposición del lied todo su arsenal compositivo para poder alcanzar una meta tan ambiciosa. En esta investigación veremos cómo a lo largo de la historia evolucionan a la par el instrumento como tal y su rol en el acompañamiento. La dificultad técnica de algunos lieder de Schubert, Wolf o Berg es comparable a cualquier obra para piano solo y está ampliamente justificada. Pese a no tener el lied un carácter virtuoso ni para el piano ni para la voz, en muchas ocasiones la idea que se quiere transmitir a través del piano,

² SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

lleva a los compositores a la escritura de timbres y colores sonoros claramente orquestales. Acordes muy amplios, densidad de notas, filigranas ornamentales o imitaciones melódicas, son ejemplos de lo que nos podemos encontrar en muchos lieder.

Schubert, concibió en el lied una obra de gran dramatismo, donde el contenido dicta por sí mismo la forma, y donde la expresión rebasa los límites que sean necesarios. Nos referimos a que Schubert no se ata a una u otra forma, sino que los medios expresivos con los que consigue manifestar lo que desea transmitir, serán quienes dibujen la forma del lied y no al revés. Schubert encuentra en el lied su medio de expresión perfecto, pero la forma en ningún momento le limita expresivamente ni resulta un fin en sí misma. Mediante una forma breve como es el lied, Schubert consiguió por medio del acompañamiento del piano la transmisión de sus más hondas emociones. La música es la manifestación artística que no se encuentra limitada por la expresividad de ningún símbolo preconcebido. Uniendo la poesía con la música se alcanza el ideal de representar todo aquello que queda fuera de lo tangible. Por tanto, podemos afirmar que Schubert crea poesía musical, siendo el piano un personaje más del poema, o incluso en algunas ocasiones, alguien externo al texto, asumiendo esta responsabilidad. Sin embargo, para llegar hasta esta afirmación ha sido necesario realizar un recorrido histórico del acompañamiento pianístico vocal. La historia del acompañamiento va ligada al proceso del rol que desempeña el acompañamiento pianístico en la relación voz-piano. Con esta relación veremos la evolución en la concepción del acompañamiento pianístico.

Inicialmente pensamos que es recomendable no sólo ubicar el acompañamiento pianístico vocal, sino también localizar históricamente la forma del lied. Allí, veremos qué instrumentos acompañaban a la voz antes que el piano, pero que, con la aparición del instrumento de teclado, el piano se adueñó por completo de esta responsabilidad. Asimismo, podremos comprobar las formas y estructuras de las que beberá Schubert para

organizar sus lieder. Resultará imprescindible hablar de otras formas como el madrigal o la villanella, estructuras relevantes para la comprensión del lied y el porqué de su desarrollo. Debemos tener claramente identificado todo aquello anterior a Schubert y desde el lugar exacto del que partía.

Por otra parte, haremos una breve definición del acompañamiento. Consideramos necesario establecer el punto de partida y conceptual del acompañamiento en general y del acompañamiento pianístico en particular. De este modo podremos localizar y explicar qué lugar representa el acompañamiento del piano en el lied. A partir de aquí exploraremos el lied con anterioridad a Schubert, siendo uno de los tres pilares fundamentales de esta investigación. Comenzaremos el análisis y comentario de los lieder en el aria antigua italiana. El objetivo es dilucidar cuál era el concepto de lied y qué papel desempeñaba en él el piano antes de Schubert. Para ello, realizaremos un pequeño recorrido histórico y nos centraremos en el análisis de la parte pianística de estas obras anteriores a Schubert.

A continuación, abordaremos los lieder de Schubert propiamente dichos. Indagaremos el lugar que ocupan en su producción y analizaremos al detalle cómo están concebidos. Mediante este análisis, podremos observar las aportaciones que hizo Schubert a la forma y muy especialmente a la concepción del acompañamiento del piano. Y, por último, veremos la influencia que ha ejercido su planteamiento en compositores posteriores.

Por tanto, los tres pilares sobre los que se asienta esta investigación están repartidos cada uno de ellos en una parte separada de la otra. La primera está centrada en el periodo anterior a Schubert, la segunda dedicada íntegramente a Schubert y la tercera a la influencia del planteamiento de Schubert del acompañamiento pianístico a la voz en estilos posteriores.

Schubert revolucionó la forma lied llevándola a cotas hasta entonces desconocidas. Dedicó toda su vida a la composición de lieder, utilizando los mayores recursos compositivos que conocía. De hecho, en su caso, la composición para voz y piano influyó en el resto de su obra. Con la cultura germana como pretexto, encontró en el lied, su medio perfecto de expresión. A través del lied logró situar a Alemania como epicentro cultural del siglo XIX. Musicando los textos de grandes poetas como Goethe o Schiller, consiguió crear un universo expresivo desconocido. El máximo responsable de ello y de lo que hemos hecho el centro de nuestra investigación es el acompañamiento pianístico. Él es el encargado de emplazar al lied donde le corresponde. No pretendemos menospreciar la voz ni la belleza de sus melodías, pero el piano, en la concepción schubertiana es lo que será posteriormente la orquesta. El acompañamiento del piano deberá suministrar todo el trasfondo expresivo del poema. Veremos cómo se integra en la obra como uno más. Así, la voz, junto con el piano, serán los personajes de los textos, ya sean de carácter narrativo o descriptivo. En muchas ocasiones veremos también cómo el piano desempeña papeles que están recogidos en la imaginación de Schubert y que aporta, por tanto, contenido al discurso.

Esta concepción rompe con todo lo anterior, tanto el planteamiento formal y sintáctico del lied como del acompañamiento pianístico. A partir de este nuevo paradigma, otros compositores como Schumann, Mahler o Wolf elevarán al lied a lo más alto. El piano culminará su faceta orquestal y la vertiente operística se materializará en ciclos. Antes de Schubert, Beethoven ya creó la idea de ciclo en *An die Ferne geliebte*, pero fueron Schubert y especialmente Schumann quienes aprovecharon todos los recursos expresivos del planteamiento unitario de una historia comprendida dentro de un ciclo de lieder. El acompañamiento del piano se convertirá en el nexo de unión entre la historia, el texto y la voz. Actuará como narrador, creador e intérprete. Se multiplicará su

dimensión creadora gracias al ciclo. Su paleta sonora, tímbrica y rítmica estarán al servicio de la obra en su totalidad. Podremos comprobar cómo después de Schubert los compositores partirán de sus premisas conceptuales, cambiarán lenguajes y se desarrollarán todos los gérmenes que puso Schubert dentro del lied y el acompañamiento pianístico.

El siglo XIX supone un estallido musical y artístico. Por una parte, asiste al surgimiento de la concepción romántica de la música³, a un trastorno completo que buscaba revalorizarse y ascender hasta alcanzar el rango de lenguaje privilegiado y absoluto. En los umbrales del Romanticismo, veremos cómo Mozart componía bajo el concepto de que la poesía debía ser una hija obediente de la música, desde el punto de vista racional. Buscaba que la música se convirtiera en el centro en torno al cual se condensara la acción dramática, lo que explicaba su escrúpulo a la hora de elegir libretos y libretistas. Pensaba en un plan de trabajo donde las palabras se escribieran en función de la música y no de ésta o aquella rima. Pensar las razones de la música con respecto a las del texto literario es no sólo iniciar la revalorización del lenguaje musical, sino también el descubrimiento de la musicalidad de la poesía⁴. Así, la concepción romántica de la música, su aspiración a la unión y convergencia de todas las artes a través de aquella, tuvo su punto de partida, sin duda, en el gran desarrollo que alcanzó el concepto iluminista del origen común de la poesía y la música. Este pensamiento proviene de Gluck, el cual fue un auténtico revolucionario. Terminó con los usos y costumbres de la ópera seria⁵, otorgando protagonismo a la poesía y elevando la concepción dramática y expresiva del

³ A partir de la revolución artística del Romanticismo *Sturm und Drang*.

⁴ SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

⁵ “Un término usado para significar la ópera italiana de los siglos XVIII y XIX con un tema trágico u heroico”. SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001 (traducción propia).

gènero. Sin embargo, su talento rupturista no marcó las mismas fronteras en el ámbito del lied, que por entonces estaba muy denostado. Por otra parte, ya a finales del siglo XIX Türk afirmaba en su *Klavierschule* que “el instrumentista interpreta mejor cuanto más cercano esté de la voz”. Esta afirmación coloca al lied en un lugar privilegiado, pues el piano debe buscar la imitación del canto. Por ello, tiene aún más relevancia el planteamiento de Schubert. No sólo consigue hacer cantar al piano al intentar emular a la voz, instrumento natural por excelencia y al cual todos los instrumentos pretenden alcanzar, sino que lo convierte en orquesta, personajes y cantante. A partir de esta concepción cambiará no sólo el acompañamiento pianístico vocal, sino el diseño pianístico en otras formaciones con piano, aunque esta cuestión se escapa a esta investigación.

2. Objetivos de la investigación

Los objetivos que se pretenden conseguir a través de nuestra investigación son los siguientes:

1. Demostrar el cambio conceptual en el acompañamiento pianístico que efectuó Franz Schubert en sus lieder.
2. Analizar la capacidad creativa y evolutiva de los distintos movimientos históricos para así comprender mejor la dirección de la expresión humanística.
3. Determinar la función del piano y el planteamiento de su acompañamiento en las composiciones para voz y piano creadas antes de Franz Schubert.
4. Precisar el nivel de influencia de la propuesta ideológica de Franz Schubert en los compositores contemporáneos a él.
5. Delimitar la adquisición de la concepción del acompañamiento pianístico vocal de Franz Schubert por parte de compositores posteriores.

Para conseguirlos hemos trazado un recorrido histórico que abarca desde los inicios de las obras para voz y piano hasta la actualidad. La consulta de las fuentes nos permitirá conocer esta trayectoria histórica, pudiendo encuadrar las características de cada estilo y compositor. Además, conociendo el entorno estético, histórico y filosófico de cada época y persona, obtendremos el planteamiento sobre el que cada compositor asienta su pensamiento y encontraremos los gérmenes que hacen surgir la organización de los sonidos en la línea espacio-tiempo como una única unidad entre el piano y la voz.

Paralelamente a la investigación historiográfica, hemos procedido a la selección de lieder de cada época, mostrando las características de cada obra. Con este análisis

conseguiremos esclarecer los puntos en común y distintivos entre la concepción pianística de Schubert y otros compositores, ya sean anteriores, *contemporáneos* o posteriores. Es lo que nos proporcionará la capacidad de enumerar las características del acompañamiento del piano en los inicios de la formación voz-piano, deducir los planteamientos introducidos por Schubert de tal manera que podamos concluir con las novedades que aportó Schubert, y, por último, establecer la influencia ejercida de su concepción del acompañamiento pianístico tanto en los compositores *contemporáneos* a él como en los posteriores.

De este modo pretendemos dar respuesta a preguntas como las siguientes:

1. ¿Qué relación tienen el piano y la voz en el lied?
2. ¿Qué rol desempeña el piano dentro de la formación voz-piano?
3. ¿Qué aporta el piano al resultado final de la obra?
4. ¿Qué relación guarda el piano con el texto?
5. ¿Qué recursos utiliza el piano como medios expresivos?
6. ¿Qué justificación alberga la dificultad técnica del piano en relación con las necesidades expresivas del poema?

3. Metodología

El procedimiento metodológico utilizado en la investigación atiende a criterios cualitativos y cuantitativos. En primer lugar, el acercamiento al tema se produce debido a la cercanía del investigador con el acompañamiento vocal. Desempeñar el trabajo de pianista acompañante ha hecho surgir nuestra curiosidad por esclarecer la idea que veníamos observando acerca del cambio conceptual por parte de Schubert en el acompañamiento pianístico a la voz. Esta intuición observada en el campo laboral en el que ejercemos debía plasmarse en una investigación que aporte argumentos para corroborarla. La experiencia en el terreno del acompañamiento vocal y el abundante conocimiento del repertorio nos permitió fundamentar el planteamiento de la investigación en sendos pilares: el histórico y el analítico.

Planteado el punto de partida nos dispusimos a realizar la consulta del repertorio vocal más representativo y también menos conocido. El objetivo era confeccionar una evolución del acompañamiento vocal para demostrar el cambio de concepción que introdujo Schubert en el mismo y que a día de hoy sigue vigente. Para ello hemos dividido el corpus de la investigación en el análisis del planteamiento del acompañamiento pianístico anterior a Schubert, el suyo propio y el posterior a él. A través esta evolución comparativa podremos demostrar nuestra afirmación.

No se podrá entender el cambio realizado por Schubert si no explicamos previamente de dónde venía la concepción anterior. Explicando y argumentando la forma de acompañamiento anterior a él podremos compararla con la de Schubert para establecer sus diferencias y aportaciones. Asimismo, con el análisis pianístico de su acompañamiento podremos fijar las siguientes influencias en compositores posteriores.

Por tanto, han existido dos líneas de investigación paralelas. Por una parte, el análisis exhaustivo de los lieder con acompañamiento de teclado a lo largo de la historia, y, por otra, la consulta del material existente en torno a la historia y el contexto del lied y sus compositores. Hemos procedido al estudio de la parte pianística de cada uno de los lieder, desde antes del Barroco hasta nuestros días. Este examen exhaustivo y cuantitativo nos ha arrojado información muy valiosa de índole cualitativa, pudiendo llegar a conclusiones concretas, no desde el punto de vista cualitativo sino cuantitativo.

La consulta de material bibliográfico nos ha permitido elaborar el marco adecuado para poder desarrollar nuestra investigación. La lectura de fuentes específicas y especializadas sobre los compositores y obras que hemos analizado, nos han arrojado información muy valiosa a partir de la cual hemos podido diseñar nuestro propio análisis, y sacar nuestras propias conclusiones.

Destacamos los siguientes puntos en el desarrollo metodológico:

1. El planteamiento es de índole cualitativa, ya que analizamos las características de los lieder, a partir de las cuales establecemos comparaciones y extraemos conclusiones mediante las que realizamos afirmaciones acerca del papel que desempeña el acompañamiento del piano en la forma del lied. Hasta la fecha no existía estudio alguno sobre la evolución del acompañamiento pianístico a la voz y el punto de inflexión que supuso la concepción de Schubert del piano en el lied.
2. Cuantitativamente hemos analizado 45 ejemplos seleccionados de las obras para voz y piano compuestas a lo largo de la historia. La selección atiende a criterios conceptuales del rol que desempeña el piano en la formación. A

través de este recorrido histórico y mediante la selección de las obras sugeridas, proponemos nuestras conclusiones.

3. El apoyo en las diferentes fuentes históricas defiende nuestra postura investigadora. El marco histórico refuerza cualitativamente nuestra perspectiva del planteamiento.
4. La investigación deja abierta la puerta a futuras investigaciones, como, por ejemplo, el impacto de la concepción del acompañamiento pianístico más allá de la formación voz-piano, pudiéndose explorar otro repertorio de dúo en el que participe el piano.

4. El lied y el acompañamiento pianístico a través de la historia.

Antes de realizar el recorrido histórico del lied que nos ocupa en este capítulo, queremos explicar en qué consiste la práctica de acompañar, ya que de este modo comprenderemos mejor la evolución histórica del acompañamiento pianístico en la formación voz-piano. Se define el acompañamiento instrumental en su concepto más universal como “el soporte o complemento armónico que proporciona un instrumento a un solista; tal instrumento y solista pueden ser tanto instrumentos, voces como danza”⁶. Para encontrar el germen del acompañamiento pianístico debemos remontarnos al nacimiento del piano como instrumento, situado alrededor del año 1700 con Bartolomeo Cristofori como inventor⁷. No obstante, veremos cómo el piano asume roles que antes desempeñaban otros instrumentos como el clave, el laúd o el órgano, que es donde podemos encontrar los orígenes del acompañamiento.

Durante su evolución, el acompañamiento pianístico cumplió dos funciones diferentes que siguen vigentes hoy en día:

- concepción melódica, que origina y adapta los acordes a la melodía. Los géneros más destacados de este origen son el Lied y la Sonata barroca y clásica,
- concepción armónica, que improvisa melodías sobre esquemas armónicos preestablecidos. Caracteriza los géneros variativos (Chaconne, Passacaglia, Folia, Variaciones) y el jazz.

⁶ COROMINES, J.: *Breve diccionario etimológico*. Gredos. Madrid, 2012.

⁷ RATTALINO, P.: *Historia del piano: el instrumento, la música y sus intérpretes*. Idea Books. Barcelona, 2005.

Sin embargo, melodía y armonía están en relación interactiva influyéndose mutuamente. Prueba de ello es por ejemplo el hecho de que, en las variaciones, el patrón melódico puede causar modificaciones en el esquema armónico. Paralelamente, la melodía clásica se ajusta al orden funcional de los acordes.

En cuanto a los estilos artísticos anteriores al Barroco, localizamos el origen del acompañamiento musical en el nacimiento de la música, la música instrumental y la notación musical. Por un lado, se tiene noticia en las culturas orientales, los sumerios, de la existencia de arpas que acompañaban cantos fúnebres o himnos a los dioses. Por otro en Grecia se tiene conocimiento de que el aulos o la cítara acompañaban a la melodía (aulodia y citarodia). Se trataba de una melodía redoblada con el instrumento. Es la forma de monodia acompañada, origen del canto gregoriano, los trovadores y la ópera tal y como la conocemos hoy en día. Asimismo, en Roma aparecieron los ioculatores, músicos que acompañaban las danzas. Todos estos ejemplos son muestras de acompañamiento, donde el concepto de acompañar está sometido a una función principal o solista.

En la Edad Media aparecieron dos figuras que utilizaron el acompañamiento instrumental: los ministriles y los trovadores. Los primeros son una evolución de los juglares, los cuales eran músicos encargados de proporcionar acompañamiento instrumental a los trovadores. Datan del siglo XIII, mientras que los trovadores aparecen en el siglo XI. Este acompañamiento era siempre improvisado redoblando la melodía principal. Los instrumentos más utilizados eran el arpa, la viela y la lira⁸. Más tarde eran los propios trovadores quienes se acompañaban a sí mismos, relegando así a los

⁸ LATHAM, A.: *Diccionario enciclopédico de la música* (p. 1539). Fondo de Cultura económica. México D.F., 2008. El tema del acompañamiento instrumental está sujeto a conjeturas, pues si bien se tiene constancia de que a los trovadores los acompañaban instrumentos, no existe prueba ninguna de qué instrumentos eran ni qué interpretaban dichos instrumentos.

ministriles⁹. A los trovadores les debemos el inmenso legado de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, cuyas partes vocales se acompañan con instrumentos.

También en la música andalusí se tiene noticia del acompañamiento instrumental con laúd, rabel, flauta, pandereta y tambor en formas como la nawba, el zéjel o la maquam. En todas estas formas también se danza, con lo que el acompañamiento instrumental no sólo se da acompañando a la voz, sino también al baile.

Las *chansons* polifónicas de los siglos XIV y XV contienen con frecuencia voces que presentan un aspecto más instrumental que vocal. Del mismo modo en la polifonía del siglo XVI a voces iguales se utilizaban ocasionalmente instrumentos para reforzar o sustituir a algunos de los cantantes.

Prácticamente al mismo tiempo tiene lugar la aparición de la Música de Cámara. Esta manifestación artística resulta fundamental para la comprensión de la evolución del acompañamiento pianístico. Con ella el papel del acompañamiento pianístico sufre una transformación. Si unas líneas más arriba veíamos cómo en los orígenes del mismo su función estaba supeditada a una voz principal o solista, con la Música de Cámara no habrá tal clasificación entre principal o secundario, sino que estarán formadas ambas partes con igual jerarquía. Tiene su origen aproximadamente por el 1500 con los madrigales renacentistas y posteriormente con el título de una obra de Martin Peerson *Mottects or Grave Chamber Musique* (1630)¹⁰, melodías a 5 partes. Este término en inglés dio nombre

⁹ Sirva esta primera parte del capítulo a modo introductorio en referencia al acompañamiento en general, por lo que hay ciertos aspectos como el de los ministriles, trovadores o la *chanson* que seguidamente, en este capítulo hablaremos más detenidamente, dada su relevancia en la historia del lied.

¹⁰ La primera edición corresponde a W. Stansby del mismo año en Londres. Se puede consultar un ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Oxford Reino Unido). Esta información fue consultada por internet el día 17 de noviembre de 2015 [documento en línea] [\[http://www.worldcat.org/title/mottects-or-grave-chamber-musique-containing-songs-of-five-parts-of-severall-sorts-some-ful-and-some-verse-and-chorus-but-all-fit-for-voyses-and-vials-\]](http://www.worldcat.org/title/mottects-or-grave-chamber-musique-containing-songs-of-five-parts-of-severall-sorts-some-ful-and-some-verse-and-chorus-but-all-fit-for-voyses-and-vials-)

y origen a la Música de Cámara, forma y estilo muy importante para el pianista acompañante.

Hasta el declive del bajo continuo, la improvisación jugó un papel dominante en el acompañamiento. Desde entonces ha quedado restringido en la música culta a unos pocos campos, fundamentalmente el acompañamiento de órgano para el canto de la congregación, en el que la improvisación es a veces muy elaborada. En la música folklórica y popular, el acompañamiento suele improvisarse, aunque algunos grupos se valen para ello de arreglos escritos. Existe una tradición de siglos de proporcionar acompañamientos compuestos para canciones folklórica en las que se incluyen no sólo las obras de compositores como Haydn y Ives, sino también lo que hoy en día tienen la consideración de esfuerzos desatinados de algunos recopiladores de los siglos XIX y XX. En algunas músicas no occidentales, la heterofonía es una característica destacada del acompañamiento.

En la relación del piano con la voz nos tenemos que remontar al origen de la Música. Hablar de la relación entre piano y voz es hablar de la relación entre poesía y música. Este vínculo se remonta a la Grecia clásica, donde *musiké* era el arte de las musas y de donde proviene el nombre de la música¹¹. Las musas, en los relatos míticos, eran nueve y estaban relacionadas con actividades como la poesía, la historia, la tragedia, la comedia o la danza. Esto se debe a que todas estas actividades se englobaban bajo el concepto de *musiké*, que comprendía por tanto la música, la poesía (lírica, épica y dramática) y la danza. La música, pues, era para los antiguos griegos una actividad mucho

[with-an-organ-part-which-for-want-of-organs-may-be-performed-on-virginals-base-lute-bandora-or-irish-harpe-also-a-mourning-song-of-six-parts-for-the-death-of-the-late-right-honorable-sir-fulke-grevil/oclc/35210048?ht=edition&referer=di](https://www.bl.uk/reshelvinces/englist/with-an-organ-part-which-for-want-of-organs-may-be-performed-on-virginals-base-lute-bandora-or-irish-harpe-also-a-mourning-song-of-six-parts-for-the-death-of-the-late-right-honorable-sir-fulke-grevil/oclc/35210048?ht=edition&referer=di)].

¹¹ COROMINES, J.: *Breve diccionario etimológico*. Gredos. Madrid, 2012. Etimológicamente el vocablo “música” proviene del del latín *musīcus*, y este del griego μουσικός *mousikós*; la forma final, del latín *musīca*, y este del griego μουσική *mousiké*.

más diversa que lo que el término designa en nuestra cultura. Este balance perfecto entre texto y música se transfiere en espíritu hasta bien entrada la Edad Media, como lo atestiguan la monodia, en lo litúrgico con los cantos galicano, ambrosiano y gregoriano, y en lo secular los juglares, los Minnesänger.

Una vez comentado el acompañamiento pianístico, establezcamos a través de las siguientes definiciones de lied un punto de partida en la trayectoria histórica del mismo:

1. "Esta palabra designa actualmente la adaptación musical de un poema, para una voz con acompañamiento, casi siempre de piano, algunas veces de orquesta."¹²
2. "Propiamente significa canción, y como tal fue usado en Alemania mucho antes del siglo XIX. Sin embargo, fuera de Alemania, se ha englobado usualmente dentro de tal denominación una canción íntima para ser cantada por una voz, con acompañamiento de piano, sin efectismos vocales, pero con altura artística. En ella se compenetran música y poesía."¹³
3. "[...] canción original, escrita para ser cantada por una sola persona, compuesta con ambición artística, pero en estilo íntimo, desprovisto de efectismo vocales, y en la cual poesía y música se funden totalmente, ésta al servicio de aquélla, y no a la inversa. Su acompañamiento refuerza, subraya y exprime la expresión de la palabra cantada."¹⁴
4. "Palabra alemana [...] que designa una obra breve y que se puede traducir por canción."¹⁵
5. "Un poema alemán, generalmente lírico y estrófico; también una canción que tiene un poema de este tipo como texto; más habitualmente, una canción para voz solista y acompañamiento de piano en los países germanófonos durante las épocas clásica y romántica; en sentido más amplio, cualquier canción que parta de un texto poético alemán para voz (-ces) sola (-s) o para voz (-ces) con instrumento(-s). En alemán, Lied como término musical significa cualquier canción (e.g., folklórica, de trabajo, infantil, política), mientras que en otros idiomas lied se refiere habitualmente a la «canción de concierto» o «canción culta»

¹² HÖWELER, C.: *Enciclopedia de la música*. Editorial Noguer. Barcelona, 1977.

¹³ PÉREZ, M.: *Diccionario de la música y los músicos*. Ediciones ISTMO. Madrid, 1985.

¹⁴ ZAMACOIS, J.: *Curso de formas musicales*. Editorial Labor. Barcelona, 1994.

¹⁵ CANDÉ, R. De: *Diccionari de la música*. Edicions 62. Barcelona, 1997 (traducción propia).

(Kunstlied) alemana del siglo xix y finales del xviii, un poema con pretensiones literarias puesto en música por un compositor.”¹⁶

6. "Una canción en lengua alemana."¹⁷
7. "Género vocal y vocal instrumental con una amplia diversidad de formas musicales, interpretativas, de contenido y de construcción literaria."¹⁸
8. "[...] el término lied se aplica especialmente a las composiciones vocales -sobre textos poéticos alemanes- para una sola voz con acompañamiento de piano, de tono intimista, en las cuales el carácter del texto está íntimamente ligado al de la música y en los que se evitan efectismos vocales que son propios de géneros como la ópera o la cantata."¹⁹
9. "En su sentido específico -en el genérico es sinónimo de "canción"- designa un texto poético, por lo general de estructura estrófica y sin estribillos, perfectamente fundido con una melodía y con la nota geográfica individualizante de haber nacido y florecido en lengua y en tierras germánicas."²⁰
10. "Palabra alemana que significa "canción", cuyo uso se generalizó en el siglo XV. El término Gesang, que significa también "canción" (como en Meistergesang, el arte de los Meistersinger), se utilizó con menos frecuencia. El lied tuvo su época de oro en el siglo XIX con Schubert, Schumann, Brahms y Wolf como los maestros supremos del género."²¹
11. "Significa, desde el punto de vista del texto, una poesía con estrofas de igual estructura (número de versos y sílabas), y desde el punto de vista musical, la puesta en sonidos de un texto estrófico de esta índole."²²

¹⁶ RANDEL, M.: *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza. Madrid, 1997.

¹⁷ SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001 (traducción propia).

¹⁸ CASARES, E.: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 1999.

¹⁹ GIRALT, J.: *Gran Enciclopedia de la música*. Fundació Enciclopedia catalana. Barcelona, 2001.

²⁰ COLÀS, J.: *Gran Vox Diccionario de la Música*. Spes editorial. Barcelona, 2005.

²¹ LATHAM, A.: *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica, México D.F., 2008.

²² MICHELS, U.: *Atlas de música*, vol. I. Alianza editorial. Madrid, 2009.

12. “Canción característica del Romanticismo alemán, escrita para voz y piano, y cuya letra es un poema lírico.”²³

Con estas doce definiciones nos hacemos una idea del significado del lied a lo largo de la historia de la música. Veamos las diferencias entre ellas. La primera enfatiza la adaptación vocal de un poema con acompañamiento, bien de piano, bien de orquesta. Delimita claramente el marco en el que se desarrolla el lied, pero no lo localiza ni geográfica ni *temporalmente*. En la segunda ya encontramos la equiparación a canción. Añade el carácter íntimo sin efectismos vocales, rasgos que lo diferencian de otros géneros y la localiza históricamente en el siglo XIX. Mantiene la característica vocal y pianística, pero le aplica el adjetivo ‘artístico’. Este apelativo puede resultar un tanto ambiguo, pero le añade una cualidad particular. En la tercera, continuamos con la canción artística e íntima de carácter vocal y con acompañamiento de piano, pero coloca el acento en la fusión poesía-música, con la música al servicio de la poesía. A esa compenetración ya hacía referencia la definición anterior, aunque en ésta se le da mayor relevancia. Por otra parte, especifica qué función realiza el acompañamiento, aunque no aparece ubicada en espacio-tiempo. La siguiente definición únicamente hace alusión a la canción, junto al apelativo de ‘breve’. Resulta tan escueta que no encuadra el término, aunque es la primera que describe su duración. La quinta definición es un poco más extensa, y al margen de hablar de la canción, especifica su estructura, el carácter vocal con acompañamiento de piano, la intencionalidad artística y por primera vez menciona tanto el lugar geográfico de procedencia, Alemania, como el hecho que se pueda hacer extensible a otros lugares. Por el contrario, no habla de su extensión ni de las cualidades del acompañamiento. La

²³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (23ª ED.): *Diccionario de la lengua española*. Espasa. Madrid, 2014.

definición que sigue es análoga a la cuarta, concisa al referirse a canción y a su lugar geográfico y no precisa otras descripciones que hemos ido relatando. La séptima definición incorpora el ‘género’ en su definición y deja muy abierta su descripción, al circunscribirla tanto vocal como instrumentalmente, y al otorgarle una gran diversidad de formas, aunque en otro sentido no aporta otros datos como lugar de procedencia o localización *temporal*. A continuación, las dos siguientes definiciones, no aportan nada nuevo, tan sólo realizan un acopio de las que hemos visto anteriormente, pero la ubican en Alemania y la comparan con otros géneros vocales como la ópera o la cantata. Además, la novena no hace mención a que sea una canción con acompañamiento pianístico. La décima se centra a nivel histórico, donde hace un breve recorrido. Obvia, por otra parte, las características musicales. La onceava sí define el lied tanto desde el punto de vista literario como musical, pero sin acotar dicha definición, es decir, no dice que sea vocal ni con acompañamiento pianístico ni lugar de procedencia. En la última, haciendo un esfuerzo de síntesis, delimita el vocablo en torno a la canción alemana para voz y piano basada en un poema. Nos da información, pero no desarrolla nada más, ni a nivel histórico ni musical.

Bien, una vez presentadas todas estas definiciones, extraemos de ellas la localización *espaciotemporal* del lied, su estructura, su relación literaria, la interpretación vocal y la naturaleza de su acompañamiento. Pensamos que de este modo está definido el significado del lied, al tiempo que consideramos que todas las fuentes nos han proporcionado los datos necesarios para poder precisar el significado del lied. En nuestra opinión, el compendio de todas ellas nos acerca a la realidad del lied, aunque aisladamente ha habido algunas de ellas o bien excesivamente escuetas, o bien centradas en un único aspecto, razón por la que resulta insuficiente. No obstante, gracias a la variedad de fuentes consultadas, el lector puede forjarse su propia idea y por nuestra parte podemos emitir

nuestra propia definición: “canción interpretada por una o varias voces en lengua alemana con acompañamiento de piano o de orquesta como resultado de la adaptación musical de un poema. La voz, habitualmente sola, no presenta las características virtuosísticas de la ópera, sino más bien un carácter reservado. El acompañamiento, habitualmente pianístico, tiene un protagonismo relevante en la concepción de la obra. Estructuralmente suele disponer una forma binaria o ternaria ABA’, pero también puede organizarse libremente. Tuvo su esplendor en el siglo XIX con compositores como Schubert o Schumann, pero tiene trayectoria anterior y posterior. En otros países se desarrolló posteriormente una forma parecida, pero en su lengua propia. Es el caso de la canción española o la *mélodie française*.”

Sobre esta definición asentaremos nuestro punto de partida a través del cual iremos desarrollando el tema. El lied tal y como nos ha llegado en la actualidad se gestó en el Romanticismo alemán, asociando a una canción la expresión musical de la poesía en lengua alemana para ser interpretada en espacios íntimos. Por tanto, se trata de un poema lírico y estrófico con la más estrecha relación entre música y poesía. En esa situación es en la que lo dejó Schubert, pues fue él quien encumbró e hizo nacer este género, menospreciado antes de él y revalorizado culturalmente a partir de entonces. Es característica la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico y la fuerte influencia de la canción popular alemana. Estas son las peculiaridades que le distinguen del aria o la romanza.

El florecimiento del lied se desarrolla en Viena en el siglo XIX debido por una parte al surgimiento y abundancia de la poesía lírica alemana y por otra al desarrollo técnico del *pianoforte*. La poesía, a través de la música cantada, aportaba todo el espíritu romántico, poniendo su acento en la naturaleza y el humanismo. El *pianoforte*, que representaba la música, daba la versatilidad sonora suficiente, haciéndole partícipe en la

obra musical, de la expresión de los afectos y dejando a un lado el estereotipo anterior de acompañar al estilo de romanzas sin mayor objetivo que el relleno sonoro. El hombre intelectual del siglo XIX es eminentemente introspectivo, encontrando en el Lied el medio expresivo perfecto para canalizar sus emociones surgidas desde sí mismo y en su relación con la naturaleza. Además, el acento del alemán colocado en numerosas ocasiones en la primera sílaba²⁴, hace de él un idioma óptimo para ponerles música, aprovechando ese acento con el primer tiempo de cada compás. Por ello, se estableció una particular simbiosis entre poesía y música tan sólo vista en los últimos años del Renacimiento con el madrigal italiano.

La poesía era susceptible de ser adaptada a la expresión nacionalista, así como a las aspiraciones sociales con temática tanto religiosa como secular. El lied tiene la capacidad de albergar estas características en la voz y el piano, y representó el máximo exponente romántico mediante la combinación de estilos y temas de la ópera, la cantata, el oratorio y la canción popular.

Esta transformación que originó el lied se produjo debido al renacimiento lírico de la poesía alemana, que se fundamentó en la expresión individual, solitaria y universal con temática centrada en la naturaleza y el amor. Goethe fundamentalmente, pero también Müller, Heine y otros inspiraron a muchos compositores importantes de la época como Beethoven, Schubert o Schumann. El resurgimiento por una parte unida al interés musical de estos y otros compositores hizo que naciera este género con la intensidad con la que resultó en la zona geográfica alemana.

Pero veamos qué sucedió tanto anterior como posteriormente al Romanticismo alemán para que nos haya llegado como la conocemos actualmente. El canto es una

²⁴ Por ejemplo, en las palabras *Tage* o *Liebe*, ‘día y ‘amor’ respectivamente, se acentúa en la primera sílaba.

actividad humana, un medio natural de expresión cuyos orígenes se remontan a la prehistoria. En primera instancia el canto fue *a cappella*, sin ningún tipo de acompañamiento. Posteriormente, como veremos a continuación, se pasó de la monodia a la polifonía para en último término añadir acompañamiento instrumental. Queremos referirnos aquí al inicio de la tradición occidental vocal, pues opinamos que esta información nos dará una amplia perspectiva del lied en su conjunto.

Antes de la evolución de la notación musical, los repertorios de canto solamente se podían preservar en la memoria y se transmitían por tradición oral. Es por ello que se conservan pocas canciones anteriores al siglo XII, excepto bajo la forma de canción folklórica. Por ello comenzó a surgir la necesidad de crear un sistema de notación musical que permitiera preservar y transmitir las melodías de una manera más exacta y amplia que a través de la sola memorización. Este sistema de notación fue exclusivo de la Iglesia y de una pequeña parte de la sociedad, la nobleza, pues eran los únicos estamentos que podían acceder a la cultura. Con el desarrollo de la notación, la distinción entre canción popular y canción de arte²⁵ creció rápidamente. Mientras que en la canción popular la música tenía que respetar la soberanía del texto, la canción de arte pretende equilibrar ambos elementos, alcanzando su unión un resultado mejor que por separado. El repertorio popular consistía en canciones que cambiaban sustancialmente a través del proceso de transmisión oral, mientras que el repertorio de arte consistía en canciones cada vez más sofisticadas y complejas, compuestas generalmente para ocasiones específicas o a solicitud de un patrono o empleador. Cabe citar la colección *Carmina burana*, una antología del siglo XIII de canciones religiosas, amorosas y procaces recopiladas por los goliardos²⁶. Características del periodo son también las canciones procesionales en latín

²⁵ También llamadas *Volkslied* y *Kuntslied* respectivamente.

²⁶ Clérigos cultos que siguieron una vida de músicos-poetas errantes.

conocidas como *conductus*, cuyos temas abarcan desde política y acontecimientos importantes hasta la devoción religiosa, la predicación moral y la sátira. Con ritmos métricos marcados, registro vocal limitado y frases cortas regulares, estas canciones suelen ser más cercanas a los lenguajes populares que al canto llano litúrgico.

El repertorio existente más antiguo de canciones escritas en lenguas distintas al latín es el de los trovadores, una clase aristocrática de músicos-poetas florecida en el sur de Francia durante los siglos XII y XIII. En este periodo tuvo lugar la evolución de un elaborado ritual de costumbres de la nobleza cortesana que idealizaba a la mujer a través de atributos como la caballería, el refinamiento y la educación. La canción ocupaba un sitio importante en este juego amoroso, en el que un caballero noble cortejaba a su dama mediante versos y melodías de su propia inspiración, generalmente interpretadas por él mismo y acompañado por ministriles. Con los trovadores hallamos el primer acompañamiento instrumental a la voz. Por otra parte, compusieron canciones sobre una amplia variedad de temas satíricos, morales y políticos. El estilo musical de estas canciones varía desde melodías silábicas simples hasta composiciones elaboradas sobre canto llano melismático. Sin embargo, no se sabe la sonoridad exacta de estas canciones trovadorescas, así como de su acompañamiento instrumental. El arte trovadoresco proporcionó un modelo para la canción secular en toda Europa Occidental a lo largo del siglo XII, diseminado a través de las alianzas de la nobleza y las cruzadas. Movimientos similares evolucionaron en el norte de Francia (los *trouvères*) y en Alemania (los *Minnesinger*), mientras que la canción religiosa heredera de la tradición trovadoresca floreció en España (las cantigas) e Italia (*laude*). Durante los siglos XIV y XV, la canción monofónica declinaba gradualmente, excepto por movimientos aislados que lograron perdurar por mucho más tiempo, como el de los *Meistersinger*. Con la aparición de la notación y los instrumentos musicales la atención se centra en la música instrumental y

la poesía queda relegada en beneficio de la música. Sin embargo, en Alemania, con el lied noralemán ocurre todo lo contrario, supeditándose la música a la poesía.

El siglo XIII presenció el primer florecimiento de canciones a dos o más voces. Se agregaban partes adicionales o rondas improvisadas al conductus y las melodías trovadorescas para transformarlas en canciones simples a varias voces. No obstante, la forma principal de canción secular polifónica de este periodo es el motete, género de origen francés desarrollado a partir del *organum* que, inicialmente, fue cultivado dentro de los círculos eclesiásticos para el entretenimiento secular. Están compuestos a tres voces, en las que es frecuente encontrar dos o más textos simultáneos que combinan francés, latín y lenguas vernáculas. La mayor parte trata sobre temas políticos, de actualidad, satíricos o amorosos. En manos de compositores del siglo XIV, como Philippe de Vitry y Machaut, el motete se convirtió en una forma de canción intelectual, de mayor extensión y en ocasiones extremadamente compleja, a menudo estructurada bajo el principio de la isorritmia.

Hacia finales del siglo XV aparece un nuevo tipo de canción en cortes selectas del norte de Italia: Florencia, Mantua y Ferrara. El nuevo género se origina en una tradición musical, que consistía en un procedimiento de poner música a los versos usando fórmulas melódicas estilizadas y acompañamiento armónico de acordes ejecutados en el laúd. Este lenguaje musical melódico con acompañamiento homofónico y apegado a los ritmos dictados por el texto, ofrecía un contraste radical ante la polifonía imitativa, cada vez más elaborada y diestra, desarrollada por compositores del norte como Ockeghem y Josquin. Las primeras canciones alemanas polifónicas datan de antes de 1400, concretamente del Monje de Salzburg. Tanto estas como las del primer compositor importante fue Oswald von Wolkenstein (1377-1445), un caballero del Tirol, se encuentran recogidas en el *Lochamer Liederbuch*. Se trata de un libro que data de 1450 en el que se encuentran

recogidas 45 obras alemanas a una voz y que está localizado en Nuremberg. De los 120 lieder de Wolkenstein, alrededor de 36 son polifónicos (entre dos y cuatro voces) y el resto monofónicos. Este tipo de lieder eran conocidos como *tenorlied*, debido a la existencia de un cantus firmus sobre el que se organizaban el resto de voces, normalmente en forma de contrapunto entre la voz soprano y el tenor²⁷.

El típico lied de comienzos del siglo XVI era a cuatro voces y utilizaba la imitación. Los de la siguiente generación, como los de Ludwig Senfl, exhibían una gran variedad de estilos y textos, una imitación constante, y hasta seis voces, elevando el potencial de la forma tenorlied y llevando al límite de lo que podía dar de sí el tenorlied a través de las imitaciones en todas las voces (*durchimitation*). El compositor más importante de lieder de finales del siglo XVI fue Orlando di Lasso, que prescindió de las melodías preexistentes e incorporó los estilos del madrigal italiano y la *chanson française*, de los que también compuso numerosos ejemplos y rompió de este modo con el tenorlied. Hacia 1500 coexistían dos tipos distintos de canción declamatoria italiana: la canción florentina de carnaval (*canti carnascialeschi*) y el género de la frottola, más diseminado que el anterior. Aunque por lo general se escribían a tres y cuatro voces, estas canciones solían interpretarse con voz sola y acompañamiento armónico acordal en el laúd o en un instrumento de teclado, recreando una textura semejante a la canción para voz sola de siglos anteriores. A pesar del breve periodo de popularidad que vivieron la frottola y las formas declamatorias italianas relacionadas, su impacto en el desarrollo general de la canción europea fue de largo alcance. El lenguaje de la canción italiana ponía énfasis en la melodía, el bajo y la armonía, usaba frases claramente definidas con cadencias fuertes y, sobre todo, seguía el ritmo discursivo del texto, ofreciendo un estilo

²⁷ SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

radicalmente opuesto al de los compositores polifónicos de los Países Bajos. Con la fusión gradual de los elementos de estos dos estilos opuestos, la canción polifónica entró en una de sus etapas más ricas y complejas. Por otra parte, la frottola asimila gradualmente los elementos polifónicos de la *chanson*, dando origen, en la década de 1520, a una nueva forma igualmente popular de canción en italiano para conjunto, el madrigal. Durante el siglo XVI, la textura polifónica era un rasgo normal en la mayoría de los géneros de la canción. Adecuada tanto para conjunto vocal como instrumental, todas las partes contribuían más o menos por igual a la textura general. No obstante, los nuevos cambios no tardaron en aparecer: el desarrollo de instrumentos armónicos capaces de acompañar una voz sola (laúd, vihuela, clavecín), el surgimiento del cantante virtuoso y el arte del embellecimiento de las líneas vocales, junto con nuevas teorías sobre el carácter expresivo de la voz sola sobre una textura contrapuntística. Las formas polifónicas prevaecientes comenzaron a declinar gradualmente, cediendo paso a nuevos tipos de canción lírica o declamatoria como la monodia italiana, el air de cour francés y el ayre inglés. La aparición de estos géneros marca el inicio de la época de la canción moderna.

Debemos introducir en este momento el desarrollo del madrigal que hemos citado ya varias veces a lo largo del capítulo y de la investigación. El término madrigal tiene dos aplicaciones distintas. La primera se refiere a una forma poética con música dentro del género de la canción secular cultivada en Italia en el siglo XIV; la otra se refiere a un tipo de canción secular florecida en Italia en los siglos XVI y XVII extendida a la mayoría de los países europeos y que constituye uno de los géneros musicales más importantes del Renacimiento tardío. El madrigal italiano del siglo XIV adoptó una forma supeditada al verso, para posteriormente adoptar una extensión regular de dos o tres estrofas de tres versos cada una con la misma música en cada estrofa, y concluyendo en la estrofa final con un *ritornello* de uno o más versos de métrica contrastante. La música tenía dos y tres

partes, siendo melismática especialmente en la voz superior. Los ritmos eran vivos y en ocasiones canónicos. Fue en brillante y llamativo, perfecto para el virtuosismo vocal e instrumental, pues la parte o las partes inferiores se interpretaban también con instrumentos. Quedó definitivamente en desuso alrededor de 1415.

En contraste con el madrigal antiguo, cuya estructura derivaba de la forma específica de cada poema, el madrigal del siglo XVI se basó en el verso sencillo sin estribillo tomado de diversos tipos de versos de estilo serio o ligero, como sonetos, canzoni y la forma poética del siglo XVI conocida como *madrigale*, que consistía en una estrofa con número variable de versos de siete y 11 sílabas y esquema de rima libre. En sus primeros años el madrigal fue en esencia una forma seria con versos de alta calidad, en su mayor parte poesía amorosa pastoral de Petrarca que entonces disfrutaba de una nueva etapa de popularidad. El estilo consistía en una combinación de elementos diversos: tratamiento contrapuntístico, con las líneas melódicas fluidas y delicadas del motete; melodías más vivas y rítmicas con tendencia hacia el pensamiento armónico derivado de la frottola, así como temas breves fáciles de recordar y texturas armónicas derivadas de la *chanson*, lo que facilitaba su interpretación para el músico aficionado, en combinación con escritura programática, como la imitación musical de los sonidos de la naturaleza. El resultado era una obra característica para entre tres y seis voces con texturas polifónicas a menudo imitativas, armonía acordal con énfasis particular en lo melódico y en el reflejo del carácter y el significado del texto musicalizado. Si bien en el siglo XVII se siguieron componiendo madrigales polifónicos, la aparición de recursos como el bajo continuo y la monodia tuvieron implicaciones importantes en el desarrollo del madrigal como pieza a una o dos voces y *continuo*. A diferencia de los madrigales a varias voces, la inclusión de la parte del *continuo* y la simplificación de las texturas, dieron mucha mayor libertad a la voz para experimentar con nuevos adornos virtuosísticos e inflexiones

dramáticas. Para mediados del siglo XVII, las posibilidades del madrigal estaban prácticamente agotadas; los compositores de música vocal secular ampliaron las técnicas de escritura a varias voces en los géneros del diálogo y la cantata, mientras que las técnicas del madrigal para voz sola fueron llevadas a la cantata para voz sola y el aria²⁸.

A comienzos del siglo XVII, la canción de arte para voz sola había arraigado por completo. En Italia, *Le nuove musiche* (1602) de Caccini marca el inicio de la popularidad de la monodia y el aria y, a partir de la década de 1630, de la cantata secular. Alemania tenía su propia tradición de canción monódica en el *Meistergesang*, pero fuera de eso los compositores alemanes permanecieron fieles al concepto de la canción polifónica, que otorga la misma importancia a las voces, hasta la década de 1620, cuando el género de lied con bajo continuo comenzó a adquirir relevancia. Presentaba habitualmente una sola voz, aunque a veces podían ser más con acompañamiento de bajo continuo interpretado por uno o más instrumentos tocando *obbligatos* y *ritornellos*. El estilo musical variaba entre simple o silábico, homofónico, adaptado a la danza, melismático o con contrapuntos, pero siempre se cuidaba la sincronización musical con la poesía. Tenían temas tanto religiosos como profanos y se dirigían a la clase media culta urbana. A finales del siglo XVII y en el XVIII, el lied con continuo se vio influido por la cantata y la ópera italianas. Como característica principal cabe decir que la música generalmente se supeditaba al texto, de tipo popular y fácil de cantar, con texto expresivo y acompañamiento simple²⁹.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las imprentas de música en Alemania, Inglaterra y Francia produjeron cientos de cancioneros para voz sola y *continuo*, cuyo

²⁸ SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

²⁹ Se debe decir que en los lieder más elaborados por ejemplo de Schubert el acompañamiento, además de enriquecer la poesía, se sostiene como línea independiente.

práctico formato en sólo dos pentagramas reducía considerablemente los costos de publicación. El *continuo* y la imprenta jugaron un papel importante en el desarrollo temprano del lied en Alemania y, por ser medios prácticos tanto para música secular como sacra, también se incorporaron al desarrollo de la música de la Iglesia protestante hasta culminar en las cantatas sacras de J. S. Bach. En el Clasicismo muchos poemas aspiraban a la poesía folklórica y muchas canciones a la canción folklórica, y ya entonces se opinaba que la poesía y la música eran indisociables. Además, la oposición de la Alemania luterana a las prácticas de la iglesia católica, resultó en una nueva liturgia, cuyas formas debían ser fáciles de entender por el creyente común. Los poemas usaban el alemán en vez del latín, y la música eclesiástica de las nuevas formas litúrgicas, se basaba en los principios de la canción popular. El canto polifónico de la contrarreforma fue remplazado por el *Kirchenlied* (canción eclesiástica), una canción estrófica con rimas en alemán, y con música parecida a la de la época. Démonos cuenta por tanto que la canción popular, la forma más sencilla de música vocal, cautivó a los compositores de todas las épocas y son la base sobre la que se forjó la canción de arte. Bien fuera a través de la realización de arreglos de canciones populares o bien recopilando piezas folklóricas, la canción popular influyó decisivamente en la creatividad de los compositores del Clasicismo, Romanticismo y siglo XX.

Tanto Mozart como Beethoven prepararon el camino de lied a Schubert. Ambos, con el individualismo romántico plasmado en sus composiciones reflejaban los cambios que a nivel musical se estaba buscando. Esta idea se plasmaba en el simbolismo de su música o en los recitativos, queriendo equiparar el lied con la ópera. Llegamos así al siglo XIX, punto de partida de nuestro recorrido histórico y donde Alemania jugó un papel fundamental. Con Franz Schubert, el lied fue liberado de todas las convenciones de aria de ópera y reducido al núcleo de la forma, el poema, la melodía y la ilustración a través

del piano. La canción culta, elaborada a partir de la popular o tradicional, no adquirió respetabilidad hasta este momento, cuando Schubert y otros compositores germanos consiguieron situarla en paridad artística con la ópera y la cantata religiosa³⁰, en las que el aria impera con su mayor complejidad y exigente virtuosismo, haciéndola pasar del menosprecio inicial al ensalzamiento definitivo. Francia, con su *mélodie* característica difiere tanto del Lied como la lengua francesa de la alemana. Rusia en el siglo XIX tuvo una rica tradición dentro del género de la canción. Todos los compositores de mayor o menor importancia compusieron canciones, desde Glinka y Dargomizhski hasta Mussorgski, Tchaikovski y Rachmaninoff³¹. La *russkaya pesnya* (canción rusa), tendencia importante derivada de las teorías realistas que ocuparon a los pensadores rusos del siglo XIX, tomó su inspiración de la canción popular y de los patrones del lenguaje hablado. Por otra parte, un estilo igualmente significativo se desprendió de la admiración por Francia, arraigando con éxito en suelo ruso el romance francés bajo la categoría de *romans*.

El siglo XX no destaca por los avances realizados en este género³², si bien es cierto que todos los compositores relevantes de todo el mundo tienen en su haber numerosos lieder. El lied tuvo su esplendor como hemos visto en el siglo XIX, y lo que se pretendía conseguir con él no cuajó con las nuevas aspiraciones y lenguajes del siglo XX. La segunda escuela vienesa³³ experimentó los límites de la más posible brevedad de la forma, aplicó el lenguaje dodecafónico y la elección de textos fue fuertemente influenciada por el simbolismo vienés. En general se prescindía de la cantabilidad para explorar nuevos

³⁰ BEAUFILS, M.: *Le lied romantique allemand*. Editions Gallimard. Paris, 1982.

³¹ *Margaret's song* de M. Glinka, *Sixteen years* de A. Dargomizhski, *The wanderer* de M. Mussorgski, *6 Mélodies, op. 65* de P. Tchaikovski o *Burleske song* de S. Rachmaninoff.

³² FRISCH, W.: *The early works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. University of California Press. Berkeley, 1993.

³³ Anton von Webern, Alban Berg y Arnold Schönberg.

mundos estéticos. Schönberg hará evolucionar el Lied hasta la música de cámara y la música dramática, a medio camino de la cantata³⁴.

A nivel estructural el lied puede presentar pequeñas formas binarias o ternarias cuyo plan básico puede verse ampliado por la repetición o adición de secciones. La organización más común es el lied ternario, constando una primera sección (A) a la que le sigue otra central contrastante (B), que, con frecuencia, se refiere en algunos momentos a (A). La reexposición de la primera sección (sea literalmente A, o con variaciones, A') cierra circularmente la forma. Uno de los elementos fundamentales en la renovación del género lied llevada a cabo por Schubert, radica en su capacidad de innovación en el ámbito formal. Por tanto, a principios del siglo XIX el género lied se consideraba una forma musical propia, y aunque la terminología contemporánea para el análisis mantiene la nomenclatura “forma lied” para las estructuras musicales ABA, Schubert no se deja limitar ni por las formas musicales al uso ni tampoco por las estructuras métricas del poema.

Por otra parte, el lied estrófico consiste en que para cada estrofa del poema corresponde la misma melodía y acompañamiento, ajustándose la música por tanto a la forma del poema. Este esquema puede ampliarse, o tomar la forma ABA, entendiendo B como sección de contraste o bien de desarrollo. Se trata de la estructura más regular y simétrica para la composición de un lied.

Por último, y fuera de este encasillamiento formal, también los compositores se sentirán libres en uno o determinado momento de separarse de la disposición descrita en el párrafo anterior. Entonces se pretende formar un discurso dramático reflejado en una forma musical libre y de dimensiones amplias, acercando la pequeña forma del lied a

³⁴ LATHAM, A.: Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura económica. México D.F., 2008.

grandes formas y a las formas libres del motete o el madrigal renacentista. La libertad formal del lied se origina, por una parte, en el hecho de que el poema tiene su propia forma, y por otra, que el texto garantiza la continuidad del discurso musical. Los poemas son textos en verso, es decir, textos de forma regular que normalmente obedecen a una construcción estrófica. Cada estrofa se forma de cuatro, seis u ocho versos isosilábicos con rimas asonantes que emparejan los versos. En el verso el lenguaje cursa de un modo cíclico. El oyente, o el lector, va oyendo lo que esperaba oír, acentos que se esperan y llegan, unidades silábicas que se van presentando en los momentos en los que se las esperaba y otros elementos como unidades estróficas o combinaciones de rimas por medio de los cuales el poeta construye su discurso adaptándolo a la andadura cíclica de la realidad. La audición de un texto en verso depara la confortabilidad del curso cíclico. Todo ello produce un curso rítmico regular lo que acerca el poema a la música. Sin embargo, aun tratándose de un texto de forma estrófica predeterminada de ritmo regular, el compositor tiene la opción de apostar por una construcción formal propia de la música, semejante o diferente de la del texto.

5. Parte I: La concepción del acompañamiento pianístico anterior a Franz Schubert.

En los siglos anteriores a Schubert, antes del siglo XVIII, como veremos a continuación, en la música cantada han imperado siempre dos temas fundamentales: el amor y Dios. Estas temáticas han estado presentes en todos los movimientos artísticos, aportando a la música una significación a la que no puede llegar la palabra.

Dividiremos este capítulo en tres partes, correspondientes a los tres estilos anteriores al Romanticismo, periodo en el que desarrolló Schubert su composición musical. Éstos son:

1. El Renacimiento (finales),
2. El Barroco,
3. El Clasicismo.

En el Renacimiento tiene lugar la aparición del aria antigua italiana, sin duda de singular importancia dentro de la producción musical vocal con acompañamiento para instrumentos de teclado. En realidad, esta forma musical aparece en el Renacimiento tardío, ya en los inicios del Barroco, y es la forma musical más importante que incorpora una parte de acompañamiento. Es por ello por lo que nos sirve a la vez de inicio en el acompañamiento pianístico y de puente para enlazar con el Barroco y el bajo continuo. Como podremos comprobar más adelante, el bajo continuo nos aportará una gran dosis conceptual que posteriormente Schubert transformará. Para finalizar este apartado abordaremos el estudio y análisis del Clasicismo, el cual nos llevará a las puertas del Romanticismo.

Nuestra intención es dejar patentes las características en relación con el acompañamiento pianístico de estos tres estilos compositivos. A través de estas características lograremos comprender dos aspectos cruciales para esta investigación. Por una parte, averiguaremos de dónde partía la imaginación y el planteamiento de Schubert, y por otra su revolución en el diseño del acompañamiento al piano.

5.1. Uso del acompañamiento antes del Barroco. El aria antigua italiana.

Antes de adentrarnos en el análisis de obras de este estilo, realizaremos una introducción histórica, necesaria para entender la forma.

El aria antigua italiana es como comúnmente se denomina a los orígenes de la forma ‘aria’. Es la predecesora del ‘aria da capo’, que se utilizará posteriormente en el Barroco como comprobaremos más adelante³⁵. Las primeras formas de aria ya utilizan el bajo continuo, aunque de un modo muy arcaico. Se trata de una manifestación de ‘canción’, y su asociación data del siglo XVI³⁶. El vocablo ‘aria’ viene del latín ‘aer’ y empezó a utilizarse bajo el nombre de ‘arie alla veneziana’³⁷. Esta forma la utilizó el poeta Leonardo Giustiniani en el siglo XV, donde ya desde el siglo XIV servía para denominar un tipo de estilo de canto o de ejecución³⁸. Posteriormente el ‘aria napolitana’ se usó para

³⁵ ROSAND, E.: *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. University of California Press. Berkeley, 1991.

³⁶ DUBOWY, N.: *Arie und Konzerte: zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. Und frühen 18. Jahrhunderts*. Fink. Munich, 1991.

³⁷ SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

³⁸ HOPPIN, R.: *La música medieval*. Akal. Madrid, 2004.

describir las sencillas configuraciones de los versos estróficos de la ‘villanella’ y el ‘madrigal’. Sus diferencias se encontraban en el texto estrófico del aria con repetición idéntica de la música o ligeras variantes con cada estrofa³⁹. Finalmente, en el siglo XVI se la relacionó con la ‘canzonetta’, por sus estructuras estróficas semejantes, quedando establecida la relación entre canción y aria que mencionábamos al inicio.

El aria no siempre estuvo relacionada con la música vocal y/o instrumental⁴⁰. Forjó un gran avance en la monodia y supuso una enorme influencia en la ópera, alcanzando entonces su significado actual y más conocido de lucimiento del solista vocal con acompañamiento instrumental. En este sentido es Giulio Caccini en *Le nuove musiche* (1601/2), una colección que incluye madrigales no estróficos, quien nombró a estas piezas como *canzonette à uso di aria*⁴¹. Éste es el primer uso del término ‘aria’ con el significado que nos interesa para nuestra investigación, pues por un lado relaciona la poesía con la forma musical, y por otro ya establece cierta relación entre la melodía solista y el acompañamiento. Por otra parte, se concibe como pieza individual, como complemento a lo que significará más adelante, cuando pertenecerá a un contexto más amplio como una ópera. También gracias a estas acepciones el ‘recitativo’ se acercará progresivamente al aria y ambas formas tendrán un estilo melódico⁴².

La canción estrófica, con o sin variaciones, es el tipo más antiguo de aria operística. Una de las más complejas es *Possente spirto*, de *L’Orfeo* de Monteverdi (1607), que destaca por una magnífica elaboración de largos melismas y adornos, elementos característicos de las arias más notables. Hacia 1650, el número usual de cuatro

³⁹ Véase cita anterior.

⁴⁰ FORTUNE, N.: *Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey*. Oxford University Press, 1953.

⁴¹ RANDEL, M.: *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza editorial. Madrid, 2009.

⁴² Véase cita anterior.

o cinco estrofas se redujo a dos, y la forma musical, en un inicio muy variable, se unificó en ABB', ABA' o ABA, cada sección conformada por una o dos frases complementarias⁴³. Esta brevedad formal abrió la posibilidad de componer hasta 40 o 50 arias para una misma ópera⁴⁴. El acompañamiento instrumental más común a lo largo del siglo XVII era el *continuo*; asimismo, entre las estrofas solían intercalarse ritornellos instrumentales a tres y cinco partes. El *aria concertata*, aparecida en 1640, introdujo la combinación de líneas melódicas vocales e instrumentales y el acompañamiento instrumental para la voz. A partir de 1670 se generalizó la forma ABA o *da capo*⁴⁵, llamada así porque al final de la sección B, el término *da capo* indicaba la repetición de la sección A. Ésta por lo general consistía en una melodía simple formada por una frase antecedente y una consecuente, con una semicadencia a la mitad; en ocasiones, la frase consecuente se ampliaba con alguna repetición⁴⁶.

Realizada pues una primera incursión histórica, procedemos seguidamente al análisis del acompañamiento pianístico de algunos ejemplos representativos de la forma aria antigua italiana, elegidos teniendo en cuenta la evolución del acompañamiento pianístico a la voz. Todos ellos tienen el denominador común del bajo continuo. Hemos seleccionado estas obras en base a lo que aportan a la concepción del acompañamiento pianístico y a su repercusión posterior.

En el primer ejemplo propuesto, *Lasciatemi Morire!* de Claudio Monteverdi, observamos el bajo continuo desarrollado de manera vertical. Esta obra pertenece a la segunda ópera de Monteverdi, *L'Arianna*, y fue una de las óperas que más influyeron en

⁴³ HOPPIN, R.: *La música medieval*. Akal. Madrid, 2004.

⁴⁴ Como por ejemplo *La selva sin amor* de F. Piccinini.

⁴⁵ LATHAM, A.: *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica. México D.F., 2008.

⁴⁶ Véase cita anterior.

la obra lírica posterior. Su libreto se basaba en la leyenda de Ariadna y Teseo. Dicha leyenda cuenta que Minos y Pasifae, rey de Creta, tenía un laberinto al minotauro, al cual había que alimentar con gente ateniense cada nueve años. La tercera vez que los atenienses debían pagar su tributo, Teseo, hijo de Egeo rey de Atenas, se ofrece a ir y matar al minotauro. Consigue escapar y se va con su amada Ariadna, hija del rey Minos, a la isla de Naxos. posteriormente la abandona en la isla mientras duerme por orden de los dioses. El aria transmite la desesperación de Ariadna después de ser abandonada en la isla de Naxos por Teseo⁴⁷.

La partitura se perdió a excepción del aria *Lamento d'Arianna*, conocida también por las primeras palabras de su texto *Lasciatemi Morire*. El lamento pudo conservarse gracias a que Monteverdi la reeditó como pieza suelta en 1623. Por tanto, la voluntad de Monteverdi es expresar el sentimiento de angustia a través del canto. En este punto, el acompañamiento, sirve única y exclusivamente como fondo musical, pues el peso dramático recae sobre la voz. El recitativo de la voz será uno de los recursos expresivos de la voz para reflejar su preocupación, y se utilizará en todos los estilos. Fijémonos cómo en la repetición de 'Lasciate', la primera vez está en un registro grave y la segunda más agudo, para expresar mayor dolor. Ocurre lo mismo en la siguiente frase en 'in cosi', donde la repetición refuerza la expresividad.

⁴⁷ Todas las introducciones históricas de los ejemplos están consultadas de: SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

Figura 1: compases 1, 4, 11 y 12.



a) *La-scia - te*

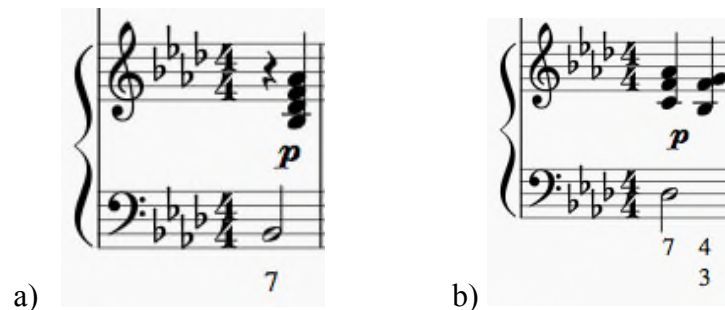
b) *La-scia-te*

c) *in co-sí*

d) *piú cresc.*
in co-sí gran

Estructuralmente es un lied binario ABA', una forma muy simple para que la voz tenga el marco adecuado de expresión. Armónicamente destacan las disonancias de los acordes de séptima, sobre todo en los melismas, como por ejemplo en el compás 8. Otros cumplen su función como subdominante como en el compás 5.

Figura 2: compases 5 y 8.



a) *p*
7

b) *p*
7 4
3

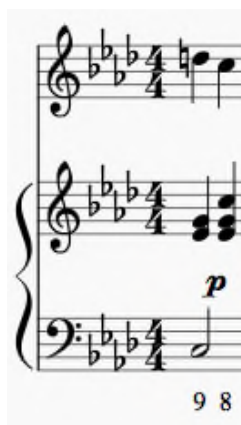
Tonalmente está muy asentada la tonalidad de *fa* menor y tan sólo hay una tímida modulación a *do* menor, utilizando la dominante de la dominante que resuelve sobre la dominante menor. Destaca el contraste del primer acorde en modo menor y cómo al final, en el compás 14, ese acorde se transforma en la dominante de *fa* menor que no resuelve en la tónica, sino en la subdominante. La falsa relación de tritono añade expresividad a la frase.

No hay introducción previa ni coda final y la realización de dicho bajo continuo es a modo de coral, es decir, a cuatro voces, donde la voz superior redobla la melodía principal. Este hecho de unísono entre la voz y la parte acompañante se entiende tanto desde el punto de vista tímbrico como de apoyo. Desde la perspectiva tímbrica resulta a la vez un enriquecimiento y un empobrecimiento. La melodía principal goza de dos timbres y dos colores de sonido, particularidad que le otorga una característica de discernimiento claro de la misma, pero paralelamente resta posibilidad de riqueza melódico-armónica al conjunto dedicando recursos para tal cometido. Como iremos viendo sucesivamente no se trata ni mucho menos de un hecho aislado, sino que lo podremos observar en todos los siguientes estilos. Es por ello que queríamos dejar constancia en este punto que con el aria antigua italiana es donde se inicia dicho procedimiento. Es el recurso primario en cualquier acompañamiento a un instrumento o voz, donde el teclado en este caso redobla la voz principal. Imprime una notable sensación de vacío y a la vez de amplitud, la cual deja abierto un amplio espectro sonoro donde los armónicos resuenan más libremente que una amalgama más rica en sonidos.

Por otra parte, el hecho de que el instrumento acompañante realice la melodía principal ayuda notablemente al solista, en caso de pérdida de tono o afinación. Esta circunstancia se utiliza como labor de apoyo pedagógico especialmente en los inicios de la educación musical, donde el alumno tiene el soporte del piano para seguir la melodía. Se entiende tanto como formación propia como de orientación sonora al cantar junto a un instrumento polifónico como el piano. Resulta frecuente que el solista se pueda perder al oír más sonidos de los que está acostumbrado. Por este motivo resulta más fácil comenzar el dúo con piano con partituras como por ejemplo ésta, sin introducción ni *tuttis*, con la melodía reforzada y la armonía clara.

Bajo el mismo criterio que un coral, el acompañamiento pianístico debe centrarse en dotar de sonoridad al bajo, puesto que la melodía superior ya la interpreta el solista. La textura de coral veremos cómo la explotan los compositores posteriores. Ahora mismo, es un despliegue armónico placado. Asimismo, las voces interiores deben encargarse con la técnica pianística adecuada de dar colorido y recorrido armónico y contrapuntístico a toda la composición. Nótese cómo por ejemplo en el compás 12 el piano no percute la disonancia de novena que sí canta el solista, siendo ésta una apoyatura sobre la novena que resuelve en la tónica de *do* menor. En cambio, en su resolución se vuelven a encontrar.

Figura 3: compás 12.

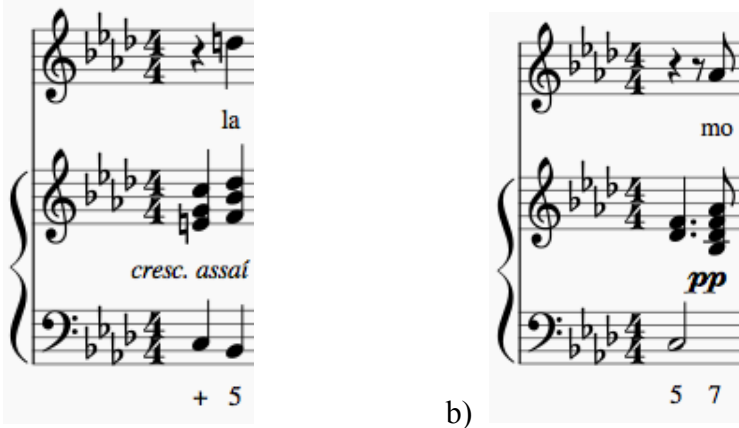


El concepto de consonancia-disonancia es un tema recurrente en todos los estilos artísticos que se escapa de nuestra investigación, pero valga este ejemplo para darnos cuenta del uso que se hace de la disonancia entre una melodía principal y un acompañamiento, donde se otorga mayor importancia al solista y se relega al acompañamiento.

También debemos apuntar a la preparación por parte del acompañamiento de la melodía principal. Es el caso de los compases 4, 17 y 18. El acompañamiento aprovecha las pausas de la melodía para anticiparse y ayudar a la melodía principal. Veremos cómo evoluciona este recurso y cómo se trata en estilos posteriores. Advertimos cierto carácter

continuator por parte del acompañamiento, el cual inicia una melodía que la continua el solista.

Figura 4: compases 4 y 18.



a) *la*
cresc. assai
+ 5

b) *mo*
pp
5 7

El segundo ejemplo avanza un poco más en la dirección trazada por el primero. Vemos además un ejemplo del compositor Giulio Caccini, el cual lo hemos citado en la introducción de este capítulo, siendo el primero en utilizar el aria como tal. *Le nuove musiche* es una antología de canciones de Caccini donde se recoge este madrigal y propone un innovador estilo de composición basado en la monodia acompañada. Caccini pertenecía a un conjunto de músicos llamados *Camerata Fiorentina*. Estaban empeñados en recuperar el espíritu de la tragedia griega. Repudiaron la polifonía por considerarla inadecuada para expresar el sentimiento individual, y ensayaron diversas fórmulas de monodia y de teatro musical, que marcaron el nacimiento del denominado estilo moderno y de la ópera, respectivamente. Con el nacimiento de la monodia acompañada se pone el punto de partida del Barroco musical.

Amarilli expresa una apasionada reafirmación de amor por Amarilli en primera persona, frente a la desconfianza de ésta. Continúa sin haber introducción ni coda, el bajo siga estando desarrollado verticalmente, pero ya no se encuentra redoblada la melodía principal constantemente. En este caso se refuerza en momentos expresivos puntuales

(compases 4 a 8 por ejemplo). Estos acentos coinciden entre el fraseo expresivo musical, el poema y el discurso musical conjunto. Esta cualidad también la encontramos en este momento y sin duda influirá posteriormente.

Figura 5: compás 4.



Por tanto, este acompañamiento recorre un paso más allá al aportar mayor riqueza sonora. Primero por escribirse a cinco voces y segundo por no estar ceñido a redoblar la melodía principal. Cada estilo busca la belleza y la expresividad en su propio lenguaje, y con estos dos ejemplos podemos observar cómo la parte del acompañamiento ya experimenta cierta evolución expresiva. Mientras el primer ejemplo tenía un carácter más hierático, en este segundo advertimos cierto grado de movimiento y direccionalidad en el acompañamiento. Esta actividad viene a intensificar todo el discurso expresivo vocal, donde si bien ahora la parte acompañante no obtiene personalidad propia, adquiere su rol de acompañante relevante dentro de la obra, no únicamente de relleno. Un ejemplo de ello es el recitativo de la voz en los últimos compases.

Figura 6: compás 30.



Este protagonismo de la voz no tiene su sucesión en el acompañamiento, pero sí obtiene un papel crucial en la explicación de todo el discurso de la obra. No en vano, es quien desarrolla toda la línea armónica de la obra y quien mantiene el pulso rítmico de negra durante todo el madrigal. La voz tiene una tesitura reducida, una octava, de *re* a *re*, excepto cuando llega al *mi* natural al final de la obra, en el mayor pasaje melismático de la obra. El ritmo también es regular y calmado. Utiliza las semicorcheas como melismas y el resto de la melodía está basado en valores más largos que ayuden al *cantabile*.

La percepción espaciotemporal de la música empieza a tomar partido. Es evidente la progresión rítmica empezando con blancas para continuar con negras y corcheas. Del mismo modo aparece a nivel sonoro, donde empezamos con una diferencia de amplitud sonora entre bajo soprano muy limitada y que se va abriendo en función de la demanda expresiva. Resulta relevante mencionar que es el acompañamiento quien realiza las disonancias y cadencias, no la melodía principal. Por otra parte, es novedoso el patrón de acompañamiento a partir del compás 20, donde los cambios de disposición de los acordes triadas, aunque en un estadio muy primario, denotan el movimiento sonoro que quiere el compositor. Se trata de la única ocasión donde el acompañamiento sobrepasa en tesitura a la melodía principal, quedando ésta en medio del bajo y la mano derecha del piano. Estos 4 compases (concluye en el compás 23) nos abren la puerta a otra sonoridad hasta ahora no explorada. Veremos dónde evoluciona.

Figura 7: compás 20.



Estructuralmente vuelve a ser muy sencilla. Tres partes diferenciadas con la coda final de carácter melismático que refuerza el tremendo amor de su protagonista. Armónicamente también se muestra estable girando en torno a *sol* menor. La primera parte abre y cierra en *sol* menor, salvo en el compás 5 que modula al relativo mayor, pero en el compás 7 ya vuelve a *sol* menor. Esta apertura expresiva y sonora coincide en el texto con el deseo del corazón, como queriendo abrirlo. Estamos ante los primeros indicios de teatralización y de adaptación de la música al texto. Esta será la línea que explotará Schubert. La segunda parte también inicia en *sol* menor, pero tiene alguna modificación más. Encontramos de nuevo el relativo mayor en el compás 17, justo en el instante de abrir el pecho para que compruebe su amada lo que está diciendo. Sorprendentemente cuando está realizando el piano la modulación a *sol* menor a través de su dominante, en el compás siguiente nos traslada a *re* menor, quinto grado de *sol* menor. A partir de aquí comienza la tercera parte: una progresión que desemboca en el melisma final que expresa el llanto ferviente del amor hacia Amarilli. En esta parte juega constantemente a modular hacia *sol* menor y *do* mayor, finalizando en *sol* mayor, como cadencia picarda. Este intercambio tonal entre la tónica y el cuarto grado elevado enfatiza y da color expresivo al pasaje.

En estos dos primeros ejemplos la tesitura del acompañamiento nunca excede del registro vocal, particularidad por la cual indica su plena subordinación a la melodía principal. Estamos en la plena concepción de sumisión por parte del acompañamiento pianístico, así como del texto a la música. La independencia de ambos irá ligada a lo largo de la historia.

En el tercer ejemplo, *Vezzosity e care* de Luca Falconieri, ya encontramos introducción, *tutti* intermedio y coda. Ciertamente resulta ser siempre el mismo esquema, pero le sirve al compositor para separar cada estrofa. Por otra parte, hemos elegido este

ejemplo por resultar ser uno bien distinto en cuanto a desarrollo del bajo continuo se refiere. Éste es más melódico, más contrapuntístico. Aporta ritmo, carácter y velocidad a la obra, mientras que los dos anteriores eran más estáticos. Todo el despliegue contrapuntístico e imitativo no deja de resultar cuando menos ingenioso la manera de escapar y volver con la melodía por parte de la mano derecha del teclado.

Encontramos la primera relación de carácter entre la naturaleza de la obra y el tipo de acompañamiento. Al resultar ser una ‘villanella’⁴⁸, el compositor ha querido infundir este carácter fundamentalmente en el acompañamiento. Es por tanto responsabilidad del acompañamiento conseguir este carácter. Asistimos entonces a la primera dotación de una responsabilidad al acompañamiento: la de impregnar a través de su interpretación el carácter total de la obra. No cabe duda que la voz con su correcta pronunciación de las consonantes italianas ayudadas del ritmo de las corcheas, también debe favorecer a conseguir este carácter de danza, pero poco podrá hacer si el acompañamiento no colabora en tal cometido.

El único punto de la obra donde el acompañamiento sobrepasa a la voz es en los compases 30 a 32 y 34 a 36. En ambos puntos se trata de la sucesión de quintas.

Figura 8: compás 31.



⁴⁸ Veíamos anteriormente cuando hablábamos del *aria napolitana* la *villanella*. Se diferencia del *madrigal* por el carácter de danza. Se trata de las primeras arias con versos estróficos.

El tratamiento de este recurso tonal también es merecedor de estudio a lo largo de la historia de la música, pero sin duda el compositor le quiere aportar una singularidad especial al pasaje, al otorgarle esta particular diferencia con el resto de la obra. Del mismo modo el juego rítmico con las síncopas colocadas en la voz superior del acompañamiento resulta a la vez un juego melódico y armónico. Por una parte, nótese las distancias entre melodía principal y voz superior del piano; encontramos una cuarta (quinta invertida). Por otra parte, adviértase la disonancia entre la melodía principal con el bajo en los segundos y cuartos tiempos, y entre la voz superior del piano y el bajo en los primeros y terceros tiempos. Tenemos ante nosotros pues un momento especial con un tratamiento climático desde los puntos de vista métrico, melódico y armónico. Asimismo, en los compases 28 a 30, en los que se realiza también este encadenamiento de quintas, aunque la parte acompañante redobla la voz y no está por encima de ella, también se produce un juego de disonancias y rítmico.

La textura de toda la obra es a tres voces, dos del instrumento de teclado y una de la voz. El acompañamiento, sin embargo, presente momentos de amplitud de líneas. El primer punto importante de suma de voces es en el compás 11. Antes, en el compás 6, había hecho dos acordes cadenciales en *pianissimo*. En el compás 11 asienta la tonalidad de *la* mayor y a partir de ahí mantiene las terceras/sextas en la mano derecha. Sin duda, aporta una sonoridad nueva, diferente. Está cerrando la primera frase. En el compás 10, al comenzar la segunda frase de la primera parte, vuelve al esquema más sencillo de dos voces en la parte acompañante.

Figura 9: compás 10.



Repite en la segunda frase lo mismo que en la primera y al empezar la segunda parte del madrigal mantiene la disposición de tres voces, incluyendo en el interludio el redoblamiento del bajo en *fortissimo*. Ayudándose de la superposición de voces empieza una progresión en el compás 23 a dos voces, ampliándola progresivamente a tres e incluso a cuatro en algún momento puntual como los compases 25 y 27. Se trata de puntos de modulación, reforzando las notas más relevantes. La última parte es repetición de la primera, así como el final del acompañamiento que repite la introducción.

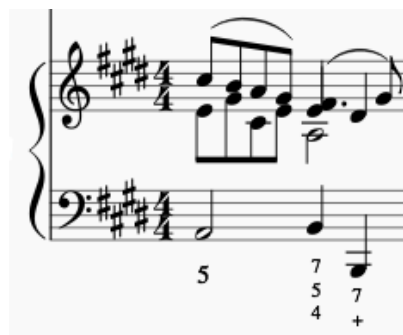
Figura 10: compás 27.



Estructuralmente continuamos con la forma en tres partes ABA', estando en esta ocasión la segunda parte en *si* mayor, la dominante. De hecho, en esta parte, a pesar de continuar con el mismo esquema rítmico, se producen una sucesión de modulaciones a partir de la sucesión de quintas. Empezamos en *si* mayor, pero en el compás siguiente modulamos a *la* mayor. En el compás 27 modulamos a *do#* menor, pero en el 29 volvemos a *la* mayor desde donde hace el juego directo de las quintas en el bajo que repite cuatro veces hasta volver a coger el tema A en el compás 37.

Armónicamente abundan los acordes tríadas, lo que da un carácter simple. No obstante, encontramos el acorde de séptima de dominante con algún retardo y/o apoyatura.

Figura 11: compás 12.



Como hemos comentado la frase más inestable tonalmente es la segunda, pero también en la primera modulamos a *si* mayor en el compás 7, a *mi* mayor en el 8 y a *la* mayor en el 10, para volver a *mi* en el 12. Siempre se mueve entre los grados tonales de la escala, a excepción del *do#* menor que ya hemos comentado.

Melódicamente llama la atención el intervalo de cuarta. Normalmente utiliza muchos grados conjuntos, pero el salto de cuarta aporta dinamismo al servirle de trampolín para realizar progresiones armónicas y melódicas. El ritmo es constante en negras y corcheas. La tesitura es más amplia que los dos ejemplos anteriores y ya encontramos mayor variedad de ataques, acentos, *ritardandos* y *accelerandos*. Poco a poco se van añadiendo elementos expresivos a la composición para dúo de piano y voz.

Por último, en el cuarto ejemplo, *Non posso disperar* de Sergio de Luca, aparece el estilo imitativo y canónico que explotará el Barroco. El texto trata del amor, como es habitual en todas obras de esta época. El carácter es en todo momento lánguido y expresivo. En esta obra vemos diferentes tipologías de acompañamiento. Por una parte, se encuentra el citado estilo imitativo a cuatro voces, por otra la realización de acordes placados y posteriormente redobla la melodía principal junto a la armonía del resto de voces. La introducción corre a cargo de la voz, a la que el acompañamiento contesta al compás siguiente. Vemos cómo paulatinamente se va estableciendo el rol de diálogo entre voz y piano. A modo de coral, responde el instrumento de teclado a tres voces en una

textura vertical. La siguiente entrada de la voz la continúa el acompañamiento con acordes alternados. Este planteamiento dará a la partitura otro aire rítmico. Presentamos, por tanto, el primer ejemplo en el que en la misma obra hay contraste de acompañamientos y por ende de direccionalidades. Esta disposición alternada durará escasamente dos compases, pero nos sirve de punto de partida para establecer que el instrumento de teclado ya empieza a colaborar en la dinámica de la obra. Por último, queremos destacar que, dentro de uno u otro patrón de acompañamiento, el instrumento acompañante en momentos muy puntuales redobla la melodía, hecho que ya vimos en el primer ejemplo. Se trata de pasajes como el de los compases 8 a 14. En ese instante, la voz está repitiendo el texto de los dos primeros versos. Los había presentado de una manera y ahora los interpreta de otra, dando variedad al resultado.

El interludio interior y final funciona a modo de *tutti*, al octavar tanto la parte grave como la aguda y por la variación de la melodía principal que interpreta el acompañamiento. Esta característica de variación melódica la observaremos a partir de este punto. Se puede considerar la idea de diálogo con la orquesta, aunque sea en los solos del instrumento de teclado. Cuando este instrumento acompaña a la voz, todavía tiene un rol muy secundario.

Figura 12: compases 56 y 57.



Estructuralmente presenta la misma estructura ternaria de los otros dos ejemplos, pero armónicamente existe mayor variedad. La tonalidad de referencia es *mi* menor, pero ya se observan colores dentro de ella. Las insinuaciones a *sol* mayor en el compás 6 o a *do* mayor en el compás 8, dan versatilidad melódica. La armonía la lleva completamente el acompañamiento, pero da este colorido más rico que si se armoniza únicamente en *mi* menor. Cuando la melodía recibe mayor impulso armónico es a partir del compás 9. Allí con la ayuda del redoblamiento de la parte acompañante, empieza modulando a *do* mayor, pasando por *si* menor al compás siguiente, modulando a *sol* mayor en el compás 11 y volviendo a *mi* menor en el 12. En este compás 12 se produce otra modulación interna a *la* menor que finalmente resuelve a *sol* mayor en el 13.

Figura 13: compás 9.



Como vemos, esta segunda parte de la primera estrofa ha sido especialmente modulante. Aunque hayan sido todas tonalidades vecinas, esta riqueza aporta mayor variedad a la obra, y es el acompañamiento el encargado de presentarlas. Para concluir retoma el tema inicial en *mi* menor y finaliza esta primera parte.

La segunda parte la comienza en *sol* mayor, y el carácter imitativo sigue vigente, ahora aún más desgranado, pues inicia la voz, entra el bajo y finalmente la mano derecha. En esta segunda parte se produce un hecho muy relevante para nuestra investigación. El diálogo que se establece entre la voz y el bajo entre los compases 25 y 26 sentará

precedente como un recurso que se utilizará posteriormente. En este caso, el *duetto* a terceras y el movimiento contrario que se produce aporta una sonoridad nueva a la obra.

Figura 14: compases 25 y 26.



Por lo demás, sorprende el giro armónico a *sib* mayor del compás 28. En pleno juego armónico, al siguiente compás nos coloca en *sol* menor, pero su resolución acaba con el *si* natural. Tenemos, por tanto, el cromatismo *sib-si* natural. Posteriormente, en el compás 31 modula a *si* menor y lo mantiene durante el resto de esta segunda parte. No obstante, continúa jugando de nuevo con los cromatismos y en esta ocasión va alternando el *do#-do* natural, es decir, rebajando o no el segundo grado de la escala de *si* menor. Finalizada esta sección en *si* menor, es la voz quien empieza de nuevo del mismo modo que al principio.

Vemos cómo este ejemplo presenta más características que los anteriores. Pensamos que mostrando esta evolución se aprecia claramente la evolución del acompañamiento para teclado. La melodía alcanza su clímax en la segunda parte en *si* menor, la dominante. Con una tesitura mucho más amplia y unos colores mucho más variados que hasta ahora, nos encontramos con ecos y con un alto contenido expresivo, en contraste con la mayor homogeneidad anterior. Rítmicamente sí presenta más regularidad la voz, pues mantiene el estilo declamatorio que le corresponde a la época y tan sólo destacan algunos acentos en síncopas y algunas semicorcheas como resolución

de una corchea con puntillo. Las síncopas aparecen en la segunda parte, concretamente a partir del compás 28, instante también coincidente con la mayor inestabilidad armónica.

Figura 15: compases 28 a 30.



Las semicorcheas en cambio las podemos encontrar en más compases, como por ejemplo en el 9, pero siempre como anticipación de la resolución posterior y final de frase. Por lo demás, la melodía guarda un carácter declamatorio, con una continuidad sólo modificada por los distintos patrones de acompañamiento. Este conjunto de particularidades nos hace anticipar ya las peculiaridades que distinguiremos en los siguientes estilos.

5.2. El planteamiento del acompañamiento en el Barroco. El bajo continuo.

De igual manera que hemos realizado con el apartado anterior, vamos a introducir el bajo continuo con una breve introducción histórica antes de proceder al análisis de los ejemplos de este estilo.

El bajo continuo consiste en un bajo cifrado sobre el cual el intérprete improvisa los acordes indicados por el cifrado. El papel de éste no se limita a la mera armonización: se forman diferentes estilos de bajo continuo que permiten la ornamentación del

acompañamiento, siempre apoyando y enfatizando la melodía del solista⁴⁹. El acompañamiento forma parte de una práctica interpretativa para la cual la improvisación es un recurso importante. No obstante, no hay ninguna noticia sobre qué instrumento realizaba el *continuo*. Aun así, gracias a la iconografía de la época se adivina que eran el clave y el órgano o ya como refuerzo, el laúd o la tiorba.

El término *basso continuo* apareció tras la publicación de *Cento concerti ecclesiastici... con il basso continuo* (1602) de Lodovico Viadana⁵⁰. La parte de *continuo* de estas piezas no se extraía de otras partes de bajo, sino que se componía independientemente para que cubriera la totalidad de la pieza. El estilo musical de Viadana, preserva el carácter de la polifonía imitativa donde cada una de las voces o partes que componen la obra se imitan recíprocamente. Las primeras publicaciones que utilizaron cifras fueron *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de Cavalieri, *Euridice* (1600) de Peri y *Nuove musiche* (1601/2) de Caccini⁵¹. La técnica también se extendió rápidamente fuera de Italia y dio lugar a la incorporación de partes de *continuo* a obras

⁴⁹ Los movimientos fugato de la Sonata posibilitan, incluso exigen, una ejecución contrapuntística por parte del acompañante.

⁵⁰ Se conserva una copia manuscrita del siglo XIX en la Universidad de Estrasburgo. Esta información fue consultada por internet el día 1 de enero de 2016 [documento en línea] [http://www.worldcat.org/title/cento-concerti-ecclesiastici-a-una-a-due-a-tre-a-quattro-voci-con-il-basso-continuo-per-sonar-nellorgano-nova-inventione-commoda-per-ogni-sorta-di-cantori-per-gli-organisti-di-lodovico-viadana-opera-duodecima/oclc/758638378&referer=brief_results].

⁵¹ Para estas dos últimas obras se conservan sendos manuscritos de 1615 en la biblioteca del archivo musical del Monasterio benedictino de Kremsmünster (Austria). Esta información fue consultada por internet el día 1 de enero de 2016 [documento en línea] [http://opac.rism.info/index.php?id=6&no_cache=1&L=1&tx_bsbsearch_pi1%5Bmode%5D=advanced&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=sauthor&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=Peri%2C%20Jacopo&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=Euridice%20&tx_bsbsearch_pi1%5Bsubmit_button%5D=Search&tx_bsbsearch_pi1%5Bid%5D=600153770].

ya existentes⁵², así como a la composición de obras originales con bajo cifrado. En el siglo XVIII, el bajo continuo surgió como la principal herramienta para la enseñanza de la composición.

El antecedente del bajo continuo lo encontramos en la tradición de acompañar música vocal o instrumental a partir de algún tipo de versión armónica reducida. Esta tradición se remonta al siglo XVI, donde los organistas de iglesia acompañaban música polifónica a varias voces valiéndose de diversos tipos de partitura, tocando la voz más grave junto con los acordes adecuados (*basso per l'organo*). En las obras policorales, estas partes de bajo se obtenían de líneas diferentes al tocar en todo momento las notas más graves y recibían el nombre de *basso seguente*. Se encuentran ejemplos en el motete a 40 voces de Alessandro Striggio *Ecce beatam lucem* (1587)⁵³ y en la colección de Adriano Banchieri *Concerti ecclesiastici* (1595)⁵⁴.

Otro campo importante para el *continuo* fue la sonata escrita para una, dos o a veces tres voces solistas o instrumentos melódicos⁵⁵, o ambos, con bajo⁵⁶. Esto evolucionó hacia la *Sonata a solo* y la *Trio sonata* del Barroco tardío, esta última siendo

⁵² Por ejemplo, en las Misas de Palestrina.

⁵³ El original manuscrito se halla en la biblioteca del Estado de Zwickau (Alemania). Esta información fue consultada por internet el día 8 de abril de 2017 [documento en línea] [https://opac.rism.info/metaopac/search.do;jsessionid=4B8A1A594670A69F5166944D3E32FD68.touch02?methodToCall=submitButtonCall&CSId=27102N237S5b2abc317fc65a33972b5a6440c5fe0f6cf0bf5c&methodToCallParameter=submitSearch&refine=false&View=rism&searchCategories%5B0%5D=-1&speedy=on&searchString%5B0%5D=Ecce+beatam+lucem&submitButtonCall_submitSearch=Search].

⁵⁴ El original manuscrito se halla en el Museo Cívico Bibliográfico de Bolonia. Esta información fue consultada por internet el día 1 de enero de 2016 [documento en línea] [http://www.worldcat.org/title/concerti-ecclesiastici-a-otto-voci/oclc/30124622&referer=brief_results].

⁵⁵ Por ejemplo, violines o flautas de pico.

⁵⁶ Por ejemplo, *Nigra sum*, *Pulchra es* y *Duo seraphim* en las *Vísperas* (1610) de Monteverdi.

emblemática del periodo. El bajo continuo acompaña a todos los géneros barrocos, sin embargo, adquiere mayor protagonismo acompañando a los instrumentos solísticos en la Sonata. En los *Concerti Grossi* de Corelli, la instrumentación de trio sonata con dos violines y *continuo* se utilizó para las secciones de concertino, contrastando con el grupo completo de cuerdas. El *continuo* se convirtió en un elemento importante tanto del *concerto grosso* como del concierto solista. Hacia la década de 1650, formaba parte de prácticamente toda la música barroca para ensemble, ya fuera sacra o secular. Solamente en piezas arcaicas⁵⁷ y en obras excepcionales tales como los motetes de Bach, está ausente el *continuo*. Por lo demás, permaneció omnipresente hasta la década de 1750.

También fueron importantes las formas *sonata da camera* y la *sonata da chiesa*, ambas escritas para grupo instrumental con el nexo común del bajo continuo y la diferenciación sacra o profana. Asimismo, bebían de las imitaciones de danzas populares como la *giga* o la *sarabande*. De hecho, son frecuentes los intercambios de nombre y estructura entre suite y sonata en el periodo Barroco. Los primeros ejemplos de la *sonata da camera* los encontramos en 1656 con el op. 4 de Legrenzi en una forma binaria simple. En cambio, la *sonata da chiesa* no tiene una clara aparición ni exponente, sino que es a partir del 1650 cuando se establece la fijación en cuatro movimientos de la mano de Corelli. Por último, el lied con bajo continuo también fue muy característico en esta época y del que ya hemos hablado en el capítulo dedicado a la historia del lied.

La historia del piano como instrumento acompañante se inicia con el nacimiento del estilo monódico o melodía acompañada que caracteriza el primer periodo del Barroco⁵⁸. Cuando Monteverdi compone sus madrigales acompañados con el *basso*

⁵⁷ Por ejemplo, las *Fantasías* para viola de Purcell de la década de 1680.

⁵⁸ WALTER, J.: *La música Barroca: Música en Europa Occidental, 1580-1750*. Akal. Madrid, 2008.

continuo, la tecla todavía no destaca entre los instrumentos acompañantes. El instrumento eminentemente polifónico del conjunto instrumental es el laúd. Las dificultades de afinación de éste provocan que el clave ocupe su lugar. Desarrollando el Madrigal de concierto nace la ópera. El bajo continuo reviste de mayor importancia en los *recitativos* que representan el estilo monódico puro. Por otro lado, sigue siendo el instrumento acompañante, principal ejecutor del bajo continuo.

En el Barroco, estilo artístico en el que se desarrolla el bajo continuo, el acompañamiento cobra un protagonismo nuevo y esencial debido al desarrollo de nuevos tipos de textura en los que se distinguen claramente las partes vocales e instrumentales con diferentes funciones y estilos, así como a la diferenciación más decidida entre armonía y melodía que surgió como consecuencia del sistema tonal. En la música barroca, el acompañamiento está a menudo presente en más de un nivel simultáneamente. Prueba de ello es la escritura polifónica y el concepto horizontal de la escritura compositiva. Esto nos lleva a hablar de una concepción contrapuntística donde el bajo continuo desempeña el rol de una voz más dentro del entramado vertical de la obra. Tenemos por tanto por un lado la concepción horizontal de cada voz por separado y por otro lado, el concepto vertical al unir todas las partes de la obra.

La práctica del bajo continuo varió enormemente con el tiempo, el lugar y el género, y debido a su carácter improvisatorio se conservan pocos detalles precisos de la verdadera práctica. En la iglesia la interpretación se realizaba al órgano. En la ópera, especialmente en la ópera italiana, la elección de los instrumentos del continuo estaba también regida por la acción, el texto y los símbolos de la trama. A partir de estudios de la ejecución clavecinística, parece que los intérpretes franceses utilizaron un estilo florido, arpegiado, doblando con frecuencia la línea de bajo. Los intérpretes italianos, por su parte, parecen haber distinguido entre dos estilos: uno ornamentado y otro sencillo.

Una parte significativa del arte de la interpretación del continuo era la sensibilidad para apreciar cómo las voces o los instrumentos solistas, o ambos, ornamentaban sus partes.

Concluida la introducción histórica iniciamos nuestro análisis de los ejemplos propuestos. Hemos seleccionado los que hemos considerado más interesantes para la demostración de nuestra investigación. Recordemos que nos centramos en la parte pianística. Empezamos con *Bist du bei mir* de Johann Sebastian Bach. Este texto ha pasado a la historia gracias a Bach, pero previamente Stötzel puso música a este tema mitológico griego como una aria de su ópera *Diomedes* de 1717. Bach la introdujo en 1725 en el *Álbum de Ana Magdalena*. Él mismo hizo una versión para voz y continuo. El aria es parecida en características al ejemplo analizado en el estilo anterior de Monteverdi. Ausencia de introducción y coda y verticalidad en la realización del bajo. Sin embargo, hay algunas diferencias dignas de nombrar y señalar. Por una parte, la tesitura en la escritura de la parte acompañante no está circunscrita al registro vocal. Advertimos por tanto una independencia del acompañamiento que no poseía ni el ejemplo ni el estilo anterior. Por otra parte, la armonía es mucho más rica, con más modulaciones, notas pedal y disonancias. Asimismo, cada final de frase se encuentra enlazado melódicamente, bien sea por la voz superior, bien sea por el bajo. Todo ello redundando en una concepción mucho más independiente de ambas partes en aras de un resultado final más elaborado, propio del estilo.

Del mismo modo, Bach es mucho más sensible a la textura del acompañamiento según el momento musical y expresivo de la obra, así como saber cuándo debe sobresalir la voz y cuándo debe colaborar el acompañamiento para ayudar en cierta direccionalidad expresiva. Este cambio de tendencia en el acompañamiento nos interesa sobremanera, pues a través de él podemos ver la evolución del mismo hasta llegar a Schubert.

Podemos señalar el compás 11 o el 20 como ejemplo de imitación e invitación a la progresión por parte del acompañamiento. Este relleno se introduce ahora y establece un concepto distinto entre la melodía principal y el acompañamiento. Al participar ambos elementos de la misma obra la idea es de conjunción para conseguir un resultado final conjunto. No es que antes fueran líneas absolutamente separadas, pero no se percibía esa interacción mutua en su propio beneficio.

Figura 16: compás 11.



Asimismo, podemos indicar la homorritmia del acompañamiento en prácticamente toda la obra, excepto en los pasajes de carácter melismático como en los compases 5 y 6 donde es frecuente que se repita este diseño cuando la melodía principal interpreta esta tercera ascendente seguida de la segunda descendente. Este motivo aparece hasta cinco veces a lo largo de la partitura.

Figura 17: compás 6.



Estructuralmente continuamos con el esquema ternario de ABA' pero armónicamente, como hemos dicho, vemos mayor variedad. Son todo modulaciones a tonalidades vecinas como *do* menor o *sib*, que funciona como dominante de la dominante. Lo más destacable es la utilización en la segunda parte, compás 19, de empezar con el relativo menor, *do* menor, aunque al compás siguiente modulemos a *sib* mayor, pero el efecto de la entrada consigue su intención. No obstante, en el compás 23, vuelve a *do* menor utilizando la dominante de la dominante. Esta segunda parte es muy corta, pues en el compás 28, reaparece la melodía inicial, aunque con alguna variación melódica y armónica. Donde en el inicio empezaba con un *sib*, ahora vemos un *fa*, ya que, como viene de *do* menor, introduce el tema desde la dominante de la dominante, por lo que volverá a *mib* claramente al siguiente compás gracias al *lab* del bajo, séptima menor del acorde de dominante *mib* (*sib-re-fa-lab*).

Figura 18: compases 28 y 29.



La letra se repite los dos primeros versos con melodías distintas, y los dos versos siguientes empiezan en la segunda parte musical. Sin embargo, cuando vuelve la melodía inicial vuelve a repetir el texto, reanudando el texto inicial en la segunda frase de la tercera parte. La melodía tiene un carácter declamatorio. La regularidad de negras y corcheas se ve rota tan sólo en momentos cadenciales con el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea, por ejemplo, en el compás 8. La tesitura es amplia, de un *re* a un *lab*. No

hay diferencia melódica entre partes, el contraste vendrá dado por el texto y la armonía, pero no por la melodía.

Figura 19: compás 8.



El acompañamiento, como comentábamos, es una textura coral uniforme. Habitualmente funciona como bajo continuo aportando la armonía de la melodía. Por tanto, la relación del instrumento acompañante todavía es muy secundaria. Tan sólo destacan los enlaces entre frases o las imitaciones que ya apuntábamos de compases como el 9 u 11. Únicamente al final, en el compás 35, vemos cierta iniciativa del acompañamiento al introducir corcheas en sextas por encima de la voz.

Figura 20: compás 35.



Toda la obra obtiene una factura muy compacta entre la voz y el acompañamiento. No obstante, estamos todavía en plena dependencia de la voz respecto de la parte acompañante. El grado de expresividad aún no se manifiesta abiertamente y el

instrumento de teclado no ostenta una responsabilidad en conseguirla. Seguiremos observando cómo evoluciona.

En el segundo ejemplo de este estilo, ejemplo número 6 *Turn not, o Queen, thy face away* de George Friederic Haendel, se trata de una realización muy común para la época. La obra pertenece al oratorio *Esther* de 1732 y el ejemplo elegido es un recitativo para bajo. Es una historia bíblica de una joven judía que evita, junto a su marido, el exterminio del pueblo judío a manos del rey Ahaseurus. En esta versión de realización del bajo cifrado⁵⁹ todos los acordes se hallan de manera placada, de modo que toda la parte del acompañamiento es un todo a nivel rítmico, armónico y melódico. Este *ostinato* contrasta con la melodía principal, que es quien obtiene el contraste, en detrimento del acompañamiento. Este papel del acompañamiento también nos interesa, pues no significa en ningún momento que resulte prescindible. Realmente sin esa armonía, su ritmo constante y la melodía aportada en su voz superior, la obra carecería de sentido.

Asimismo, se puede observar cómo la voz solista queda en un registro interno entre las diferentes voces del acompañamiento. Este reparto sonoro aparecido aquí tendrá especial significación para el futuro, pues hasta ahora habíamos visto que la voz solista era quien marcaba el máximo punto de tesitura a partir del cual el acompañamiento se desarrollaba hacia abajo. Ciertamente ya Bach ha excedido dicha tesitura, pero no había tal reparto de rango sonoro entre ambos intérpretes.

Lo importante en este recitativo es la omnipresencia del *continuo*, por lo que la voz deberá adaptar su ritmo a la incesante pulsación de corcheas del acompañamiento. Por ello, una vez más, hablamos de homogeneidad rítmica de negras y corcheas, tan sólo

⁵⁹ Caben muchas posibilidades de armonización de cualquier bajo. El compositor escribe el bajo, improvisando el intérprete el resto de voces.

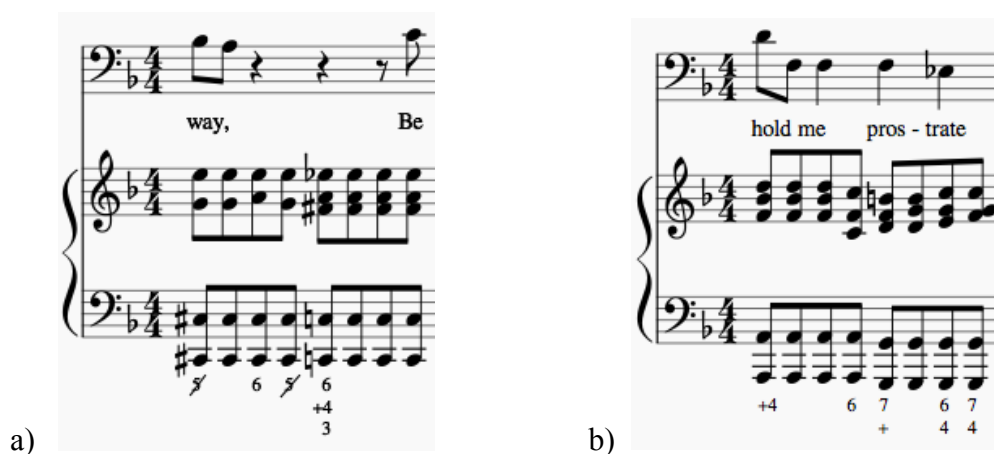
rota por alguna semicorchea de carácter melismático, como por ejemplo en el compás 5, donde utiliza un floreo sobre el *si* como nota de paso entre el *do* y el *la*.

Figura 21: compás 5.



Como recitativo, estructuralmente contiene una única parte sobre la que explica todo el texto. Armónicamente aparecen acordes tríadas y cuatríadas sobre cuatro voces, teniendo en cuenta el redoblamiento del bajo. Modula con cierta facilidad. Vemos en el tercer tiempo del compás 6 la primera modulación a *sol* menor, para en el tercer tiempo del octavo desplazarse a *do* menor. Irá encadenando sucesivas modulaciones para facilitar la melodía de la voz. En el Barroco la melodía se construye sobre la armonía y no al revés, resultando una melodía menos horizontal, ya que prima lo vertical, lo armónico.

Figura 22: compases 6 y 8.



En el ejemplo número 7, *Sposa son disprezzata* de Antonio Vivaldi, se produce una mayor elaboración. El aria corresponde a la ópera *Bajazet*. Vivaldi la compuso en 1735 para el carnaval de Verona sobre un libretto de Agostino Piovene que estaba basado en la tragedia *Tamerlan ou la mort de Bajazet* de Nicolas Pradon. El mismo tema había sido utilizado en una ópera anterior de Francesco Gasparini y en *Il Tamerlano* de George Friedrich Händel. La historia narra el destino de Bajazet tras ser capturado por Tamerlane, el último de los grandes conquistadores nómadas del Asia Central.

Al margen de la inclusión de una introducción larga, el desarrollo del bajo continuo es de tipo arpegiado. Además, el material utilizado en la introducción se mantendrá como forma de acompañamiento. Por otra parte, Vivaldi recurre al refuerzo melódico de la voz principal por parte del acompañamiento a través del dramatismo de los arpegios. Sin embargo, lo encuadra dentro de su propio discurso, llegando al diseño contrapuntístico de la melodía desde otro emplazamiento y saliendo de él hacia otro distinto. Queremos decir que tanto la melodía como el diseño arpegiado del acompañamiento tienen puntos de encuentro. En todo momento es el acompañamiento quien acude a su unísono y vuelve a ser él quien sale del mismo, originando un original juego melódico-armónico.

Sólo hay dos momentos en el transcurso de la obra donde se interrumpen los arpegios del acompañamiento. Por un lado, el motivo del compás 25 donde es el bajo quien realiza las corcheas, otorgando al pasaje la importancia que quiere Vivaldi al fusionar voz con instrumentos.

Figura 23: compás 25.



Este recurso era el que veíamos en el primer ejemplo de *Lasciatemi Morire*, donde toda la obra utilizaba este procedimiento. En cambio, en este punto, al utilizarlo específicamente, consigue mayor realce. Vemos por tanto la diversificación en los patrones y usos de los diferentes acompañamientos para teclado. Por otra parte, en el compás 31 asistimos también a un unísono entre voz y parte superior del acompañamiento. En este caso es de modo cadencial.

Figura 24: compás 31.



En la introducción podemos apreciar la consideración vocal del instrumento de teclado. En el compás 11 las notas largas así lo demuestran, por supuesto ayudadas de las corcheas de ambas manos.

Figura 25: compás 11.



También lo denotan los otros interludios de la parte acompañante, donde o bien la mano izquierda o la derecha presentan una disposición de voces. La partitura tiene tres voces, y en el momento que la voz no está presente es el acompañamiento el encargado de realizar esta tercera voz con un timbre distinto. Mención aparte merece el compás 60 y siguientes, donde vemos otro tratamiento de la serie de quintas tan habitual en el lenguaje tonal.

Figura 26: compases 60 y 61.



En este caso se encuentran dispuestas en estado directo y alternan entre las semicorcheas melismáticas de la voz con las corcheas siguientes de la voz superior del acompañamiento. En todos los primeros tiempos se produce una disonancia fruto de la nota pedal empezada anteriormente por la mano derecha. El bajo refuerza la voz principal con corcheas mientras se interpretan las semicorcheas. La progresión culmina con notas largas tanto en la melodía principal como en el acompañamiento para finalizar la sección, dar paso a un interludio y seguir con un *andante* binario que contrasta con el ritmo ternario

que teníamos hasta ahora. En este momento se produce un continuo diálogo entre solista y acompañamiento, quienes no se vuelven a encontrar pasadas cinco intervenciones. Esta alternancia entre a cappella y la interpretación conjunta resulta sin duda novedosa. Es de influencia operística y oratoria.

La estructura de la obra prevé tres partes. La tercera es la repetición de la primera y la segunda es un *andante* que contrasta con el largo inicial. Por su parte, el largo presenta dos secciones. Ambas tienen la misma trayectoria, pero están separadas por un interludio que divide la repetición de la primera estrofa. La melodía presenta motivos breves que funcionan a modo de diálogo. Cuando aparece uno más largo, lo hace como conclusión de aquello planteado anteriormente. El instrumento de teclado debe entenderse como reducción orquestal del *continuo*. Entabla comunicación con la voz, pero se encuentra supeditado a ella. Todo el peso expresivo recae sobre la voz. La pulsación de corchea está presente en todo momento, bien articulándola la voz, o bien el acompañamiento, ya sea en la mano derecha o en la izquierda. El bajo canta junto a la voz en los momentos en los que la voz tiene largos *tenutos* y en los que el bajo presenta corcheas, como por ejemplo en el compás 25. Este ejemplo de diálogo entre los extremos agudo y grave ya lo hemos visto con anterioridad y veremos cómo se mantiene a lo largo de la historia entre la voz y el piano. En la salida de ambas notas pedal de la voz de los compases 25 y 28, la mano derecha abandona los arpeggios descendentes y refuerza la melodía con un unísono. Son los únicos momentos en los que el acompañamiento se encuentra con la voz. Concluida la frase, en la siguiente del compás 33, retoma el arpegiado para preparar una nota pedal aún más larga, con la que enfatiza la esperanza y finaliza esta primera parte con un *tutti* de la parte acompañante.

Resulta interesante el uso del cromatismo en el acompañamiento, tanto en los solos como en las notas pedal de la voz. Sin duda, aportan direccionalidad rítmica y

sonora. Vemos los primeros usos de recursos novedosos que se mantendrán posteriormente. La segunda sección de esta primera parte tiene el mismo texto amoroso de la primera. Todo el tiempo se debate la protagonista entre el amor que siente por su esposo y el daño que le hace éste. En la repetición del texto, el esquema imitativo y de diálogos se mantiene, pero en cambio, Vivaldi añade cambios de índole armónica. Toda la primera sección había sido más estable tonalmente. Únicamente habíamos modulado a *sib* menor en el compás 28 fruto de una progresión armónica. Finalmente habíamos concluido esta sección en *do* menor, dominante de *fa* menor que es la tonalidad de referencia de esta aria. Pues bien, en la segunda sección, partimos de *sib* menor. Las notas de la melodía son las mismas que al inicio, pero al cambiar el acorde de tónica de *fa* menor por el de dominante de *sib* menor, la dirección y expresividad cambia completamente. Por tanto, Vivaldi está reescribiendo la expresión del mismo verso. Este precedente tendrá también repercusiones posteriores. Seguidamente, se suceden otras modulaciones a *lab* mayor, *do* menor y *sib* menor, hasta que finalmente se estabiliza en *fa* menor, donde realizará la nota pedal sobre la tónica. Destaca de esta parte la secuencia melismática del compás 60 sobre la esperanza. Es una progresión armónica descendente en tres partes sobre un motivo de dos compases. El primer compás con semicorcheas y el segundo, más tranquilo, en corcheas. El acompañamiento alterna las corcheas en el bajo en el primer compás y en la mano derecha en el segundo compás. Todo un reparto tímbrico para su desarrollo expresivo por parte de la voz.

En la parte del *andante*, la sección cental del aria, continúa el mismo carácter breve de los motivos y un diálogo continuo entre ellos y con el acompañamiento. Melódicamente se observa mayor homogeneidad en el ritmo. La corchea se encuentra más presente que en la primera parte, tanto en la voz como en el acompañamiento. Sin duda, este contraste no tiene su correlación a nivel armónico, pues seguimos con la

inestabilidad armónica de la segunda sección de antes. Partiendo de *do* menor pasamos por *mib*, *fa* menor, *sol* menor, *do* menor y *lab*. Este recorrido se realiza en apenas 18 compases. Refleja el vaivén del pensamiento de la protagonista. El servicio del acompañamiento lo vemos sucinto a la expresividad de la armonía, y, al tratarse de una ópera, el desarrollo de la trama viene dada por la voz, pero no por el contenido del acompañamiento. Esta será la función principal del acompañamiento hasta la aparición de Schubert.


Resumiendo, tenemos diversos patrones de acompañamiento, que, según las necesidades expresivas de la acción, la voz y la armonía, Vivaldi ha adaptado. Por un lado, los arpeggios de la armonía dan continuidad y direccionalidad. Hemos visto cómo al entrar en diálogo con la voz se interrumpen o se intercambian por corcheas de una nota sola para dar mayor relevancia a la voz. También hemos observado las líneas melódicas del acompañamiento que en momentos muy concretos refuerzan a la voz o dialogan con ella. Por último, en la segunda parte, hemos localizado acordes placados más característicos del bajo continuo. En definitiva, un aria con más variedad de moldes de acompañamiento de lo que habíamos visto hasta ahora y que nos va dando pistas de la utilización de cada uno de ellos.

Vivaldi utiliza los recursos del recitativo, agilidades, coloraturas y notas largas al servicio expresivo-musical. Dentro de este conglomerado, la participación del acompañamiento dejando que sea la protagonista la voz, y a la vez descansando para poder enlazar con el siguiente episodio, le coloca en un lugar privilegiado para la concepción total de la obra y su comprensión.

Para finalizar este estilo hemos incluido en el ejemplo número 8 la obra *I see she flies me* de Henry Purcell. Es una aria de su oratorio *Aureng-Zebe* Z.573. El libreto es de John Dryden, quien en 1675 escribió un drama sobre el emperador mogol Aurangzeb. El

tema del aria es una vez más el amor no correspondido. Lo más destacado de esta obra es el estilo dialogante del bajo con la voz superior. En este ejemplo no se puede hablar de voz ni instrumento más importante uno que otro; ambas líneas, voz y bajo, son igual de relevantes. La mano derecha del acompañamiento actuando como voz de unión entre ambos extremos, acerca ambos registros y suaviza el resultado sonoro de la mano de a armonía. Las tres frases iniciales dan paso en el compás 7 al redoble de la melodía por parte de la mano derecha del teclado. Asimismo, en el compás 11 la mano derecha también redobla la melodía para que en el 13 realice una imitación con la voz. Posteriormente vuelve al relleno armónico-rítmico del inicio, hasta en el compás 19, como conclusión de la primera parte, refuerce de nuevo la mano derecha la melodía.

Figura 27: compases 11 y 13.



a) b)

Toda la primera parte del aria está basada en un *ostinato* de cuatro semicorcheas con dos corcheas. Principalmente lo tiene el bajo, pero en el inicio, lo comparte con la voz. La melodía tiene un carácter más expresivo y refuerza el ritmo con la métrica de corchea con puntillo-semicorchea. Destacan por otra parte las partes melismáticas, relevantes para el estilo barroco.

La armonía está organizada a ritmo de negra en la primera parte. Purcell la ha disgregado melódicamente. Las modulaciones son todas sobre grados tonales de la escala de *sol* menor, pero destaca la repetición en los compases 9 y 10 del motivo y el carácter más lírico sobre *re* menor de los compases 12 y 13. El punto más elevado melódicamente

hablando se encuentra en el compás 15 sobre *mib* mayor, pero pasa fugazmente en medio de todo el entramado rítmico y sin mayor densidad sonora. Para Purcell son los puntos melismáticos los realmente culminantes, donde se concentra mayor sonoridad, voces, direccionalidad y ritmo.

En la parte final, escrita en 3/4, contrasta con todo lo anterior. Aquí la textura se torna mucho más suave y le otorga a la voz todo el protagonismo con el redoblamiento de la melodía por parte del instrumento acompañante. Aparecen también los diálogos entre las notas largas del solista con el bajo continuo, imitando las diferentes voces de la orquesta. Esto ocurre por ejemplo en el compás 31.

Figura 28: compás 31.



El *tempo* también se ralentiza, enfatizando el carácter más *cantabile* de esta sección. No obstante, el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea otorga cierto carácter vivo, ya que también se encuentra presente en el bajo. La última nota pedal de la voz en el compás 46 es la más expresiva. Purcell ha trasladado el punto culminante al final de la obra. Este recurso es nuevo en este momento y el acompañamiento colabora tanto en cuanto la mano derecha deja de redoblar la melodía para ir junto al bajo por tercetas. Mientras la voz tiene valores largos, el instrumento de teclado es quien dirige el ritmo y consigue la direccionalidad deseada que culmina en los cuatro últimos compases con el unísono de la mano derecha.

5.3. El acompañamiento en la época Clásica y la transición al Romanticismo.

En este capítulo trataremos el acompañamiento pianístico vocal en el siglo XVIII. Asistiremos al progreso del piano como instrumento y al desarrollo del lied como forma, pues si bien nació en el Barroco como acabamos de ver en capítulos anteriores, es ahora en el Clasicismo donde empieza su consolidación que culminará Schubert y continuarán los compositores posteriores.

En el Clasicismo, la relación entre parte principal y acompañamiento tiende a diversificar las vías y a ser interactiva dinámicamente. Mozart representa una cima en cuanto a los logros alcanzados a este respecto especialmente en sus óperas⁶⁰ y conciertos⁶¹. En la música de cámara la aparición de la distinción entre parte principal y acompañamiento resulta ya evidente por ejemplo en los Cuartetos de cuerda op. 33 de Haydn y en obras posteriores.

Según fue creciendo la literatura para teclado, se perfeccionó la construcción del mismo y en el siglo XVIII el clave fue sustituido por el piano de mecanismo perfeccionado, sonido matizado y registro amplio. Por otro lado, los cambios en la sociedad, el nacimiento de la burguesía, aficionada a las nuevas músicas de danza al piano aceleraron la evolución del instrumento.

El nuevo estilo que levantó el interés del público por la música y específicamente por el piano se caracteriza por su sencillez y elegancia: el fraseo simétrico, patrones rítmicos marcados, melodías elaboradas de motivos de corto aliento mediante la variación

⁶⁰ En las que sus acompañamientos para las voces suelen transmitir una sensación de gestos o movimientos que resultan muy importantes para dar el efecto dramático.

⁶¹ En los que la dialéctica entre el solista y la orquesta acompañante abarca casi cualquier posible relación entre ambos.

y el desarrollo motivico, el orden funcional de los acordes y nuevos patrones de acompañamiento en forma de figuraciones armónicas como el bajo Minué y el bajo de Alberti, siendo éste último representante del nuevo estilo. Este recurso fue bautizado con el nombre del compositor italiano del siglo XVIII Domenico Alberti, quien lo usó con frecuencia en sus sonatas para clavecín. Aunque algunos compositores como C. P. E. Bach, Haydn y Mozart hicieron buen uso de este recurso, pronto se transformó en estereotipo y lugar común en manos de muchos otros compositores de música en los estilos rococó y galante para teclado.

El cuarteto de cuerdas comenzó a desplazar la trio sonata y la textura del *continuo* fue reemplazada por la melodía de estilo galante con acompañamiento de bajo. El *continuo* perdió popularidad excepto en óperas y oratorios, donde aún era utilizado en los recitativos⁶².

En el periodo Clásico, el aria de concierto con acompañamiento orquestal se desarrolló, a imitación del aria operística, como un recurso de lucimiento para cantantes solistas en conciertos públicos, mientras que los otros términos antes mencionados se reservan para canciones con acompañamiento de teclado, arpa o guitarra.

El piano se convierte en un medio imprescindible de entretenimiento en los hogares burgueses para interpretar danzas, lieder y sonatinas. A medida que se evoluciona el estilo clásico, el acompañante adquiere cada vez más protagonismo cambiando su papel subordinado al de dialogante. Un buen ejemplo de ello es la sonata para instrumento de teclado acompañado. Se trata de una sonata para clave o piano con uno o más instrumentos melódicos acompañantes, como el violín o la flauta, con la parte para teclado

⁶² En las misas de Mozart contienen partes de continuo, y la indicación *senza cembalo* en ciertas partes de *La Creación* de Haydn implica que el instrumento de teclado se utiliza en otras partes y es esencial en los recitativos.

escrita en su totalidad en lugar de tener que realizarse a partir de un bajo cifrado. Producto del siglo XVIII con antecedentes tanto franceses como alemanes, fue una forma muy importante y muy cultivada en 1770 y su influencia se dejó sentir hasta el siglo XIX en el repertorio habitual de sonatas para dos instrumentos, tríos y otras combinaciones. No fue una consecuencia de la sonata con acompañamiento de continuo, sino que más bien coexistió con ella durante varias décadas, hasta el punto de que algunos compositores escribieron ejemplos de ambos tipos. En 1770, las partes instrumentales de acompañamiento estaban a menudo claramente subordinadas⁶³ a la parte de teclado, y este tratamiento de los instrumentos se utilizó para tipos de música diferentes de la sonata. Aunque la música de cámara con teclado de los maestros de la época clásica muestra con frecuencia una tendencia a la igualdad entre los participantes y otorga prominencia a los instrumentos que no son de teclado, una buena parte de ella muestra vínculos muy estrechos con la tradición de la sonata para instrumentos de teclado acompañado.

La forma de sonata para instrumento de teclado acompañado adquirió mayor popularidad que la sonata para instrumento solo. Tanto fue así que en sus inicios⁶⁴ esta forma podía adoptar dos tipos de interpretación. En ambos, los instrumentos de cuerda o bien refuerzan la melodía⁶⁵ de la parte para teclado, o bien interpretan notas mantenidas sobre la misma. El primer tipo, habría de evolucionar hacia la sonata para violín que equilibraba los papeles de los instrumentos. El segundo, compuesto en grandes cantidades por Haydn, habría de evolucionar por medio de un equilibrio similar de los papeles instrumentales hacia el trío con piano, un género popular de los compositores del Romanticismo. Esta forma evolucionó a partir de la forma binaria asociada a la danza.

⁶³ Y a veces se indicaba incluso que no eran obligatorias.

⁶⁴ Las primeras sonatas para violín y piano de Mozart son un buen ejemplo de ello.

⁶⁵ O la melodía y el bajo.

La importancia de la forma sonata en el Clasicismo, así como también la del piano como instrumento acompañante la vemos patentes en los tríos para piano de Haydn (1790), los cuales fueron publicados como sonatas con acompañamiento. Los tríos para piano y las sonatas para violín y piano de Mozart siguieron también esta tradición, aunque estuvieron entre las primeras que dieron al violín la misma importancia que al piano, compartiendo y alternando el material temático entre ambos instrumentos y comenzaron a emancipar también al violonchelo.

Superada la introducción histórica del periodo, nos disponemos a explicar los ejemplos que hemos seleccionado para este estilo. El primero de ellos, *Plaisir d'amour*, es un romance francés escrito en 1784 por Jean Paul Égide Martini. El texto es el de un poema de Jean-Pierre Claris de Florian, aparecido en su novela *Nouvelle Célestine*. El tema es del amor no correspondido, poniendo énfasis en la pena. La introducción es de carácter libre, utilizando este material también para finalizar la obra. El resto de interludios utilizará dos tipos distintos basados en semicorcheas y añadiendo el ritmo de semicorchea con puntillo-fusa. Eso sí, el material tomado es original de la introducción, concretamente del último compás, el cuarto.

Figura 29: compases 4, 5, 13 y 14.

a)



The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Plaisir d'amour'. It consists of three staves: a vocal line and two piano staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score is divided into four measures. Measure 4 shows a semibreve chord in the piano part. Measure 5 shows a semibreve chord. Measures 13 and 14 show a rhythmic pattern of eighth notes in the piano part. The vocal line has lyrics 'Plai - sir d'a'.



Es frecuente la utilización de la semicorchea como ritmo continuado en el piano, tanto cuando está solo como cuando se acompaña a la voz. Ésta es quien ostenta valores más largos, contrastando con los breves del piano. Esta ambivalencia rítmica es importante hacerla notar, pues el juego del balance rítmico es importante para la concepción del todo entre el piano y la voz. En el Clasicismo asistimos al balance agógico y dinámico.

En el ámbito sonoro cabe señalar el registro utilizado por el piano; siempre que acompaña a la voz está por debajo de ella, sin embargo, en la introducción o interludios adquiere una tesitura si cabe aún mayor que la de la voz. Esta característica en un sentido acentúa el rol del piano, acompañante-solista, aunque también nos indica el camino hacia la consideración del piano como instrumento con personalidad propia dentro del acompañamiento vocal. Por otra parte, el acompañamiento del piano es característico de bajo Alberti alternándolo con simples arpeggios. Este patrón de acompañamiento es muy representativo de la época y del que ya hemos hablado párrafos más arriba. En esta obra ofrece el despliegue armónico y rítmico necesarios para que la voz, con una única nota larga, pueda dar toda la expresividad a la frase. Por tanto, contemplamos la paulatina presencia del acompañamiento pianístico como recurso expresivo al integrarlo cada vez más en la concepción de la obra como resultado conjunto final.

Destacan momentos puntuales de tres y cuatro voces en la parte de piano, así como refuerzos de la parte vocal, sin duda para realzar el momento expresivo. No obstante, el mayor contraste lo reserva en el cambio de armadura y modo.

Figura 30: compás 35.



Aquí cambia el tipo de acompañamiento que se torna sincopado. Estas síncopas unidas al modo menor tratarán de aportar dramatismo a la pieza. Este procedimiento se utilizará muchísimo dentro de esquemas ternarios como es el caso. El diálogo en este momento se establece entre la voz y la mano izquierda del piano, a diferencia de la parte inicial y final, donde el *duetto* se establecía entre la mano derecha y la voz en caso de darse. Aún con este contraste que estamos describiendo guarda la relación con el inicio del no abandono del ritmo con el que comenzó, el de semicorchea, y ello hará que el público perciba ese nexo de unión. Esta necesidad estructural de coherencia la advertiremos en más repertorio y denota un crecimiento a nivel expresivo para esta formación.

Sin embargo, el tipo de acompañamiento sincopado del modo menor, Martini ya lo utiliza en el compás 10 redoblando el piano la parte vocal. Este patrón de acompañamiento es el que tomará posteriormente en síncopas en la parte del modo menor. En el primer caso eran semicorcheas a contratiempo y posteriormente síncopas de corcheas sin redoblar la parte vocal.

Figura 31: compás 10.



Conviene señalar también la parte del bajo. Tanto en la introducción como en los *tuttis* del piano, el piano se arpeggia desplegando la nota fundamental de la armonía, la 5ª o la 4ª y su octava. En cambio, cuando acompaña al canto, el bajo toca únicamente la nota de la armonía, sin desplegar el acorde como lo hacía anteriormente, y, es más, en la segunda frase de la melodía, en el compás 15, el bajo utiliza valores más largos (el tiempo completo) y se presenta sumando a la nota fundamental del acorde una tercera o una cuarta. Tenemos por tanto la aparición de una tercera voz y aparecen momentos muy concretos con elección de uno u otro recurso en función del color sonoro que busca el compositor.

Figura 32: compás 15.



Por otra parte, en esta misma frase, pero ahora en el compás 16, se muestra otro momento donde el piano redobla la voz, aunque en esta ocasión a tiempo y no a contratiempo como veíamos anteriormente en el compás 10 o en el 20. Este hecho unido

a las décimas por debajo de la voz del tenor en la mano izquierda, infunden un característico color sonoro que lo hacen distinto de todos los otros a lo largo de la obra.

Figura 33: compás 16.



Retomando el bajo en la parte del modo menor, observamos la utilización de corcheas. En esta ocasión no desplegando la armonía sino discurriendo su motivo melódico por grados conjuntos con algún que otro cromatismo. Posteriormente este bajo se torna armónico al abandonar los grados conjuntos y volver a notas armónicas (en terceras, no en cuartas, ni quintas, ni octavas), y aparece una nueva sonoridad, la de la inclusión de una síncopa en la voz del tenor que interpreta la misma mano izquierda. Esta voz, que funciona a modo de nota pedal-campana, viene a ayudar a la voz en su fraseo que culmina la frase anterior. Esta herramienta unida a la del floreo que incorpora la mano derecha consiguen en esta frase la singularidad conjunta. Encontramos por tanto otro recurso en el acompañamiento pianístico que viene a reforzar la idea de conseguir un resultado conjunto con la voz.

Figura 34: compases 39 a 41.



Con una tesitura amplia, aunque no muy aguda, la melodía destaca por su sencilla expresividad. Este estilo destaca por su naturalidad, por la exposición simple del fraseo. Será el piano quien ocupe el lugar sonoro de representación, ya que la voz ostenta en todo momento valores largos. Estructuralmente nos encontramos con un esquema ternario con el contrastado central en modo menor y más inestable. Armónicamente es muy previsible y tan sólo destacamos el *mib* menor de la parte central, pero tanto en esta parte como en la inicial en modo mayor, las modulaciones son largas y a tonos vecinos. Después del dramatismo inicial en *mib* menor y un color oscuro, empieza en el compás 39 una progresión melódica sobre *solb* mayor que llevará a la voz a su punto álgido del compás siguiente. No será hasta el compás 46 cuando volverá al modo menor para cerrar esta sección. En este pasaje asistimos al contrapunto en el acompañamiento de contestación a la voz en los compases 41, 43, 45. En este punto, el piano se convierte por un instante en cantante, equiparado a la voz.

En los dos siguientes ejemplos el compositor es Giovanni Paisiello y presentamos las obras *Il mio ben quando verrà* y *Chi vuol la zingarella*. La primera obra es una aria de la ópera *Nina, o sia La pazza per amore*. Se trata de una comedia sentimental en la Italia rural del siglo XVIII con libreto de Giovanni Battista Lorenzi. Es la primera aria de locura de la historia de la ópera. Posteriormente, en el Romanticismo se crearon más. Una

aria de locura trata de demostrar el virtuosismo de la cantante. En el Barroco el canto en la ópera era muy ornamentado, con abundantes coloraturas, muchos trinos, agudos y picados. En el Romanticismo se pretende integrar este virtuosismo dentro de la trama real del guión. Para ello se solían inventar un estado de transtorno emocional que justifique que la persona afectada cante de una manera inusualmente irreal.

Señalamos lo que veníamos anunciando en el ejemplo anterior. El piano en la introducción adquiere el rol de solista al disponer de una melodía muy vocal en el registro agudo acompañándose él a sí mismo. En la versión orquestal es la flauta la protagonista.

Figura 35: compases 1 a 4.



Esta melodía se trata de una variación de la melodía que seguidamente interpretará la voz. En esta ocasión el piano no dispone de intervenciones largas a solo durante la obra, por lo que el resto de la obra permanecerá junto a la voz desplegando la armonía en forma de sencillos arpeggios. Este es un ejemplo de sobriedad en el piano para que la voz pueda lucir todo su sonido y color. Es evidente que el compositor prioriza la voz en ejemplos como las agilidades que debe interpretar la voz. Esta herencia de los melismas es muy frecuente del estilo clásico y la voz necesita de espacio sonoro y rítmico para poderlas desplegar adecuadamente.

Es importante que el compositor sepa qué quiere transmitir en sus composiciones y cómo las presenta ante el público. En este sentido el acompañamiento del piano también debe estar muy dentro de su papel, pues se trata de favorecer y ayudar a la voz en ese cometido. Nos referimos al fraseo armónico y refuerzo de melodías paralelas. Estas

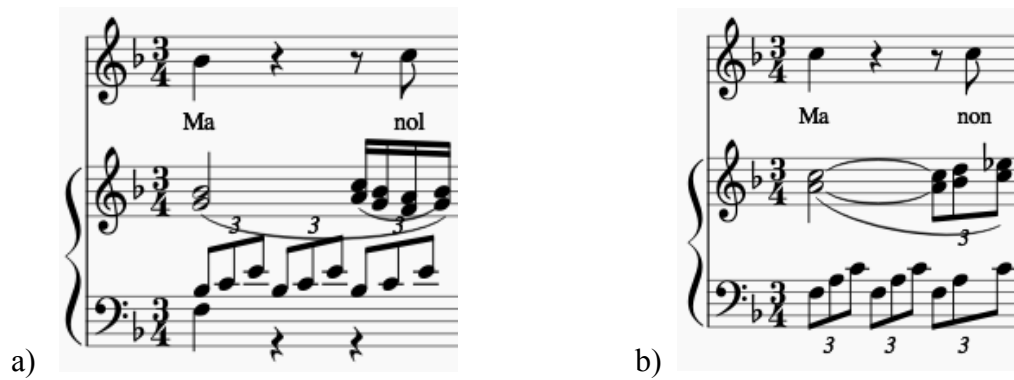
melodías paralelas se producen cuando las notas de la melodía principal se encuentran y enlazan con las del acompañamiento del piano. Convendrá que el pianista las realce para que el conjunto salga beneficiado. Es por este motivo por el que hemos incluido este ejemplo. Existen numerosos ejemplos de obras para voz y piano con esta disposición y es conveniente manifestarlos extrayendo de ellos lo verdaderamente interesante musicalmente hablando.

Figura 36: compases 25 a 28.



Resultan interesantes dos puntos de la obra. El primero de ellos es el diálogo que se establece entre el piano y la voz en los compases 27 y 63. La mano derecha del piano deja por un momento de interpretar los arpeggios (que los hará la mano izquierda), para interactuar con la voz, no redoblándolo sino a modo de *duetto*, como si de otro cantante se tratara. Ya sea en tercetas o con una melodía propia que contraste con la voz, el piano establece una relación nueva con la voz. Obviamente este momento es importante, pues todavía no habíamos visto tal asignación al piano mientras acompaña de un modo tan directo y continuado.

Figura 37: compases 27 y 63.



El otro punto es el cambio de acompañamiento al pasar de arpeggios a percudir las notas del acorde en el compás 72.

Figura 38: compás 72.



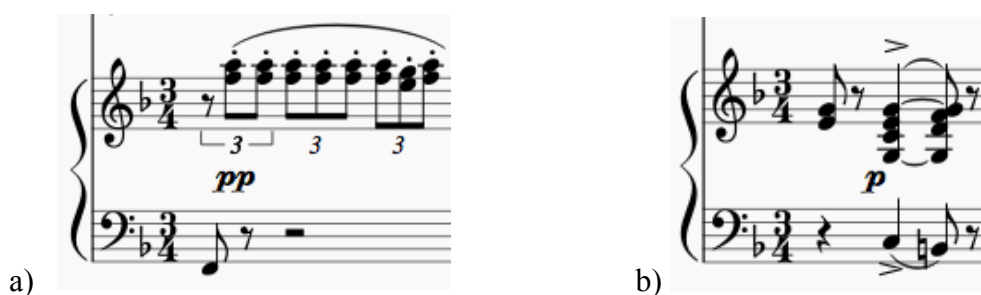
Esta otra forma de acompañar será sin duda otra tipología de acompañamiento muy utilizada a partir de aquí y durante esta etapa clásica. En el momento en el que se encuentra ubicada en la obra denota un contraste y la llegada de una semicadencia en la dominante precedida de una dominante de la dominante con la sexta aumentada. Esta utilización armónica debe tener alguna correlación en el acompañamiento pianístico, y en esta ocasión el compositor recurre al cambio de figuración pianística para resaltar tal momento. Anteriormente, en el compás 33, ya se había cambiado a este patrón, aunque tan sólo durante cuatro compases. Entonces se trataba de una frase interrogativa, buscando a su amado, a quien no ve.

Figura 39: compás 33.



Podemos afirmar, por tanto, que el cambio de acompañamiento y la utilización de este en concreto, hacen cambiar enteramente el sentido del aria. Paisiello sorprende al oyente con este cambio de molde para los sentidos interrogativos de las frases. Otra frase interrogativa se produce en el compás 92 y nos volvemos a encontrar con las notas percutidas repetidas del piano. Posteriormente, en el compás 99, para completamente el ritmo del aria para abandonar los tresillos e interpretar negras como respuesta a la voz. Es el final del aria y su amado no ha aparecido, razón por la que el piano desaparece junto a la voz, tanto dinámica como agógicamente.

Figura 40: compases 92 y 99.



La melodía, como ya hemos comentado, es todo un ejemplo de virtuosismo para la voz a nivel expresivo y técnico. Destaca el juego polirítmico binario-ternario de la voz con el piano. En momentos de refuerzo expresivo, la voz se une al piano destacando las tres notas en las que coinciden. El texto trata de la búsqueda de su amado y la

desesperación por no verle, creer que le ve y así sucesivamente hasta que finalmente se da cuenta que no viene. Son tres estrofas seguidas sin interludio pianístico en las que, sobre una base armónica parecida desarrolla variaciones melódicas en cada una de ellas que irán sumando coloraturas y virtuosismo. Armónicamente se mueve todo el tiempo de un modo estable alrededor de *fa* mayor. Realiza leves incursiones a tonalidades vecinas buscando estabilidad, color y direccionalidad a las cadencias.

Finalmente comentar la característica del estilo clásico de combinar los legatos, los staccatos y los portatos. En el acompañamiento podemos encontrar ejemplos de todos estos *toccos*. Nótese la elección de los momentos a lo largo de la obra. Siempre están ubicados donde destacan, es decir, no como parte del acompañamiento junto a la voz sino como parte del piano mientras la voz no canta. De este modo se muestra todo el recurso en su esplendor. Asimismo, los ligados de dos notas, siendo la primera de ellas más larga y fuerte que la segunda, también se hallan en esta obra. No es extraño que en cada periodo artístico se refleje lo más emblemático de su manera de exponer el arte musical, y así lo refleja este acompañamiento.

La segunda obra del mismo compositor es de un carácter totalmente distinto al anterior. Perteneciente a la ópera *I zingari in fiera* es un divertimento, un juego entre hombres que buscan a una muchacha gitana. Lo que más llama la atención es el continuo refuerzo del piano a la melodía principal. Únicamente en momentos muy concretos (finales de frase), es la voz quien canta sola sin la participación del piano. Ya habíamos visto este recurso anteriormente, sin embargo, en esta ocasión parece que el motivo responde a la densidad sonora del piano en la obra. Incluso sucede también como en la pieza anterior, que el piano establece un diálogo con la voz en el final de la obra. Por lo tanto, es como si tuviéramos dos voces y un acompañamiento, y este hecho sí presenta novedad.

Figura 41: compases 10 y 11.



Asimismo, como modelo de acompañamiento introducimos el trémolo. Este tipo de acompañamiento aporta sonoridad, movimiento y agitación, sin duda elementos importantes dentro de esta obra y que el piano incorpora como elemento sonoro. Se produce en el compás 16, en un momento descriptivo, cuando la voz repite sobre la misma nota el texto. Ambos, piano y voz, presentan semicorcheas, contrastando con las corcheas precedentes.

Figura 42: compás 16.



Armónicamente continuamos comentando la estabilidad sobre la órbita de *fa* mayor. El compositor clásico prefiere la sencillez de forma y buscar la expresividad en la voz. Estructuralmente se repite la misma melodía con el mismo texto, pero con variaciones, de la misma forma que hemos visto en el ejemplo anterior. El piano refuerza el carácter de la voz, pero no interviene decisivamente en dotar de significado el aria. No hay interludios, más que la introducción y una breve coda. Destaca la tercera estrofa, donde en contraste con las dos primeras que han ido a buscar la semicadencia a la dominante, esta tercera es la más brillante. Tras la primera frase ya presenta semicorcheas

en la voz dobladas con sextas por el piano. Es el momento donde existe mayor teatralización, donde después de un *fa forte*, le sucede un silencio, piano y cierre de la frase. Repite el esquema, pero a la salida del piano, para concluir, se presenta un animando con semicorcheas en la mano izquierda y una melodía independiente en la mano derecha que confluye en el final del motivo con la voz.

Figura 43: compás 61.



Figura 44: compases 68 a 70.



La introducción en esta ocasión no está compuesta con material nuevo ni con el acompañamiento posterior, sino que presenta la melodía que interpretará a continuación la voz. Por otra parte, el tratamiento del bajo es como si fuese otra voz más dentro de la obra, no se limita a interpretar la armonía. Por tanto, cuando la melodía principal y la mano derecha van juntas, el bajo contesta en sus pausas, y cuando la mano derecha acompaña (en el caso del trémolo), el bajo establece un interesante diálogo con la voz.

Este trabajo de voces nos resulta revelador en tanto en cuanto considera al piano como un instrumento capaz a nivel polifónico, tímbrico y rítmico.

En los ejemplos número 12 y 13 será Wolfgang Amadeus Mozart el compositor de *Ariette* y *Un moto di gioia*. *Ariette* es una de las dos arias francesas que compuso Mozart en su visita a Mannheim durante los años 1777 y 1778. Estaban dedicadas a Elisabeth Augusta, hija de la familia Wendling y de quien estuvo enamorado. Sendas arias le sirvieron como trabajo preparatorio de composiciones para piano como por ejemplo *Ah, vous dirai-je Maman* K. 265. Lo primero que se ve al observar *Ariette* es la gran variedad de recursos que despliega Mozart. Hasta ahora estábamos acostumbrados a hablar de un tipo constante de acompañamiento, a lo sumo dos para contrastar. En este lied distinguimos hasta seis. Seguidamente damos merecida cuenta de ellos, pero antes queremos destacar la inclusión en una obra tan corta de tal variedad de tipologías de acompañamiento. Su utilización no es banal, está debidamente justificada, y no es ni mucho menos frecuente hallar semejante variedad de acompañamientos con esta duración de la obra. Con ello también nos quiere transmitir Mozart que el acompañamiento pianístico participa en el carácter de la obra de un modo decisivo, es decir, con lo que tiene a su alcance influye positivamente en el manejo de la transmisión de la expresividad.

Pasemos a analizar el acompañamiento de la partitura. Transcurrida la introducción, la primera frase funciona a modo de presentación, por lo que el piano funciona de un modo rítmico-armónico, con acordes placados marcando los dos tiempos del compás. La introducción es una melodía original, sin relación con la melodía posterior. Está basada en la cadencia perfecta y se basa en el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea que ya hemos visto y que seguirá apareciendo a lo largo de la historia de la música. En la siguiente frase el piano ya inculca cierto movimiento con el

arpegiado de la armonía, aunque eso sí con el matiz del mordente anticipado. Este mordente funciona como respuesta rítmica a las semicorcheas de la voz.

Figura 45: compás 11.



Una vez en la primera semicadencia en la dominante, prepara la segunda con un dúo con la voz, y acto seguido es donde se produce el mayor contraste. Aparece el modo menor y los arpeggios armónicos se tornan tresillos. Ello dará lugar a una sensación completamente nueva, pues hasta ahora nos movíamos en ritmo binario y en modo mayor.

Figura 46: compás 28.



De nuevo en otra semicadencia en la dominante, nos sorprende Mozart con un cambio de registro, sin bajo, en el registro medio del piano y al unísono con la voz, para volver a los tresillos pero ahora en modo mayor. Finalmente repite la frase anterior, pero en este lugar con la dominante como nota repetida en semicorcheas. Esta nota repetida como nota pedal parece emular el canto de un pájaro. Estaríamos ante la primera ocasión de música programática introducida en el acompañamiento del piano a la voz.

Figura 47: compás 43.

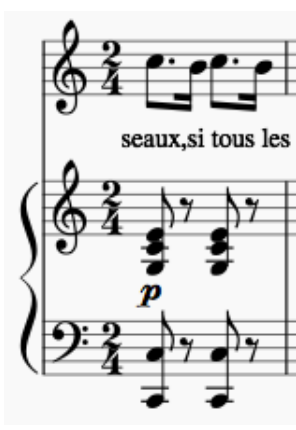


La coda final hace concluir la obra tal y como la empezó, con acordes placados rítmicos y con un final del piano con el mismo ritmo punteado que como empezó en la introducción, aunque con una melodía diferente.


La melodía es muy variada rítmicamente. El ritmo de corchea con puntillo-semicorchea contrasta con los valores largos. Este juego lo lleva a cabo en muchas frases, por ejemplo, en la primera inicia la voz con el ritmo más marcado y en el segundo motivo, en el compás 9, cambia a negras con apoyaturas con un registro más agudo y expresivo.

Figura 48: compases 5 y 9.

a)



b)



En el compás 16 aparece el primer tresillo en la voz. Forma una interesante poliritmia con el piano que se mantiene una intervención más dos compases después. Finaliza la primera parte con una semicadencia a la dominante precedida del ritmo marcado de corchea con puntillo-semicorchea que interpretan piano y voz. La siguiente

frase comienza con el *duetto* entre ambos buscando la dominante de nuevo que les lleve al modo menor, frase más oscura y expresiva. En esta frase tendrán los dos tresillos, pero la poliritmia aparecerá de nuevo en el compás 32, donde la voz presenta el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea frente a los tresillos. Estas poliritmias las utiliza Mozart para dar vitalidad rítmica al lied.

Figura 49: compás 32.



Concluida la frase en modo menor, como hemos comentado, la melodía vuelve a su registro de inicio, pero ahora con la ausencia del bajo que no aparece hasta el compás 39, momento en el que la voz explora su registro agudo y expresivo y el piano retoma los tresillos. De nuevo en estos compases 39 y 40 reaparece la poliritmia. La repetición de la melodía que sigue en los compases 43 a 45 nos depara la sorpresa de la mano derecha. La mano izquierda del piano interpreta lo mismo que lo que ya hiciera en el compás 35, pero añade la repetición en semicorcheas de la dominante en la mano derecha imitando al pájaro el que hace referencia el poema. Finalmente, la resolución de la tensión se salda con corcheas en el piano en los compases 47 y 48 en primera instancia y posteriormente con acordes placados marcando los tiempos del compás.

Figura 50: compases 47 y 48.



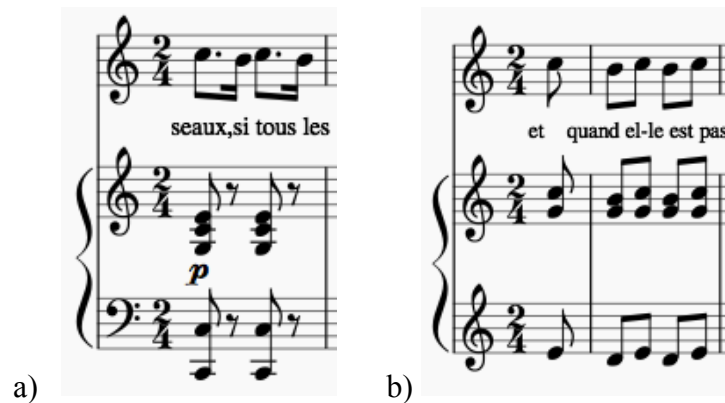
No obstante, en los compases 51 y 52 alterna las manos para ayudar en el crescendo y en la dirección horizontal. La voz volverá a su ritmo inicial de corchea con puntillo-semicorchea, ritmo con el que acabará el piano el lied.

Figura 51: compás 51.



Estructuralmente se encuentra delimitado por los calderones sobre las dominantes y la repetición del motivo inicial *do-si* que aparece en diversos momentos del lied.

Figura 52: compases 5 y 35.



El ritmo corchea con puntillo-semicorchea también hemos visto que es un hilo conductor a través de todo el lied. Armónicamente, como ya hemos comentado anteriormente y como veremos también en el siguiente lied, es muy sencillo: todo gira en torno a *do* mayor, excepto cuando cambia al modo menor. Esta austeridad estructural y armónica Mozart la compensa con la expresiva variedad en el acompañamiento del piano.

Con este lied Mozart parece captar la pérdida de inocencia que sugiere el poema. Estos cambios de registro, ritmo y color presagian ciertos contrastes de índole operística que Mozart incorpora en esta obra. En toda su obra musical se aprecia una continua obsesión por establecer diálogos entre personajes tanto para obras compuestas para un único instrumento, como es el caso, para piano y voz. Por tanto, podemos concluir que todos los cambios de acompañamiento a lo largo de la obra no son más que personajes que aparecen en la imaginación sonora de Mozart, y que por tanto del piano debe transcribir utilizando el sonido más adecuado.

Más allá del caso puntual y concreto de esta obra que nos ocupa, queremos que trascienda la intencionalidad conceptual de Mozart. Todo el recorrido expresivo que hemos realizado nos debe servir para establecer un precedente, el de la conceptualización del acompañamiento pianístico y la de su interferencia dentro del conjunto entre voz y piano. Es un paso adelante sin duda dentro de este género.

La otra obra de Mozart tiene una factura bien distinta. Es mucho más ligera y mucho menos trascendental. Sin embargo, la hemos propuesto por el desarrollo motivico que se gestiona entre voz y piano. Forma parte de la ópera *Las bodas de Figaro*. Mozart la compuso como una de las arias opcionales en el acto II. Es una ópera bufa cuyo libreto es de Lorenzo da Ponte. Fue compuesta entre 1785 y 1786 y narra la boda entre Susanna y Figaro en Sevilla. El texto cuenta el anhelo de alegría que siente la protagonista ante la boda. La parte de piano tiene una trama muy pianística, muy propia del instrumento. No

queremos decir con ello que las obras hasta aquí expuestas no lo tengan, sino que todas las que hemos estado analizando tienen moldes de acompañamiento más genéricos, es decir, lo podría acompañar también una guitarra por ejemplo o un conjunto de instrumentos. En cambio, en ésta como pianista que era Mozart, la adaptó de una forma muy especial para el instrumento. La introducción no es original, es un motivo cogido de la melodía principal.

En los compases 29, 33, 51, 55 y 68, piano y voz se reparten los papeles de la melodía. Esta característica ya la hemos visto anteriormente cuando hablamos de diálogo, pero en esta ocasión no se utiliza tanto como diálogo sino como complemento, es decir, el piano o la voz completan un motivo expuesto con anterioridad, sonando uno en lugar del otro o incorporándose uno al otro.

Figura 53: compases 51 a 55.



Esta utilización sí es novedosa y denota la pujante estima en el instrumento en estas tareas de acompañamiento para conseguir un resultado final conjunto. Hasta este momento era el piano quien se unía a la voz para completar un motivo melódico-rítmico. Pues bien, en este caso sucede al contrario, es decir, el piano empieza una frase y es la voz quien completa la misma. Contemplamos por tanto la consideración del piano como melodía principal. Eso sí, la parte del acompañamiento todavía repite moldes muy

predecibles tipo Alberti o placados, haciendo hincapié en el uso percusivo del instrumento.

Después de la introducción empiezan voz y piano al unísono, el piano en octavas y con una sexta inferior para dar armonía a la frase. Seguidamente, se queda la voz con la melodía y el piano pasa a un rol rítmico-armónico con el patrón de acordes rebatidos marcando el compás.

Figura 54: compases 9 y 13.



a) *p* mo - to di

b) nun - zia di

El siguiente verso lo inicia el piano con una melodía que no tiene relación con la siguiente, por lo que ya anuncia la independencia para presentar material nuevo. Démonos cuenta que es la única vez en todo el lied que utiliza el acorde arpegiado, por lo que cabe pensar en el contraste legato que busca en la frase.

Figura 55: compás 25.



riam che in con

Aparece la voz y el piano vuelve a un rol secundario, pero antes de finalizar esta frase sucede lo que hemos comentado unas líneas más arriba: al final de la frase vocal el piano completa esta frase acabando ambos al unísono sobre el acorde dominante de la dominante. Para realizarlo hemos vuelto a los acordes placados.

Figura 56: compases 29 y 30.



En suma, hasta aquí, el acompañamiento ha ido oscilando entre acordes rebatidos del principio a arpeggios simples y dobles para volver a los acordes placados. El uso del acompañamiento está claro pues: forma parte del entramado expresivo del lied, haciéndole partícipe del sentido del texto.

Armónicamente, el Clasicismo apuesta por la sencillez, pero sin duda la semicadencia sobre la dominante de la dominante en el compás 43, infunde mayor tensión y expectación que sobre la dominante.

Figura 57: compases 40 a 43.



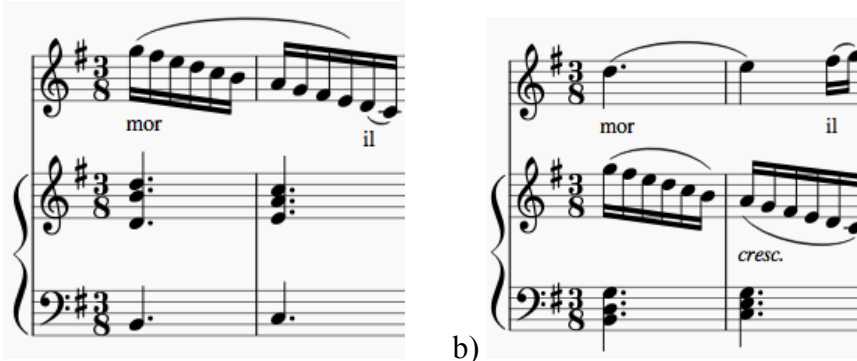
No existe otra modulación que esta sobre la dominante, el resto de la obra gira en torno a la tónica, *sol* mayor. El planteamiento clásico parte de la sencillez estructural y armónica para que destaquen otros elementos como la elegancia o la expresividad vocal. También a nivel estructural hablamos de dos partes muy claras y diáfanas. Repite el texto dos veces sin mediar interludio.

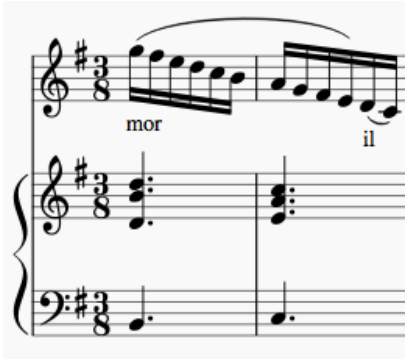
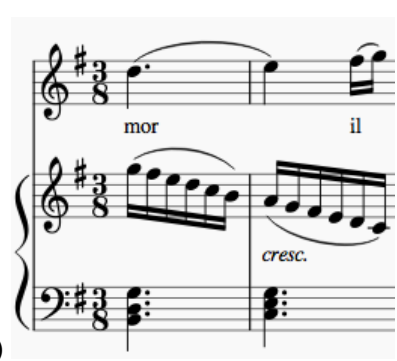
Posteriormente, tras este primer punto sobre la tiranía o no del amor y el destino de los compases anteriores al 29, resuelve el piano en un registro medio-agudo una melodía a la que se suma la voz en unísono de nuevo. El cambio de registro es interesante en Mozart. Quiere otorgar una sensación liviana del sonido y por ende de la interpretación del texto. Este punto y el del compás 51 son los momentos en los que es bien evidente el cambio de registro. El primero es más estable durante seis compases hasta llegar a culminar en la dominante, pero el segundo pasaje alterna registros hasta que en el compás 59 se encuentran piano y voz en unísono tras el que se sucede la intervención del piano en el registro agudo para contrastar seguidamente con una textura plena al unísono, pero armonizada del piano en busca de la dominante.

Sobre un calderón de dominante inicia la voz de nuevo el texto con la misma melodía que al inicio y el mismo acompañamiento. Tras la primera parte de la frase en unísono, sucede el acompañamiento en acordes rebatidos del piano sobre la melodía de la voz. Esta melodía se encuentra modificada, así como el diálogo entre piano y voz. Donde antes estábamos en *re* mayor y el piano había tenido un interludio más extenso, ahora nos centramos en *sol* mayor, aparece un ritmo nuevo, el de semicorchea con puntillo-fusa, y las intervenciones entre piano y voz son más breves. La culminación se produce sobre la dominante en lugar de sobre la dominante de la dominante, y, además, en lugar de buscar el agudo, ahora busca el *re* grave. La resolución de la tensión en esta ocasión la inicia la voz hasta llegar al pasaje más melismático de toda la obra que funciona

a modo de cadencia. Dos compases después el piano imita a la voz sobre una nota *tenuto* de la voz sobre la dominante. Concluye el piano con un motivo que ha aparecido a lo largo de toda la obra.

Figura 58: compases 71, 72, 75 y 76.

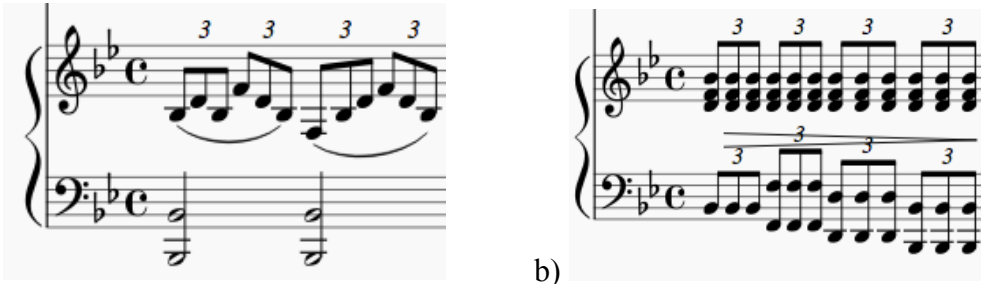




a)  b) 

La textura de todo el acompañamiento es de cuarteto cuerda. Esta concepción la veremos desarrollada en Schubert, pero Mozart la expone en toda su obra. Por tanto, los unísonos se conciben desde el punto de vista tímbrico, como ya hemos hablado en otros lieder que hemos puesto de ejemplo. La melodía también tiene un diseño simple basado en corcheas y semicorcheas. Las semicorcheas, sin embargo, son siempre apoyaturas, una misma sílaba repartida entre dos notas. Tan sólo sorprende el momento del compás 51 donde aparece la figuración de semicorchea con puntillo-fusa, donde en esta repetición el sentido de la espera es bien distinto al de la primera parte. Aquí, después de la intervención del piano, actúa sólo la voz. Es el único momento de la obra donde, a excepción de los dos calderones, se oye el silencio y sólo a la voz. Es un momento al que Mozart le ha otorgado una gran dosis expresiva. Ha trazado el camino del piano a través de la secuencia de los diferentes patrones de acompañamiento y participación en el lied, pero en este instante detiene toda esta inercia y quiere dejar al texto y a la voz para que escenifiquen el contenido de la trama. Todavía asistimos al desarrollo horizontal del piano y al vertical de la voz. El piano ofrece la continuidad discursiva y la voz el poder de detenerla.

El último ejemplo de este estilo, *Adelaide* de Ludwig van Beethoven, fue compuesto en 1795. Había ido a Viena en 1792 a completar sus estudios con Joseph Haydn. Se estaba haciendo un nombre como pianista y compositor. El texto es un poema de Friedrich von Matthisson y retrata el deseo desbordante por una mujer idealizada, imposible de alcanzar. Beethoven compuso alrededor de cien lieder, sin destacar especialmente su interés por el género. No obstante, queremos resaltar un aspecto crucial para nuestra investigación. Lo que podemos apreciar en un primer instante es la introducción del piano con la melodía que seguidamente interpretará la voz en los dos primeros compases, los siguientes son una variación. Asimismo, vemos la armonía desplegada en forma de arpeggios y más adelante vemos esta misma armonía, pero en esta ocasión con acordes rebatidos.

Figura 59: compases 6 y 18.



a)  b) 

Este cambio en el acompañamiento lo realiza al finalizar una frase y preparar la siguiente como punto climático. Por otra parte, la obra tiene dos secciones diferenciadas por el cambio de *tempo* y también podemos encontrar diálogos entre la voz y el piano.

Hasta aquí nada nuevo, pues estas fórmulas y características ya las habíamos comentado anteriormente. Sin embargo, Beethoven imprimió un carácter orquestal al piano, tanto en esta obra como en toda su producción pianística. Esta textura la continuaría Liszt posteriormente, pero Beethoven fue quien la inició, y en las piezas de piano y voz también emplea este recurso sonoro. Lo podemos apreciar tanto en las

modulaciones⁶⁶ como en la tesitura y amplitud sonoras. Es por este motivo por el que lo hemos seleccionado y lo hemos querido poner de manifiesto, ya que Schubert lo utilizará en sus acompañamientos. Con la impresión orquestal en el piano se consiguen dos hitos muy importantes: por un lado, amplía la paleta sonora del instrumento y por otro al incorporarlo al género vocal con acompañamiento vocal, hace evolucionar a dicho género, magnificándolo.

Beethoven ha diferenciado dos partes en el lied: un *larghetto* y un *allegro molto*. La primera contiene tres estrofas del poema, y la segunda, la cuarta y última. En las tres primeras estrofas se describen de modo dulce la primavera o el viento, fenómenos naturales que llevan al protagonista a recordar o a idolatrar a su amada Adelaida. La segunda parte, Beethoven establece la fantasía de la muerte de la estrofa final, en la que las flores brotan de la tumba del poeta para expresar su amor eterno. Su tono no es de desesperación, sino de éxtasis.

Armónicamente las dos primeras estrofas descriptivas se mantienen estable en *sib* mayor, con alguna modulación a la dominante, *fa* mayor, o a *do* menor. Sin embargo, en la tercera modula a *reb* mayor y además se muestra volátil, es decir, se mueve a *lab* mayor en el compás 49, a *sib* menor en el 53, a *solb* mayor en el 55 y vuelve a *sib* menor en el 63. Una vez establecido el *sib*, en el *allegro*, se mantiene en *sib* mayor, salvo el juego de cambio de tonalidad homónima. Toda esta descripción armónica, de la cual es el piano el responsable, nos da información acerca de dónde pone el acento Beethoven en la declamación.

⁶⁶ Pasar de la tonalidad de *sib* mayor a *reb* mayor no es ni mucho menos frecuente. Esto supone rebajar el tercer grado de la escala y dicho grado es un grado modal. Dentro del discurso tonal esta modulación no es frecuente salvo en cambios de modo, que Beethoven también utiliza en esta obra.

La primera parte la desarrolla con tres patrones de acompañamiento apoyados por las diferentes tonalidades. Si nos fijamos en las dos primeras estrofas la estabilidad tonal contrasta con el cambio en cada frase del acompañamiento del piano. Centra la intensidad expresiva en el acompañamiento. La tercera estrofa se torna más inestable. Colaboran a ello la tonalidad, las modulaciones, el registro de la voz y los moldes de acompañamiento. Hasta ahora, el piano únicamente había participado melódicamente al inicio con su introducción interpretando parte de la melodía posterior. En cambio, en esta tercera estrofa empiezan a aparecer ciertos desarrollos melódicos como por ejemplo el del compás 43. Esta escala descendente, junto a las segundas, se convertirán en esta tercera estrofa en recurrentes.

Figura 60: compás 43.



The image shows a musical score for measure 43. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano right hand (treble clef), and a piano left hand (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line has the lyrics: "lüft - chen im zar - ten Lau - be". The piano accompaniment features a descending scale in the right hand and chords in the left hand. There are triplets marked with "3" in both hands.

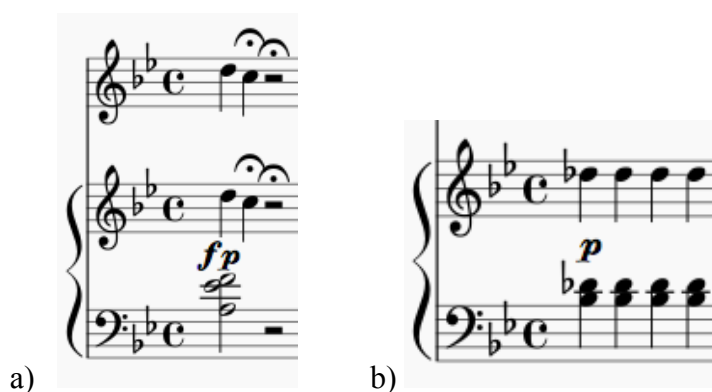
Beethoven nos enfrenta a la tercera ocasión en la que grita ‘Adelaida’, y ya ha descrito la primavera, el arroyo y por último el viento. Se trata de una escenificación de lo que sucede en el texto, y ya vemos cómo es el piano el encargado de realizar musicalmente esa representación. Seguidamente se establece un diálogo entre el bajo, la mano derecha y la voz entre los compases 47 y 49.

Figura 61: compases 47 a 49.



En el *allegro*, la última estrofa del poema donde se encuentra en el lecho de muerte, pero más cerca de su amada, el piano dispone de nuevo de un breve interludio, tras el que la voz empezará su intervención. El piano tendrá ahora menor relevancia, en detrimento de la voz. No obstante, el calderón y el silencio de los compases 101 y 142 crean expectación ante la proclamación de ‘cada uno de sus rojos pétalos’. Esta declaración la introduce el piano con la melodía posterior, y tras la primera ocasión que se realiza en el compás 101, aparece el modo menor en el compás 112. Entonces repite toda esta estrofa, pero en modo menor, y cuando llega al mismo punto de dicción de ‘Adelaida’, unos compases atrás, se presenta de nuevo el modo mayor.

Figura 62: compases 101 y 112.



En esta última parte el acompañamiento pianístico alterna entre las tres voces de coral con acordes rebatidos a base de negras o articulaciones en cada uno de los dos tiempos, o corcheas arpegiadas desplegando la armonía. La razón es la dirección en la relación texto-música. Este juego colorístico entre modos es muy característico de

Beethoven, y, como veremos, de Schubert. A través de este recurso cambia todo el sentido del poema. Se trata de una herramienta emocional, como lo pudiera ser el intercambio de registros. El primer verso de esta cuarta estrofa narra la sorpresa del protagonista el brote sobre su tumba de una flor. En el segundo verso, de carácter más descriptivo utiliza las corcheas para dar movimiento y avanzar en la descripción. Y, por último, en el tercer verso, vuelve a la sencillez del acompañamiento pianístico para que la voz pueda enfatizar libremente la preparación del anuncio de ‘Adelaida’.

Schubert también puso música a este poema de Matthisson, aunque en ese caso sin nada especial que aportar. Nos interesa más el lied de Beethoven en esta ocasión que el de Schubert. El primer cambio en el acompañamiento lo realiza Beethoven al finalizar la primera frase, justo antes de acabar el primer párrafo del poema, en el instante anterior a cantar ‘Adelaida’. En ese momento cambian los arpeggios que desplegaban la armonía convirtiéndose en melodía para el bajo junto a la voz superior del piano que contesta a contratiempo con terceras superiores.

Figura 63: compases 12 a 15.



En la segunda estrofa, que no dispone de ningún interludio, hacen aparición los acordes repetidos a los que antes hemos hecho referencia. A los cuatro compases vuelven los contratiempos y a los cuatro siguientes los acordes rebatidos. Observamos cómo va alternando el patrón de acompañamiento según sea el momento expresivo de la obra y

también debido a que muchas veces repite la melodía pero cambia la parte pianística, por lo que da mayor juego a la recepción de la obra por parte del oyente.

Lo característico del interludio que nos conduce a *reb* mayor es que no enmascara la melodía principal con ninguna dispuesta en el piano que pueda distraer de la que interpreta el solista. En su lugar escuchamos acordes rebatidos, una escala descendente y una inquietante segunda mayor o menor en la mano derecha que aparece en el *tutti*. Todas estas células se repetirán a lo largo de toda la siguiente frase.

Figura 64: compases 39 a 41.



En cualquier caso, para el primer cuarteto del poema Beethoven se ha mantenido entre uno o dos patrones de acompañamiento⁶⁷. En el segundo ya incorpora los acordes rebatidos, y en el tercero y cuarto es donde mayor diferencia establece. En la tercera frase los acordes rebatidos solamente están en la mano derecha, actuando la mano izquierda como voz grave o con breves intervenciones de enlace. Para suavizar el momento de la interpretación de ‘Adelaida’ en esta tercera frase, vuelven a aparecer los acordes arpegiados, aunque esta vez a contratiempo después del bajo. Será por corto periodo de tiempo, pues enseguida entran en escena los acordes rebatidos para crear inquietud. En este instante confluyen todos los patrones de acompañamiento de la obra hasta aquí presentados.

Es el momento de presentar la última frase de la obra. Para ello concluye la anterior con una semicadencia en la dominante y da comienzo el piano con otra

⁶⁷ El arpegiado y las corcheas a contratiempo.

introducción breve de factura mucho más liviana que todo lo expuesto anteriormente. Desaparecen los tresillos rebatidos y arpegiados y demás patrones que habíamos visto hasta ahora. En su lugar utiliza acordes placados marcando el ritmo, dejando toda la responsabilidad expresiva a la voz en el éxtasis del relato de la muerte. Es la primera vez que Beethoven utiliza este material en toda la obra.

Figura 65: compases 70 a 73.



Allegro molto

Einst, O Wun-der!

p

Posteriormente, a partir de la tercera frase de este último cuarteto, la mano derecha despliega la armonía con arpeggios ascendentes binarios. Este patrón unido a la métrica binaria de la voz confiere un carácter mucho más estable y sosegado que el que habíamos tenido hasta ahora. Incluso en la cuarta frase la mano derecha del piano “canta” junto a la voz redoblando su melodía con la mano izquierda interpretando unos acordes placados.

Figura 66: compases 94 y 95.



deut lich schimmert

A partir de este momento se brinda mayor diálogo piano-voz con giros al modo menor, bajo Alberti en la mano izquierda y contratiempos en la mano derecha. Concluye el lied en una octava más grave que como lo comenzó, escenificando el último suspiro.

La melodía de la voz presenta una línea melódica expresiva, natural. El punto álgido lo reserva Beethoven para el final con el *fortissimo* sobre el *fa* de ‘Adelaida’.

Figura 67: compases 167 a 171.



Musical score for Figure 67, measures 167-171. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'A de la i de' and a dynamic marking of *ff*. The piano accompaniment has dynamic markings *p* and *ff*.

Todo el discurso anterior está en relación con el sentido del texto que ya hemos ido comentando. Tan sólo explicar en el compás 61 que la voz muestra tresillos y mordentes.

Figura 68: compás 61.



Musical score for Figure 68, measure 61. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'glöck chten de Mai's im Gra se' and triplets. The piano accompaniment has triplets.

El texto está describiendo las campanillas murmurando, por lo que la voz deberá imitar ese murmullo sobre el tapiz del piano de corcheas percutidas en tresillos. Anteriormente la voz ya había aparecido con tresillos, pero habían sido intervenciones breves. Las líneas de fraseo de la voz son líneas cortas. Es el piano quien debe mantener la unidad continua del lied. La voz, con sus valores más largos, asume su responsabilidad expresiva en el reparto de roles dentro del lied.

Todo este recorrido nos da idea de la relevancia que le otorgó Beethoven al lied y en concreto al tratamiento que da al piano en su acompañamiento. No obstante, desde nuestro punto de vista, nos falta la simbiosis y conceptualización que incorporará Schubert y que veremos llegado el momento. Beethoven ha hecho en este lied una gran obra, tanto para voz como para piano, pero la concepción de la parte pianística tendrá mayor consideración en función del texto y de la voz con Schubert, no un mero despliegue instrumental y técnico.

6. Parte II: El acompañamiento pianístico en Franz Schubert.

6.1. Lugar que ocupan los Lieder de Schubert en su producción musical.

Cuando nace Franz Schubert en el arrabal vienés de Lichtenthal el 31 de enero de 1797, el romanticismo germánico se hallaba bien consolidado. Los años trascendentales del Sturm und Drang habían dado sus frutos con las obras de Klopstock o Herder, y sobre todo Goethe, Schiller, Novalis y Hölderlin, el gran cuarteto literario que impulsó alguno de los mejores logros de aquel periodo. Schubert, amante de la poesía, pondría música a textos de casi todos ellos⁶⁸ y a otros muchos notables *contemporáneos* como Holty, Rellstab o Rückert. Schubert fue el primer vienés legítimo que asumió la tradición de sus precursores Haydn, Mozart y Beethoven. Sin traicionar al pasado abrió nuevas sendas a la música de su tiempo. Inmerso desde la infancia en la vida vienesa, supo captar el espíritu de la ciudad y el de la juventud intelectual de su generación, abierta a ideas y sentimientos nuevos frente a una sociedad particularmente frívola y conservadora. Supo transformar lo cotidiano en pura belleza, llegó a través de una necesidad profundamente sentida, a asombrosas innovaciones formales y expresivas. La novedad de su lenguaje, tan original armónicamente, la espontaneidad y frescura de su melodismo, le convierten en un eslabón indispensable hacia el futuro musical del siglo XIX.

Compuso su primer lied con 14 años y pocas semanas antes de morir componía el último. Este hecho nos da cuenta de la relevancia que tuvo para él este esquema compositivo. Toda su vida estuvo ligada a esta forma musical que él encumbró,

⁶⁸ A excepción de Holderlin.

consiguiendo crear un total de más de 600 lieder. En este capítulo trataremos de ubicar la relación que guarda la producción de sus lieder en su vida y el resto de su obra musical.

La inmensa producción de lieder se explica en gran parte por el surgimiento poético en esa época de la literatura alemana. El mayor logro de sus primeros años compositivos (1813) fue una producción extraordinaria de canciones inspiradas en textos, la cual le abrió el camino para el desarrollo del lied romántico. Su primera sinfonía la creó en 1813, pero para entonces ya había escrito sus primeras canciones *Hagars Klage* (1811) y *Der Vatermörder* (1811) que impresionaron a sus maestros. Fue el primer poeta lírico de la música⁶⁹, al entablar la estrecha relación entre música y texto. Esta conexión es el germen de la nueva concepción schubertiana del acompañamiento pianístico y que dará paso a otro planteamiento en la relación del piano con la voz. Componía por necesidad, consiguiendo con cada lied la aportación económica mínima para cubrir las más primarias necesidades humanas. Durante el período 1814-1828 la historia del lied schubertiano se caracteriza por un constante perfeccionamiento y estilización de los medios expresivos. En 1814 escribió su primera ópera, *Des Teufels Lustschloss*, su primera misa (en Fa mayor), y 17 canciones, entre las que se encuentran *Gretchen am Spinnrade*, su primer gran lied. Éste vino por el descubrimiento de *Fausto* de Goethe que le fascinó, y al que pronto siguieron otros como *Nähe des Geliebten*. En el curso de apenas tres años compuso cinco sinfonías, cuatro misas, tres cuartetos de cuerdas, tres sonatas para piano, seis óperas y alrededor de 300 canciones o más. Es incuestionable que él transformó el género en una nueva forma artística y lo llevó a revelar su enorme potencial. La sensibilidad poética evocada por Goethe en el joven compositor inspiró su exploración de la obra de Höltz, Claudius, Uz, Jacobi y muchos otros. Sólo durante los años 1815 y 1816 llegó a componer más de ciento cincuenta lieder, sin que pueda decirse de ellos que

⁶⁹ Lizst lo llamó *le plus poète que jamais*.

la cantidad vaya en detrimento de la calidad. Escritos muchos de ellos sobre textos de sus amigos, como Johann Mayrhofer y Franz von Schober, eran interpretados en reuniones privadas, conocidas con el elocuente nombre de *schubertiadas*, a las que asistía, entre otros, el barítono Johann Michael Vogl, destinatario de muchas de estas breves composiciones. Estas reuniones no eran otra cosa que encuentros de amigos en torno a la música. Comenzaron por reunir a pocos amigos y acabaron siendo el punto de encuentro entre intelectuales de la época. Pintores, poetas, filósofos y músicos se daban cita para escuchar a Schubert y hablar acerca de temas de actualidad. Eran un punto de encuentro cultural a la vez que distendido, pues se bailaba, se bebía y se cantaba. Sus amigos más directos se preocupaban en cierto modo de difundir la obra de Schubert y disfrutar de ella. Al no encontrar éxito en los editores de la época eran los propios amigos quienes entre todos lograban reunir el dinero suficiente para poder publicar la obra de Schubert. En numerosas ocasiones estrenó grandes obras en estas reuniones, como por ejemplo muchos lieder. Otras veces componía para el encuentro en concreto adaptando su composición a los instrumentos y personas que se daban cita allí. El lugar habitual de reunión eran las tabernas o casa particulares, cualquier espacio alejado de la nobleza.

En la epistemología de Schubert se puede observar un cierto recelo a innovar en el ámbito de la sinfonía, disuadido por la envergadura de la aportación beethoveniana a dicho género, refiriéndose a sus obras sinfónicas con términos como obras pequeñas o de aprendizaje. Por tanto, se esforzó en desarrollar su creatividad en el lied y expandir los conceptos formales y musicales de esta forma más que ningún otro compositor precedente. Schubert aborda el género lied con más confianza que cualquier otro. Si bien nuestra crítica moderna ha considerado tan valiosas sus sinfonías como sus lieder, él no pensaba así, y componiendo lieder parecía sentirse especialmente cómodo, por carecer de referentes previos. Si nos referimos, por ejemplo, al aspecto formal, diremos que su

particular revolución de la escritura liederística consiste en que cada poema se configura como una estructura musical nueva, diferente a cualquier otro poema. El propio compositor comenta en sus cartas que estos lieder suponen lo mejor de sí mismo, porque tenía que trabajarlos más cuidadosamente que los mejores poemas, cuya unidad temática, métrica y construcción tenían ya muchos elementos musicales que le permitían componer más rápida e intuitivamente.

A partir de 1817 se orientará hacia las sonatas para piano que someterá también a su lirismo, alcanzando un momento importante con la Sonata en La menor Op. 42 escrita a comienzos de 1825 y dedicada al Archiduque Rodolfo, a la cual se refiere en carta enviada a sus padres desde Steyr⁷⁰:

“Resultaron especialmente atractivas las variaciones de mi nueva sonata para dos manos, que ejecuté solo y meritoriamente, pues varias personas me aseguraron que las teclas se convierten en voces que cantan cuando las toco; si ello fuera verdad, me agradaría mucho, ya que no puedo soportar la forma brusca y cortante en que ejecutan aún ciertos pianistas distinguidos y que no resulta agradable para la mente ni para el oído”.

En 1816 conoció a Franz von Schober, hombre joven con contactos artísticos y tendencias hedonistas, y se mudó al centro de la ciudad de Viena. A lo largo de los seis años siguientes su reputación aumentó gradualmente en la misma y en centros provinciales como Linz, Steyr y Graz. A comienzos de 1817 le presentaron a Michael Vogl, barítono principal del teatro de la corte, quien se entusiasmó con sus canciones y contribuyó notablemente a la difusión de su nombre. En 1818 comenzaron las interpretaciones ocasionales de sus composiciones orquestales en conciertos públicos. Fue entonces cuando se abrieron para el compositor horizontes más amplios y nuevas

⁷⁰ McKAY, E.N.: *Franz Schubert: A biography*. Oxford University Press, 1998.

oportunidades. En 1819 acompañó a Michael Vogl a sus vacaciones anuales en Steyr⁷¹, donde la vista inicial de las montañas de la Alta Austria significó un importante estímulo.

El efecto liberador de estas experiencias puede percibirse en su música. Las canciones de 1817 van desde la perfección lírica de *An die Musik* y *Die Forelle* hasta la fuerza dramática de *Memnon*, *Ganymed* y *Gruppe aus dem Tartarus*. La introspección filosófica y las vivas imágenes de éstas y otras canciones le deben mucho a su amigo Johann Mayrhofer, poeta cuya visión de la vida como una especie de antecámara de la tierra feliz influyó notablemente en Schubert e inspiró muchas de sus canciones más refinadas. En 1817 se deja sentir también un interés renovado por Beethoven, en especial en la serie de Sonatas para piano (varias inconclusas), siendo las más conocidas las Sonatas en la menor (D537), mi bemol (D568) y si (D575), y el Dúo en La para violín y piano (D574). Impresionado con la fuerza y musicalidad de las óperas de Beethoven y Rossini en su primera representación en Viena, Schubert rindió tributo con la Sinfonía nº 6 en Do a estos compositores que ejercieron una influencia secundaria importante en su estilo más maduro.

Los años de 1820 a 1823 fueron así la infructuosa búsqueda del éxito operístico; no obstante, de esos años salió también una serie de obras vocales e instrumentales de brillantez y originalidad impactantes. La puesta en música de poemas de Goethe, Friedrich von Schlegel, Matthäus von Collin y Rückert revela un nuevo empuje dramático y una introspección poética. Las canciones a varias voces incluyen la versión por siempre popular del Salmo 23 y la música con los versos de Goethe *Gesang der Geister über den Wassern*, para voces masculinas y orquesta.

Si, como parece probable, la Sinfonía “*Inacabada*” fue resultado de una crisis emocional de la vida de Schubert, bien podría tener alguna relación con su enfermedad.

⁷¹ Lugar natal de Vogl.

Hacia finales de 1822 o comienzos del año siguiente, comenzó a mostrar síntomas de una enfermedad venérea, muy probablemente sífilis. Su estado de salud, que había sufrido un rápido deterioro durante la primera mitad de 1823, comenzó a mejorar lentamente. En 1824 retomó una vida más o menos normal, pero la evidencia sugiere que los brotes de enfermedad y las migrañas que lo aquejaron por el resto de sus días tal vez pudieron ser inducidos por una hipocondría crónica. De tal modo el invierno de 1822-1823 propició una seria crisis en los compromisos de Schubert, cuando su reputación se encontraba en su mejor momento; el extraordinario éxito de *Erlkönig* en un concierto público de marzo de 1821 había impulsado la publicación de sus canciones y, con ello, una independencia económica, pero el fracaso de sus expectativas operísticas y el colapso de su salud marcaron el final de su breve éxito en vida.

Durante sus últimos años Schubert, quien jamás fue abiertamente sociable, se sumergió en el estilo de vida promedio de la Viena de Metternich. En esa época sus aspiraciones también cambiaron de dirección. Abandonando su esperanza en el éxito escénico, decidió concentrarse en formas musicales más prestigiadas, aunque fuera de moda, como la sonata, el cuarteto de cuerdas y la sinfonía. A los cinco años finales de su vida pertenecen la *Gran Sinfonía en Do mayor*, tres admirables cuartetos de cuerdas, dos tríos de piano, dos ciclos de canciones, las canciones con poemas de Heine y Rellstab, sus obras para teclado más acabadas para piano solo y dos pianos y la más ambiciosa de sus misas. Los máximos logros del compositor de canciones también correspondieron a estos años. La grandeza de los ciclos de canciones *Die schöne Müllerin* (1823) y *Winterreise* (1827) se debe también en gran medida al poeta y editor de Dresde, Wilhelm Müller, cuya incursión en la tradición de la canción popular correspondió a la perfección con las necesidades de Schubert.

“Todo depende del poema; si es bueno, la inspiración viene enseguida. Las melodías afluyen que da gusto. Si es malo no hay nada que hacer. El espíritu se tortura y no sale nada bueno. He rechazado poemas que se me querían imponer.” Estas palabras de Schubert, conocidas a través de su buen amigo el compositor Anselm Hüttenbrenner, nos dan idea de la importancia que siempre concedió a los textos de sus canciones. Su pasión por la buena poesía (él mismo escribió algunos poemas notables) le condujo hacia la mejor literatura alemana de su tiempo, así como a numerosos textos clásicos, desde Esquilo a Shakespeare. Buscó poemas en todo el ámbito de la literatura alemana contemporánea, como lo demuestra el hecho de la representación de noventa y nueve poetas. Compuso Lieder sobre todo tipo de temática, pero están ausentes los temas bélico-heróicos y los de protesta política, probablemente debido al ambiente represivo de la Viena de Metternich⁷².

6.2. Análisis musical del acompañamiento pianístico en los Lieder de Franz Schubert. Características del acompañamiento pianístico de sus Lieder.

A través de los siguientes ejemplos seleccionados iremos viendo cómo Schubert fue liberando a la forma del Lied de todas las convenciones preestablecidas para dotarlo de una nueva concepción basada en la nueva interdependencia entre melodía y acompañamiento. Se alejará de los tópicos y convencionalismos musicales de la época para así establecer los suyos propios. Podemos anticipar que rehúye a una excesiva

⁷² SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

ornamentación y que gracias a su estructura casi minimalista consigue un balance poético y musical nunca antes conseguido. La evolución de su acompañamiento pianístico culmina en la fusión del texto, la melodía y el piano en una única concepción formal manteniendo en todo momento un íntimo contacto con el poema, esencia del Lied.

El objetivo de esta investigación en este capítulo es poder demostrar el cambio de rol del acompañamiento pianístico en la composición para piano y voz a través del análisis. Dicho análisis estará centrado en la parte pianística y señalaremos los aspectos más relevantes que consideremos oportunos destacar en el sentido de la innovación compositiva dentro del marco del acompañamiento pianístico. Por ello, el lector no encontrará exhaustivos análisis formales, armónicos, estructurales o de la parte vocal, puesto que ya existen y escapan al cometido de esta investigación.

Pasemos pues al primer ejemplo, ejemplo número 15, de Schubert. En este lied aparecerán numerosos aspectos nuevos. A medida que introduzcamos más ejemplos las novedades irán descendiendo. No vamos a repetir en un lied lo que hemos comentado en otros. Por tanto, añadiremos aquellas características que aporte cada lied. No olvidemos que nuestra investigación se centra en el rol del acompañamiento pianístico, razón por la cual todo el análisis poético y de la obra en su conjunto lo comentaremos, pero no la analizaremos en profundidad. Focalizaremos nuestro estudio como decíamos en la parte pianística, para esclarecer qué aporta de nuevo Schubert y su influencia en compositores contemporáneos y futuros.

Hemos creído oportuno comenzar con su primer lied, *Hagars Klage*. Data de 1811, por lo que Schubert contaba con apenas 14 años cuando lo compuso. Desde este primer lied se puede observar la diferente concepción del acompañamiento pianístico con Beethoven y Mozart. Se trata de una composición extensa, larga, con una introducción que no guarda relación con la melodía posterior. Esta circunstancia se repetirá numerosas

veces en sus lieder. Sin duda el hecho de las dimensiones de la obra nos hace ya albergar la opinión de la equiparación de los lieder a la de una ópera. A través del análisis iremos comprobando cómo Schubert logró colocar al lied en la misma línea que la ópera, pero con características distintas.

Que la introducción del piano no guarde relación con la melodía posterior atiende sin duda a la particular concepción schubertiana del acompañamiento pianístico. Anteriormente hemos visto cómo muchos lieder o bien no tienen introducción alguna o bien la introducción anticipa la melodía posterior. Por supuesto que ambas situaciones también se dan en algunos lieder de Schubert, pero precisamente hemos querido mostrar este donde no ocurre y que además es muy identificativo que en el primero que compone sea de esta singularidad. Con ella lo que pretende Schubert es que sea el piano quien proporcione la atmósfera, el carácter que va a tener el lied. Nos muestra el material con el que va a trabajar el lied. En este caso, la apoyatura en el segundo compás es un elemento que utilizará a lo largo de todo el lied tanto en la voz como en el piano.

Figura 69: compás 2.



Asimismo, los cambios de registro, las dinámicas, contrastes, también veremos cómo se reproducen a lo largo de toda la obra. A través de la introducción y sus características ya podemos observar el diálogo orquestal que impregnará toda la composición. Schubert es un artista de la teatralización, y esta introducción que si bien no es muy extensa nos sirve como muestra de lo que acontece en el lied, tanto en el texto como en la música. Ambos, texto y música, están indisolublemente unidos con Schubert.

No sabemos a ciencia cierta cómo componía, pero tal y como nos ha llegado su obra podemos opinar que a partir del texto Schubert ha entramado todo un carácter desde el que compone tanto la parte pianística como la vocal. El responsable de la reproducción de ese universo sonoro es el piano. Posteriormente le añade melodía al texto y se va perfilando la obra en su totalidad.

Tampoco es casualidad que Schubert comience la obra en la dominante y sólo con el registro del tenor. Esta interrogación planteada y el registro escogido nos adelantan la concepción del lied y del papel que juega el piano como instrumento acompañante dentro del mismo. El inicio en la dominante aparte de establecer una pregunta genera tensión. Lo mismo que comenzar con una sola nota, pues la soledad puede ser síntoma de amargura. Quepa la interpretación que a cada cual le sugiera esta introducción, la realidad es que los recursos que utiliza Schubert para desarrollar el drama son puramente operísticos. Y no sólo trata de imitar a la ópera, sino que consigue en el lied desarrollar un lenguaje propio.

En los cambios de registro no resulta difícil imaginar diálogos entre instrumentos. Este piano orquestal ya lo anticipó Beethoven, y aunque lo hemos comentado en el lied anterior, lo desarrolló fundamentalmente en su obra para piano solo, no en el repertorio de voz y piano. Schubert puso a disposición del lied lo mejor de sí mismo, lo mejor de la música. Encumbró un género que estaba un tanto abandonado, y encontró en la poesía como hemos visto el apoyo vital para engrandecer esta forma. Con la fusión de texto y música consiguió un hito mayor que el texto y la música por separado. Por tanto, estamos contemplando el inicio de la obra de arte total que desarrollaría Wagner.

La variedad infinita de moldes de acompañamiento le sirve a Schubert para continuar con ese diálogo orquestal, así como para ilustrar cada carácter del texto. En el transcurso de esta obra asistimos al desengranaje de diferentes tipos de acompañamientos

tales como la alternancia de manos, acordes rebatidos (simple en corcheas o elaborada en semicorcheas), arpeggios, tremolos, contrapuntos y textura de coral. Cada uno de ellos dispuesto según el momento de la obra. Para cada estrofa utiliza un *tempo*, una textura y un registro distintos. De este modo es como trata la simbología y dota de contenido al lied. Detengámonos a analizar el porqué de cada molde pianístico. Schubert, como pianista que era, conocía perfectamente las capacidades del instrumento y hasta dónde quería llevarlo. En su caso, el uso que quiere hacer de él es como co-protagonista con la voz en el lied. Pues bien, la textura coral o de cuarteto de cuerdas que ya utilizara Mozart en sus Sonatas para piano ofrece un ambiente cercano al tener un registro reducido y cálido al ser una armonía vertical clara. Inmediatamente utiliza la alternancia de la armonía entre ambas manos. Este otro molde imprime ritmo y continuidad. Observemos que cuando para la voz, el piano vuelve a la textura de coral para acto seguido volver a tener la alternancia armónica, esta vez con semicorcheas en la mano derecha. Esta introducción del doble de ritmo lo que conseguirá será crear mayor inestabilidad y sonoridad. El fin no es otro que alcanzar el primer punto culminante del lied, ‘Tode’ en el compás 18.

Figura 70: compás 18.



En cuanto acaba esta sección el piano introduce a través de su interludio la nueva sección. En esta ocasión coloca un tremolo en la mano izquierda con la melodía en la mano derecha octavada y el bajo. Sin embargo, cuando vuelve a entrar la voz vuelve a los

acordes rebatidos. Llevamos apenas unos compases de la obra y Schubert ha cambiado en cuatro ocasiones de acompañamiento. Esto ilustra la importancia que le otorga al piano y el rol que quiere que desempeñe.

Figura 71: compases 10, 15 y 28.



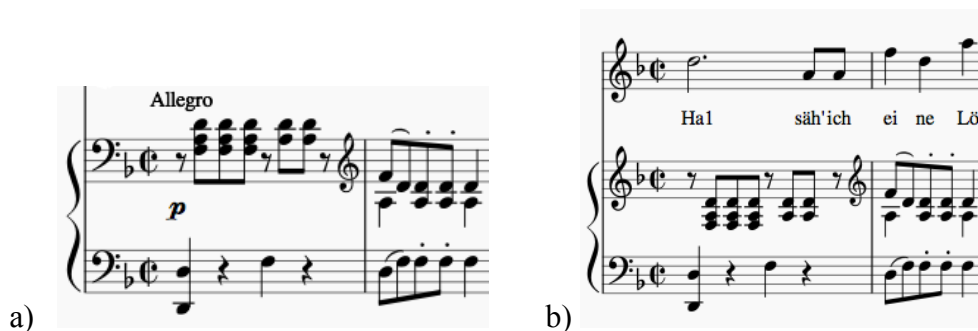
a) *ich, und mir ge gen*

b) *ei nem Trop fen*

c) *ster ben*
fz

En el primer cambio de *tempo* a *allegro*, es como si de otro lied se tratara, pues escribe otra introducción, que, si bien no anticipa la melodía vocal, sí utiliza el molde pianístico que posteriormente aparecerá. Este recurso también lo veremos en otros lieder. El carácter en todo momento brillante impregna toda la estrofa que hace referencia al león.

Figura 72: compases 43, 44, 60 y 61.

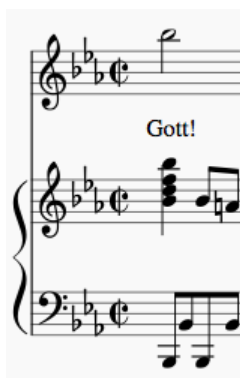


a) *Allegro*
p

b) *Ha! säh'ich ei ne Lö*

Después del lento viene la sección más desarrollada. El piano tiene ahora un papel relevante. Prácticamente parece una sonata para piano con acompañamiento de la voz. Sin embargo, la voz no adopta ni mucho menos un rol secundario, pues es donde alcanza la cima en el *sib* con ‘Gott’.

Figura 73: compás 150.



En el piano escribe toda suerte de recursos musicales: tremolos, contrapuntos, octavas, unísonos y acordes alternados. Todo un arsenal de procedimientos a través de los cuales Schubert ya pretendía expresar todas sus emociones. Seguidamente, en el ‘Adagio’ con el registro agudo, nos da la impresión de destensar toda la tensión acumulada en el pasaje anterior. Es un maestro del espacio y el tiempo. Todas estas cuestiones se encuentran en manos del piano con la carga expresiva de la voz.

La voz tendrá un papel crucial en el recitativo del *adagio* y el *largo*. El piano, una vez más actuando en su papel, ejercerá de bajo continuo. De esta manera es como Schubert sirve de enlace entre la vieja tradición y la nueva, cuando no rechaza nada de lo anterior, sino que lo aprovecha en su propio beneficio y va más allá. Un ejemplo de acompañamiento clásico lo podemos encontrar en el *piú largo*, donde el piano realiza un verdadero colchón armónico donde la voz debe expresarse con total libertad. Su melodismo siempre es atractivo, pero en este momento lo es más si cabe. Ha utilizado el recitativo y esta preponderancia de la voz para ilustrar las llamadas a Jehová, la muerte y pide piedad para el niño. No podía elegir mejor los momentos y los recursos.

Figura 74: compás 230.



Alternarán todavía algunos lentos y rápidos más concluyendo con lento lúgubre y con otros recitativos, pero seguirá el mismo carácter, es decir, en función del momento del poema utilizará unos u otros procedimientos para expresar lo que quiere utilizando el piano como motor expresivo dentro del dúo con la voz. El *allegro* de después del *più largo* bien lo podía haber firmado Mozart, así como el siguiente *allegretto*. De textura muy ligera y con muchos unísonos entre el piano y la voz nos lleva al siguiente *allegro* ternario en modo menor. Este modo menor ya se mantendrá hasta el fin del lied donde con un *adagio* entre arpeggios y acordes rebatidos finalizará su primer lied en modo mayor, *lab*, como abriendo un halo de esperanza para las súplicas que ha estado realizando.

Al inicio del lied, cuando empieza la voz, démonos cuenta de que armónicamente es un acorde de tónica, pero colocado en primera inversión, para al compás siguiente utilizar una armonización de dominante de la dominante. Este acorde es el de séptima de sensible de la dominante de *do* menor con la quinta rebajada. Esta armonía alterada que está utilizando Schubert veremos cómo Wagner la desarrolla, pero queremos dejar patente la precocidad de Schubert al colocar este acorde en el octavo compás y contando con 14 años. La riqueza colorística de esta armonía alterada genera un clima único. Esta circunstancia unida a la colocación del registro de la voz en medio del utilizado por el piano, nos da la impresión de algo cerrado, algo tenso que está esperando ser liberado.

Figura 75: compases 7 y 8.



La disposición de la voz en relación con el piano será un recurso muy utilizado por Schubert a lo largo de todos sus lieder. Todos los elementos musicales los coloca al servicio de la simbología, de la teatralización, de la descripción de sentimientos a través del texto. El cantante deberá narrar él solo todos los cambios de personajes que tiene la obra, y para ello cuenta con la innegable colaboración del piano, que actuará a modo de orquesta utilizando todo cuanto esté en la mano inventiva de Schubert. Narra a través del lied los estados de ánimo de quien cuenta la historia. No olvidemos que estamos en el Romanticismo, donde el individuo es lo más importante. Por tanto, no nos extrañe que incluso las emociones descritas en sus lieder se traten en muchas ocasiones como si fueran una autobiografía encubierta.

Las modulaciones son un pilar fundamental en Schubert. El modo en el que las trata en esta obra nos sirve de ejemplo para explicar el tratamiento que les da y la relevancia que les otorga. A través del juego cromático nos muestra una variedad colorística inmensa. Ya hemos visto cómo al comenzar lo hace con la tónica y enseguida utiliza acordes de dominante de la dominante, pero es que escasos compases después ya ha modulado a *sib* menor, séptimo grado rebajado de la tonalidad de *do* menor, con las alteraciones que ello conlleva en la melodía. En momentos como éste cabe sin duda la pregunta de quién acompaña a quién, y la respuesta es que ambos, pues la obra está concebida como un todo entre texto, música, voz y piano, por lo que los roles se irán

intercambiando según las necesidades de la obra.

En cada estrofa ya hemos visto que modifica todo el entramado de la obra en el piano y la voz. Tonalmente también cambia de armadura, al margen de que en medio de cada una de ellas module internamente. Iniciamos la obra en *do* menor para cambiar a *re* menor. Vuelve a *do* menor, pero en el *adagio* que pretende destensar nos lleva a *reb* mayor, una tonalidad bastante alejada para la época. Actualmente el segundo grado rebajado de la escala no resulta tan lejano, pero entonces desde luego sí, por lo que Schubert lo suaviza anticipando la tonalidad de *lab* mayor establecida unos cuantos compases antes. Sin embargo, seguido del recitativo aparece el *do* mayor en el que la voz se expresará con total libertad, no sin antes pasar por *la* menor. El *allegretto* lo enmarca en *sol* mayor para cambiar al *allegro* ternario en *sol* menor. Finaliza el lied en *lab* mayor, pero en el *andante* vuelve a sonar el *do* menor del inicio.

Con toda esta descripción de tonalidades no queremos otra cosa sino anunciar que para Schubert no existe marco tonal que le limite expresivamente. Se siente libre en todo momento para establecer cuantas modulaciones y colores armónicos precise en aras de conseguir el fin último: emocionar. A través de su lenguaje armónico consigue los giros más inverosímiles con el refuerzo de los acompañamientos pianísticos y la expresividad de la voz, instrumento privilegiado para tal fin.


Como hemos dicho, la extensión de este primer lied nos ofrece la evidencia de la importancia del lied para Schubert. La extensión no es garantía de nada, pero en Schubert y de la manera en la que lo ha tratado sí. A través de esta longitud puede establecer tonalidades y *tempos* distintos que le ayudan en la descripción del poema, que en este caso trata de la muerte, por lo que Schubert parece que a través de él y de otros lieder nos muestra diferentes formas de tratar a la muerte. Observemos cómo el registro de la voz en la primera página es bastante grave hasta el final de la misma donde en la palabra

‘Tode’ (muerte en alemán) ya sube hasta el *solb* creando disonancia con el piano que tiene un *fa*. El concepto de disonancia en Schubert también evolucionará con el cromatismo de su armonía. En las únicas ocasiones que eleva el registro son el caso ya citado y en ‘Gott’ (‘Dios’ en alemán) en el compás 150. Son sin duda los puntos culminantes del lied. Con anterioridad por supuesto que habrá evolucionado el fraseo, pero sin tanta decisión ni altura como en estos dos momentos.

Por otra parte, la concepción espacio-tiempo adquiere otra dimensión en Schubert. Todos los recursos que utiliza como interludios del piano, movimientos contrarios entre voces, cambios de moldes en los acompañamientos o cambios de registro nos otorgan una dimensión desconocida en la recepción de la obra. No es una extensión en vano, arbitraria, sino la necesaria para contar la historia del modo en el que Schubert la quiere explicar.

Los interludios pianísticos, igual que las introducciones, se tratan a modo de preparación o de resumen. El piano no olvidemos que es un personaje clave en el lied, el narrador, y como tal debe aclarar, anticipar y apoyar. En ocasiones este narrador actuará como orquesta. Sea cual sea el rol que represente se apoya en cada momento de los recursos que tenga a su mano, como por ejemplo las direcciones en el fraseo. Podemos observar cómo en ocasiones el piano y la voz van al unísono, otras en direcciones opuestas y otras simplemente sólo actúa la voz o sólo el piano en los compases 41 a 59.


Figura 76: compases 27, 32, 35.



a) *fz*

b) *p*

c)



Este enriquecimiento musical a la par que la participación activa del piano dentro de la obra nos reafirma en la alta consideración de Schubert al lied y especialmente al piano como instrumento acompañante.

El segundo ejemplo, ejemplo número 16, *Gretchen am Spinnrade* fue compuesto en el año 1814, cuando Schubert tenía 17 años. El texto es una poesía del Fausto de Goethe y Schubert venía de tener un éxito rotundo con su estreno de la *Misa en Fa*. Esta euforia de juventud y de éxito se traduce en que el lied tiene un tono exaltado en todo momento. El motivo por el que presentamos aquí esta obra es por las siguientes características diferentes a las del lied anterior. Por una parte, nos interesa mostrar la utilización del ritmo *ostinato* del piano. Sólo hay un momento en el que el piano detiene ese ritmo *ostinato*: en ‘und ach, sein Kuss!’ (‘Kuss’ significa ‘beso’ en alemán).

Figura 77: compás 1.



Figura 78: compases 65 a 68.



Este ritmo *ostinato* obedece a la imagen que quiere Schubert que se haga el espectador de la rueda que no para de girar. Por tanto, es un ejemplo de música programática. Schubert utilizará mucho este recurso, muy necesario para la teatralización de la que hablábamos en el ejemplo anterior. Sin embargo, el tratamiento de la música programática en el *ostinato* de las semicorcheas de la mano derecha no está exento de expresividad, pues viene forzado por las progresiones que comienzan en el compás 54, cuando las modulaciones van anticipando el punto álgido. Asimismo, la mano izquierda pasa de marcar corcheas a tener blancas con puntillo a modo de bordones, y la voz va ampliando su registro. Este punto que comentamos tiene un poder de atracción grandioso desde el inicio. Todo va en la misma dirección: ritmo *ostinato*, cambios en la mano izquierda, cuatro frases para llegar al clímax donde la voz va elevando su registro y su expresividad, y modulaciones en cada una de las frases puente. Pero esos bordones nacen desde el inicio, cuando la mano izquierda ya presenta una blanca con puntillo unida a la segunda voz de corchea-silencio de corchea-corchea. Además, en momentos muy concretos, este bajo contesta a la voz mediante la articulación del bajo. Este juego rítmico se utiliza al inicio de cada frase como impulso rítmico.

Figura 79: compás 4.



Observemos cómo Schubert elige los momentos climáticos de sus lieder y cómo lo trabaja todo para llegar a ellos. El poema no ubica a la protagonista en una rueda, pero Schubert aprovecha esta imagen para acercarse al mundo popular y dotar de un decorado a la música. Con el pretexto de la rueda enarbola una serie de recursos musicales para centrar el poema y la música. Parece que todo lo que va buscando sea el beso. Todo el texto va encaminado en esa dirección, en la carga emotiva que tiene y que Schubert tan bien traslada a la música. No sólo la traslada, sino que la multiplica. La unión de texto y música exagera las emociones. El ritmo *ostinato*, tanto cuando está como en el momento en el que no lo está, provoca unas reacciones impresionantes. Maneja la relación espacio-tiempo de una manera magistral.

Schubert se sirve del empleo de un ritmo *ostinato* en el acompañamiento pianístico como apoyo expresivo. En este lied la función del piano no es tanto la de diálogo o contrapunto como veíamos en el anterior. En esta ocasión pretende encontrar a través del ritmo implacable del piano la sensación de continuidad. Ese fondo del piano que veíamos en el Clasicismo, Schubert multiplica su efecto expresivo. Con una melodía cargada de emotividad, la disposición armónica del piano, sus aperturas, progresiones y variaciones de la mano izquierda, para nada consiguen que el acompañamiento resulte vacío.

Otro aspecto destacable que aparecerá en Schubert en otros lieder como el uso de

un ritmo *ostinato*, es el de la composición continua (*durchkomponiert*). El término de origen renacentista se aplica más propiamente a la ópera. Schubert lo ha querido usar sin duda como recurso compositivo para dar continuidad y entidad a la obra. Además, da la sensación de cerrar un círculo cuando acaba de la misma manera que empieza. Por tanto, este carácter cíclico nos da la sensación de eterna prolongación. Esa línea sin fin la crea la voz. Sus valores más largos frente a las semicorcheas del piano, nos hace imaginar la inmensidad. Como composición continua tan sólo hay una parada en el calderón que ya hemos comentado. Por tanto, establece la estructura del lied en dos partes. Las estrofas se suceden una tras otra sin mediar interludio ninguno. Todas tienen la unión del *ostinato* de las semicorcheas de la mano derecha. La melodía, con intervalos de grados conjuntos y valores de negras y corcheas, va escalando o descendiendo de registro según requiera el momento y la tonalidad.

Armónicamente encontramos riqueza de colores, acordes y modulaciones. Ya hemos hablado de cuánto significan las modulaciones para Schubert. Nótese que llegamos a *lab* mayor en el compás 57. Es el proceso de mayor progresión de toda la obra: comenzamos en *fa* mayor en el compás 51 y a través de dominantes recorreremos la escala *fa-sol-lab-sib-si* natural-*do*# en el bajo en el compás 68. Una quinta aumentada cargada de significado y tensión.

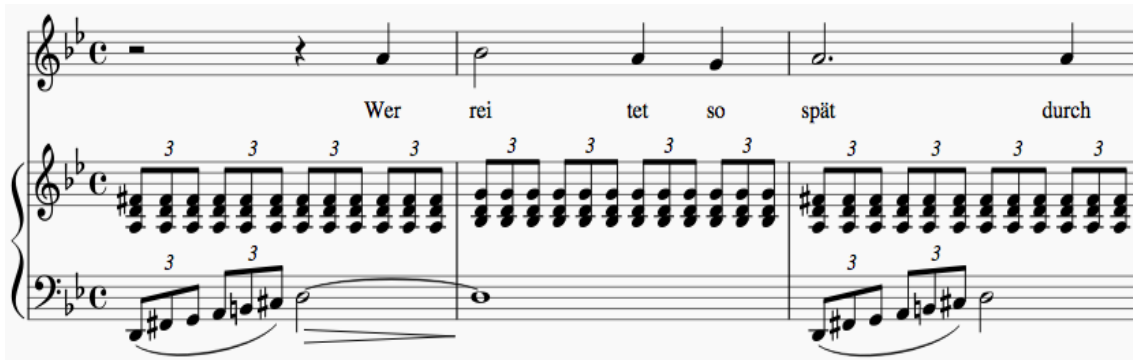
En el siguiente ejemplo, ejemplo número 17, *Erlkönig* se basa en un poema de Goethe, fundamentado a su vez en una leyenda escandinava sobre la que Johann Gottfried von Herder ya había compuesto un poema. El cuento original narra la terrible costumbre del rey de los elfos de aparecerse ante los vivos anunciándoles su inminente muerte. Al llevar esta historia a su poema, Herder nombró a su siniestro rey de forma que sonara similar al original danés, *Ellerkang* (rey de los elfos). Para ello utilizó la expresión *Erlkönig*, que en realidad significa rey de los alisos (un tipo de árbol) en lugar de

Elfenkönig (rey de los elfos). Goethe tan solo empleó el nombre ya usado por Herder. Goethe escribió el poema en 1782 y cuenta la historia de un padre que cruza a caballo el bosque en una noche tormentosa llevando en los brazos a su hijo moribundo, mientras éste dice ver al rey de los elfos que pretende llevarle consigo.

Erlkönig, presenta por tanto cuatro personajes con caracteres diferentes:

1. un narrador que presenta al padre que cabalga hacia su casa con un niño que es su hijo, en medio de una noche tempestuosa,

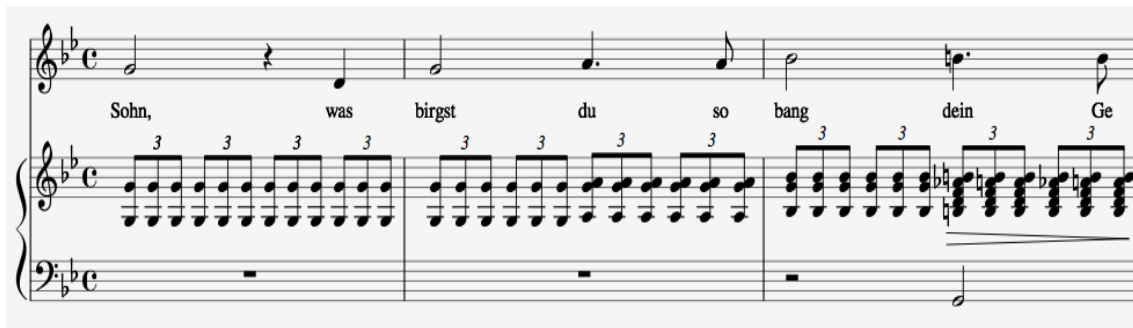
Figura 80: compases 15 a 17.



Musical score for Figure 80, measures 15-17. The score is in G minor, 3/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: "Wer reitet so spät durch". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand, with triplets marked "3".

2. el padre, que trata de tranquilizar al niño con una voz en un registro medio,

Figura 81: compases 37 a 39.



Musical score for Figure 81, measures 37-39. The score is in G minor, 3/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: "Sohn, was birgst du so bang dein Ge". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand, with triplets marked "3".

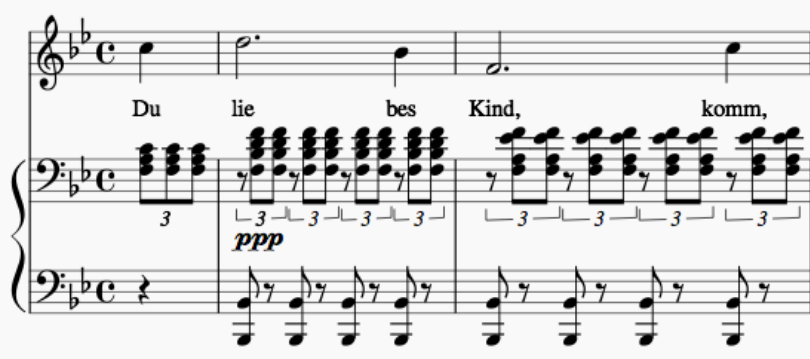
3. el hijo, asustado hasta la muerte por la aparición del rey de los elfos y que canta en un registro más alto y de progresiva intensidad,

Figura 82: compases 73 a 75.



4. y el rey de los elfos que trata de atraer al niño con una voz suave y algo melosa.

Figura 83: compases 58 y 59.



Fue compuesto en 1815, en una época en la que Schubert continúa viviendo una de las etapas más plenas de su vida, tanto en lo musical como en lo personal. Ese año entablará contacto con aquellos que serán sus mejores amigos en el futuro, Johann Mayrhofer, Franz von Schober y Anselm Hüttenbrenner, componiendo más de 140 lieder. La gran calidad de estas canciones pronto facilitó al compositor el ingreso en los salones de la alta sociedad vienesa haciendo famosas sus veladas musicales que pronto se conocerían con el nombre de *schubertiadas*, y de las que ya hemos hablado anteriormente.

La estructura tiene mucha relación con la balada germánica y se aparta notoriamente del lied estrófico por las abruptas transiciones musicales que separan las distintas escenas. Las voces tienen un carácter declamatorio o arioso, a veces casi de diálogo hablado. Estos recursos provienen de la influencia ejercida por la ópera, un género que interesó mucho a Schubert, especialmente para equiparar el lied a la misma. La balada termina, tal como lo indica la partitura, con una frase en recitativo casi totalmente sin acompañamiento.

En esta pieza para voz y piano, Schubert logra reflejar con maestría cada uno de los personajes que aparecen en el poema, confiriendo a cada uno de ellos unas características musicales propias, dificultando de este modo la interpretación del solista vocal que debe hacer gala de una expresividad y ductilidad muy importantes, ya que tiene que reflejar, al mismo tiempo, el miedo creciente del hijo, la sugestiva persuasión del rey de los elfos, y la inquieta contención del padre. El narrador comienza y termina el lied con tono dramático, el padre requiere una voz más grave de tono tranquilizador, el rey de los elfos, mediante pianísimos y tonos suaves, debe mostrarse sugerente para intentar convencer al niño que vaya con él, y el hijo, según avanza el lied, aumenta la intensidad de su voz al tiempo que lo hace su miedo. Debemos resaltar la expresividad del chillido del niño, absolutamente desgarrador tal y como lo relata Schubert.

Figura 84: compases 124 a 126.



Mein Vater, mein Vater, jetzt fast er mich an!

Valga este ejemplo para ilustrar que la parte más dramática del lied la tiene la parte vocal. No en vano es ella quien debe teatralizar y expresar en el texto y la voz toda la angustia y el profundo dolor de los personajes. Un poema tan dramático no podía ser musicalizado con los recursos del lied convencional. La canción artística creada por Schubert se apoya no solo en la tradición lírica sino también, como muy especialmente en este ejemplo, en una tradición dramática proveniente de géneros como el teatro y la ópera.

En cuanto al acompañamiento pianístico, Schubert le otorga el poder de suministrar el decorado del lied. El ritmo *ostinato* aparece una vez más, en esta ocasión tresillos de corcheas, tanto de la mano derecha como de la izquierda.

Figura 85: compás 2.



Representan no sólo el galope del caballo sino también la lluvia y el viento, descritas por su parte con las notas ascendentes y descendentes dando sensación de continuo movimiento y creando inestabilidad. De hecho, la sensación del oyente en todo momento es la incesante velocidad del lied, la energía del galope. Aunque no es este el principio y fin del lied, este movimiento continuo en el piano nos da idea de la consideración del piano dentro del dúo piano-voz, así como el dominio del escenario espacio-tiempo que emplea Schubert. Comprobamos de nuevo, igual que en el lied anterior, la existencia tanto de la aparición de un ritmo *ostinato*, así como el de la composición continua. Salvo al final con el recitativo en el que el padre encuentra a su hijo muerto, la persistencia del ritmo ternario, ya sea en acordes rebatidos, arpeggios,

alternancias entre manos u octavas, produce un hilo conductor en la historia.

Figura 86: compases 146 a 148.



Recit.
in sei nen Armen das Kind war todt.
Andante
pp *p* *f*

No obstante, pese a esa unión, el piano, junto a la interpretación de la voz, el piano es el responsable de enmarcar los diferentes cambios de personajes y caracteres, hecho que encontramos de mayor mérito si cabe. Si veíamos en el primer lied los distintos cambios de *tempo* y tonalidades para transformar cada estrofa, en esta ocasión vemos que Schubert ha logrado establecer mayor unidad compositiva, pero con un acentuado contraste entre líneas, por lo que se consigue mantener el hilo conductor de la historia y la perfecta descripción emocional de cada personaje sin perder continuidad.

La mano izquierda pasa del diálogo independiente inicial con el *ostinato* en la mano derecha, al apoyo rítmico-armónico de la tercera página, en el momento que habla el padre.

Figura 87: compás 58.



lie bes
ppp

En este momento hemos modulado al modo mayor y Schubert quiere dar a la música un tono más amable, está cambiando el registro. Sin embargo, cuando habla el niño vuelve a las octavas de la mano derecha y la mano izquierda establece un *duetto* interesante con la melodía con décimas octavadas.

Figura 88: compás 73.



Este diálogo entre mano izquierda y melodía, será utilizado en numerosas ocasiones del mismo modo en otros lieder. Acabado este pasaje es donde transforma las octavas de la mano derecha en acordes rebatidos y modulamos a *do* mayor. Volvemos al ritmo marcado en negras de la mano izquierda pero esta vez con tresillos arpegiados de la mano derecha; es el momento del rey de los Elfos.

Figura 89: compás 87.

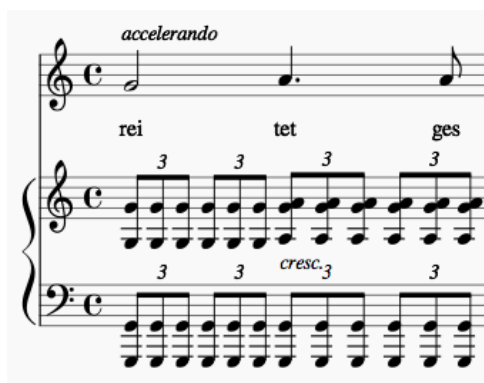


Podemos comprobar cómo emplea material diferenciado para cada personaje desde múltiples puntos de vista: armónico, rítmico, melódico y pianístico. Poco a poco iremos viendo toda la serie de recursos compositivos de Schubert. Muchos de ellos aparecerán en alguno de sus lieder.

El empleo de la tonalidad de *sol* menor baña toda esta escena con una luz misteriosa y aterradora hasta la primera intervención del rey de los elfos en el compás 58, donde la modulación a *sib* mayor, relativo mayor, nos deslumbra cual sol en la nieve, aportando mayor carácter gélido a la escena. Schubert se transforma en un artista de la modulación y la teatralización. Ya habíamos visto un ejemplo de música programática en el ejemplo anterior con el *ostinato* de la mano derecha, pero ahora es todavía más evidente si cabe. Todos los pasajes son sin duda ejemplo descriptivo de todo cuanto acontece en el poema, y no dejamos de asombrarnos de la imaginación para concebir tal idea ni de los medios para conseguir tal fin. El momento más efectivo, sin considerar a los anteriores poco adecuados, es el final, donde después de haber conseguido todas las tensiones-distensiones con los diferentes acompañamientos, ritmos y tonalidades, se hace el más absoluto silencio, con un recitativo a cappella, los acordes de dominante de la dominante, dominante y tónica de sol menor. Absolutamente descriptivo y desgarrador. Ha preparado perfectamente todos los momentos de la obra, pero sin duda este se valora aún más con la aparición del silencio después de estar toda la obra unida con el *moto perpetuo* de los tresillos de corcheas en sus múltiples formas. Dentro de la trama no sólo tiene sentido sino que multiplica su efecto. Otra muestra más del manejo del espacio-tiempo y la teatralización.

Al finalizar la última estrofa, un padre desesperado acelera el galope.

Figura 90: compás 135.



The musical score for Figure 90, measures 135, is presented in common time (C). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "rei tet ges" and is marked "accelerando". The piano accompaniment features a right hand with a triplet of eighth notes and a left hand with a triplet of eighth notes, both marked "3". The left hand triplet is marked "cresc. 3".

Schubert lo traslada al piano aumentando la velocidad, creando angustia, para detenerlo en seco cuando llega a casa y descubre a su hijo muerto. Se hace un silencio aterrador. Se trata de otro ejemplo del juego *espaciotemporal* llevado a cabo por parte de Schubert. Concibe el lied como un todo, con un corpus integrado por voz, texto y piano, y dota al propio instrumento de la capacidad de dominar la escena; incluye a la voz dentro de la delimitación que ha definido el piano, y este hecho es sin duda novedoso en la utilización del piano como instrumento acompañante.

El resto del lied es un continuo diálogo entre personajes pasando por diferentes tonalidades y registros en función de cada uno de ellos y momento de la escena. Las tonalidades menores las adjudica al narrador, al padre y al hijo, y *la* mayor a Erlkönig. A través de las tonalidades recorre un camino de contrastes y emociones, siendo el padre quien más cambia de tonalidades y registros. Utiliza las modulaciones para representar los cambios de carácter y como otro elemento de identificación de los personajes. En este punto podemos observar la creación de lo que será el leitmotif wagneriano. Schubert proporciona a cada personaje un perfil musical que el intérprete debe explotar, asignando unos motivos para cada personaje de la historia.

En la última sección reaparece de nuevo el narrador relatándonos de forma apasionada el dramático final de la historia, concluyendo con un austero recitativo y dos acordes para dejar bien patente el carácter que ha querido imprimir en esta historia. Por tanto, la característica que ha predominado en el lied ha sido la ansiedad por parte de los intérpretes y que así se transmite al oyente, tal y como se manifiesta en la historia y tal y como parece que Schubert lo sintió al leerla y al componer el lied. Esta transmisión de carácter, tan característica del Romanticismo, alcanza cotas superiores con Schubert, especialmente en su composición *liederística*. Asimismo, esta intencionalidad transmisora de carácter en la obra en su conjunto, pero más concretamente en la parte

pianística, establece sin duda un punto de partida en la concepción del acompañamiento pianístico a la voz.

El tercer ejemplo es la quinta pieza del ciclo *Die schöne Mullerin*. Este ciclo fue compuesto en el año 1823, y supone el primer acercamiento del compositor a la poesía de Wilhelm Müller. El poeta ha pasado a la historia gracias a Schubert, quien puso música a dos de sus ciclos: *Die schöne Mullerin* y *Winterreise*. Cuando Schubert empezó a componerlo ya sabía que padecía sífilis, por lo que no le quedaría mucho tiempo de vida. Esta colección de lieder se sucede sin interrupción y por su carácter cíclico (unidad melódico-armónica) y por el hecho de tratarse de poemas de carácter puramente lírico, deben ser considerados como una sola canción.

Existe un antecedente a la idea de un romance entre un joven aprendiz de molinero y la hija del molinero en *El barbero de Sevilla*, una ópera bufa de Paisiello, donde se establece la idea de la historia y fue estrenada en 1782. En cambio, descubrimos en *An die Ferne Geliebte* de Beethoven el antecedente de concepción de ciclo unitario. Se trata de seis poemas de Jeitteles que datan de 1816 y que también narran el amor que siente un granjero por su amada. Por tanto, la innovación de Schubert radica en el tratamiento tanto de la temática como del ciclo.

El texto original de Müller incluía un prólogo y algunos poemas que Schubert no seleccionó para su ciclo. Schubert desestimó la intención burlesca a la lírica popular partiendo directamente de los versos y de las emociones descritas en ellos, que es lo que hemos visto que en todo momento le interesa: describir los sentimientos de sus personajes. Suele ser fiel a los versos y su carácter, pero en esta ocasión alteró deliberadamente su significado al interpretar con seriedad todo lo escrito. Aquí tenemos un primer ejemplo novedoso en tratamiento temático. Seguramente de haber utilizado ese tono cómico habría tenido mucha menor repercusión en los compositores posteriores.

Se escucha por primera vez en el ciclo una tonalidad menor. Después de cuatro lieder, sin duda causa sorpresa. Parece que, debido al texto, intenta darle un aire inocente al momento con la modalidad menor. La estructura que se crea tiene forma ABA', a manera de un pequeño rondó y el poema tiene todo el tiempo una característica descriptiva de los quehaceres diarios. Sorprende sin embargo el vasto conocimiento poético de Schubert al realzar la segunda sección con la inclusión de dos recitativos. El primero subraya en registro grave las palabras del amo del molino, agradeciendo a sus aprendices el trabajo del día; empieza en el compás 45 y se extiende hasta el 51.

Figura 91: compás 46.



El segundo se plantea hacia el agudo, en *re* menor, y se desarrolla entre los compases 51 a 59. Se trata del saludo de la bella molinera dando las buenas noches a los aprendices.

Figura 92: compases 54 a 56.



Vemos una vez más cómo Schubert utiliza los registros y las tonalidades como un lenguaje parejo a los personajes, las emociones y los momentos.

En cuanto al acompañamiento Schubert utiliza tres moldes. El primero que aparece es el de la introducción, que será el segundo en acompañar a la voz. Con marcado carácter rítmico y enérgico comienza el lied el piano. En el cuarto compás ya aparecen en el piano las semicorcheas que nos acompañarán durante la primera intervención de la voz y como conclusión del lied. Estas semicorcheas de la introducción en grados conjuntos enlazan el acompañamiento rebatido en acordes placados con las semicorcheas arpegiadas que se presentarán a la vez con el bajo y la voz.

Figura 93: compás 7.



El primer cambio de acompañamiento lo encontramos en el cambio de estrofa. En ella parece que Schubert desea darle mayor protagonismo a la voz y al texto. En general, en este lied el piano no tiene un gran protagonismo, está muy sujeto al texto, pero sin duda contribuye decisivamente a darle el marco temático idóneo. Pues bien, si el primer patrón de acompañamiento consistía en semicorcheas arpegiadas en la mano derecha y un ritmo marcado de corchea, silencio de corchea, corchea en la mano izquierda, el segundo patrón será de naturaleza rítmica y marcada, bien contrastado con el anterior.

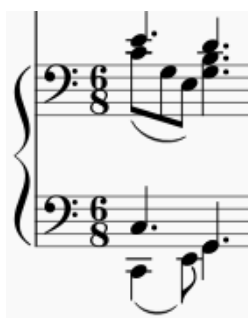
Figura 94: compás 27.



Este tipo de contrastes, unido al papel menos relevante del piano, son los motivos que nos han llevado a mostrarlos en esta investigación. La manera en cómo trata este segundo plano al piano es sin duda singular. El fondo que está realizando el piano en este lied está enfatizando todo cuanto está relatando la voz en su melodía y en su texto. Nada que ver con el fondo musical del Clasicismo, mucho más aséptico que el que propone Schubert.

El tercer patrón pianístico lo podemos localizar escasos compases después del segundo, pero sin embargo el tono del poema cambia drásticamente. Sin duda, reforzado con el carácter del piano, tipo coral, con cuatro voces y mucho más legato, yendo de la mano de la voz.

Figura 95: compás 37.

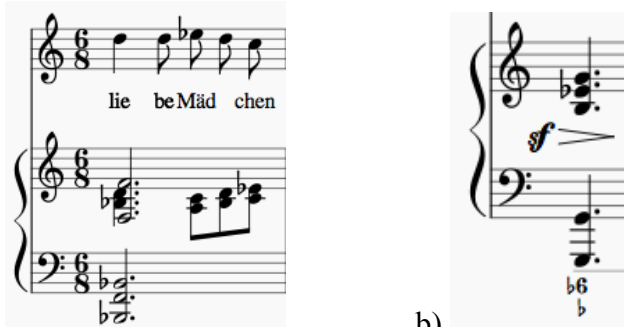



Después de él aparecen los recitativos a los que hacíamos alusión anteriormente. Por tanto, estos recitativos los ha anticipado para que el contraste se encuentre en la última estrofa, que es repetición de la primera, donde vuelve el acompañamiento inicial. Concluye con otro recitativo breve y acaba el piano con la misma direccionalidad que lo hacía la voz.

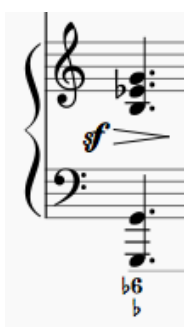
Tanto estructural como armónicamente la sencillez sigue imperando en el desarrollo compositivo del lied en Schubert. Apoya su discurso en los contrastes del piano, lo convierte en el motor expresivo del lied. La melodía es sencilla, de trazo simple y con un ritmo claro y continuado. Negras y corcheas son las que predominan con algún ritmo aislado de corchea con puntillo-semicorchea enfatizando levemente el carácter de

la obra. Las partes del lied están claramente delimitadas por el acompañamiento y la armonía circula con soltura alrededor de la menor. Tan sólo mencionar el efímero *sib* mayor en el compás 52 y la sexta napolitana en *re* menor del compás 56. Toda esta frase es el pasaje más recitativo del lied y donde Schubert exprimer su potencial tonal, explotando su lado más colorístico.

Figura 96: compases 52 y 56.



a) 

b) 

En el siguiente ejemplo, ejemplo número 19, seguimos en e ciclo *Die schöne Mullerin*. *Die liebe Farbe* significa el color amado y se plantea en modo menor. Este color verde es el verde y está presente en todo el ciclo. Pensamos que con este lied y el siguiente, es con los que podemos ilustrar todo el recorrido realizado a través del color verde en el ciclo. La primera relación con el color verde aparece en el número 12, *Pause*, con el significado de la cualidad de un objeto. En el siguiente, *Mit den grünen Lautebande*, el joven molinero le da a la joven la cinta verde de su laúd, albergando entonces la esperanza. En el actual, el número 16, se convierte en un estado anímico fúnebre, pues se compone como un canto a la muerte, donde tañe oscuramente, en el registro central, una trágica campana, un pedal sobre la dominante, el *fa*#. Si menor es una tonalidad con muchas connotaciones en las composiciones de Schubert, se emplea en obras cruciales, como la Sinfonía Incompleta, Rosamunde y en *In der Ferne*, lied que veremos posteriormente perteneciente al ciclo *Schwanengesang*. Aunque la melodía es

amplia y abierta, el lied se impregna de desolada monotonía, que pinta las imágenes fúnebres asociadas al color verde. Esta simbología tendrá repercusión en compositores y artistas posteriores, como por ejemplo en Federico García Lorca, para quien el color verde también significa la muerte.

Lo más característico de este lied es la nota pedal que comentábamos. Es sorprendente cómo alrededor de la dominante construye todo el lied: voz, mano derecha y mano izquierda. La mano derecha tiene el encargo de la repetición constante y monótona del *fa#* y cuando no canta la voz interpreta una melodía introductoria y concluyente. La izquierda sin embargo está continuamente dialogando o bien con la voz o bien con la mano derecha.

Figura 97: compases 5 y 6.



Este recurso ya lo hemos visto con anterioridad. El registro y la tesitura entre voz y piano es estrecho en este lied. Lo más abierto entre extremos es una décima que aparece entre la voz y el bajo como por ejemplo en el compás 9, aunque cuando se presenta el bajo con la voz utiliza una tesitura media-aguda.

Figura 98: compás 9.



La textura del lied proporcionada por el acompañamiento es sin duda frágil y un tanto efímera. Hasta ahora no nos habíamos encontrado con esta disposición. Queremos por ello mostrar el repertorio infinito de Schubert en patrones y moldes de acompañamiento, siempre al servicio del poema y de su imaginación.

La melodía, de carácter sencillo, explica el momento que vive el protagonista y refuerza con el *fa#* todo el círculo del poema. El *fa#* acompaña siempre a la palabra ‘Grün’ (‘verde’ en alemán). Por tanto, podemos asociar el color verde a la nota *fa#*. Aquí tenemos otro ejemplo de simbología schubertiana. Esta nota pedal en la dominante ubicada en la mano derecha la utiliza también la melodía cuando aparece el color preferido, y diferencia expresivamente el *fa#* grave del agudo. Todo un juego expresivo.

Figura 99: compás 12.



The image shows a musical score for a specific measure. It consists of three staves. The top staff is for the voice, with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The lyrics 'Schatz hat's Grün so' are written below the notes. The middle staff is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs), the same key signature and time signature. The piano part features a melody of eighth notes in the treble clef and a bass clef with a pedal point on F# (indicated by a vertical line and a note). The dynamic marking *pp* is present.

Continuamos todavía en el ciclo *Die schöne Mullerin* y escogemos *Die böse Farbe*. Es continuación del anterior y comienza en modo mayor a velocidad moderada, en contraste con el lied precedente. El personaje único es el molinero en su desolación y también en el momento de tomar una decisión: abandonar la idea de conquistar a la joven, llevándose la prenda de amor, la cinta verde. Resistir la tristeza y demostrar energía para soportar la derrota son elementos trágicos que Schubert sustenta en el modo mayor, en el movimiento y en la nota pedal de la *fa#*, dominante de la tonalidad, y parte del lied precedente. Solamente el arroyo supone un cierto apoyo para el joven molinero, que ha visto transformarse el verde de esperanza en desesperación.

Seguimos por tanto con la simbología del color verde y la nota pedal de la dominante, el *fa#*. Sin embargo, en este lied se suma el juego entre modalidades mayor y menor. La introducción del piano empieza en *si* mayor, pero en el tercer compás aparece el modo menor, como recordando lo acontecido en el lied anterior.

Figura 100: compases 2 y 3.



Esta introducción, una vez más, es material que utilizará en un acompañamiento posterior. No obstante, cuando aparece la voz, surge de nuevo el modo mayor.

Figura 101: compás 5.



Sin resultar tan explícito como en el anterior lied, parece oírse todavía el pedal sobre la dominante, el *fa#*. Aún así, este lied no es exclusivo del *fa#*, pues vemos notas repetidas sobre la tónica y también en otras. Ello nos lleva a pensar que lo que en realidad quiere Schubert en este momento es enfatizar la continuidad rítmica y la relación con el anterior lied. Está muy presente la idea del hilo conductor en todo el ciclo.

El acompañamiento presenta dos patrones: acordes alternados entre ambas manos y los seisillos de semicorcheas arpegiados o rebatidos. La presentación y cuando el

campesino expresa sus sentimientos de querer ver mundo, Schubert dispone la alternancia entre el bajo y la armonía. Este molde atribuye ciertas cualidades motoras y campestres.

Figura 102: compás 9.



¿Cuándo aparecen los seisillos? Pues en el momento en el que el protagonista habla del color verde, ese color que nos acompaña durante todo el ciclo. En ese instante cambia todo el diseño del acompañamiento.

Figura 103: compases 22 a 24.



Donde antes sólo había pequeños refuerzos de la melodía al final de cada frase y en la última frase de la estrofa por parte de la mano derecha, ahora sobre los seisillos de semicorcheas en una nota repetida que empieza por la tónica, hallamos contrapuntos y diálogos con el bajo, la mano derecha y la voz. Contrastes de direcciones, de articulación y melódicos contribuyen a generar un pasaje que contrasta con la factura anterior y que

aporta expresividad al lied. Este cambio de decorado originado en al acompañamiento genera un contraste sin duda sorprendente al oyente. Ya lo hemos visto en otros lieder, pero no deja de maravillarse la facilidad con la que genera escenarios distintos nacidos de un germen común.

Cuando vuelve a aparecer la melodía inicial no cambia al patrón de acompañamiento inicial, sino que se mantiene en los seisillos, en esta ocasión arpegiando la armonía. Qué duda cabe de que este nuevo acompañamiento con los bordones en la mano izquierda en notas largas imprime otro carácter bien distinto a la melodía. Tan sólo detiene el movimiento en ‘Ade’, donde el protagonista se despide con su ‘adiós’, cansado, desconsolado. Para ello le cede todo el control expresivo del lied a la voz, desapareciendo el piano, pero dejando la armonía sobre el segundo grado rebajado.

Figura 104: compases 38 y 39.



Resulta crucial conocer cuándo el piano aporta y debe controlar el lied y cuándo debe ser la voz. Schubert es un maestro para saber elegir los momentos en el acompañamiento y la voz. En este momento de despedida aparece el *sol* agudo (clímax del lied) en modo menor y una disposición del piano absolutamente ligera, para que la voz tenga fácil expresarse con naturalidad. Comprobamos por tanto el papel decisivo que juega el piano en los lieder de Schubert. Aparece y desaparece según la necesidad expresiva del lied.

Finalmente, en la última estrofa, se manifiestan todos los elementos del lied presentados hasta aquí. Reaparece el pedal sobre el *fa*#, diálogo con la voz y arpeggios en la mano izquierda. De unos patrones de acompañamiento bien distintos entre sí, Schubert los ha unido en la última estrofa del poema, la primera frase en modo mayor y la siguiente en modo menor. Todavía quedará no obstante una aparición más del *sol* agudo y del verde, donde Schubert presentará en el acompañamiento acordes rebatidos, pero esta vez sobre los seisillos y en modo menor, dando mayor movilidad e inestabilidad al pasaje. Concluye el lied en la última frase entre ambos modos mayor y menor, expresando una vez más el *sol* agudo, pero en ‘Hand’ (‘mano’ en alemán) y acabando el piano de idéntico modo al que empezó. Cierra de este modo un círculo.

Figura 105: compases 43 y 59.



a)

b)

En el siguiente ejemplo, iniciamos otro ciclo, *Winterreise*. Fue compuesto en febrero de 1827 y se basa de nuevo en la poesía de Wilhelm Müller. El protagonista comienza la narración cuando la historia ya ha finalizado. Por tanto, solamente nos quedan pequeñas referencias que nos permiten reconstruir la historia previa, un amor fracasado que ha condenado al protagonista a la soledad eterna y la desesperación. Ambos son temas muy repetidos en Schubert, junto a la idea del viaje y la de la muerte. No aparecen personajes secundarios a excepción de la Naturaleza, formando parte de la lamentación del propio protagonista.

Este carácter es el que predominará en todo el ciclo, fundamental para comprender la visión del mundo que se desprende del *Winterreise*. El tono es trágico en todo momento, enlazando el desaliento y el pesimismo durante los 24 lieder. Cualquier evocación a la alegría, a personajes que refrenen la tristeza del protagonista, aparecen siempre en tiempo pasado. Todas las referencias al presente o futuro aparecen llenas de tragedia, dolor o incertidumbre. Nadie es ajeno a que esta atmósfera lúgubre pueda ser debida al momento vital de Schubert. En febrero de 1827 Schubert tuvo que hacer frente a serias dificultades sociales y económicas que le impidieron centrarse en la composición. Sin embargo, encontrarse con estos versos de Müller, poeta ya conocido por él, la temática del ciclo y la cantidad de imágenes musicales que podían sugerir los poemas, le animaron a componer con celeridad, a expresar sus emociones y a reflejarse en los poemas. Se describen ambientes muy distintos, todos ellos caracterizados por el hielo, el viento y el frío⁷³. No obstante, son elementos que dejan oír su voz. El tilo, árbol que aparece como amigo y confidente en el tercer lied de la primera parte, habla con el protagonista y le da refugio.

La línea melódica tiene un carácter descendente en todo momento, semantizando de este modo la idea de un viaje fatal. Continuando con el manejo de las tonalidades por parte de Schubert, *re* menor inunda de oscuridad todo el poema desde el inicio. Sin duda se trata de un viaje invernal, y no sólo nos referimos a la estación del año, sino a la escenificación de todo el lied a través de la melodía y el acompañamiento. En cambio, en la última estrofa se produce una importante alteración armónica: la modulación al relativo mayor de la tonalidad principal. En el momento en el que el viajero que se dispone a iniciar su camino, se dirige a su amada para desearle las buenas noches. Por tanto, ese

⁷³ Como por ejemplo las palabras que aparecen en el poema: gotas heladas, arroyo helado, camino nevado, viento congelado o árboles escarchados.

halo de esperanza se refleja en el cambio de modo. Sin embargo, acaba el piano el lied en modo menor, es decir, diluyendo toda esperanza.

Las formas derivan de la música instrumental, lo cual da mayor libertad compositiva a Schubert y los tonos menores dan color a dieciséis de los veinticuatro lieder. Los elementos físicos de la naturaleza y ciertas sugerencias musicales del texto aparecen plasmados en la música mediante estructuras rítmicas, trinos, que ilustran la lucha amarga y agotadora del protagonista con sus sentimientos. La conclusión final que se plantea, la de continuar o no el camino, es un nuevo y desalentador interrogante, pues no sabemos si el camino debe replantear la lucha del protagonista con sus sentimientos o vencerla definitivamente.

La fusión entre acompañamiento y melodía a la hora de configurar la estructura, además del diseño rítmico, es fundamental. No obstante, estas características siempre se subordinan a la idea principal de cada uno de los lieder, es decir, están profundamente arraigadas en lo psicológico.

Comienza el ciclo y el lied el piano. En este caso vemos cómo sí guarda relación el acompañamiento de la introducción con el que se utilizará posteriormente. Por una parte, la melodía introductoria es una variación de la siguiente que interpreta la voz, y por otra el acompañamiento también será el que a continuación acompañe a la voz. Por tanto, tenemos otra vez la textura vertical de coral a cuatro voces o de cuarteto, tan utilizada por Mozart en sus Sonatas para piano.

Figura 106: compases 1, 2, 7 y 8.



a)

b)

Este patrón de acompañamiento funcionará a modo de *ostinato* o *moto perpetuo*. Ya hemos visto este recurso anteriormente en Schubert, aunque en este caso tiene la salvedad de no tratarse de una única figura rítmica o una nota, sino de todo el molde completo, es decir, la textura de cuatro voces al completo será la que se mantenga a lo largo de todo el lied. Los *forte*-pianos anacrúsicos afirman el acento expresivo que Schubert quiere dar a esas anacrusas del segundo tiempo de muchos compases. Este elemento junto al ritmo corchea con puntillo-semicorchea-corchea, serán los dos motivos que generarán movimiento e inestabilidad a la obra.

‘Fremd’, ‘extranjero’ en alemán, es la primera palabra que escuchamos, es decir, la persona extraña y ajena a su ambiente. Inicia la voz anacrúsicamente y es desde ese *fa* desde donde desciende la frase, razón por la que pensamos en la importancia que le otorga Schubert. Además, a partir de ella la voz se queda en una tesitura más grave que el piano. En la tercera frase modula a *sib* mayor, sexto grado de la escala, para volver inmediatamente a *re* menor en la siguiente escala. Realza a la doncella y la madre⁷⁴, pero enseguida vuelve a oscurecer y el piano introduce un motivo que lo repetirá tres veces, dos seguidas y otra más dos compases después.

Figura 107: compases 24 y 25.



⁷⁴ En las palabras ‘Mädchen’ y ‘Mutter’, ‘doncella’ y ‘madre’ en alemán respectivamente.

Este motivo ha sido escogido del que comentábamos unos párrafos más arriba y del que el piano se hace eco aquí también melódicamente, pues la distancia interválica de segunda menor e incluso las notas son las mismas que las que ha interpretado la voz al principio de su intervención en el tercer compás. Funcionan cual ‘llamada del destino’, como recordando al protagonista de la narración que no tiene posibilidad ninguna. Posteriormente aparece de nuevo en la siguiente estrofa, que es repetición de la primera y también cuando cambia al modo mayor, esta vez en segunda mayor.

Figura 108: compases 88 y 89.



Debemos hacer notar que, pese al cambio de color y modulación al modo mayor, el acompañamiento continúa intacto. Por tanto, la idea de continuidad sigue intacta. No suma más voces ni cambia la disposición de la armonía, tan sólo se limita a aplicar el material anterior en modo mayor. Al finalizar el lied, ambos, voz y piano, se encargan de cerrar la obra en modo menor. Sin embargo, en el motivo que hemos expuesto en primer término en modo menor (figura 107), y posteriormente en modo mayor (figura 108), el lector habrá apreciado un cambio sustancial en la armonización al introducir Schubert la dominante de la dominante que resuelve en un acorde de tónica directamente. Esta resolución secundaria, unida a la apertura del cambio en la armonización aportan un sentido distinto a la frase. Tampoco es arbitrario el hecho que en modo mayor no repita el motivo tres veces, sino sólo dos. Las connotaciones en el modo las deja bien patentes Schubert en este ejemplo.

Otro motivo interesante en la parte pianística que ayuda en la direccionalidad vocal es el situado en el compás 16.

Figura 109: compás 16.



Mädchen sprach von

ligato

Con él establece la primera modulación en el lied, así como el cambio de direccionalidad, aunque sea *temporal*, de la línea melódica hacia un sentido ascendente. En este punto es cuando podemos establecer que Schubert en este lied asocia el modo menor con un sentido descendente de la melodía, y una dirección ascendente en el modo mayor. Sin duda, la introducción de este motivo en el piano da un color diferente a la obra. Pensemos que llevábamos dos frases además de la introducción con el ritmo constante de corcheas y con la direccionalidad descendente. Este momento viene a arrojar cierta apertura.

Seguidamente lo imita el bajo dos compases siguientes, repitiendo esta disposición dos compases más tarde, pero más agudo al haber vuelto a modular. En el modo mayor vuelve a aparecer en idéntica situación (compás 80).

Figura 110: compás 16.



Mut ter gar von

Fíjense las tonalidades que utiliza para este motivo. Al inicio modulamos a *fa* mayor, a través de la séptima de dominante y con un acorde de dominante de la dominante, y dos compases después a *sib* mayor. En cambio, en el modo mayor, pese a mantenerse en *re* mayor, este motivo y la frase afectada se encuentra en *sol* y *re* mayores respectivamente (compases 82 y 86). Ha subido una segunda mayor respecto al inicio en el momento en el que se dirige el protagonista a su amada para desearle buenas noches.

Finaliza el lied como apuntábamos en modo menor, con la misma textura que ha utilizado durante toda la obra y con una nota pedal sobre la dominante sobre la que forma la armonía con la que concluirá el lied.

Figura 111: compases 101 a 105.



Continuando en el ciclo *Winterreise*, *Auf dem Flusse* se configura de un modo direccional, mediante el crescendo y la acumulación de notas en el acompañamiento, que refuerzan la sonoridad. En este nuevo ejemplo, desde un comienzo cercano al recitativo, se llega en la segunda mitad de la última estrofa, a un *forte*, como punto climático. Tras un brusco contraste en pianísimo, el crescendo que surge llevará de nuevo a la dinámica *forte*. La importancia dada a este contraste nos permite afirmar que Schubert considera la última estrofa del poema como la central para comprender su contenido: el río congelado mantiene dentro de sí toda la fuerza de su corriente, como sucede en el corazón helado del protagonista. Esta idea surge de los conceptos de las estrofas previas (el momento en que se graba el nombre de la amada sobre la superficie del río) y se antepone, finalmente, a dichos conceptos.

Tenemos por tanto una melodía con una factura de tipo recitativo, es decir, sin grandes saltos interválicos. Nos tiene acostumbrados Schubert a este tipo de melodismo que, por otra parte, junto al piano, tiene una gran expresividad. En cuanto al acompañamiento nos volvemos a encontrar con el molde de la alternancia armónica entre ambas manos. Una vez más nos aporta homogeneidad rítmica, yendo de menos a más como ya hemos comentado. Sin embargo, en esta ocasión merece analizar ciertos aspectos.

La introducción del piano vuelve a ser el patrón del acompañamiento que utilizará durante el lied. Los *staccatos* nos lanzan la idea de continuidad rítmica pero también la de precisión, y es que el texto habla de lo que el protagonista le está reprochando al río. La línea del bajo está en todo momento en relación de fraseo con la voz. Incluso en la introducción existe una tímida intención de apertura y cierre de la frase (*mi-sol-mi*).

Figura 112: compases 1 a 4.



En toda esta estrofa y la última, la unión bajo-voz es total. Además, en esta estrofa es el bajo quien en la primera parte de la frase adopta el protagonismo al cantar él la melodía principal, pareciendo que sea la voz quien acompaña al bajo. Este *duetto* también lo hemos visto ya anteriormente, sin embargo, el tratamiento que les da según sea el lied y el momento es infinito.

El valor rítmico por excelencia es la corchea, no obstante, a partir de ella encontramos cierta ampliación. Por una parte, hallamos de nuevo el ritmo que comentábamos en el lied anterior de corchea con puntillo-semicorchea-corchea. Por otra,

las semicorcheas que introduce primero la voz y que el piano contesta, posteriormente los tresillos de semicorcheas en el piano cuando estamos en el modo mayor y, por último, las fusas cuando volvemos al modo menor.

Figura 113: compases 11 a 13, 31 y 42.

a)



b)



c)



Se ve claramente la aumentación rítmica que colabora en la intención de todo el lied de ir de menos a más, tanto rítmica como melódica y armónicamente. Esta intencionalidad la veremos en otros compositores de esta época y otros periodos posteriores. Pero veamos para qué utiliza estos ritmos.

La presencia del agua no se traduce aquí en ningún tipo de ondulación musical, cuestión que comprendemos mejor si tenemos en cuenta que el río está congelado. Por ello, Schubert no utiliza arpegiados que pudieran dar a entender esta ondulación y movimiento del agua, sino acordes rebatidos, claros y precisos, primero en corcheas, luego en semicorcheas y por último en tresillos de semicorchea. Las fusas las redobla

como si fuera un tremolo con el acorde placado y la octava doblada. El cambio a modo mayor coincide con el cambio en el diseño del acompañamiento. De la alternancia entre manos pasamos a otro ritmo de corcheas en el primer tiempo y semicorcheas en el segundo. Se trata de un momento más activo, de mayor movimiento que el inicio, cuando el protagonista simplemente conversaba con el río. En este momento explica la acción que ha hecho al grabar el nombre de su amada, por lo que Schubert modifica el acompañamiento por uno que denote mayor actividad. Démonos cuenta de la capacidad y la imaginación para ver claro qué cambiar, cómo y cuándo. La simbología y la descripción aplicadas a los patrones del acompañamiento no tiene fin. En la tercera frase de esta sección amplía las semicorcheas del segundo tiempo a tresillos de semicorcheas: está generando tensión. Además, este momento lo ha preparado dos compases antes cuando ya el bajo y desde el primer tiempo, realiza semicorcheas continuas. Entonces adopta el ritmo modificado de corcheas en el primer tiempo y tresillos de semicorcheas en el segundo. Es el punto álgido del poema. Concluido el pasaje disminuye la intensidad, silencio, como nos tiene acostumbrados, anacrusa en el bajo y vuelta a empezar con la melodía inicial, aunque como ya hemos comentado con la línea principal colocada en el bajo y la respuesta de la voz. La mano derecha retoma los contratiempos iniciales. Después de la primera frase de esta tercera parte del lied, comienzan las fusas, primero en la mano izquierda y posteriormente en la mano derecha, también a contratiempo, donde se mantendrán durante toda esta sección hasta finalizar el lied.

Esta última estrofa que la repite dos veces pretende que tenga un carácter reexpositivo. Dentro de la estructura del lied ABA', la A' presenta variaciones tanto en la melodía como en el acompañamiento. Armónicamente ya se había separado en el inicio al modular a *re#* menor, pero es que ahora además nos lleva a *sol#* menor. Se trata de tonalidades muy lejanas de la órbita tonal de *mi* menor. Sin embargo, en relación con el

texto, imprime cierta distancia del protagonista con el río. Otro ejemplo más de colorido e imaginación tonal. En este punto le da un giro absolutamente lejano y expresivo completamente novedoso, tanto cuando va hacia *sol#* menor como cuando vuelve a *mi* menor. Durante este fragmento en *sol#* menor la mano derecha continúa a contratiempo con el tremolo de las fusas. En cambio, la mano izquierda, el bajo, en lugar de tener corcheas con silencio de corchea como al inicio para marcar bien el compás, canta con la voz en el ritmo ya conocido de corchea con puntillo y semicorchea a la distancia de décima, un intervalo muy melodioso que Schubert utiliza bastante. No obstante, en la segunda repetición de la estrofa, en la última página, modula a *fa#* menor en lugar de *re#* menor para volver a *mi* menor donde antes estaba en *sol#* menor, pero nos aguarda otra sorpresa: el paso de la dominante de *mi* menor a *sol* menor. Ese giro al pasar del *re#* al *re* natural, y del *si* natural al *sib*, es realmente curioso. No sólo aporta variación en sí misma, sino que refuerza el carácter de la frase interrogativa.

Figura 114: compases 63 a 66.



Resultan geniales los giros expresivos que consigue Schubert con el uso de la armonía, el acompañamiento pianístico y la melodía. En este caso refuerza la palabra ‘schwillt’, ‘violencia’ en alemán, tanto repitiendo la estrofa como llegando a la nota más aguda del lied, un *sol* corchea. En la frase siguiente, la última del lied, aparece un *la*, pero resulta más fugaz, al ser una semicorchea, no tener palabra y no articularse en el primer tiempo del compás. De esta forma transmite la profunda desolación del protagonista.

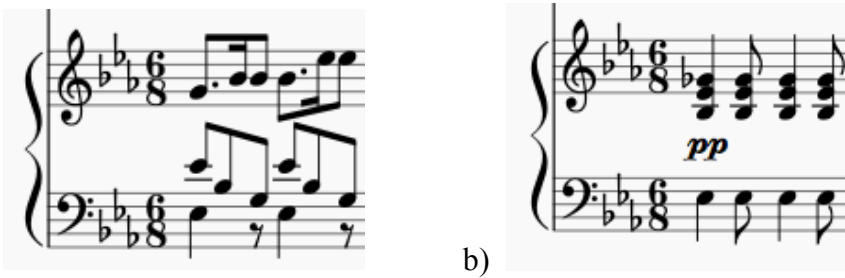
Nunca Schubert hace un uso académico ni virtuoso de la música, razón por la que su lenguaje es tan sincero y expresivo. Encontró en el lied su medio natural de expresión y consiguió a través de la poesía, la voz y el piano crear un todo capaz de transmitir toda su carga emocional en el marco formal, renovando el género y abriéndolo hacia el infinito a nivel expresivo. Esta renovación pasó por la redefinición del piano como instrumento acompañante a la voz. No hubiera podido redefinir el lied si no hubiera reformulado el papel que debe desempeñar el piano en su relación con la voz. Y no sólo este hecho, sino que el piano, como estamos viendo, es el encargado de crear el escenario propicio para que la voz pueda realizar su cometido en la formación, afectando por ende en el resultado final del dúo. La poesía le sirvió de trampolín para dar rienda suelta a su arte, pero utilizó la música a través de la forma y estructura de sus lieder, la armonización, la melodía, y la variedad de acompañamientos según el momento y personaje de cada lied, para culminar una obra artística perfecta en miniatura.



El enlace con *mi* menor posterior es idéntico al que ha realizado anteriormente pasando de *sol#* menor a *mi* menor, lo cual no deja de sorprender que pueda utilizar el mismo material para modular de *sol#* menor a *mi* menor que de *sol* menor a *mi* menor. Finaliza el lied extiéndose el ritmo de corchea con puntillo-semicolona junto a las fusas y los acordes alternados con los que había empezado. Se cierra de este modo el círculo que había abierto de la misma manera.

Para concluir el ciclo *Winterreise*, proponemos este último ejemplo: *Die Post*. Continuando con la historia del ciclo, este lied es el lied de la esperanza, de la esperanza por encontrar noticias de la amada, aunque sabe su protagonista que es imposible. El correo encarna la posibilidad de tener noticias, quien alberga lleva consigo la esperanza de tener alguna noticia. Es la expectativa que pone el protagonista ante la llegada del correo. Saber de su amada sería su mayor alegría, fuera esa noticia positiva o negativa.

Empieza el piano con un ritmo marcado de corcheas. Nada más entrar la mano derecha lo hace con el ritmo de acompañamiento que realizará posteriormente junto a la voz. En este lied tenemos dos patrones de acompañamiento: el inicial con ritmo de corchea con puntillo-semicorchea-corchea, y en la segunda estrofa con negra-corchea.

Figura 115: compases 3 y 27.



a)  b) 

El primero, en *mib* mayor, imprime un carácter rítmico y ágil a la historia. Contrasta con la línea melódica de la voz que tiene valores más largos y legato. En la introducción, la mano derecha ya anunciaba este contraste al alternar corcheas ligadas con el ritmo ternario marcado citado. Este ritmo en formato *ostinato* lo utiliza Schubert para describir, para encuadrar la historia. El recurso del *ostinato* ya lo hemos visto en otros lieder, y en este representa el galope, la continuidad del correo, la presencia de la esperanza de recibir noticias.

En la segunda estrofa en cambio, las cosas se tornan diferentes. Después de un compás de silencio de separación, como si el protagonista se quedara pensando, aparece el segundo molde de acompañamiento. Nos situamos en modo menor, por lo que el primer choque de luz es importante. ¿Por qué ahora? Pues bien, el lied es un continuo diálogo entre la conciencia y el corazón, entre el protagonista y sus deseos. El corazón alberga la esperanza de encontrar noticias de su amada y la conciencia le dice que no es posible. Por tanto, de las cuatro estrofas del poema, Schubert alterna entre una con ritmo marcado en modo mayor y otra en modo menor y un ritmo más tranquilo, más meditativo. Las otras

dos son repetición de las dos primeras. El tono de esta estrofa es muy introspectivo, más interrogativo que la anterior. Se desvela el deseo más del protagonista: contacto con su amada. De ese tono cercano a lo imposible nace el modo menor y el acompañamiento de negra-corchea más legato.

Resulta muy llamativo que en todas las estrofas Schubert coloque siempre sobre la palabra ‘Herz’, ‘corazón’ en alemán, el punto álgido de sus frases. Es donde reside lo más importante del lied.

Figura 116: compases 15 y 16.



Por tanto, si en el lied anterior *Gute Nacht* veíamos que las frases eran todas descendentes, en este caso vemos cómo ocurre justo lo contrario. Al finalizar todas las frases del poema con ‘Herz’, todas las frases musicales concluyen arriba, en los puntos más altos de su discurso. Armónicamente es donde modula y pianísticamente donde abre el registro. En definitiva, Schubert quiere enfatizar que el ‘corazón’ es lo más importante en este lied, aunque no sea posible seguir sus deseos. Este pensamiento se encuentra recogido en la corriente filosófica de la época como ya hemos visto al hablar del entorno de Schubert.

Debemos destacar también las notas pedales que abundan en este lied. Es otro recurso que no habíamos visto que utilizara tanto Schubert. Sin duda, su uso hace pensar en el denominador común que pretende crear: la esperanza. El primero lo encontramos al principio, sobre la tónica. Intenta establecer el correo como tema del lied y constituir el

formato rítmico y de carácter de la obra. Sobre la dominante aparecen en dos momentos.

El primero de ellos al finalizar la primera estrofa en los compases 19 a 23.

Figura 117: compases 22 y 23.



Y el segundo en la segunda estrofa también al concluirla, pero en esta ocasión más extenso, entre los compases 38 a 45.

Figura 118: compases 43 a 46.



¿Qué persigue Schubert utilizando este recurso armónico? La disposición de una nota pedal con los consiguientes cambios de armonía a lo largo de ella, fija un estado de espera en el oyente, pues está anhelando la resolución de la misma. Por ello, la segunda nota pedal es más larga, pues la esperanza es mayor. Además, en esta segunda nota pedal colocada en la segunda estrofa, en un primer término se ha interpretado la frase del poema en *mib* menor, en tono quasi recitativo, ha modulado al relativo mayor (*solb* mayor), la melodía ha acabado arriba en 'Herz' y el piano en un compás contesta con un eco la última intervención de la voz. Seguidamente, es cuando repite el texto sobre la nota pedal

apareciendo el modo mayor en el piano con el *sol* natural, pero a la vez todavía juega con el modo menor en la voz con el *dob*. Al finalizar la frase ya aparece el do natural, llega hasta el *lab* en ‘Herz’ y concluye la estrofa. Las siguientes dos estrofas son repetición de las dos anteriores a nivel musical. El texto tiene el mismo sentido que las dos primeras. El final acaba el piano recordando el ritmo inicial marcado, como si el correo continuara su camino.

En el siguiente ejemplo, ejemplo número 24, analizamos los últimos lieder que compuso Schubert. Se trata del ciclo *Schwanengesang*. Se debe este nombre al editor vienés Tobias Haslinger, quien en diciembre de 1828 recibiera por parte del hermano del compositor, catorce lieder. Por tanto, Schubert nunca tuvo intención de erigirlo como un ciclo, tal y como sí hemos visto que ha ocurrido con los ciclos *Die schöne Mullerin* y *Winterreise*.

Los siete primeros lieder fueron escritos por el poeta berlinés Ludwig Rellstab, los seis siguientes de Heinrich Heine y el último de Johann Gabriel Seidl. En todos ellos encontramos rasgos del Schubert pasado, presente y futuro. Sin embargo, al no considerarlo Schubert como ciclo los poemas no tienen continuidad en su historia. Las temáticas son variadas, predominando los temas en torno al amor. La disparidad de caracteres y el salto emocional que se refleja en la música que acompaña los versos, hace que la combinación de poemas tal y como están recopilados en forma de ciclo, sea muy efectiva.

Massin⁷⁵ ha señalado la presencia de los cuatro elementos naturales en los lieder: el agua del arroyo, el fuego en el hogar, el aire de la brisa primaveral, y la tierra en forma de rocas. El arroyo aparece en el primer poema, y como en *Die schöne Mullerin*, es el fiel amigo del amado, que le une con la mujer que le espera. La llama de fuego es el testigo

⁷⁵ MASSIN, B.: *Franz Schubert*. Turner. Madrid, 2009.

del amor, recordado en el segundo. El aire es el espacio ideal al que quiere escapar el corazón del poeta, citado en el tercer poema. Y por último las rocas son la morada del protagonista en el quinto poema. Sin embargo, para Schubert las rocas, la tierra, significan rigidez, debido a que el protagonista no puede controlar su dolor interminable. Por tanto, sólo recurre a ellas en momentos trágicos.

Predominan las tonalidades menores, no obstante, no implican dramatismo. Es un modo menor lleno de colores, de sugerencias de modo mayor al que modula con mucha facilidad. El acompañamiento pianístico es activo y participativo, con introducciones, conclusiones y concepción orquestal. Su eficacia se basa en células cortas reconocibles de carácter rítmico que se oponen a la línea vocal, larga y continua.

Ständchen, la primera obra que nos ocupa en el ejemplo ha sido adaptada a diferentes instrumentos y es un lied muy interpretado en la actualidad, tanto en su versión original para voz y piano como instrumentalmente. Su punto de partida puede ser, cual serenata, la canción de amor acompañada por un instrumento punteado⁷⁶. Fácilmente se pueden entablar paralelismos entre el acompañamiento del piano y el punteado de un laúd. Precisamente para conseguir este efecto se ha hablado muchísimo de la dificultad que entraña la coordinación y pedalización de la parte pianística.

Figura 119: compás 9.



⁷⁶ Como en las canciones trovadorescas.

Mientras se acompaña a la voz no existe problema alguno. Sin embargo, cuando el piano realiza el eco y se encuentra la mano derecha realizando el *cantabile* mientras la mano izquierda continúa el punteado, el pianista debe balancear el mantenimiento del *cantabile* de la mano derecha con los *staccatos* de la mano izquierda. Existen muchas propuestas para dar solución a este problema, pero sin duda es un pasaje delicado en el que el pianista debe apostar arriesgadamente su opción.

Uno de los focos de atención donde nos dirige Schubert es que cada frase se encuentra enfocada hacia el eco, como por ejemplo el del compás 9. Cada vez que comienza una frase el oyente no sabe si el eco lo realizará la voz o el piano y si se resolverá en modo menor o mayor. Este hecho no es ningún juego ni capricho, sino que lo atribuimos a un clima ambiguo de sentimientos. Hemos visto cómo Schubert es un artista de las tonalidades, y este es otro buen ejemplo de ello. Por tanto, tenemos garantizada la participación activa del espectador.

Ahondando en el acompañamiento del piano, la interpretación de la armonía en acordes placados de dos notas con corcheas imitando el staccato de un instrumento de cuerda pulsada es un *ostinato* de todo el lied.

Figura 120: compás 7.



Sobre este carácter que imprime el piano coloca la voz, el bajo y las intervenciones de la mano derecha que obligan a la mano izquierda a interpretar el bajo y el punteado del acompañamiento ella sola. Esta circunstancia unida a la alternancia de modos y a la

melodía convierten este lied en una joya. Sin ninguna duda destaca la belleza de su melodía, pero en el acompañamiento pianístico hallamos referencias al pasado que Schubert inserta en el lied, como la imitación de las canciones trovadorescas. Pero también tiene elementos con visión actual y futura, como por ejemplo *stretti*, *duettos*, contrapuntos y respuestas del piano.

El punto climático de la obra se concentra en la última estrofa introduciendo armonías nuevas cuando se espera una resolución parecida a las anteriores. En ese momento los diálogos se estrechan y aparecen los cánones y los *stretti* a partir del compás 38 hasta que culmina en el 42. Con ello se consigue una clara dirección hacia adelante. Tenemos aquí otro ejemplo del manejo *espaciotemporal*, tan fundamental y que hemos visto desde el primer ejemplo de lieder de Schubert. La solución, como en otros lieder, aparece al final.

Figura 121: compases 38 a 40.



The musical score for measures 38-40 of Schubert's 'Liedchen, höre' is presented in a two-staff format. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'Lass auch dir die Brust be we gen Lieb chen, hö re'. The piano part begins with a *cresc.* marking and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

En el siguiente ejemplo, *In der Ferne*, es el último lied que presentamos con texto de Rellstab dentro del ciclo *Schwannengesang*. La estructura es completamente libre, sin precedente en Schubert. De las cuatro estrofas de las que consta cada una dispone de una introducción sin relación con la melodía posterior que repite en medio de cada estrofa.

Según Kramer⁷⁷ este lied recibe la influencia de las *Seis Bagatelas* de Beethoven, y representan una nueva forma de entender la forma romántica.

La clave del poema y de la elección por parte de Schubert de esta estructura responde a la escritura por parte de Rellstab de versos dáctilos, con sustantivos al principio y participios al final y con rimas trisílabas que unen cada par de versos. Rellstab busca aquí el impacto acumulado de estos efectos repetitivos.

Como visión general podemos apuntar que en la primera y segunda estrofas el papel del piano tiene escritura coral, y sus cambios armónicos se suceden en contra del *ostinato* rítmico. En la segunda estrofa se introducen algunas variaciones, tanto en la voz como en el piano, las cuales veremos a continuación. Después del primer verso, tanto en la primera como en la segunda estrofa, aparece un eco del piano, recurso que acabamos de ver en *Ständchen*, y que sin duda se utiliza para evocar la lejanía a la que hace alusión el título del lied. Tanto al concluir la primera como la segunda estrofa, repite la introducción. Melódicamente, en la primera estrofa, se refleja estatismo, con notas repetidas e intervalos reducidos. En la segunda, sin embargo, la línea vocal se escribe en un registro un poco más agudo y aparecen ornamentaciones en todos los versos.

Por su parte, en la tercera y cuarta estrofas la escritura del piano cambia a una figuración de tresillos y semicorcheas y al modo mayor, poco frecuente en Schubert, y donde en esta ocasión la utiliza para describir fenómenos de la naturaleza. La cuarta estrofa es repetición del texto de la tercera, aunque ocurre de análoga manera que con las estrofas anteriores: se introducen variaciones tanto en la voz como en el piano. Asimismo, la melodía se flexibiliza tornándose en una línea ascendente, abandonando el recitativo de la primera estrofa y la ornamentación de la segunda. Por otra parte, en ambas estrofas

⁷⁷ KRAMER, R.: “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.

aparece de nuevo el recurso del eco, tanto de forma evidente como en los compases 91 y 94, o camuflado entre los tresillos en los compases 76 y 79.

Figura 122: compases 78, 79, 91 y 92.

a)



b)



Analizando en detalle nos encontramos de nuevo, como en *Die liebe Farbe*, con la importancia de la dominante, el *fa#*, sobre la cual se desarrolla la acción. De hecho, todo el lied gira en torno a la tónica y la dominante. Dos fuerzas opuestas que tienen al protagonista completamente esclavizado. Schubert quiere conseguir con estos dos focos melódico-armónicos la atracción, la polaridad y la direccionalidad, usándolos como caminos expresivos. En la lejanía se tiene una idea difusa, vaga, de la realidad. El tono eminentemente difuminado del lied lo sostienen sin embargo estos dos pilares, como dos puntos de referencia vitales. El inicio ya se fundamenta en la dominante. Con unas sencillas apoyaturas, notas de paso y bordaduras, presenta la obra. Enseguida nos damos cuenta que la textura pianística se le empieza a quedar algo corta. La disposición de coral

con siete notas nos avisa de la visión orquestal del piano que ya inició Beethoven, que desarrolla Schubert y que culminará Liszt. Cuando entra la voz la nota de atracción es la tónica, el *si*, y entre ella y la dominante transcurre toda la historia. La tesitura de la voz en relación con el piano es de cercanía total: son un bloque indivisible. Tan sólo se separan en el cromatismo del bajo a partir de ‘folget’, entre los compases 21 a 24 en un movimiento contrario cromático. Es el momento de explicar la separación del protagonista de todo cuanto ha conocido: la casa materna, los amigos y la patria. Inmediatamente después de abrir el registro lo cierra para concluir la estrofa.

En el tercer verso la nota de apoyo es el *fa#*, la dominante. A los cuatro compases vuelve a la tónica desde la que comenzará el cromatismo descendente en contra de la dirección de la voz que lo hará ascendentemente.

Figura 123: compases 46 a 49.



The musical score for measures 46-49 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The vocal line has the lyrics: "Bu sen, der wal lende Kla ge, ver hal lende,". The piano accompaniment features a chromatic bass line moving from G to F# and back to G, with dynamics 'cresc.' and 'f'.

Este cromatismo se encuentra tanto en la primera estrofa como en la segunda, desemboca en la dominante y resuelve en la tónica. Con el movimiento en dos direcciones del bajo y la voz se consigue abrir el registro y generar tensión, contribuyendo a ello también el crescendo. Concluido el cromatismo en la dominante, cierra la frase y el registro. En esta dominante del compás 13 observamos también un contrapunto de movimiento contrario con la voz.

Figura 124: compás 13.



Son detalles que Schubert introduce en el transcurso de la narración. Este mismo momento, pero en la siguiente estrofa en cambio, lo sustenta también sobre la dominante, pero ya no existe el movimiento contrario entre piano y voz. Ahora es la voz quien canta junto al piano, pero en forma de *duetto*, a una distancia de sexta durante dos versos enteros, a partir de ‘Sehnsucht’ hasta ‘wendende’.

Figura 125: compases 42 a 45.



Schubert ya se ha valido de este recurso del *duetto* en otros lieder, y en este lo utilizará también en la tercera y cuarta estrofas en modo mayor. Fijémonos cómo coloca este *duetto* entre voz y piano sobre la dominante, cuando quiere generar tensión y amplitud sonora. Va desarrollando mayor expresividad, aumentando el registro de la voz y manteniendo el mismo sustrato armónico.

En el modo mayor, tercera y cuarta estrofas, ocurre de manera parecida. Comienza con la tónica como eje armónico. Cuatro compases de tónica y los cuatro siguientes de dominante que resuelve de nuevo sobre la tónica. Seguidamente vuelve a surgir el cromatismo en el bajo conducente a la dominante para resolver en la tónica, si bien aquí no está completo como comentábamos al inicio, puesto que la modulación a *re* mayor del compás 82 se lo impide. Si nos fijamos, armónicamente este modo mayor es prácticamente idéntico al inicio en modo menor y en textura coral.

Figura 126: compases 23, 24, 82 y 83.



a)



b)

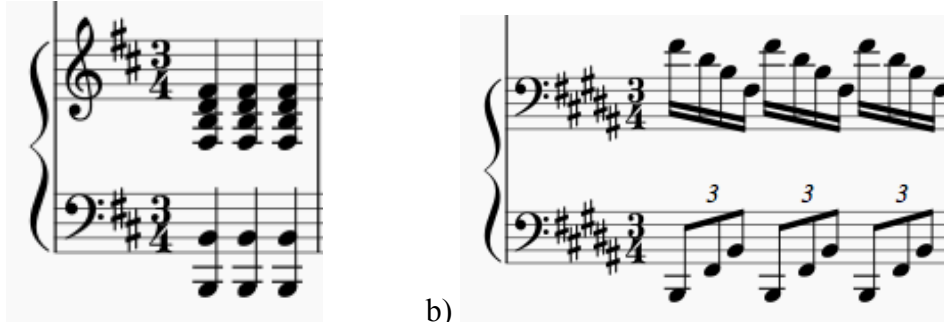
Schubert ha modificado todo el escenario arpegiando la armonía, pero el esquema armónico continúa intacto. De la densidad de las dos primeras estrofas pasa al despliegue sonoro de la armonía prescindiendo de acordes placados y apostando por el arpegiado en ambas manos de los acordes. Sin embargo, en la cuarta estrofa la polaridad cambia. Son

cuatro versos completos sobre la tónica y cuatro sobre la dominante. Es donde el lied cobra su mayor fuerza, por lo que Schubert necesita estirar los procesos. Pese a estabilizar el modo mayor, Schubert no deja de coquetear con el modo menor entre los compases 75 y 79, y 84 y 86 en la tercera estrofa y entre los compases 100 y hasta el final en la cuarta estrofa pasando por las tonalidades de *sol#* menor, *do#* menor y *si* menor. En este final resulta muy revelador el paso efímero por *si* mayor en los compases 108 a 110, y la vuelta a *si* menor a través de la cadencia rota y el segundo grado de la escala rebajado. Esta armonía tan coloreada aporta dimensionalidad y tragedia, cualidades necesarias para explicar bien lo que significa la lejanía para Schubert. Debemos señalar que la ubicación de la alternancia entre modos la ha modificado deliberadamente Schubert entre ambas estrofas.

La modulación al modo menor está colocada en el mismo punto del texto, pero no en el discurso musical. Si ya mencionábamos las variaciones existentes entre la tercera y cuarta estrofas, Schubert pretende dar otro giro direccional en la cuarta. La colocación de los ecos, las dinámicas y las modulaciones son como hemos dicho caminos expresivos. Este juego entre los modos mayor y menor es un clásico en él en numerosos lieder y es su forma de dialogar entre dos fuerzas, en este caso entre lo real y lo lejano.

Rítmicamente destaca la monotonía de la voz a base de negras, negras con puntillo y corcheas. El ritmo de tres negras-negra con puntillo-corchea-negra aparece en todos los inicios de estrofas de la melodía. Nos encontramos de nuevo ante la idea de recitativo asociada a la idea de descripción. Quien lleva la gran parte del drama es el piano. En él observamos también la homogeneidad inicial para presentar en las estrofas tercera y cuarta una textura totalmente distinta: arpeggios polirítmicos.

Figura 127: compases 8 y 68.



a) b)

Sin duda mucho más pianística, es la sección donde el texto tiene más acción, pues en la primera parte tan sólo describía el inicio de la historia. La voz también amplía un poco su registro. Expresa la nostalgia del personaje que se ha alejado y su tristeza.

Toda esta suerte de recursos nos revela que Schubert sustenta la acción del lied sobre cromatismos y modulaciones. *Si* menor es una tonalidad de referencia para Schubert. A través de ella han salido obras como la *Sinfonía "Inacabada"*, *Der Doppelgänger* que veremos más tarde o los dos lieder del ciclo *Die schöne Müllerin* que hemos visto anteriormente. El piano, como elemento fundamental dramático de la obra, se presenta como un instrumento versátil capaz de manipular toda la narración a través de sus moldes de acompañamiento y llevando a la voz por donde él quiere.

En el siguiente ejemplo, el número 26, continuamos con el ciclo *Schwanengesang* pero nos ocupamos ahora de los poemas de Heine. Estos son diametralmente opuestos a los anteriores de Rellstab. Encontramos aquí el reflejo de la angustiada situación de Schubert al comenzar otoño vienés del año 1828. En los de Rellstab se cantaba la nostalgia del amor perdido, transformando en algo superior y universal las canciones tradicionales de la ciudad y la campiña vienesa. En cambio, en los de Heine se alcanzan cotas de atrevimiento insólitas en la época. Sirven de antecedente al dramatismo prewagneriano y la estremecedora expresividad.

La temática de los poemas de Heine coincide con sus poetas *contemporáneos*, tratando temas de nostalgia amorosa, ausencia o sufrimiento. Sin embargo, el dominio del material poético en Heine es magnífico. Cuando Schubert se acerca a estos poemas, todo su sistema compositivo cambia, incluida la relación música-texto, que ahondará en el simbolismo, la sutileza y la complejidad. Aparecerán fórmulas nuevas de acompañamiento en sacrificio de las antiguas, desarrollando más importancia si cabe la parte pianística porque estará fundamentada en la armonía y la austeridad de la escritura. Éste será el legado que nos dejará Schubert.

En *Der Atlas*, ejemplo que nos disponemos a comentar, aunque se encuentra ambientado en un tema mitológico, realmente el tema principal es el sufrimiento humano. El tema mitológico no es novedoso en Schubert, ya lo había abordado en otros lieder como *Prometeo* o *Ganymed*. Quizá por la envergadura del sufrimiento humano empiece con un registro grave del piano a la vez que sonoro, apoyado por la línea quebrada de la voz. El carácter es enérgico e inestable, matices que le confieren el tremolo. Por su parte, la voz tiene un registro y una dinámica extraordinariamente amplia, por lo que localizar un único punto climático es inútil. A todo ello ayuda sin duda la textura orquestal compleja que tiene el piano y la tonalidad de sol menor, igual que la que nos encontrábamos en *Erlkönig* o *In der Ferne*, el lied anterior que hemos analizado.

El tremolo inicial con la melodía en el bajo en octavas y en *forte* ya nos deja una sensación verdaderamente trágica. Seguidamente veremos cómo el bajo irá al unísono de la voz en numerosos momentos. Asimismo, la introducción es fruto del material que va a utilizar posteriormente la voz o el acompañamiento de la mano derecha con tremolo en la primera y última parte del lied. Todo el dolor que trasciende de la primera estrofa Schubert lo expresa con el tremolo mantenido en la mano derecha en el registro medio y el unísono del registro grave con la voz. El resultado tímbrico es desgarrador.

Figura 128: compases 5 y 6.



Ich un glücksel' ger At las,

En la última parte del lied repite la primera estrofa. Cambia la melodía y mantiene el bajo. En la segunda estrofa, a partir de ‘die ganze Welt’ en el compás 44, vuelven a ir juntos como al inicio. Sin embargo, al final del lied es donde alcanza el mayor punto climático y donde la voz alcanza el *lab*, punto más alto del lied. Precisamente este *lab*, que en la conclusión lo utiliza como acorde anterior al de tónica como un inusual acorde de dominante de *mib* que resuelve en *sol*, es el que Schubert utiliza como puente.

Figura 129: compases 50 y 51.



Schmer zen muss ich tra

Si en la primera estrofa le había servido para, tras una modulación cromática, llevarnos de *sol* menor a *si* menor, en el final le sirve para llegar a lo más agudo del lied,

establecer la máxima tensión en la dominante⁷⁸ y resolver toda la tensión. El piano cierra el lied con la misma introducción.

En la segunda estrofa cambia toda la disposición del lied. El tono más descriptivo del texto, le permite a Schubert aprovechar esta circunstancia y adaptar el acompañamiento a este hecho. Por tanto, transforma el modo menor de *si* menor en mayor, alterna la armonía entre ambas manos en tresillos y abandona el unísono del bajo con la voz.

Figura 130: compases 23 y 24.




Sin embargo, a nivel tonal pasa por *mi* menor y vuelve a *sol* menor para enlazar con el comienzo del lied. La melodía tiene motivos más breves que los que tenía al inicio, razón por la que la continuidad del discurso debe aportarla el piano con el ritmo de tresillos y el diseño del bajo.

Rítmicamente aparece un metro muy conocido: corchea con puntillo-semicorchea. Tan sólo aparecen negras como declamación, como recitativo especialmente en la palabra ‘Atlas’, aunque también en otros vocablos. Todas estas figuraciones se encuentran colocadas según la exigencia expresiva del poema y el discurso musical, y resulta evidente que Schubert emplea la alternancia figurativa entre valores breves y largos para

⁷⁸ Aunque sea la dominante de *mib*, utiliza este acorde como antesala de la tónica de *sol* menor, por lo que su uso es de dominante.

enfatar aquellas palabras del poema o aquel momento del lied que le interesa expresivamente.

Figura 131: compás 8.



Por otra parte, pese a que este metro se mantiene en todo el lied, la segunda estrofa obtiene un carácter más narrativo, como ya hemos apuntado más arriba, por lo que el ritmo de la voz se adapta a esta condición y desde el compás 29 hasta el 34, la métrica es mucho más discursiva, utilizando blancas, negras y corcheas.

Figura 132: compases 30 a 33.



Este momento coincide con la modulación a *mi* menor a la que hacíamos referencia anteriormente. Está describiendo la intención de ser o haber sido feliz. Claro está, esta sensación desaparece y vuelve el ritmo en 'stolzes Herz', 'corazón orgulloso', cuando regresa la rabia y la tragedia. Entonces reaparece el *sol* menor y con ello el tono inicial del lied.

Figura 133: compás 35.



El acompañamiento no ha dejado de mantener su esencia en todo momento, bien sea con el tremolo en la primera y tercera parte del lied, o bien en la parte central con los tresillos. En el enlace entre la segunda estrofa y la última parte del lied, el tremolo de la mano derecha empieza en la dominante, en la penúltima nota de la segunda estrofa. Entonces, sin mediar ningún interludio, continúa la obra con el mismo material que al principio.

Figura 134: compases 38 y 39.



Comprobamos una vez más el papel del piano en el dúo con la voz. Es quien, de nuevo, dirige toda la escena. En esta ocasión la precisión rítmica, el control dinámico, el balance expresivo y la energía, son recursos que utiliza Schubert para su finalidad expresiva. Al piano le exige una gran técnica, con la dificultad de no llegar al colapso técnico, del mismo modo que veíamos en *Erlkönig*.

En *Die Stadt* nos enfrentamos de nuevo al planteamiento *temporal* de Schubert. En este nuevo ejemplo el matiz que se añade en esta ocasión es que los dos pilares de su música están constituidos por la voz y el piano. El canto representa el tiempo completo, es decir, el pasado, el presente y el futuro. La escritura rítmica, el *ostinato*, la reiteración y lo obsesivo lo aporta el piano. Con ello consigue que el verdadero protagonista del lied sea el tiempo. En *Die Stadt* el oyente nunca sabe qué va a suceder a continuación. De esta manera, Schubert sienta las bases de la nueva concepción *espaciotemporal* de la música en el siglo XIX.

A esta consideración *espaciotemporal* interviene también sin duda el texto de Heine, tan irónico en ocasiones al considerar el presente como un pasado y reírse de ello a través de metáforas como la de que el amante desengañado en el pasado reviva esa situación en el presente. En estos momentos Schubert utiliza una armonización ambigua, con acordes abiertos y tonalidades lejanas. En cambio, aparece la claridad tonal en las escenas donde se desvela el espejismo y el recuerdo y se vuelve a la realidad. Pero Schubert nos deja siempre la duda cuando en la estrofa final la tensión se diluye y parece hacernos dudar de que realmente haya existido esa ilusión, preguntándose cuál ha sido real, si lo imaginario o lo terrenal. Esta teatralización junto al juego armónico-tonal es sin duda una de las características más remarcables de Schubert.

El inicio, con una única nota en el grave y *pianissimo*, deja abierta la infinita posibilidad del universo entero. Esta ambigüedad se mantiene dos compases. Además, en el tercero, aparece en la mano derecha un arpeggio de un acorde de séptima de sensible, por lo que continuamos con mayor incertidumbre. Concluye la introducción como la empezó, con tan sólo una nota en tremolo en el registro grave.

Figura 135: compases 2 y 3.



Hemos visto muchos ejemplos de cómo utiliza Schubert el tremolo, pero en este momento lo combina con silencios y con una armonía completamente abierta. Ha combinado un *ostinato* rítmico con una armonía abierta. El resultado del conjunto es inquietante, genera mucha expectación, puesto que está todo abierto, todo es posible.

Es la voz quien da realidad al lied. Por tanto, en este lied el piano tiene un rol de personaje dentro del poema. Schubert ha añadido narración al poema, al incluir el piano dentro de la historia. El carácter del personaje del piano le da otra dimensión al poema. Cuando entra la voz, abandona el tremolo y nos presenta el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea que tanto hemos comentado. Lo adoptará de manera homofónica entre la voz y el piano durante toda la primera estrofa.

Figura 136: compás 7.



Concluida la primera estrofa, retoma la introducción y, mientras transcurre la segunda estrofa, mantiene el tremolo de la mano izquierda en el primer tiempo y el arpegiado del acorde de séptima de sensible en la mano derecha. El segundo y tercer

tiempo tiene negras (corchea con silencio de corchea) en la mano izquierda y el acorde anteriormente arpegiado, placado en la mano derecha, exactamente igual que en la introducción.

Figura 137: compás 19.



En la tercera estrofa dispone de nuevo el material de la primera con variaciones tanto en la voz como en el piano y concluye el piano como había empezado: *pianissimo* y con el tremolo en la mano izquierda y el arpegiado en la man derecha.

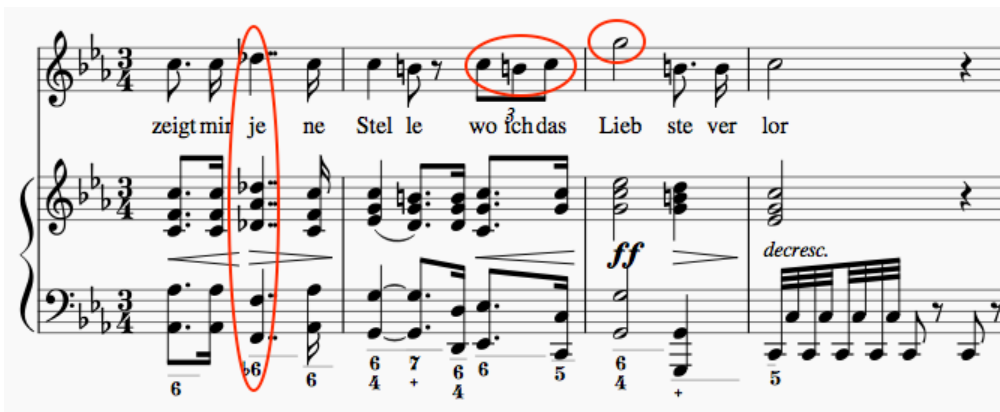
La tensión dramática se concentra en este lied en la segunda estrofa. Volvemos a apreciar que coloca esta tensión en los momentos de más acción del poema. En este es el viento quien azuza todo el drama de la historia. El piano se muestra impasible. No se trata de un *ostinato*, sino de mantener el mismo modelo exacto que hemos relatado anteriormente: tremolo en mano izquierda y acorde de séptima de sensible en la mano derecha arpegiado o placado. Sobre este patrón es la voz quien agita todo el discurso. Se trata de redefinir un tipo de recitativo. Si en el Barroco y en el Clasicismo se constituía a partir de un acorde que interpretaba el bajo continuo o el piano a la vez o antes de la voz para posteriormente dejar libre a la voz para expresarse con total autonomía, Schubert dispone a través de un *ostinato* rítmico-armónico el escenario idóneo para que la voz realice la misma función declamatoria, pero con mayor expresividad, gracias a la involucración del piano. Todas las notas de la voz forman parte del acorde de séptima de

sensible, excepto alguna nota de paso y especialmente una apoyatura en el segundo compás de esta segunda estrofa. En este instante, en ‘kräuselt’, ‘encrespa’, en el compás 19, Schubert quiere destacarlo expresivamente con una disonancia. Lo podemos observar en la figura anterior, la 137. Siempre realza de algún modo todo aquello que sea relevante para la narración, y en este momento la acción de encrespamiento del viento es sin duda fundamental por los efectos que produce en el protagonista.

El registro de la voz abarca una décima, desde el *do* grave al *mib* agudo. En mayor medida se encuentra por debajo de la tesitura del piano, por lo que debe resaltar su timbre más grave. Por tanto, el diseño sonoro de Schubert para esta estrofa oscura es de total desasosiego por la inseguridad que provoca el viento. El piano decíamos al principio de este lied, es quien encarna la obsesión, lo sobrenatural. En esta segunda estrofa resulta evidente qué papel no escrito juega el piano.

Al final, en la tercera estrofa repite la melodía de la primera. Sin embargo, al no corresponderse el carácter del texto con la primera, Schubert introduce variaciones importantes. La primera es el indicativo de la voz en referencia al carácter. En la primera nos indica ‘leine’, ‘suave’, mientras que en la tercera nos demanda ‘stark’, ‘duro’. Al margen que le deba imprimir tanto la voz como el piano, las diferencias más notables son la inclusión de tresillos en la voz, la sexta napolitana del compás 32 y el *sol* agudo que aparece en esta estrofa. Este punto álgido no está dispuesto en otro lugar más que en su amada, teniendo un ritmo además de blanca, la única en todo el lied tanto en el piano como en la voz. Como en los silencios, en este instante se detiene todo el motor del lied para expresar a su amada, el dolor del protagonista por no permanecer junto a ella.

Figura 138: compases 32 a 35.



zeigt mir je ne Stelle wo ich das Liebste verlor

Los dos puntos de colocación de los tresillos en la voz son singulares cada uno de ellos. El primero, en el compás 29, hace referencia a la ascensión del sol, de la luz, de la esperanza. El segundo, en el compás 33, se refiere al lugar retórico donde piensa que se encuentra su amada. En cambio, el piano continúa impasible con el metro corchea con puntillo-semicorchea. Si en la primera estrofa iban de la mano piano y voz, en esta segunda vemos cómo piano y voz en algunos momentos se distancian. Como en la segunda estrofa el piano funciona a modo de personaje impasible, obsesivo, sobrenatural. Desempeña una nueva dimensión dentro del poema que introduce Schubert.

Figura 139: compás 29.



einmal leuchtend vom Bo

En el último ejemplo que proponemos de Schubert se trata de otro lied de referencia junto a *Die Stadt*. La temática vuelve a ser amorosa, donde un enamorado revive en sueños de nuevo al lugar donde tuvo un duelo por su amada. Pero de repente

empieza a ver un fantasma haciendo lo mismo que él, dándose cuenta que es él mismo. El registro vocal que abarca todo el lied es enorme: casi dos octavas, del *si* grave al *sol* agudo. Este hecho junto a la variedad dinámica también amplísima, nos muestra toda la gama de emociones que Schubert le otorga a esta composición.

Está compuesto de manera continua en el que la estructura de las estrofas la altera el intérprete. Cada estrofa se trata individualmente, prácticamente palabra a palabra. La forma es eminentemente libre, pero sin perder delimitación. El texto se organiza en cuatro estrofas de cuatro versos cada una con un pasaje instrumental entre cada una de ellas, excepto en la cuarta debido al aumento de la tensión poética que resolverá en la última apareciendo de nuevo el piano solo. Estas dos intervenciones son el eco melódico del motivo que acaba de cantar la voz y rítmicamente la repetición de la célula que tiene la voz en el compás 9.

Figura 140: compases 9 a 14.



Por otra parte, nos encontramos de nuevo con el *ostinato* de la dominante (el *fa*[#]). Se trata de un recurso que hemos visto ya en otros lieder y que Schubert utiliza a menudo. Sin embargo, este ejemplo nos sirve para ilustrar hasta qué grado lleva esta herramienta. Todo el acompañamiento es en sí mismo un bloque *ostinato* que repite sobre la dominante, excepto en el compás 41, aunque la armonía de séptima de sensible nos invita a escuchar el armónico por debajo de la dominante formando un acorde de novena. No

obstante, el acorde de sensible con la quinta rebajada que se forma no deja lugar a dudas hasta el siguiente compás, de que Schubert no quiere formarlo desde la dominante sino desde la quinta rebajada, para crear una tensión paralela a las *fff*, con ayuda de la sexta aumentada (*do natural-la#*). También se exceptúan los compases 48 y 50, dominantes de *re#* menor, y el 51, dominante de la dominante de *si* menor.

Figura 141: compases 41 y 42.



Entre los compases 36 y 41 tenemos otro ejemplo de teatralización de Schubert al unir música y texto. En ellos arremete con una gran progresión que culmina en la nota más aguda del lied, dotando de gran fuerza al momento en el que el protagonista del poema reconoce su doble identidad. La llegada a este punto plasmada en el acorde de séptima de sensible con la quinta rebajada, nos anuncia la entrada a una armonía totalmente wagneriana que utilizará los acordes de sexta aumentada con total naturalidad. La voz, por su parte, inicia una escalada melódica desde el *fa#* hasta el *sol* en dos motivos, cada uno de ellos subiendo el registro. En esta progresión colabora el piano, que en movimiento contrario va tensando la dimensión *espaciotemporal*.

Figura 142: compases 36 a 40.



El acompañamiento está forjado sobre una textura de coral con valores más largos en el bajo que en la voz y con un *ostinato*. Asume todo el tiempo el rol del protagonista: el espectro. Se torna como el apoyo imprescindible para la voz. Decíamos unas líneas más arriba que el acompañamiento es un bloque. Este corpus coral se separa en dos partes. La primera, de cuatro compases, es la que nos presenta a modo de introducción con una textura de coral. La segunda, de otros cuatro compases es la yuxtaposición a los cuatro anteriores. La suma de ambas se desvela en el momento de entrar la voz, donde el piano utilizará los cuatro compases de la introducción a los que e sumará los otros cuatro.

Figura 143: compases 1 a 8.



Este modelo, con el intercalado del pasaje en eco en dos ocasiones, lo repetirá hasta culminar en el compás 41. Para llegar allí, a 'Gestalt', donde se descubre a sí mismo, ya hemos visto cómo lo prepara en los cinco compases anteriores. Sin embargo, a continuación, empieza una frase nueva tanto para el piano como para la voz. En el piano

abandona el *ostinato* al que nos referíamos manteniendo la nota pedal de la dominante e iniciando un cromatismo que nos lleva a *re#* menor. Una vez más nos instala Schubert en tonalidades absolutamente lejanas (*si* menor de *re#* menor). La voz tiene un discurso diferente a todo el lied. Le está hablando a su otro yo en un tono narrativo, para lo que utiliza el recitativo con más grados conjuntos que antes. Aquí vemos plasmado el ejemplo de composición continua junto con el recitativo vocal.

Para concluir, el piano retoma los cuatro compases iniciales, pero con dos modificaciones importantes. La primera es que el último acorde lo rebaja, dando un tono mucho más trágico, y la segunda es la novedad de incluir el acorde de séptima de dominante de *mi*, como queriendo abrir una puerta que cierra inexorablemente un *si* mayor, completamente nuevo. Esta apertura con una dominante que resuelve en sí misma, pero cambiando el modo en el que se había desarrollado todo el lied es sin duda un tratamiento enteramente inédito. El espectro, encarnado en el piano, no cierra ninguna posibilidad y tiene la última palabra. La parte pianística de los lieder de Schubert se torna íntegramente imprescindible en la relación voz-acompañamiento.

Figura 144: compases 56 a 63.



7. Parte III: Diferencias y aportaciones del acompañamiento pianístico en Franz Schubert con respecto a sus predecesores. Una revolución conceptual e innovadora del acompañamiento pianístico.

A lo largo del capítulo anterior hemos ido relatando las características de Schubert en la composición del acompañamiento pianístico. Dispongámonos a unir las todas para establecer qué novedades introdujo en su concepto de acompañamiento pianístico vocal.

Los músicos del Romanticismo tuvieron muchas ganas de romper las reglas anteriores basándose en todo lo popular, todo aquello que identifique su patriotismo. Recordemos que, si bien Mozart o Haydn se basaban en el equilibrio o la unidad, ahora Schubert se fundamenta en la poesía, focalizando en el piano todo el peso del drama liederístico. Hemos podido comprobar en qué medida participa el piano en el resultado final de la obra, estableciendo una unión indisoluble entre voz y piano y texto y música. Esta entrada conceptual del piano en la participación activa de la obra será sin duda la principal aportación de Schubert en el campo del acompañamiento pianístico a la voz. Este hito lo consiguió sin duda mediante el constante perfeccionamiento y la estilización de medios expresivos. Lo iremos desgranando a continuación.

El lied constituye, a partir de Schubert, el primer género romántico completamente desarrollado. Ya hemos explicado la gestación del nacimiento del lied, así como la agradable circunstancia y los motivos que llevaron a su espléndido desarrollo en Viena. Sin embargo, queremos responder a la cuestión de por qué esta revolución en Schubert. La respuesta la podemos encontrar en que sus grandes precursores como Bach, Mozart o Beethoven desarrollaron todo su potencial creativo en otras formas mayores como la

ópera, el oratorio o la sinfonía. Schubert en cambio fue el primero en colocar lo mejor de sí mismo en una forma breve, el lied, descubriendo una ubicación para el lied dentro del paradigma de la relación voz-piano. Con ello no sólo llevó a la forma lied a lo más alto de la composición musical, sino que la definió, le proporcionó nuevos conceptos estéticos a través del carácter popular de su temática y se basó en el poema. Otorgó al papel del piano toda la responsabilidad de la obra, consiguiendo establecer una clara diferenciación con el bel canto, centrado fundamentalmente en la belleza de la melodía. En la melodía italiana el piano o la orquesta están subordinadas a la belleza de la melodía. En cambio, Schubert concibe el lied como un todo, un bloque de la voz con el piano, en el que el acompañamiento pianístico tiene grandes responsabilidades en todos los campos de la obra.

En Schubert la idea *espaciotemporal* se reescribe. Ya hemos hablado de ella al analizar sus lieder. Es la parte pianística la encargada de controlar y regular este nuevo formato. Su rango casi orquestal equipara al pianista al de un director de orquesta encargado de dotar de significado al lied. El poco espacio con el que cuenta⁷⁹ asociado a la carga emotiva que le infunde, da la impresión al oyente de haber escuchado una obra de mayor envergadura, otorgándole por tanto la condición de una forma musical mayor. El lied de Schubert puede equipararse a una ópera, un oratorio o piezas para piano solo. Son grandes obras en miniatura donde compositiva, estilística vocal e instrumentalmente podemos encontrar todo cuanto hallaríamos en una obra de mayores dimensiones. La orquesta se encuentra reducida a la voz y al piano con el escenario del sonido y trasladado del teatro al hogar. En muchas ocasiones hemos comprobado cómo la dificultad de trasladar todas las sonoridades orquestales al piano dificulta enormemente su interpretación pianística. Aunque es pianísticamente interpretable Schubert roza lo

⁷⁹ El lied se trata de una forma breve, por extensos que puedan resultar algunos de Schubert.

imposible en su concepción sonora. Sin duda anuncia el concepto pianístico y musical de Liszt, Wagner y Wolf. En el mundo de la ópera, el cantante deberá abordar la interpretación de un personaje durante toda la obra; en el lied, la dificultad aumenta ya que el intérprete deberá encarnar todos los personajes que cada una de las canciones tenga para desarrollar, inyectándole el color y sentido necesarios.

Por otra parte, la perfecta descripción musical tanto de lo que contiene el texto como del mundo paralelo imaginativo de Schubert nos lleva a hablar de la música programática. Hemos visto numerosos ejemplos donde el piano evoca figuras ecuestres, ambientes nocturnos o la exaltación de la alegría. La teatralización cobra un nuevo significado. Si como hemos ido narrando la participación del piano en los lieder del siglo XVIII estaba subordinada a la voz para proporcionarle una base armónica, con Schubert el instrumento se transforma adquiriendo un papel más que relevante en todos los aspectos: narrativo-descriptivo, rítmico, regulador de tonalidades, generador de sonoridades-emociones. Puede imitar la sensación del caminar, del viento o del movimiento de un arroyo, los movimientos de una tormenta, los contrastes de la alegría o el llanto, el amanecer o el atardecer, pero no se limita a crear una especie de fondo de la voz, sino que se alza en un símbolo o representación del poema mismo. Algunas veces el piano proporciona una idea del paisaje y en otras del clima interior del personaje o ambas a la vez. Aquí es donde se establece la conjunción entre el *landscape* y el *innerscape* que comentábamos en el capítulo de la historia del lied. Este vínculo no es otro que el de la unión entre la canción popular y la de arte, el paisaje y el mundo interior del personaje, entre lo exterior e interior del propio individuo. Schubert consigue con esta relación la unión de dos mundos, la música del pueblo y la música culta. Puede resultar a la vez simple y complejo cuando por ejemplo absorbe las ideas simplificadas del folklore y le integra un recitativo, más característico de un oratorio o una cantata. La

responsabilidad de crear toda la atmósfera escénica figurativa y expresiva del poema centrada en la concepción del sonido, y no sólo el sonido pianístico sino el resultado final conjuntamente con la voz. La concentración por parte de Schubert de la identificación del poeta, la elección del poema, el carácter y la voz hacen que sea la esencia que le distingue de lo excelso.

Schubert se manifiesta como un verdadero artista de la modulación. El uso que hace de ella no tiene equivalencia y es el piano el encargado de gestionar ese encargo. En el clasicismo encontramos un diálogo entre tónica y dominante, un juego de pregunta-respuesta, pero ante la necesidad de musicalizar un texto de gran contenido lírico o dramático, Schubert introduce irregularidades armónicas y unas estructuras abiertas que de alguna manera rompen con estos esquemas. Es el momento de las disonancias no resueltas o las tonalidades lejanas, características que reivindican la libertad del sujeto, máxima expresión a través de la música en el Romanticismo. Por tanto, conceptos como el orden, la claridad o la regularidad que buscaba el Clasicismo, serán rotos por parte de Schubert a través de la canción popular. Esta canción popular será la que le permitirá exaltar en términos musicales las ideas y afectos del poema. Los cambios de afecto serán la excusa para su infinita capacidad de modular, para no agotar nunca la disposición del oyente a ser sorprendido. El oyente se dejará llevar por las diferentes direccionalidades por las que nos transporta Schubert. Para ello, se sirve no sólo a nivel armónico con las modulaciones, sino como hemos visto, con la atracción de polaridad de notas pedal colocadas tanto en la melodía como en el piano. Esta multidireccionalidad confiere un carácter a la vez abierto y definido al lied. No pensamos que antes de Schubert no hubiera direccionalidad, sino que esta direccionalidad se vuelve multifactorial en Schubert. En el Clasicismo, el Barroco o el aria antigua italiana, era la melodía quien se movía dentro del lenguaje tonal con la atracción de la sensible o la dominante para resolver en la tónica.

Schubert, en cambio, trata la direccionalidad desde muchas perspectivas. Como si de un punto de fuga en una imagen en dos dimensiones se tratara, Schubert focaliza en un punto todas las líneas melódicas, rítmicas y armónicas colocadas tanto en la voz como en el piano. El efecto que consigue es abrumador. Un ejemplo de ello son las progresiones que hemos visto cómo las aborda no sólo desde un punto de vista melódico, rítmico o armónico, sino desde todos ellos simultáneamente.

En el estilo compositivo de Schubert cabe preguntarse por la espontaneidad de sus composiciones. Sin embargo, pensamos que está muy presente, por ejemplo en su infinita capacidad para captar los dolores terrenales. Todos los temas que escoge para sus lieder suelen tratar de problemas que le atormentan a él personalmente, por lo que podemos estar hablando de una autobiografía desordenada. Por tanto, él tiende a tematizar los lados tristes y oscuros de la vida relatando sus vivencias, sus emociones, apoyándose en su pilar principal, el piano. No describió los actos mismos de la trama, sino los sentimientos del protagonista al haber experimentado ciertos actos como destierro, rechazo amoroso, soledad, locura y muerte. Schubert.

Fue Schubert el primero en fusionar la palabra con la música en el lied. El concepto de la poesía lo aportó Goethe, pero Schubert elevó ese rango al sumarle la música a través del piano. La exquisita y receptiva sensibilidad que manifestó Schubert por la poesía la plasmó magistralmente en la creación de sus lieder. Los poemas ganaron lograron unos niveles de expresividad jamás imaginados anteriormente al adquirir el universo sonoro. Este sonido schubertiano, su inagotable imaginación en la composición de melodías, variedad de estilos y formas, modulaciones y figuras de acompañamiento, son evidencias del resultado expresivo de la poesía. También lo son el hecho de la existencia de numerosas versiones para el mismo poema, pues estaba revisando continuamente lo que había compuesto.

La extrema fusión entre texto y música le lleva a la asignación de motivos para cada personaje. Nos encontramos en la antesala del leitmotif wagneriano. Estos motivos, como ya hemos visto, son de índole melódico-armónico-rítmicos, y la dificultad la entraña que debe ser el mismo pianista y el mismo cantante quienes interpreten los diferentes roles, a diferencia de Wagner que con la orquesta y los numerosos protagonistas, tienen mayor juego para su discernimiento. Se trata de una profundización en el carácter del poema y la expresión del mismo. Fruto de la búsqueda de la manifestación expresiva de los distintos elementos del lied, concluye en otorgar a cada personaje un diseño propio basado en el sonido a través del ritmo, la melodía, la armonía y el acompañamiento.

8. Parte IV: Impacto de la nueva concepción de acompañamiento pianístico de Franz Schubert.

8.1. Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en sus compositores contemporáneos.

A los artistas románticos les interesa transmitir su mundo interior. El Romanticismo no se dirige a la razón ni a la belleza como el Clasicismo, sino a los sentimientos. Es pues una exaltación del hombre, de su individualidad y, en consecuencia, de los nacionalismos. Se valora la variedad y diversidad frente a la unidad y el orden neoclásicos. Cobran enorme importancia los sentimientos que despierta el contacto con la naturaleza. Estos sentimientos frente al paisaje, tan bien expresados por la poesía lírica del romanticismo alemán, fueron fundamentales para el desarrollo, como hemos podido comprobar, de la canción artística en manos de Schubert. La reivindicación del individuo se manifiesta en el romanticismo por la importancia que se concede a la voz del poeta.

En este capítulo comprobaremos en qué medida algunas de las propuestas de Schubert como la impregnación del carácter en la parte pianística tienen cabida en los compositores contemporáneos a él.

Junto a factores de los que ya hemos hablado en anteriores capítulos, en el Romanticismo el crecimiento de la orquesta, la complejidad cada vez mayor de la armonía y su importancia cada vez más relevante como elemento expresivo, así como la posición estética romántica según la cual la música tenía mayor potencial expresivo por sí sola que con palabras⁸⁰, fueron todos motivos que tendían a otorgar una mayor importancia al

⁸⁰ Justo al contrario que la opinión precedente.

acompañamiento, especialmente en la música vocal. Esta tendencia se manifestó con más fuerza en la música alemana que en otros países como ya hemos observado. Un ejemplo que no cabe duda que es Schubert, pero también por ejemplo como sucede en los momentos culminantes de las óperas de Wagner, en las que la orquesta desafía a veces la primacía de voz o como en la contribución de la parte de piano al diseño musical y al efecto expresivo de muchos lieder. Esta diferencia general entre el estilo de acompañamiento alemán y otros estilos nacionales que ya era aparente en el siglo XVIII se prolongará hasta el siglo XX⁸¹.

Sin duda alguna, el piano es el mayor protagonista del Romanticismo musical. Es el compañero del compositor en su soledad, pero también en su esplendor: le acompaña en el acto de creación al igual que en los salones de la aristocracia o en la sala de concierto. A través de la música pianística, el compositor enseña su lado más íntimo al igual que exhibe su genio y virtuosidad. Esta exhibición pianística conduce al renacimiento de la improvisación: los compositores-pianistas como Liszt, improvisan para su público sobre cualquier tema que éste le pide: se establece el género de Paráfrasis. Por otra parte, los géneros camerísticos presumen de una parte pianística elaborada. El pianista llega a ser protagonista de igual rango al del solista, como veíamos en el capítulo del Clasicismo. Es cuando realmente nace el término *música de cámara*.

La evolución de la escritura pianística demuestra una gran variedad desde Beethoven hasta Liszt. La principal preocupación de los compositores románticos es de descubrir nuevos recursos para aumentar la expresividad cada vez más matizada. Las nuevas texturas pianísticas se caracterizan por la extensión del ámbito sonoro en todos

⁸¹ Schoenberg y los compositores relacionados con él distinguen a veces explícitamente entre una voz o parte principal (*Hauptstimme*) y partes subordinadas, aunque Boulez y otros han tratado de abolir esta distinción.

los niveles y en particular en el de la melodía, el bajo y el acompañamiento armónico. La melodía se extiende conteniendo cada vez más figuraciones armónicas que se traducen en saltos grandes. También el cambio de registro es frecuente. El bajo se extiende mediante los redoblamientos desde la duplicación por la octava hasta el doblamiento por acordes incluido el cambio de disposición del acorde sobre una misma nota del bajo. Los patrones del acompañamiento pianístico experimentan una evolución vertiginosa. El bajo de Alberti evoluciona y llega al diseño. La figuración armónica contiene cada vez más ornamentaciones sobre las notas del acorde, se enriquece con redoblamientos y se extiende sobre varias octavas explorando los registros más graves nunca utilizados antes y, a veces llega a los registros agudos entretejiendo, incluyendo, sustituyendo la melodía o colocándose encima de ella.

Es el acompañamiento armónico el que produce mayor variedad y que caracteriza el estilo particular de los compositores románticos. Mientras Mendelssohn, Schubert o Chopin mantienen la separación tradicional de melodía y acompañamiento, Schumann y Brahms los confunden. Las nuevas técnicas de melodía acompañada producen texturas novedosas cuya elaboración asemeja a la instrumentación orquestal. El nuevo acompañamiento participa en la formación del carácter de la pieza que nunca antes ha llegado a formar contrastes tan fuertes dentro de la obra o sección de la obra. Nacen las piezas y variaciones de carácter que se ven fortalecidas por las referencias literarias que señalan un contenido descriptivo de la música: aparece la música programática que enfatiza el discurso dramático de la misma. La evolución del instrumento mismo posibilita una evolución de la técnica pianística. El desarrollo de la gran orquesta influye en el enriquecimiento de colores y texturas en el piano. Concuere con este fenómeno la expansión del sistema tonal al sistema cromático.

Durante los últimos años de Beethoven, compositores del primer Romanticismo como Schubert, Weber y Mendelssohn escribieron numerosas sonatas, principalmente para piano solo o para piano y violín. Aunque infundidas de un nuevo espíritu, estas obras siguen valiéndose de convenciones clásicas para sus diversos movimientos y esquemas formales. Tras la muerte de Beethoven en 1827, sin embargo, se produjo un notable declive del interés por el género, incluso por parte de compositores como Schumann, Chopin, Liszt y Brahms. Las razones de este declive son numerosas y parecen ser interdependientes. En primera instancia el cambio en el intérprete destinatario de la obra que pasó de ser el aficionado competente al profesional virtuoso, reflejó la creciente importancia de la sonata en los conciertos públicos. En segundo lugar, como señalaron tanto Schumann como Wagner, un cambio del gusto del público provocó que los editores se mostraran cada vez más reacios a publicar sonatas. En tercer lugar, un cambio de la intencionalidad artística favoreció cada vez más las piezas de carácter para piano a pequeña escala. Y en último término entre muchos compositores jóvenes existía una percepción de que la sonata apenas dejaba ya lugar a una mayor explotación.

El papel del piano en este periodo artístico radica en crear la atmósfera que dominará en el Lied: la idea principal aparece en el primer motivo acompañante el cual será la fuente del desarrollo de la melodía. A menudo, el texto inspira un elemento sonoro que describa una imagen, como por ejemplo el galope del caballo o las olas del arroyo. Sin embargo, estos elementos no se limitan a un efecto aislado, sino que se convierten en símbolos musicales que forman la base para el posterior desarrollo de los contenidos garantizando la coherencia de la obra. La expresión del texto no se limita a los símbolos sonoros. El compositor sigue libremente el contenido del texto empleando recursos como la aceleración, disminución o interrupción del discurso musical, el cambio dinámico o de tesitura, la modulación y cambio de modo, dando un sentido más profundo a las palabras.

A menudo, es la música la que convierte una alegoría poética en una imagen empírica. Los textos más amplios y abundantes de imágenes requieren formas más amplias que utilizan varias ideas y fragmentan la obra en escenas dramáticas diferentes. Esta forma determinada únicamente por el texto vuelve a los principios de la forma motética convirtiéndola en forma de Balada en sentido de un monodrama musical. Aquí, el contraste es más importante que la coherencia por un elemento común. La variedad de las formas del Lied manifiesta que el principio organizador es la expresión.

Aparte de estos compositores románticos *contemporáneos* de Schubert, debemos mencionar otros que compusieron lieder. No obstante, no hemos seleccionado alguno de sus lieder debido a que su planteamiento ya está recogido en otros que sí presentamos. En Mendelssohn por ejemplo encontramos el mismo concepto de independencia del piano que en Schumann. La música se presenta de manera independiente al texto. Por tanto, no hay drama, no existe relación de la música con el poema. Escribe, en las composiciones para voz y piano, auténticas romanzas sin palabras, pero no expresan el contenido del poema. Sin embargo, sus melodías son expresivas y ejercería cierta influencia en Brahms. Otros compositores como Johann Rudolf Zumsteeg, Johann Friedrich Reichardt y Carl Friedrich Zelter apostaron decididamente por la subordinación del piano a la voz, razón por la que no aportan nada a esta investigación.

Franz Liszt, como gran compositor y pianista que fue, llevó al lied el eclecticismo y la experimentación, pero no consiguió trasladar la experiencia literaria, personal o social. Fue fiel al texto y buscó en todo momento efectos sonoros que le ayudaran en la transmisión expresiva. Caso aparte merece Peter Cornelius. Amigo de Wagner compuso óperas interesantes como *Der Barbier von Bagdad*, pero en el lied, la verdad es que no tuvo gran presencia. Escribía sus propios textos, pero no consiguió el resultado esperado.

Por último, Adolf Jensen representa la línea estilística intermedia entre Schumann y Wolf. Heredero de la tradición de Schumann, continuó su legado expresivo.

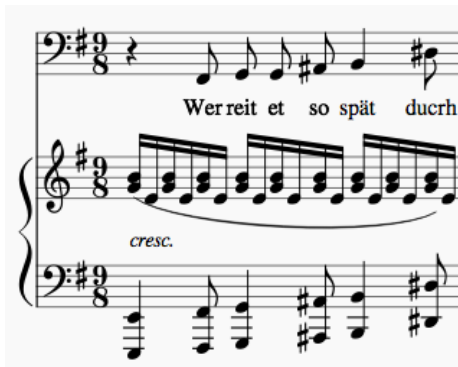
Iniciamos la exposición de ejemplos con Carl Loewe. Vivió de 1796 a 1869. Barítono, compositor y director de orquesta alemán se decía de él que era el Schubert alemán. Fue admirado por Wagner y Wolf, ejerciendo cierta influencia sobre ellos. Sus primeros lieder estaban basados en el acompañamiento del siglo XVIII, pero poco a poco fue desarrollando su estilo gracias a la influencia de Zumstegg y Schubert, adquiriendo su característica independencia musical. En contraste con Schubert, trata cada idea poética por separado, por lo que no hay adorno musical que unifique el marco del lied entero. Su manejo del acompañamiento era imaginativo y, en ocasiones, atrevido. Fervientemente interesado en la literatura patriótica pensaba que la música de la canción debía expresar el poema, lo que le llevaría a concentrar su esfuerzo compositivo en el drama escénico más que en la acción. Eso se traduce en el acompañamiento pianístico, donde describe toda su narración en lugar de centrarse en el drama. Su armonía no es especialmente colorista, pero nos interesa destacar su utilización del acompañamiento para ilustrar el poema, tanto cuando actúa junto a la voz como en las introducciones e interludios para ayudar a introducir una narración⁸².

En su versión de *Erlkönig* podemos apreciar que coloca el acento en la representación de lo sobrenatural en lugar de ser más descriptivo como Schubert. Iremos viendo cómo lo materializa. Para empezar, podemos subrayar que la introducción es sensiblemente más corta que la de Schubert. Sin embargo, el *moto perpetuo* de las semicorcheas es, salvo dos compases al inicio, igual de constante que en Schubert. Por tanto, la idea de continuidad la encontramos en las diferentes adaptaciones de ese *ostinato*

⁸² SADIE, S. / TYRRELL, J.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres, 2001.

rítmico de semicorcheas a través de tremolos o trinos tanto en la mano derecha como en la izquierda.

Figura 145: compás 3.



La voz parece como si se subiera a lomos del caballo. No en vano tras esa introducción fugaz, la línea vocal se suma al bajo de la mano izquierda. Todo el inicio es un diálogo entre la mano izquierda y la voz, hecho que ya encontrábamos en Schubert. Este diálogo ocurre a veces con unísonos, a veces con contrapuntos separados. En la siguiente frase asistimos al cambio de colocación de las semicorcheas, ahora en el grave de la mano izquierda; habla el padre.

Figura 146: compás 15.



Por tanto, vemos cómo hay un tratamiento de los personajes, aunque si se permite la opinión, de menor calado expresivo. Pocos compases después, al hablar el hijo, dispone el tremolo casi dos octavas más arriba y cierra la tesitura pianística. En este punto se produce una disonancia interesante. Es en momentos como este donde Loewe expresa

con mejor claridad que Schubert todo aquello sobrenatural, aunque partiendo de premisas parecidas.

Figura 147: compás 17.



El cambio de *mi* menor a su tonalidad homónima de *mi* mayor cuando habla el rey nos vuelve a trasladar hacia lo efímero.

Figura 148: compás 28.



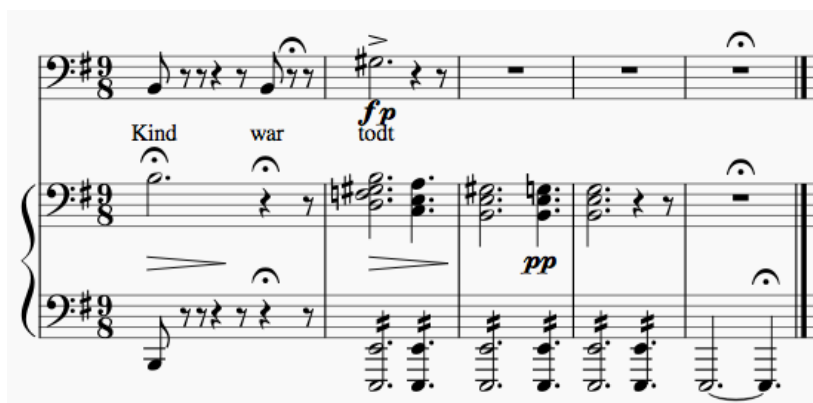
Los sutiles contrastes de líneas son muy elocuentes, aunque un tanto bruscos, no existen enlaces entre cada cambio de escena. Ya hemos apuntado que Loewe se centra en la descripción del drama y no en la acción, por lo que el acompañamiento pianístico se centra en la narración, en dotar a la escena del decorado adecuado. Sin embargo, la obra en sí misma carece de marco unitario y por tanto de acción. Tan sólo subrayamos la incorporación de un ritmo que aparece como nexo entre frases (corchea con puntillo, semicorchea y corchea) y al final, donde llega al clímax con los tremolos en medio, unísonos en la parte aguda de la mano derecha y el citado ritmo en la mano izquierda.

Figura 149: compás 47.



Concluye el lied de manera parecida al de Schubert, con el ritmo parado y en *pianissimo*. Sin embargo y pese al acento sobre ‘Tod’ (‘muerte’ en alemán) no provoca el mismo efecto que el que comentábamos en Schubert.

Figura 150: compases 91 a 95.



El siguiente ejemplo que nos ocupa nos lleva a hablar de Robert Schumann. Nació en Zwickau en 1810 y murió en Bonn en 1856. Es el gran heredero de Schubert. Fue uno de los máximos seguidores del pensamiento musical schubertiano, y no sólo en el ámbito liederístico. En 1840, año de su matrimonio con Clara Schumann, sus composiciones experimentaron un cambio, virando de una música casi exclusivamente instrumental hacia la preeminencia de la voz a través de la canción alemana, tanto para solista como para conjunto vocal con acompañamiento pianístico. Entonces escribió el grueso de sus canciones, encontrándose entre ellas algunas de las mejores de su obra. Destacan los ciclos *Frauenliebe und -leben* y *Dichterliebe*. En total nos ha dejado cerca de 250. Schumann profundiza en el ciclo de canciones, considerado como el mayor exponente en

composiciones de ciclo. Lo experimentó inicialmente en obras para piano como *Papillons Op. 2* (1831), *Davidsbündlertänze Op. 6* (1837), y *Carnaval Op. 9* (1837), para luego aplicarlo a sus lieder. Es, después de Schubert, el mayor compositor de lieder, tanto en cantidad como en calidad. Sus poetas son casi siempre contemporáneos: Heine, Einchendorff o Chamisso.

Su innovación personal consistió en proporcionar un papel más destacado al piano, premisa desde la que partía Schubert, aunque su obra no consiguió superar la espontaneidad de los lieder de Schubert. Si bien Schubert había logrado emplear una figuración única y continuada desde el comienzo de un lied hasta el final, el acompañamiento pianístico sería ser más intenso y flexible, participando de los cambios mínimos que se manifestaran en el sentido y la expresión del texto. El piano afirma su superioridad a la hora de dominar las fuerzas estructurales, pues es el piano quien define el estado armónico de la voz, y no al revés. Funciona de modo retrospectivo: puede recoger lo que ha cantado la voz anteriormente, sincronizarse, imbuirse en las palabras empleadas por la voz tras su propia exposición, y también puede ser premonitorio. Las curvas melódicas de sus canciones son menos largas y menos flexibles que las de Schubert. La unión entre voz y acompañamiento es, sin embargo, más íntima. Ambas partes se reparten mejor sus respectivas misiones y el piano posee una entidad aún mayor que la que el vienés le había asignado. Es frecuente que uno y otro inicien casi a la vez la canción, lo que elimina en ocasiones el preludeo o introducción musical. Otras, en cambio, con preludios y postludios y una polifonía llena de matices hacen las veces de verdaderos comentarios pianísticos del poema cantado. El teclado no solamente acompaña y sostiene al canto, doblándolo y manteniendo con él un diálogo, sino que enuncia la voz interior, aflorando el sentido subyacente del texto, aquello que no se encuentra explícitamente en el texto. Ya hemos visto cómo Schubert abrió camino en este sentido en muchos lieder

que hemos analizado. Particularmente recordamos *Der Doppelgänger*. Pretendía acercar música y poesía, con el fin de formar un todo expresivo, capturar el núcleo emotivo del poema.

No utiliza el registro agudo del piano, prefiere la riqueza de las voces interiores que propician a veces una melodía múltiple. El piano dobla la voz, bien al unísono, a la octava, a la doble octava o actuando de eco ligeramente desfasado. A través de la disociación de las líneas vocal y pianística consigue una dualidad casi esquizofrénica. Esta dualidad se manifiesta en la doble personalidad que nace del enfrentamiento entre Eusebius y Florestán, las criaturas que conviven en la mente y el arte del músico: el intelecto-razón y la pasión-emoción.

Schubert tenía una concepción orquestal del acompañamiento pianístico. Con Schumann el piano adquiere su pleno protagonismo, con un lenguaje armónico más intenso y cromático y los recursos ideados por un excelente intérprete como era su caso. El cambio que el lied experimentó en manos de Schumann es la concepción de una canción al piano cuya melodía era compartida con la voz, una idea cercana a los *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn. Comenzó componiendo más próximo al *Volkslied*, pero el análisis de los últimos lieder de Schubert le hizo acercarse al *Kunstslied*.

Una particularidad igualmente fundamental en la escritura de Schumann para el género, y en la que Wolf profundizaría, es la técnica del desplazamiento de la estructura rítmica con el objeto de lograr una declamación sincopada. No menor importancia tiene en Schumann el uso de la pausa, del silencio, que actúa con una eficacia dramática considerable, herencia de Schubert. También influiría en Wolf y Wagner la creación de un motivo sencillo que podría ser cambiado y desarrollado para que coincidan con el cambio de los pensamientos de los versos. Este planteamiento fue iniciado por Schubert y Loewe, continuándolo Schumann y culminándolo Wagner en sus óperas y Wolf en sus

lieder. Es la antesala de la obra de arte total y la creación de un leitmotif, esencia del drama wagneriano.

El carácter popular de la melodía y del ritmo es frecuente, pero está sublimado y ya no tiene la extrema simplicidad schubertiana, más cercano al canto popular. Schubert dignificó el canto popular con un carácter dramático y Schumann consiguió una elevación lírica. Por otra parte, abandona el lied estrófico en beneficio de una invención libre y continua. Es, por tanto, continuador de la composición continua que hemos visto en Schubert.

Si con Schubert hablábamos de la íntima unión entre música y poesía, con Schumann la música sortea ciertas limitaciones inherentes al poema e intensifica formal y semánticamente el contenido poético. La autonomía del poema se disuelve así en la autonomía de la canción, que se vuelve poética en sí misma. La canción ya no necesita reproducir el contenido del poema, y aunque sea posible reconocer una cierta dependencia entre el material musical y poético, sus diferencias son igualmente significativas. Del mismo modo, la percepción *temporal* de la obra de arte, parte también de la premisa de su antecesor. Schumann compone música y poesía en lo más alto. El oyente percibe y se emociona con la música en el momento en el que suena, pero el efecto producido por ese momento musical viene determinado por lo que ha sido escuchado antes, así como por lo que se escuchará después. Por tanto, para Schumann más importante aún era el modo en que las palabras en la poesía dependen unas de otras para adquirir significado y rima, una situación similar a la de la música. También en la música los motivos, frases o melodías dependen semánticamente de lo que ocurre antes o después que ellas. Fue un teórico del lied. Con él consiguió unos niveles de implicación emocional y expresivos hasta entonces desconocidos.

Centrándonos en el ejemplo que nos ocupa, hemos seleccionado *Die alten, bösen Lieder*, número 16 del ciclo *Dichterliebe*. Es uno de los ciclos más importantes que compuso. Pensamos que representa la idea global de la concepción de Schumann respecto al lied. La línea del poema es elevada por encima de su función de base melódica, haciéndose presente como figura lingüística independiente. Tras un corto y dramático preludio pianístico, la voz inicia una imparable marcha, a veces altisonante cuando por vez primera Schumann pide un *forte*, y con figuración en la que alternan corcheas legato y staccato.

Figura 151: compases 4 y 5.



Utopía y sarcasmo se unen en un canto que también tiene algo de fúnebre. Después de alcanzar un *fa#* agudo la voz ha de llegar, en el compás 36, como descarga de la tensión acumulada tras repetir insistentemente la dominante, al momento de mayor violencia: la procesión de los gigantes. Esta repetición de la dominante a modo de *ostinato* sobre ella, hemos podido comprobar cuán importante resultó ser para Schubert, y que ahora Schumann retoma.

Figura 152: compases 36 y 37.



Hay, tras un dramático acorde de séptima, un silencio que prepara el final del lied más extenso de la colección. Este final viene acaparado por el piano con un postludio extenso, con carácter autónomo, una canción sin palabras. Se trata de una profunda y expresiva meditación cargada de sublime poesía. Es un ejemplo de los postludios que comentábamos anteriormente. Parece que Schumann quiere dejar patente su comentario acerca del poema. Después de la reflexión en adagio en el que el protagonista dice que va a enterrar su amor y su dolor, Schumann quiere cerrar el lied con el piano, con un pasaje expresivo. Todo el lied es un ejemplo de la independencia y la dominación por parte del piano.

A nivel estructural las diferencias entre los lieder de Schubert y Schumann radican en la libertad formal y tonal, características que, por otra parte, Schubert ya había iniciado. En el que nos ocupa se diferencian tres partes. La primera, precedida de una breve pero efectiva introducción, es la más extensa de las cuatro y se describe toda la historia del poema. La introducción anticipa el motivo base de todo el lied: tónica-dominante-tónica. Es lo que inmediatamente va a cantar la voz, pero con un ritmo más breve. Aparecerá a lo largo de todo el lied con diferentes caracteres. Se busca captar la atención, puesto que además es el único punto del lied donde se coloca un *fortissimo*.

Figura 153: compases 2 y 3.



A partir de ahí el piano adopta un *ostinato* rítmico que se va adaptando según la armonía y densidad o intensidad del momento. Corcheas en la mano derecha y negra con dos corcheas en la mano izquierda. Las corcheas de la mano derecha tienen una peculiar articulación que ofrecen dinamismo. Las dos últimas staccato coinciden con el ritmo dáctilo de la mano izquierda. Ésta, emulando el ritmo de una polonesa, imprime carácter marcado y firmeza. La voz también tiene un ritmo casi *ostinato*. Está muy presente el ritmo de negra con puntillo-corchea. Esta primera parte del poema es muy activa: detalla toda una serie de acciones. Durante la primera estrofa desarrolla el motivo inicial del piano, con carácter majestuoso.

A partir de la segunda estrofa empieza a cambiar el carácter. Cuando se hace más evidente es a partir del segundo verso de esta segunda estrofa, donde comienza una progresión muy desarrollada que culminará en el hundimiento del féretro en el mar. Esta progresión de tres etapas tiene un motivo muy extenso: comienza en el compás 15 y concluye en el 23.

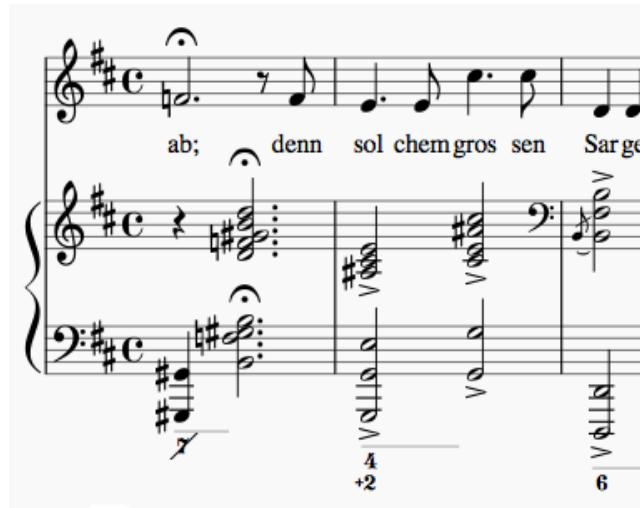
Figura 154: compases 16 a 19.



La última, sobre el *fa#* en el compás 31 tan sólo recoge la primera parte del motivo. En esta última llega al *fa#* agudo, nota más aguda del lied y la segunda parte del motivo la sustituye por el motivo inicial. Es un punto de inflexión, ya que es cuando se procede a hundir el féretro. Nos encontramos en la segunda parte. El piano detiene todo su *ostinato* y marca cada negra alternando entre el grave y el acorde. Los acordes, por otra parte, son

densos, de siete notas. La voz alcanza su clímax en el grave, un *fa* natural, en un acorde de séptima disminuida. Seguidamente, se relaja con tristeza la frase adoptando el piano blancas. Schumann ha dispuesto todo el dramatismo con esta disposición. Y no sólo en el momento presente, sino que lo ha preparado desde que iniciara la progresión.

Figura 155: compases 39 a 41.



Dentro de esta segunda parte, se diferencian dos secciones. La primera es la que acabamos de relatar y abarca toda la quinta estrofa del poema. En la última estrofa, la conclusiva, donde el protagonista explica porqué quiere un ataúd tan grande, el acompañamiento adopta un molde sincopado en la pregunta del texto. Estas síncopas añaden ansiedad, desasosiego. La voz no abandona el ritmo de todo el lied, pero se encuentra en el registro grave, con un tono lúgubre, apesadumbrado.

Figura 156: compás 46.



La última estrofa, en adagio, cambia de registro la voz y el piano vuelve a las blancas. La última parte se encuentra el piano solo. Cambia completamente todo el diseño del lied. Modo mayor, compás nuevo y corcheas continuas con un *cantabile* en la zona más aguda. Es como si fuera una visión, como si Schumann nos quisiera hacer ver lo que siente el protagonista al haber hundido todo su amor y todo su dolor en el fondo del mar. Es un comentario, una interpretación del desenlace de la historia.

Figura 157: compás 53.



Armónicamente destacamos las secciones contrastantes que introduce Schumann. Las modulaciones y el juego colorístico en torno a las tonalidades no son la base del lenguaje de Schumann como sí lo eran en Schubert. Aún así, destaca la inmersión en una tonalidad sin preparar. Por ejemplo, en el compás 15 que podemos ver en la figura 154. Después de una modulación a *fa#* menor preparada por una dominante, irrumpe *re* mayor a través de una modulación diatónica. Pese a tener explicación armónica, la sensación del oyente es de cambio radical de escenario tonal. Las demás modulaciones son todas a tonalidades vecinas, incluida esta que acabamos de comentar a *re* mayor, aunque lo novedoso es la manera de introducirla. Sin embargo, en la sección de las síncopas del piano, el acorde de séptima de dominante cabía esperar que resolviera en *mi* menor, pero para sorpresa de todos lo hace a *do* mayor a través de su acorde de séptima de dominante.

Figura 158: compás 48.



Es el momento más lejano e importante del poema: el momento del hundimiento. No obstante, la duración de esta tonalidad es de dos compases, pues inmediatamente después vuelve a *si* menor, transformándolo en mayor a los dos compases posteriores. Por tanto, cabría interpretar esta modulación a *do* mayor como un segundo grado rebajado de la tonalidad de *si* menor, por lo que no estaríamos hablando de una tonalidad tan lejana. En cambio, la traducción sonora de las emociones que desprende tales giros armónicos, sí provocan la sensación de volatilidad e inestabilidad, rasgos a los que nos tenía muy acostumbrados Schubert.

Otra característica curiosa de este lied son las notas pedal. Nos llama la atención porque Schubert las utilizó en abundancia. Schumann también recoge en su beneficio este recurso. En su caso, lo utiliza unido al *ostinato* rítmico del piano en la primera parte del lied, como lo podemos observar en la figura 151. Empieza siendo una nota pedal sobre la tónica, el *si*. El bajo marca el ritmo dáctilo de las dos corcheas con el *si*, excepto cuando lo mueve en los compases 5 y 6, 9 y 10, pero en los compases 7 y 11 regresa al *si*. Posteriormente vuelve a moverse este pedal según las exigencias armónicas, pero en el compás 19 se estabiliza en el *la* y en el 27 otra vez en el *si*. Definitivamente, en el compás 32 abandona la nota pedal. Entre los compases 24 y 26 también prescinde de la repetición.

La intención de la nota pedal en Schumann es bien distinta que en Schubert. Schumann establece diferentes voces y planos sonoros. El piano es quien alberga mayores encargos: armonía, ritmo y carácter. Durante toda esta sección el bajo está dispuesto en paralelo con la voz, funcionando como eje motor o en unísonos. Al inicio el pedal sobre la tónica es el eje sobre el que fija la melodía y la armonía. Alterna tónica con dominante pero el bajo se mantiene en la tónica, entendiendo que la dominante funciona armónicamente como una sobretónica. En el compás siguiente, el 5, el bajo redobla la voz con su unísono en el ritmo *ostinato* de dos corcheas. En la siguiente frase sucede lo mismo. Después de estas dos frases inicia su modulación a *fa#* menor y abandona esta nota pedal, manteniendo el bajo una relación con la voz con unísonos o alternando notas, como por ejemplo en el compás 13. En el compás 15 comienza la progresión a la que hacíamos alusión anteriormente y donde piano y voz la empiezan al unísono. En la segunda sección de esta progresión es donde vuelve a retomar la nota pedal, sin diálogo con el bajo, de hecho el bajo desaparece y queda tan sólo las corcheas *moto perpetuo* de la mano derecha, la voz y la armonía de la mano izquierda con el ritmo dáctilo alternando entre subdominante y dominante de mi menor. En la siguiente sección de la progresión repite el proceso exactamente igual pero una segunda mayor ascendente. En estos momentos, es donde Schumann utiliza la nota pedal como eje sobre el que hace girar el resto de voces. La sensación sonora que deja este recurso es de hilo conductor a través del cual se desarrolla la acción narrativa, mientras que cuando el piano abandona esta pedalización, la percepción es de homogeneidad sonora, destacando entonces estos momentos y aportando contraste entre las frases.

La mano derecha es ajena a todas estas notas pedales. Ella está centrada en el desarrollo del *ostinato* rítmico de cuatro corcheas, dos ligadas y dos picadas, con dos grados conjuntos y la siguiente sexta. En cambio, en los unísonos continúa con el mismo

ritmo, pero con más grados conjuntos y partiendo de la nota del unísono, todo un contrapunto imaginativo particular de Schumann⁸³.

En la segunda parte todo el conjunto sonoro gira en torno al *si*, la tónica. Donde más desarrolla otra nota pedal es en las síncopas del piano, donde el *si* está presente en todo momento. Sin embargo, más que una nota pedal, es un acorde pedal, de séptima de dominante sobre el *tiende* un puente para concluir el poema. Es la novedosa utilización de Schumann en relación con las notas pedales. Un recurso que introdujo Schubert y que Schumann ha cogido para semantizarlo de forma distinta.

Llegados a este punto resulta evidente remarcar que Schumann parte de la concepción pianística de Schubert, aquélla que predica no sólo la independencia del piano, sino que éste es quien guía en todo momento el lied. Con las diferentes texturas pianísticas que hemos ido viendo Schumann pretende ilustrar como Schubert toda la narración del poema. La primera, más enérgica, dota de carácter y vivacidad. La siguiente, marcada en negras, asienta y refuerza el sentido del texto. Las blancas, como textura coral crean un ambiente de reflexión y, por último, el postludio es como una composición independiente, pero con trascendencia en el lied.

Parece como si Schumann hubiera comprendido mejor que nadie antes de él que la concepción de un ciclo es la encarnación del ideal Romántico: crear una unidad natural de una colección de entidades diferentes sin comprometer la independencia de cada uno de los miembros. Se trata de crear una gran forma a partir de las formas más pequeñas. Su lenguaje armónico se había vuelto más intenso cromáticamente, y por tanto el juego de tensiones diatónicas y contrastes significaba que había empezado un nuevo principio de organización.

⁸³ Nos referimos a los compases 15 a 19, 23 a 27 y 31 a 35. Lo podemos observar en la figura 154.

En los dos siguientes ejemplos nuestro compositor seleccionado es Robert Franz. Vivió en Halle entre el 1815 y 1892. A pesar de que fue un compositor menor, centró toda su producción en la composición de lieder y fue admirado por Schumann, Liszt y Wagner. Compuso alrededor de 250, como Schumann. Representa la expresión máxima musical de la poesía. Focalizó sus esfuerzos en la importancia del texto a través de la música, encarnando por tanto el acompañamiento la situación descrita en el poema y la melodía la conciencia de esa situación. Fue un gran estudioso de Bach y Haendel, por lo que además de la influencia de Schubert, utilizará recursos de los compositores barrocos. También es característico el uso de melodías populares y la armonía cromática, tan empleada por los románticos.

En el ejemplo que proponemos lo presentamos en esta investigación para ilustrar la influencia del planteamiento de Schubert en este caso en el compositor Robert Franz. En el acompañamiento observamos diversos rasgos que ya hemos analizado en Schubert. Es el caso del tremolo, del *ostinato* y del diálogo del bajo con la voz. La introducción, de carácter breve, nos introduce en la obra.

Figura 159: compases 1 a 3.



The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle is the piano right hand, and the bottom is the piano left hand. The tempo is marked 'Larghetto appassionato' and the dynamic is 'mf'. The key signature has four flats and the time signature is 2/4. The piano accompaniment features a tremolo in the right hand and an ostinato in the left hand. The vocal line has the lyrics 'O bau ger Traum, was'.

Sorprende el impacto inmediato del tremolo en la mano derecha y la disposición armónica entre el registro grave y el medio de la mano derecha. La dinámica en *mezzoforte* no es especialmente impetuosa, pero en cambio sí produce inercia el apoyo sobre el primer tiempo y el cierre sobre el segundo con la armonía en primera inversión. Este movimiento de abrir-cerrar se mantendrá durante la primera frase.

El lied se estructura en dos sencillas frases repetidas tres veces. Para cada frase hay un pequeño interludio de un compás para continuar con el lied. El tremolo de la mano derecha se mantiene a lo largo de todo el lied, por lo que da una idea de continuidad. Se mantiene en todo momento en el mismo registro medio y cambia de notas según la armonía que precise la melodía. El movimiento del tremolo nos sumerge en el continuo pensamiento mental. Esta idea de persistencia no alberga otra intención que la de ilustrar el pensamiento. No en vano el poema trata del olvido, de la sensación humana en torno al olvido. Por ello, el *moto perpetuo* del tremolo en la mano derecha indica la incesante actividad de la conciencia.

No es una armonía muy colorística la que utiliza Franz en este lied. Las únicas tonalidades por las que pasa son *lab* menor y *dob* mayor en la segunda frase de cada estrofa⁸⁴. Sin embargo, ante esta ausencia de semanticismo, resulta interesante comprobar cómo el compositor logra transmitir toda su intencionalidad. Utiliza muchos acordes de séptima, fundamentalmente en toda la segunda frase cuando el bajo establece un diálogo con la voz. Nos estamos refiriendo a los compases 7, 9, 11, 13 y 14, es decir, en todos aquellos motivos donde crea tensión, en los que necesita abrir para inmediatamente después cerrar, momento en el que será la voz quien abra.

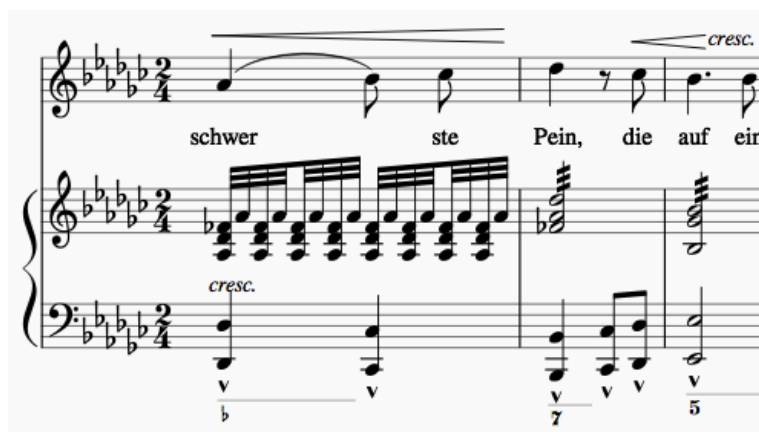
⁸⁴ Nos referimos a los compases 10, 12, 13, 22, 24, 25 y 34.

Figura 160: compases 7 a 10.



Al margen de esta localización, también descubrimos un acorde de séptima en el segundo tiempo de los compases 5 y 6, pero en esta ocasión no es más que un adorno sonoro en busca de la tensión que empieza en la dominante del compás 7. La última frase del lied es donde se aglutina el punto climático del mismo, donde se acentúa el olvido, confluyendo el estallido dinámico, el tremolo octavado y la mayor proliferación de los acordes de séptima.

Figura 161: compases 34 a 36.



Por tanto, la función de la armonía para Franz funciona a modo de transmisora de las emociones y los acordes de séptima como generadores de tensión, nada que no se hubiera utilizado anteriormente. No podemos decir que el piano domine toda la situación del resultado conjunto, pero sí podemos afirmar que es el encargado de producir todo el motor emocional de la obra.

La voz ostenta una melodía de trazo sencillo. Abundan los grados conjuntos y los únicos saltos los encontramos en las modulaciones y al inicio, donde enseguida aparece el *solb* agudo, muy expresivo. Llama mucho la atención el ritmo en la primera frase de corchea con puntillo-semicorchea, tan utilizado por Schubert. El contraste está claro: a una primera parte más rítmica le sigue otra más encadenada, en la que predominan las negras y corcheas. Tan sólo al final de esta segunda sección, cuando modula a *dob*, reaparece el ritmo inicial. Es el momento de cambio de tono del texto. En esta segunda zona más pausada rítmicamente es donde se establece el diálogo con el bajo. Este recurso lo hemos visto en numerosos ejemplos de Schubert. No obstante, Franz suma aquí el enlace de quintas característico del Barroco. En ellas es el bajo, el piano, quien guía todo el discurso, pero es entre los dos cuando cobra sentido todo el pasaje. Ya hemos comentado este proceso de sístole-diástole tanto por parte de la voz como del piano. Sin embargo, el resultado conjunto se entrelaza entre ambos, pues cuando uno se dispone a cerrar el otro abre y viceversa. El punto álgido se alcanza en las dos primeras estrofas con la modulación a *dob*, momento en el que se cierra y comienza de nuevo la frase, y especialmente al final de la obra, donde se alarga dos compases el proceso para concluir el lied de modo afirmativo.

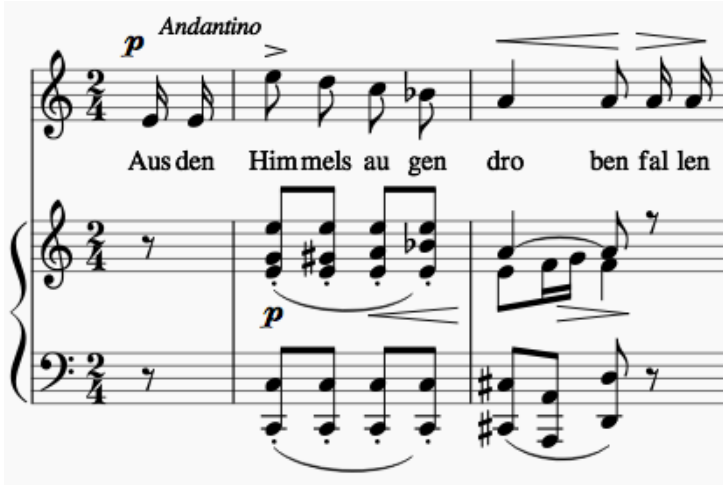
El segundo ejemplo de Robert Franz lo hemos seleccionado como contraste al anterior. Éste carece de introducción. No es ni mucho menos un recurso exclusivo de Franz, Schubert ya lo habría hecho anteriormente⁸⁵, aunque no hemos seleccionado ninguno suyo por considerar más interesante analizar los que sí disponen de ella. La sensación que produce el hecho de entrar directamente la voz es sin duda diferente de raíz a que sea el piano quien proporcione atmósfera, *tempo* o afinación. Será pues la voz la encargada de establecer la primera impresión del lied. La distancia de octava aporta gran

⁸⁵ Por citar alguno *Wohne der Wehmuth* o *Tischlied*.

expresividad y amplitud al conjunto sonoro. El fraseo es descendente, exceptuando la última frase que acaba arriba, contrastando con el anterior lied que era más bien de carácter ascendente. Franz, como buen compositor de melodías, continúa apostando por los grados conjuntos jugando con los cromatismos que surgen a través de las modulaciones.

A nivel armónico se mueve entre dos ejes: *la* menor y *re* menor. Vemos de nuevo la sencillez armónica del anterior lied. No obstante, del mismo modo que en el lied anterior, la innovación en este campo de Franz radica en el uso que hace de las tonalidades que hemos explicado en el lied previo. La ambigüedad tonal es otro elemento que hay que mencionar en este lied. El inicio bien podría escucharse do mayor. Inclusive, el cromatismo del *sol#*, el *sib* y el *do#* caben dentro de *do* mayor.

Figura 162: compases 1 y 2.



No es hasta el sexto compás donde irrefutablemente Franz nos coloca en la órbita de *la* menor, con un acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada haciendo función de dominante de la dominante. Sin embargo, este acorde no resuelve a la dominante como cabía esperar, sino que la hace en la tónica, *la* menor, en primera inversión, y en el siguiente compás ya aparece la esperada dominante precedida de la dominante de la dominante con la quinta justa. Es un giro armónico curioso, coincidiendo

con el texto en la elevación de las alas del amor y encontrándolo en la dominante⁸⁶, salvo que este hallazgo no es definitivo, puesto que se trata de la dominante, no de la tónica. Por tanto, el lied está abierto. Franz no ha cerrado su sentido, lo deja abierto a la interpretación del oyente.

Figura 163: compases 6 a 10.

The image shows a musical score for Schubert's 'Seele dehnt sich' (Figura 163), measures 6-10. The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'See le dehutsich lie be weit und wei ter.' The piano part includes dynamic markings like 'p', 'poco rit.', and 'a tempo', and fingering numbers (6, 5, 7, #, 5, 7, 6, 6, 5, #).

Cabe destacar en este lied el juego de las voces internas. Nada más comenzar es muy interesante el movimiento contrario entre la voz y la voz interna del piano. La voz circula en grados conjuntos descendentes, sorprendiéndonos el tritono (*mi-sib*) que modula a *re* menor. El piano, con flujo ascendente cromático en movimiento contrario con la voz, se encuentra con ella en el *sib*, resolviendo ambos en el mismo *la* de la voz y el piano. Además, este *la* es la dominante de *re* menor y primer tiempo del compás. Esta confluencia cierra una apertura inicial. El primer sonido articulado entre el piano y la voz tiene una amplitud sonora de más de tres octavas, en cambio, en este *la*, apenas dos. Por otra parte, el fraseo melódico vocal desciende a este punto. Ya hemos visto en el ejemplo anterior de Franz cómo maneja las aperturas y los cierres de un modo muy particular. En el tercer compás se repite el mismo procedimiento con la excepcional circunstancia de

⁸⁶ El texto reza 'und meine Seele dehnt sich liebe weit und weiter' ('y mi alma de amor sigue y sigue').

una doble disonancia en el segundo tiempo entre el *do* y el *re*. Estas disonancias cuando menos son atrevidas académicamente hablando. Sin embargo, resultan especialmente relevantes en el momento en el que se producen, buscando una disonancia en el siguiente compás más diatónica. Después de estos juegos de voces y disonancias se hace el silencio porque aparece un triple unísono entre la voz y las dos partes del piano. Es el momento de introducir la noche⁸⁷ en la última corchea del compás 4, a la que le quiere otorgar un protagonismo relevante. Repite el unísono, aunque con otro ritmo en el compás siguiente. Si en la primera frase cerraba la amplitud sonora en el acorde de dominante de *re* menor, ahora lo hace con un unísono. Este juego sonoro es sin duda ninguna herencia del planteamiento schubertiano, pues es el piano quien propicia estas aperturas y cierres.

Figura 164: compases 3 a 5.



La estructura vuelve a ser muy sencilla: musicalmente tiene dos partes, la primera con motivos por cada verso y la segunda que es repetición de la primera. De la primera sección se diferencian dos bloques: el primero más homofónico y el segundo más rítmico e inestable. Los dos primeros versos corresponden a la homofonía de corcheas y al fraseo descendiente. El primer verso parte de un *mi* y el segundo de un *fa*. Sin embargo, el *mi* tiene un acento que no presenta el *fa*. El *mi* está colocado sobre un acorde tríada

⁸⁷ 'Durch die Nach', 'a través de la noche'.

desplegado en más de tres octavas, duplicando la tercera del acorde, mientras que el *fa* está dispuesto sobre un sexto grado de *re* menor en primera inversión mucho más inestable. De hecho, al compás siguiente con el *si* natural de la voz del piano, ya modula a *la* menor. Lo que está generando Franz es la expectativa de algo mayor, no de finalidad en sí misma. Esta esperanza se cristaliza en el segundo bloque de la primera estrofa, donde aparece un ritmo muy conocido en la voz: corchea con puntillo-semicorchea. El troqueo nos ha acompañado en muchos lieder de Schubert, Schumann y ahora de Franz. Será el encargado de darle direccionalidad a la música, la elasticidad que hasta ahora no tenía, esa atracción hacia el final de la estrofa.

El acompañamiento pianístico se mantiene en todo momento en una textura coral. Pese a ello se consigue una relación con la voz de soporte y variedad. Las voces internas unidas a los cambios de registro, hacen del desarrollo de esta textura, que avanza un paso más adelante que Schubert. Nos referimos particularmente en el compás cuatro, donde empieza el unísono y donde el piano ejerce de compañero con la voz y a la vez de contestación. El piano colabora en tres unísonos: el del compás 4, el 5 y el 7. En este último, refuerza el carácter conclusivo, al abrir la armonía y cantar con la voz las tres últimas notas: *mi-fa#-re#-mi*. También muestra el camino el piano en relación con la direccionalidad del fraseo. La repetición del bajo junto a la armonía que presenta, recuerda al bajo continuo Barroco, pero reformulado por un romántico.

Para finalizar debemos aludir a la nota *tenuto* de la voz. Es la última nota de la estrofa y del lied cuando se repite musicalmente la primera parte. Hasta ahora habíamos hablado de notas pedal. Pues bien, Franz nos muestra aquí una nota pedal, pero no en el piano, sino en la voz. A través de ella, el piano mueve la armonía y la melodía cual cantante a *duetto* fuera. Este recurso de *duetto* ya lo utilizaba Schubert y aquí lo vemos reflejado.

Por tanto, el piano, en los lieder de Franz son el pilar sobre los que se fundamenta todo su discurso. El piano de Franz descubre voces internas, un uso sencillo pero efectivo de la armonía y una melodía que, sobre todo gracias al piano, resulta muy sincera.

8.2. Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en los compositores postrománticos.

Después de la muerte de Schubert, fue necesario que pasaran cuarenta años para llegar al punto en que el mundo comprendió su genio. Hacia finales del siglo, cuando comenzó a publicarse y a difundirse su música, influyó en el pensamiento de Brahms, Dvorak, Bruckner y Mahler. Aunque Richard Wagner vivió entre los años 1813 y 1883, su revolución musical y estética nos hace encuadrarlo como compositor postromántico. Dedicado por entero a la música, cultivó las facetas de compositor, director de orquesta y teórico. Sin embargo, también se prodigó como dramaturgo y poeta. Su tradición romántica bebe de Weber y Meyerbeer, pero en situaciones muy concretas el planteamiento de Schubert tuvo una gran influencia sobre él. Sus óperas alcanzan el concepto de obra total. Son dramas musicales en los que él mismo escribe el libreto y se preocupa de la escenografía. Su visión del arte era la síntesis de todas las artes: poesía, música y teatro. Esta idea proviene de la tragedia griega, la cual ya fusionaba estos elementos y que con el paso del tiempo se fueron dispersando. Wagner criticaba el estilo de la ópera de la época, muy centrado en el lucimiento de los solistas con la música supeditada al texto. Como él lo concibió, cada parte estaba diseñada para complementar a otras dentro de un todo. Este planteamiento nacía del pensamiento de Schopenhauer, quien pensaba que la música ostentaba el papel supremo entre las artes.

Creó un lenguaje propio a través de un continuo desplazamiento de los centros tonales y de su textura contrapuntística, fue capaz de ampliar la visión armónica tonal. Para ello utilizó abundantes cromatismos y leitmotifs. Los leitmotifs, de los que ya hemos hablado con anterioridad es la manera que encontró Wagner de identificar musicalmente a cada personaje o lugar dentro de sus óperas. Por tanto, son un conglomerado de recursos musicales que unidos componen un tema musical. La orquestación, el ritmo, la melodía y la armonía darán como resultado un color musical que formará el leitmotif de cada personaje. Schubert pasa del acompañamiento basado en fórmulas convencionales y esquemas prefijados a convertir el piano en un personaje más del evento sonoro. Esto se amplía en forma de orquesta con Mahler y Wagner.

La influencia del planteamiento schubertiano en Wagner se refleja en estas dos innovaciones. La obra de arte total no se hubiera podido plantear si Schubert no hubiera elevado la participación del piano en el dúo con la voz. Aunque Wagner parta de la tragedia griega, quien realmente cuestionó y planteó la reformulación de los elementos musicales fue Schubert. En el Clasicismo, la idea de obra musical era la de melodía acompañada y en el Barroco, pese a la idea de bajo continuo, la composición para dúo con voz como hemos visto, no presentaba el reparto de roles que hemos visto con Schubert. Por tanto, la consideración por parte de Schubert de valorar al acompañamiento pianístico como un personaje más dentro de la trama del poema, nos acerca a la idea de Wagner de obra total. Por supuesto, que en Wagner este concepto se extiende a más artes, pero pensamos que, sin el antecedente de Schubert, Wagner no hubiera podido albergar la tesis de obra total.

Por otra parte, la creación de leitmotifs, ya hemos visto cómo Schubert creaba caracterizaciones a modo de motivos identificativos en sus lieder. De esa imagen parte Wagner cuando genera los leitmotifs para sus personajes o lugares. Sin embargo, como

ya comentamos en su momento, los lieder de Schubert guardan mayor complejidad al ser el mismo cantante y el mismo piano quienes deben diferenciar cada personaje dentro de la obra. En las óperas wagnerianas son los diferentes solistas y la orquesta quienes articulan los distintos leitmotifs y personajes, teniendo a su disposición mayores recursos para diferenciarlos.

El ejemplo que hemos seleccionado es el segundo lied de los *Wesendonck Lieder*, compuestos entre 1857 y 1858. Hemos elegido este entre la producción liederística wagneriana por lo que representa el ciclo en sí mismo y dentro de él porque es a partir del cual podemos extraer más conclusiones alrededor del planteamiento del acompañamiento pianístico de Schubert y Wagner. El ciclo es una de las joyas más deslumbrantes del catálogo del autor y son cinco composiciones vocales a partir de textos de Mathilde Wesendonck. Aunque todas ellas evocan la atmósfera de la ópera *Tristan und Isolde*, formando un ciclo que anuncia las concepciones liederísticas de un Gustav Mahler, únicamente dos pueden ser consideradas como estudios preparatorios de la ópera: *Träume* y *Im Treibhaus*. Nos encontramos de nuevo con la idea de ciclo que iniciara Beethoven, que desarrollara Schubert y que continúa Wagner. Originalmente compuestas para voz y piano, tan sólo una de las cinco canciones fue orquestada por el propio Wagner. La orquestación de las restantes corrió por cuenta de Felix Motl, gran director de orquesta que contribuyó a la difusión de la obra de Wagner.

Mathilde Wesendonck era la esposa del financiero, comerciante de sedas y mecenas suizo, radicado en Zurich, Otto Wesendonck. El matrimonio Wagner entró en contacto con la familia Wesendonck gracias a la amistad de Otto con Wagner. Era un gran admirador suyo y le ofreció alojarse durante un tiempo en un espléndido anexo (el *Asyl*) de la villa que tenían junto al lago de Zurich. En el transcurso de los años 1852 a 1857, el compositor se fue enamorando de la esposa de su amigo. Durante la composición

del primer acto de *Tristan und Isolde*, vieron la luz cuatro de los cinco Lieder. En los diarios de Mathilde podemos leer cómo el compositor se iba entregando a ellas, como transfigurado, según iba recibiendo los poemas que salían de la pluma de la señora Wesendonck. De hecho, Mathilde Wesendonck cruzaba una y otra vez el espacio que mediaba entre su villa y el asilo, para subir a trabajar con Wagner, en jornadas larguísimas en las que, con él al piano, discutía cada palabra de cada verso. El romance finalizó en 1858, cuando Minna, esposa de Wagner, interceptó una carta de Wagner a Mathilde y tras la confrontación resultante, Wagner abandonó Zurich en solitario, con destino a Venecia.

Empieza el piano con una breve introducción, suficiente para establecer *do* menor como tonalidad de partida y el movimiento incesante de las semicorcheas. Con el primer tiempo tenemos suficiente para adentrarnos en el universo wagneriano. El texto es un canto a la creación, al tiempo, a la eternidad. En esta dimensión, Wagner busca una textura acorde con el carácter del texto. No podemos abstraernos de la similitud con *Gretchen am Spinnrade* de Schubert. También en modo menor, exactamente en *re* menor, y con el seis por ocho como compás. Las dos hacen alusión a la rueda del tiempo y guardan parecidos y diferencias. La rueca de Schubert era más circular y continua. No tenía ningún silencio. El planteamiento de Wagner es con un silencio en cada tiempo y con el motivo mayormente en sentido ascendente. La sensación es bien diferente. Además, el juego cromático da mucha versatilidad.

Figura 165: compás 1 de *Gretchen am Spinnrade* de F. Schubert.



Figura 166: compases 1 a 3.



La voz, ajena a todo este fondo inestable e imparabile, inicia su discurso con un ritmo marcado de corchea con puntillo-semicorchea-corchea. Lo alterna con otro más legato y expresivo: negra-corchea.

Figura 167: compases 5 y 6.



El ritmo continuo incesante del piano se mantiene hasta el final de la segunda estrofa, donde al cambio de carácter del texto se une otra figuración musical. Esto ocurre en el compás 32, y antes en el compás 17 es el único momento en el que se para la música con dos negras del piano en el registro agudo. Es el final de la primera estrofa que acaba con la exclamación ‘laß mich sein’, ‘déjame en paz’. Se refiere a la inagotable fuente de creación. Este grito se traduce en el despliegue en el compás 16 del acorde de *do* mayor y la apoyatura en el registro agudo del piano del acorde disminuido de séptima de sensible.

Figura 168: compases 16 y 17.



Figura 169: compases 34 a 37.



Toda la primera estrofa hace referencia a la creación, a la eternidad. En un intento de pararla el protagonista se desespera. El piano representa el inexorable paso del tiempo y la creación continua, un ente abstracto. La voz, simboliza el ser humano, el que quiere controlar el ritmo de la vida. Vemos reflejado cómo Wagner apuesta por la incorporación del piano como un personaje del poema y asociado a lo sobrenatural. En cambio, la voz es lo real. Esta asociación ya la haría Schubert como hemos visto en *Der Doppelgänger*, otorgando al piano roles sobrenaturales, pero sobre todo la consideración por igual a la voz con la capacidad de crear y recrear imágenes simbólicas.

El diseño pianístico de la mano derecha es de carácter ascendente por grados conjuntos, diatónicos o cromáticos, excepto cuando abre la frase. Por ejemplo, en los

compases 4, 5 y 6, hay una distancia de tercera, luego de cuarta y finalmente cierra la semifrase con un arpeggio descendente sin silencio en el segundo tiempo. También la melodía ha ido escalando hasta llegar al *fa*. En la siguiente frase ocurre de igual manera en los compases 9 y 10. Al final de la primera estrofa, donde ubicábamos el grito, prepara esta situación en los compases 14, 15 y 16 con arpeggios descendentes y con un *cantabile* en la mano derecha para cada tiempo. Este desarrollo motivico sin duda lo inició Schubert como ya hemos podido comprobar, y Wagner lo incrementa.

Figura 170: compases 15 y 16.



The image shows a musical score for piano and voice. The top staff is the vocal line with lyrics: "Wenn dens, lass mich". The middle staff is the right hand of the piano, showing descending arpeggios. The bottom staff is the left hand of the piano, showing block chords. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 6/8. The score covers measures 15 and 16.

La segunda estrofa comienza en el compás 18 todavía con la figuración inicial. Es, como decíamos, en el compás 32 cuando cambia la figuración del piano a corcheas, coincidiendo con el cambio de tono del texto. Allí, esos dos últimos versos de la segunda estrofa se unen a la tercera. Sin embargo, la figuración inicial sufre alguna transformación. En primera instancia conserva el silencio y los grados conjuntos, pero en el compás 20 mantiene *tenuto* la primera nota de cada motivo. Esto reportará la creación de una voz más dentro del entramado armónico. Además, en el compás 21 en el último tiempo el piano imita a la voz en esa séptima disminuida, aunque con el cromatismo de *lab* de la voz, *la* natural del piano.

Figura 171: compases 20 a 23.



Posteriormente, se produce un continuo devenir de aperturas y cierres entre el piano y la voz con la consiguiente adaptación motívica que hemos señalado. Los arpeggios de los compases 30 y 31 nos sirven de enlace con el segundo molde de acompañamiento. En este segundo patrón podemos ver el *ostinato* de corcheas con la armonía, por una parte, y por otra el diálogo que se establece entre la voz y la línea superior del piano. En este punto tenemos cuatro voces: la melodía, la voz superior del piano, las corcheas y el bajo. Es decir, una textura de coral, como las que hemos visto en Schubert pero desarrollada y adaptada al lenguaje wagneriano. Todo el pasaje guarda un carácter mucho más expresivo y declamatorio. El ritmo se tranquiliza y la voz tiene ritmos y frases más largas. Lo podemos observar en la figura 169. Todo este proceso culmina hacia el final, en el compás 69, donde el piano abandona las corcheas y adopta unos acordes placados extensos. La voz dispone entonces un recitativo, recurso también utilizado por Schubert. Es el momento de reflexión humana de darse cuenta que no puede ir en contra de la Naturaleza. Para concluir, el piano retoma las corcheas que se pierden en la noche de los tiempos. Finaliza con una melodía en la voz superior con la armonía en la mano izquierda. La tercera estrofa comienza en el compás 39, en medio de todo el diseño que hemos explicado que ha utilizado al final de la segunda estrofa.

Figura 172: compases 75 a 81.



Langsam
mit gesteigertem Vortrag

er kennt der Mensch des Ew' gen Spur, und löst dein

pp
mit allmähiger Steigerung der Stärke

Resulta evidente decir que el piano se le queda pequeño a Wagner. A nivel sonoro, muchas líneas y acordes extensos que escribe se quedan cortos con el instrumento de cuerda percutida. Por otro lado, armónicamente el rico colorido que aporta va más allá de lo que pueda expresar el piano. Estos procesos, que iniciara Beethoven y que Schubert desarrollaría, Wagner los multiplica y lleva hasta su máximo esplendor. Armónicamente pasa por toda una serie de tonalidades lejanas, pero que él se encarga de acercar. Destaca especialmente el *dob* mayor del compás 54 y que viene preparando unos compases atrás. Es el punto en el que el texto cita que un ser se encuentra con otro⁸⁸. Wagner nos transporta a otra dimensión, nos hace sentir completamente alejados de la realidad y con este recurso lo consigue. Esa misma sensación ya la teníamos con Schubert, pero como decíamos, Wagner lo eleva a la máxima potencia. Lo genial de Wagner es que dos compases más tarde, en el 56, nos coloca en *la* menor, con su dominante, pero que resuelve en *do* menor a través de su cuarto grado en primera inversión. Todo un mundo cromático que guarda relación entre sí y que nos acerca sobremanera al dodecafonismo.

⁸⁸ 'Wesen in Wesen sich Wiederfindet'.

Figura 173: compases 54 a 58.



Dejamos a Richard Wagner y continuamos con con Johannes Brahms (1833-1897). Es considerado el más clásico de los compositores románticos. Se mantuvo fiel toda su vida al clasicismo romántico y conservador, influenciado por Mozart, Haydn y, particularmente, por Beethoven. Fue posiblemente el mayor representante del círculo conservador romántico y toda su obra tiene un carácter autobiográfico, sincero. Por el contrario, Wagner o Liszt emprendían otra visión de la música de su época. Nació y se crió en Alemania, donde su obra romántica, conservadora y con un clasicismo muy contenido, no fue bien recibida. Por ese motivo, en 1862 decidió autoexiliarse en Viena. Su música no es un homenaje a los clásicos, sino la afirmación de una filosofía historicista que mantuvo el balance en un tiempo donde la idea del hombre moderno se estaba llevando a límites sin retorno. Funcionó como un agente unificador de las tendencias musicales de su época. Antes de que el romanticismo tardío, de orientación literaria, reflejara en la música los estados de ánimo contenidos en un poema, Brahms, volviendo a la simplicidad arcaica de la forma e inspirándose en las canciones populares, había conferido al lied, claridad y contornos bien definidos que serían determinantes para numerosos compositores del siglo XX.

Los lieder de Brahms, junto con sus últimas obras de piano, constituyen el lado más perfecto de su música. Brahms amó la poesía desde su juventud y de allí deriva su

interés e importancia del género. A los 20 años publicó su primera colección de *Seis canciones op. 3*, a la que siguió un nutrido catálogo de obras para voz y piano. En ellas destacó la sencillez de la estructura de la canción popular por encima de las sofisticadas de los renovadores, adaptando incluso textos populares. De los más de 260 lieder que compuso prácticamente toda su producción son canciones sueltas, no agrupadas en ciclos, con excepciones como el ciclo *Die schöne Magelone, op. 33*, del que hemos elegido un lied, o las *Canciones gitanas op. 103*. Sirvan como ejemplo las *Zwei Gesänge op. 91*, publicadas en 1884, como ejemplo de progresismo dentro de una aparente vuelta atrás. El aria, con instrumento obligado a la manera antigua, revive en las dos canciones, en las que la viola se une al acompañamiento de piano, introduciendo un contrapunto. Los acordes interrumpidos de la viola sugieren en *Gestillte Sehnsucht*, el murmullo del viento, mientras que en *Geistliches Wiegenlied* dicho instrumento muestra la antigua técnica de cantus firmus al principio de la vieja nana alemana ‘Joseph, lieber Joseph mein’. Ninguna frase suena forzada o anticuada y, sin embargo, cada uno de los versos del lied respira el espíritu de un barroco interpretado de forma libre y romántica. Es la reinterpretación barroca unida a la teatralización que empezara Schubert.

En sus lieder utiliza textos muy variados de tema nostálgico que abarcan desde poemas de los grandes clásicos alemanes, como Goethe, hasta poetas contemporáneos como su amigo Klaus Groth. Son características la riqueza armónica y la unión entre texto y música. Si nos damos cuenta, esta particularidad la hemos mencionado en todos los compositores posteriores a Schubert. Por tanto, la íntima fusión entre poema y sonidos, ha ido ligada al aumento de protagonismo del acompañamiento pianístico, y, en consecuencia, el acercamiento de la música al texto lo ha propiciado el piano. Brahms consigue este fin mediante la cohesión de lo lírico con el contrapunto, constituyendo una obra pedagógica, lírica y bien estructurada. Concibió una obra de gran dramatismo, donde

el contenido dicta por sí mismo la forma, y donde la expresión rebasa los límites que sean necesarios.

A través del acompañamiento pianístico intenta recrear el poema, dando su visión musical del texto. Es justamente lo que ya pretendía Schubert, y que ambos consiguen con la indispensable colaboración del piano. Con su perspectiva tradicionalista del siglo XVIII integra la parte pianística dentro de la parte vocal. El piano no es independiente, acercándose, como veremos, a la concepción de Wolf, pero partiendo de la progresiva autonomía que iniciara Schubert.

Brahms considera que la melodía y el bajo eran dos elementos decisivos. De la misma manera que Schubert, la textura de la melodía en la canción más el bajo, no es un procedimiento, sino un criterio. La melodía no es melismática y tiene un registro amplio. La voz se eleva sobre el bajo sin constituir no sólo un fundamento armónico, sino, además, un acompañante vivo y animado. Las partes extremas forman la esencia y las partes internas, por muy ricas que sean, son siempre secundarias. Este principio básico del Brahms compositor de lieder se manifiesta con suma claridad en las canciones de estilo popular, como por ejemplo en *Von ewiger Liebe*, con sus toques eslavos. Sin embargo, la simplicidad en el lied corre siempre el riesgo de convertirse en sentimentalismo. *Ständchen*, por ejemplo, que data de 1889, está al borde de este peligro, pero gracias a la flexibilidad de la melodía y a una línea de bajo contenida, Brahms evita caer en algo obvio que nos lleve a esa evidencia.

Todos los lieder de Brahms tienen una estructura compacta. Del mismo modo que hicieran Franz y Cornelius, adopta la forma y técnica de la música antigua. Ello se debe, por un lado, a la variedad estrófica, por la que el compositor tenía una clara preferencia, y por otro lado al método seguido para unir las diferentes secciones de la composición, aunando la voz y el acompañamiento pianístico mediante el empleo de motivos similares.

El ejemplo que proponemos de Brahms es el sexto número del ciclo *Die schöne Magelone op. 33*. Este ciclo se compuso entre 1861 y 1869 y es un acercamiento por parte de Brahms a la composición de un grupo de canciones con carácter de ópera. Coincide en el tiempo con el *Deutsches Requiem op. 45* y *Rinaldo op. 50*. El libreto es de Johann Ludwig Tieck recogido en *Wundersame Liebesgeschichte der schdnen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence*, publicado en 1797. Brahms escogió 15 de los 18 poemas que componen la narración, excluyendo la introducción y los capítulos 16 y 17. A excepción del op. 57, este ciclo es el único en el que los lieder son de un solo escritor. La historia original data de un poema de 1180 escrito por Bernard de Trèvièrs. Cuenta las aventuras vividas entre un joven conde de la Provenza llamado Pedro y la bella Magelone. Entre enamoramientos, discusiones y reconciliaciones concluye el ciclo con el feliz reencuentro de ambos.

Este número 6 del ciclo es la canción interpretada por Peter después del tercer encuentro con Gertrude, la enfermera de Magelone. Gertrude se acerca a Pedro para decirle los planes que tenía Magelone de encontrarse con él en secreto en el jardín. Pedro estalla de alegría y su entusiasmo le desvela durante toda la noche. Es la única pieza que presenta una estructura de composición continua, los otros lieder del ciclo muestran una forma ternaria o de rondó. Es la más complicada y extensa de las 15. Configurada en cuatro partes muy largas, el metro y el ritmo del texto son complejos, donde cada estrofa es irregular. Musicalmente existen cuatro partes diferenciadas. La primera, de carácter interrogativo, recoge tres estrofas del texto. La segunda cambia de compás y de tonalidad. Veníamos de 4/4 y pasamos a 3/4, y estábamos en *la* mayor y modifica la armadura a *fa#* mayor. Comienza en el compás 35. Contiene dos estrofas de tono más imperativo. Y, por último, la sexta estrofa del poema incluye dos partes a nivel musical. Una en 4/4 en el

compás 98 y otra en 2/4 *vivace* en el compás 109. Es toda una declaración de intenciones del joven Pedro.

Brahms deja patente su interés por el teatro y el drama, en una clara dirección que ya comenzara Schubert y que ya hemos comentado tanto en él como en otros compositores. En este caso, el ciclo adquiere intenciones operísticas. Brahms no compuso ninguna ópera, sin embargo, su dramaturgia y su inclinación hacia destacar la expresión de los sentimientos de los personajes, le acercan a características propias de la ópera. No obstante, en Brahms prevalece la fuerza expresiva de la música sobre la poesía. Esta evolución natural nace, como hemos ido observando, del diálogo interno entre sonidos y texto. La poesía ha ido ganando relevancia con el paso de los años en las composiciones para voz y piano, culminando en Wolf, quien es el máximo exponente de la poesía.

Brahms siempre componía para dúo. Su registro predilecto era el intermedio. Pensaba en numerosas ocasiones en instrumentos como la viola o el clarinete y en la voz de contralto. La melodía, por tanto, se mueve por un registro medio y con un ritmo en general sin sobresaltos.

Figura 174: compases 7 a 9.



un ter dem Schlagen, dem Schla gen des Herzens die See le, die See le nicht

Hasta la tercera estrofa no encontramos un ritmo distinto al homogéneo de negras y corcheas. En ella, es donde encuentra mayor poder de expresividad, gracias al ritmo punteado en esta tercera estrofa, y a la declamación en la cuarta, más lineal y con más direccionalidad el fraseo.

Figura 175: compases 98 y 99.



En cuanto al acompañamiento pianístico salta a la vista el nutrido número de figuraciones. Asistimos una vez más al dominio pianístico del lied. El piano se convierte en el guía del lied, en el narrador de la historia. Es él quien posibilita la composición continua, pues en todo el lied no hay pausa alguna. A través de los interludios colocados entre estrofa y estrofa, el piano prepara o resume la acción de todo cuanto pasa en el texto. La misma misión que ya le asignara Schubert. La introducción presenta un tema nuevo en el piano, pero anticipa lo que va a suceder: tresillos en el acompañamiento y negras y corcheas en la melodía. Y eso es lo que nos encontramos cuando empieza la voz: tresillos en la mano derecha y melodía en el bajo. Esta melodía va cambiando de ubicación. Tan pronto está en el bajo como en la mano derecha. Estos diálogos entre la voz y el piano, ya sea en el bajo como en en la voz aguda del piano, no hacen más que aportar sonoridad al registro y diálogo. Recordemos que el registro de la voz es intermedio, por lo que Brahms previene esta circunstancia con la incorporación de la línea del grave y del agudo para ampliar esta sonoridad. El diálogo entre voces ha sido una constante desde que

Schubert lo introdujera como un recurso en el lied, y Brahms recoge el testigo y da su visión de esta herramienta.

En la segunda estrofa le precede la misma introducción que al inicio, empezando con la misma melodía. Sin embargo, tonalmente nos vamos a *fa#* menor. La primera estrofa había sido muy estable a nivel tonal. La estabilización a *fa#* menor se produce en la segunda pregunta que lanza Peter en torno al amor que siente or Magelone. Asimismo, coincide con un cambio en el patrón de acompañamiento y se produce al final de la segunda estrofa. Este molde de acompañamiento se mantendrá a lo largo de los dos primeros versos de la tercera estrofa, puesto que, al cuarto, volverá a retomar los tresillos iniciales.

Figura 176: compás 21.



El cambio de figuración de ritmo ternario a binario y vuelta al ternario consigue enfatizar la parte binaria, donde por otra parte es cuando la melodía adopta un ritmo más marcado de corchea con puntillo-semicorchea. En este momento el diálogo se establece únicamente entre la voz y el bajo. Esta disposición ofrece una textura más ruda, unida al ritmo que ya hemos comentado que aparece tanto en la voz como en el bajo. La vuelta a los tresillos se hace omitiendo el bajo, otorgando entonces más importancia a la voz. Consideramos relevante destacar el juego rítmico y sonoro de toda esta primera parte musical. Demuestra el papel que desea Brahms que juegue el piano.

En la segunda parte nos ubica Brahms en un escenario completamente distinto. Tonalidad nueva, *fa#* mayor, compás nuevo, 3/4, y mayor protagonismo de la voz gracias al molde que presenta el piano: negras y despliegue de la armonía en cuatro o cinco voces.

Figura 177: compás 45.



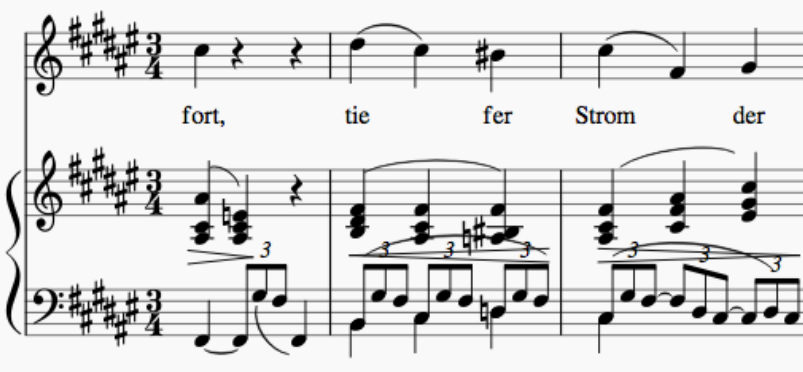
No hay cambio en el piano hasta el *poco animato*, dejando libre toda la expresividad a la voz. En el momento que habla de la cercana felicidad a partir del compás 51, introduce de nuevo el ritmo ternario entre ambas manos, aunque no organizados como arpeggios en notas dobles que hemos visto en la primera parte, sino en grados conjuntos, con bordones en la mano izquierda y como notas de paso en la mano derecha. En este caso la mano derecha refuerza las notas de la melodía, y este hecho es nuevo, pues ahora el piano está más pendiente de la voz, a diferencia de antes que tenían líneas diferenciadas.

Figura 178: compás 51.



A este cambio de rol del piano dentro del lied recurre Brahms para resaltar el elemento expresivo del poema y de la voz. Una vez adoptados los tresillos no los abandona hasta el ‘*vivace*’, última parte del lied. Dentro de esta segunda parte, estructuralmente son dos frases que se repiten. En la repetición de la melodía, el piano mantiene los tresillos que iniciara en el *poco animato*, segunda frase de esta parte. Seguimos observando la dependencia del piano con la voz, pero el piano añade algunos elementos a mencionar. Cuando repite la melodía la armonía es la misma que en la primera frase, pero enriquecida con los tresillos. La mano izquierda continúa con los bordones que mencionábamos antes y, como anteriormente, funcionan a modo de *ostinato*, de pedal. Se da entre el *do#-re#* y el *fa#-sol#*. El bajo por su parte, sigue presentando una sencillez en detrimento de la voz, que es la protagonista en este momento. Aún así, destaca el juego de voces en movimiento contrario de los compases 42 y 69.

Figura 179: compases 68 a 70.



La tercera parte empieza con el recuerdo del inicio. No en vano el texto recupera la primera persona en su narración. No obstante, en este momento se nos presenta en modo menor, a diferencia del principio, y además se omiten los diálogos agudos de la mano derecha. Lo podemos observar en la figura 175. Tonalmente es un poco más inestable al modular de *fa#* menor a *re* mayor. Todo apunta a la preparación de la última

parte en *la* mayor. En ella, cambiamos una vez más de compás, a 2/4, de ritmo, a ‘*vivace*’ en el compás 109.

Figura 180: compases 117 y 118.



En esta parte sí aparece un patrón de acompañamiento completamente distinto a todo lo que hemos visto hasta ahora. Impera la semicorchea como pulsación continua entre ambas manos, y de la escritura vertical pasamos a otra mucho más lineal, aportando mucho más dinamismo al lied. Por otra parte, el registro del piano se eleva y prescinde del grave hasta durante bastante longitud. Es la parte del texto donde Peter realiza su declaración de intenciones, con la ilusión de permanecer en el amor. Justo en ese instante, en los compases 133 a 142, el piano transforma sus semicorcheas en tresillos, de nuevo.

Figura 181: compases 135 a 137.



Repite la frase y los cuatro últimos versos, pero donde la primera vez colocó los tresillos en lugar de las semicorcheas, ahora, para concluir en el compás 159, retoma los tresillos del inicio, con los arpeggios de notas dobles y los diálogos, tanto en el bajo como en el agudo, cerrando el lied como lo comenzó.

Al final, sobre 'Liebe', 'amor' en alemán, coloca un *tenuto* en la voz a modo de punto álgido, aunque no se había destacado ningún momento en particular. El piano, sin cambiar de armonía y omitiendo el dar de cada tiempo durante seis compases, repite una sexta con el ritmo de la melodía, *la-do* en negras y corcheas.

Figura 182: compases 173 a 175.



The image shows a musical score for three measures (173-175) in 2/4 time, key of D major. The vocal line (treble clef) has the lyrics "bring Lie be" with a tenuto mark over "Lie". The piano accompaniment (grand staff) features triplets in both hands. Dynamic markings include *fp* and *p cresc.*

Los últimos compases son para el piano que finaliza el lied sin ninguna melodía interpretada anteriormente.

La herencia wagneriana hizo un tanto problemática la continuidad del lied tal y como lo conocíamos. En el siguiente ejemplo queremos ilustrar con Hugo Wolff (1860-1903), la personificación de la realidad que dejó Wagner en el campo del lied. A medio camino entre el más puro romanticismo y los nuevos horizontes, sigue las líneas de Schubert, Schumann, Wagner y Liszt. Es el compositor más importante de Lieder desde Schubert, y ambos representan los pilares del género liederístico. Citábamos a Robert Franz como un gran compositor de lieder por tener en su catálogo un gran número de ellos. Wolf presenta un menor número, pero con mayor impacto en el lied, influyendo

posteriormente en Debussy. Rozó los límites de la tonalidad con un lenguaje intensamente expresivo e integró los elementos esenciales de la tradición liederística romántica. Wolf convirtió al lied en una ópera en miniatura, condensando en pocos segundos la intensidad de un drama.

La dificultad de la escritura pianística de los Lieder de Wolf no es en ningún caso gratuita y responde siempre a una necesidad expresiva. La complejidad armónica expresa el simbolismo poético. La línea del piano evoluciona en la línea que inició Schubert: la equiparación de voz y piano. En los lieder de Wolf se llega a esta unión mediante el gran interés por la poesía. Por este motivo el piano deberá adaptar el sonido al color de la voz, transformando el texto en música y creando un ambiente adecuado. Se debe tener en cuenta que Wolf era un poeta que pensaba con referencia a la música y no al revés. Especialmente Schubert, pero también Schumann o Brahms, tenían una especial sensibilidad para la poesía; Wolf lleva más allá esta concepción. La música se nutre de la esencia de la poesía, asimilando los ritmos, tonos y cadencias de la poesía y el lenguaje. La melodía vocal se convierte en una parte del todo, como en el concepto de obra de arte total de Wagner. Describió la relación texto-música basándose en metáforas de la unidad orgánica. Del interés por la melodía en sí misma, Wolf compone la melodía sólo como uno de los elementos necesarios para subrayar el sentido del poema. Llegamos al punto que hemos estado anunciando: la parte pianística no tiene nada de acompañamiento, es el comentario dramático del poema. Esta afirmación la hemos visto evolucionar en Schubert y Schumann. Si Wagner creó la idea de obra de arte total en la orquesta, Wolf lo consiguió en el lied, llevando aún más lejos las consecuencias del cromatismo. Añadió otra nueva dimensión en la línea lírica. Del mismo modo que hiciera Wagner, Wolf fue el máximo exponente del expresionismo pictórico en la música, y más en concreto en el lied. Su manera de expresar la desesperación, la tragedia o la ironía dieron como resultado una

nueva concepción del lied como forma, partiendo de la hegemonía del piano como instrumento acompañante que iniciara Schubert.

Continuó la línea teatral de Schubert mediante la idea de obra de arte total potenciando la dimensión dramática y teatral del Lied. Introdujo en el lied una forma de declamación melódica, herencia de Wagner, fundamentando la línea melódica en los acentos de la lengua hablada y el sentido de la frase y no en la métrica del verso como hasta entonces. Desaparece la simetría musical de Schumann o Brahms. Wolf determina la forma de la música a través de la forma del poema. Fue creador más que conservador, elaborando sus propios modelos para expresar lo que dice el verso. En ocasiones sacrificaba la melodía a la expresión en entonaciones casi habladas que anuncian el lenguaje de Schoenberg, el *Sprechgesang*.

El periodo en que se manifiesta su dominio musical comienza en 1888 con las canciones de Mörike. La mayor parte se escribieron en Perchtoldsdorf, al lado de Viena, donde un amigo suyo, el abogado Heinrich Werner, tenía una casa de campo. Allí Wolf, como pocas veces en su vida, se sintió feliz. Presentamos tres lieder de esta serie de canciones: *Der Genesene an die Hoffnung*, *Um Mitternacht* y *Lied vom Winde*. El primero habla de la esperanza. Para ello empieza el piano en el grave con un unísono en *pianissimo*.

Figura 183: compases 1 a 5.



Langsam und schwer

Töd lich grau te

pp

Como ya hemos apuntado, Wolf lleva al máximo la característica de la tetralización que tanto hemos comentado. Desde el inicio del piano hasta el *sol#* de la voz en el compás 13, hemos asistido a una progresión en toda regla. Desde las más oscuras tinieblas a las que se une la voz también en un registro grave, pasando por las texturas de unísono y coral del piano. La armonía acompaña en este cometido. La encontramos llena de apoyaturas, pero con una sola modulación en esta primera parte a *mi* mayor. El unísono del piano, como si de un cantus firmus se tratara, nos acompaña seis compases. A partir de ahí, la inestabilidad va en gran aumento: síncopas en la melodía, abandono del registro grave, aparición de más voces en el piano.

Figura 184: compás 10.



En las siguientes estrofas, el piano adquiere una pulsación de corchea en la mano derecha percutiendo la armonía. Entre la primera y la segunda estrofas el piano sí ha realizado un pequeño interludio, en cambio la tercera y cuarta estrofas van seguidas. Después de la estabilidad armónica que comentábamos en la primera estrofa, en la segunda parte del lied, donde se encuentran alojadas las estrofas restantes, la inestabilidad es una constante en todos los sentidos. El concepto de tonalidad se está diluyendo en Wolf. Del *fa#* menor inicial hemos modulado a *mi* mayor. En cambio, la segunda estrofa empieza la voz volviendo a *fa#* menor, para cambiar a los dos compases a *sib* menor a

través de enarmonizaciones y modulaciones cromáticas. Estamos metidos en un ambiente absolutamente onírico.

Figura 185: compases 20 y 21.

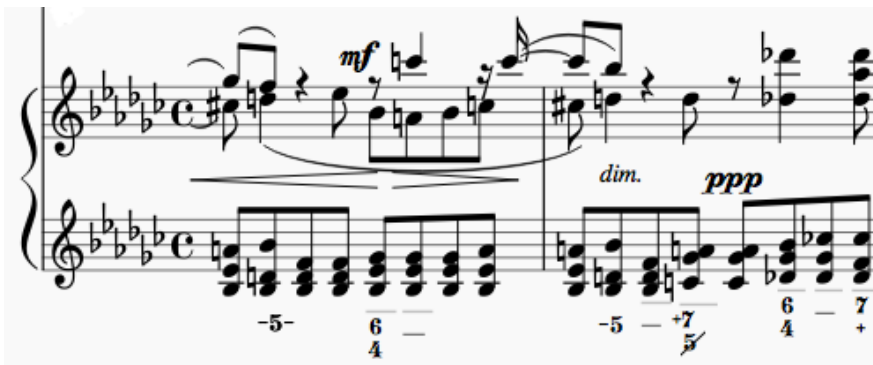


The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The lyrics 'ges sen wa rest du' are written under the vocal line. The piano accompaniment consists of a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. The bottom of the piano staff has some markings: '6/4', '6/5', '6/5', '-6', and '-+4-'.

Del piano, que había iniciado esta segunda estrofa en *mi* mayor con negras, brotan unas corcheas con la dominante de *fa#* menor, y a partir de la cual se va agrandando todo. Cada vez hay más voces, del mismo modo que hemos apuntado en la primera estrofa, y los registros se van ampliando y distanciando. Encontramos ya graves, medios y agudos, y las corcheas ya no las hace exclusivamente la mano derecha sino ambas manos. El primer punto climático lo hemos tenido en el compás 13, en la repetición de ‘Stegge’, ‘victoria’ en alemán. El siguiente, en el compás 23, ha venido precedido de no más acumulación de tensión, aunque bien es cierto que el primero se llega al *fortissimo*, y en el segundo a una única *f*. Wolf pone más énfasis en la victoria inicial que en los salvadores eternos. A partir de este momento volvemos a empezar otro proceso.

El interludio entre la segunda y tercera estrofas nos acerca tanto a Wagner como a Debussy. Wolf nos sorprende con un pasaje sin el bajo hasta que se incorpora la voz y dispone todo un entramado de dos voces en diálogo en la mano derecha junto a la armonía en corcheas de la mano izquierda.

Figura 186: compases 26 y 27.



No hace falta imaginar mucho para darse cuenta del cariz orquestal de este pasaje. Las distintas imitaciones entre sí, también entre el piano y la voz, así como las síncopas, nos van dando información de cómo trabaja Wolf los procesos. Se trata de desarrollos breves en los que condensa todo el contenido del poema. Recordemos que para Wolf pesa más la poesía que la música. El piano se adapta en este caso al texto, que no a la voz. Por tanto, tanto voz como piano son siervos de las palabras. Es un dramaturgo de la música.

De las síncopas y contratiempos que empieza teniendo el piano, luego los presenta la voz y después ambos a la vez, llegamos en la última estrofa a máxima inestabilidad, con síncopas tanto en la voz como en el piano. Wolf escribe ‘sehr innig’, ‘muy profundo’, y en un matiz de piano que culmina en *forte*, aunque sin la expresividad de los dos puntos anteriores. Son dos compases de densa ansiedad rogando, suplicando aliviar el dolor.

Figura 187: compases 34 y 35.



Concluye en síncopas el piano en el registro grave, como hiciera al principio. La voz, por su parte, acaba con la nota más grave de todo el lied. La tesitura del lied abarca prácticamente dos octavas, aunque lo más importante de la voz es el carácter instrumental que le aporta Wolf. Es otro elemento junto al piano de expresión dramática.

Hemos querido mostrar este segundo ejemplo de los lieder Mörike de Wolf para exponer cómo utiliza los recursos que hereda de Schubert. Si en el ejemplo anterior hemos visto la textura coral, acordes placados y las corcheas como motor rítmico del lied, patrones de acompañamiento utilizados por Schubert, en este segundo ejemplo, *Um Mitternacht*, deseamos evidenciar el uso de un *ostinato* durante todo el lied. No sólo están presentes las corcheas a lo largo de todo el lied, sino que el molde de acompañamiento se repite prácticamente intacto durante la obra, exceptuando algunos momentos que señalaremos a continuación.

El inicio es como un murmullo entre tinieblas sobre el que la voz empieza a cantar.

Figura 188: compases 1 y 2.



Sehr ruhige Bewegung.

p

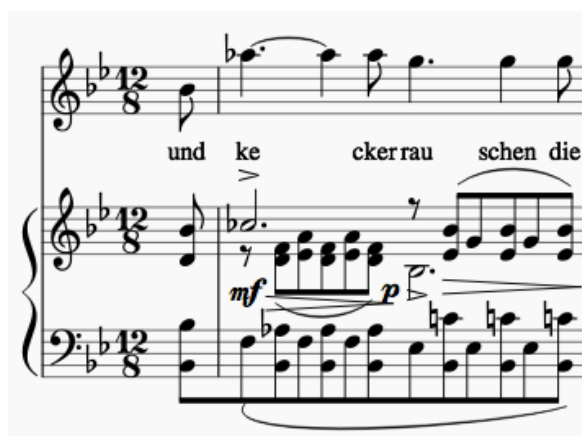
Ge las sen stieg die

ppp

Este mundo abstracto es muy particular de Wolf, así como su manera de expresarlo. Una vez pasados los cuatro primeros versos que sirven a modo de ubicación, el piano cambia de registro y ya se coloca en una posición un poco más elevada, de igual manera que la voz, que irrumpe con un salto de séptima, cuando hasta entonces prácticamente habían sido todo grados conjuntos. En ese encuentro el piano presenta

notas *tenuto* durante los siguientes cuatro versos, primero en blancas y al final en redondas. Son sonidos que funcionan como si fueran campanas en *duetto* con la voz. En este pasaje, al que hemos modulado de *fa#* menor a *sib* mayor, se pone el acento en ‘und kecker’, ‘y vigorosamente’, en el compás 12, haciendo las frases de la voz todas descendentes.

Figura 189: compás 12.



En los cuatro primeros versos las frases tenían un carácter ascendente, y ahora, como decíamos, descendente. Este momento dura cuatro compases, pues al quinto volvemos a *fa#* menor mediante una modulación cromática en ‘Tage’, ‘día’, en el compás 16. Continúan las notas *tenuto* del piano, pero ya está concluyendo la primera estrofa. En esta finalización encontramos los mayores saltos melódicos con intervalos aumentados y disminuidos.

Figura 190: compases 18 y 19.



La segunda estrofa es repetición de la primera musicalmente hablando, con la única salvedad que, durante los tres tiempos de silencio de la voz, como en el principio, nos parece querer llevar al modo mayor, pero nada más empezar la voz, vuelve al modo menor. Sin embargo, el final del lied sí acaba en modo mayor, dejando abierta la puerta al día.

Figura 191: compases 20 y 21.



Armónicamente queremos destacar las notas pedal del *fa#* y el *si*. En los primeros cuatro versos la mano izquierda no abandona este *fa#*, y en los siguientes cuatro versos ocurre lo mismo con el *sib*, excepto cuando vuelve a *fa#*, que pasa por el *dob* y se queda en el *solb*, enarmónico de *fa#*. Salvo ese punto y el de los compases 19 y 38, donde se marca la dominante, el resto del lied es un auténtico *ostinato* rítmico de corcheas formado sobre la alternancia de dos notas, tanto en la mano izquierda como en la derecha.

Por último, en *Lied vom Winde* queremos exponer otro recurso que hemos comentado mucho en Schubert que es el de la representación de imágenes, en este caso el del viento. Es el piano quien adopta el papel del viento, y la voz el del niño y el viento. El niño, el protagonista, es quien habla al viento, por lo que podemos decir que Wolf enfrenta la voz al piano. Nos encontramos de nuevo ante un *ostinato* rítmico en todo el lied. En esta ocasión sobre la pulsación de semicorchea.

Figura 192: compases 6 a 8.



El inicio, directamente en semicorcheas, se detiene cuando empieza la voz. Serán cuatro intervenciones en las que destacará el papel de la voz sobre el piano al dirigirse a él interpretando el papel del niño dando órdenes. El viento, sin embargo, sigue impasible. Llegamos al momento en el que el viento se dirige al niño. En ese momento es la voz quien abraza el papel del viento y el piano pasa a interpretar tremolos, emulando el ambiente que les rodea. Toda esta sección es un recitativo expresionista, presentada entre compases y con tonalidad, pero realmente es absolutamente libre, como lo denota la fugacidad tonal de los compases 15 a 24. Antes y después de ellos sí existe un eje tonal en *fa#* menor.

Figura 193: compases 15 a 19.



Sin embargo, en el compás 41 vuelve a inestabilizarse para en el 45 retomar el inicio. La voz continúa en plena declamación del viento, pues no será hasta el compás 53 cuando empiece la tercera estrofa y vuelva a aparecer el niño dirigiéndose al viento. Esta vez con mayor virulencia si cabe.

Alternando tremolos en ambas manos con cromatismos llegamos de nuevo a otro recitativo del viento. Se localiza en el compás 67 y es de nuevo la voz quien asume el papel del viento. El piano empieza con tremolos, pero a los tres compases pasa a interpretar semicorcheas cromáticas. Es el pasaje más inestable de todo el lied. Concluye el lied el piano con la indicación de 'wie ein Hauch', 'como un aliento'. No puede ser más explícito.

La dificultad técnica de este lied rebasa a cualquiera de los que hasta hayamos analizado, y como decíamos no es virtuosismo gratuito. Wolf eleva a drama el género del lied. Pretende convertir al piano en una orquesta expresionista. La voz, como ya hemos mencionado, se convierte en un instrumento expresivo. Dejará de buscar la belleza en la melodía en sí misma para que sea un elemento expresivo más dentro del poema.

La emulación del viento en el piano no puede ser más manifiesta. La dificultad estriba en el intercambio de manos en los cromatismos y semicorcheas, así como la alternancia entre semicorcheas y tremolos. La forma se adapta a las necesidades expresivas y no al revés. Por ello, Wolf presenta dos secciones: las que habla el niño al viento, y las que habla el viento al niño. Son cuatro estrofas en total, dos en cada dirección. Wolf consigue desarrollar todo lo compuesto hasta entonces en un lenguaje propio que le distingue, pero que a la vez se ve clara su procedencia.

Si a comienzos del siglo XIX Viena asistió a la consolidación del lied como género esencial del Romanticismo, un siglo después esta misma ciudad vería la renovación del género. Gustav Mahler (1860-1911), nuestro siguiente compositor del ejemplo que

presentamos a continuación, desempeñó un papel crucial en este proceso, contribuyendo de modo decisivo a integrarlo en la sala de conciertos. El lied sinfónico adquirió finalmente forma en sus composiciones. Ya no se trata de la dirección a la que apuntaba Beethoven, Schubert, Wagner o Wolf, sino que Mahler asienta definitivamente el género en la orquesta sinfónica. Con Mahler, el lied viaja de la sala de cámara a la sala de conciertos. Tanto los Rückert-Lieder como los Kindertotenlieder parten de poesías de Friedrich Rückert (1788-1866) y fueron compuestos originalmente para voz y orquesta, para luego adaptarlos al piano.

En los *Lieder eines fahrenden Gesellen* (en español *Canciones de un compañero de viaje*), compuestos entre 1884 y 1885, publicados en 1897 y de los que hemos seleccionado el número 3, destaca la temática de observación de la naturaleza y la religión, expresados sin reservas. Son su primer ciclo de lieder y está inspirado por la relación amorosa con la soprano Johanna Richter, a quien conoció mientras ejercía como director de la Casa de Ópera en Kassel, Alemania. Esta relación le hizo escribir los textos de este ciclo. Se trata de poemas de amor. Existe relación entre este ciclo y su primera sinfonía, ya que el primer tema de la segunda canción es el tema del primer movimiento de dicha sinfonía y el verso final de la cuarta canción reaparece en la primera marcha funeral de la misma.

Una vez más estamos ante la puerta que abrió Schubert en el lied: la descripción de la historia del poema en el piano. Hacia la idea a la que se han dirigido los compositores posteriores a Schubert ha sido hacia la visión del lied como un todo. Mahler sin embargo recupera cierto aire melódico en la voz. Consiguió aunar los avances de Wagner en un melodismo muy expresivo. El legado de Mahler, como ya hemos dicho, ha sido la completa integración del lied como género orquestal.

El lied que hemos elegido trata de la metáfora de un cuchillo clavado en el corazón, aludiendo al mal de amores. En toda la descripción del texto, Mahler expresa el sufrimiento aportando todo lujo de detalles y deseos. La visión musical de esta metáfora se traduce en un melodismo muy expresivo junto a un piano orquestal capaz de aportar a la voz los caminos sonoros que le faciliten el acceso a la expresión del poema. Tanto en el texto como en la música, Mahler busca en todo momento sorprender al oyente, ya sea dinámica como agógicamente.

El inicio del piano en *fortissimo* nos da idea del alcance metafórico de lo que va a narrar la voz.

Figura 194: compás 1.



Después de un diminuendo empieza la voz en *forte* con el unísono del bajo.

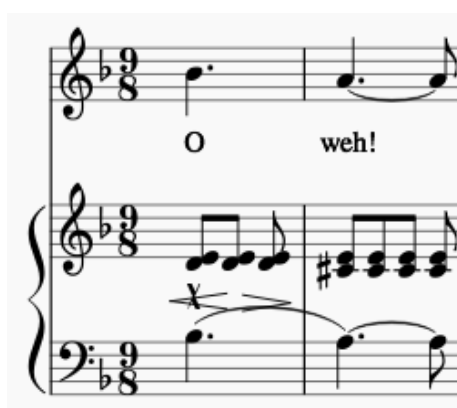
Figura 195: compases 5 y 6.



En todo el lied existe una pulsación casi constante de corchea. Podemos hablar de *ostinato* rítmico, pero la verdad es que, con la voluptuosidad de la melodía y los cambios de *tempo*, la sensación externa no es de *ostinato* en la manera como hemos visto en otras situaciones de otros compositores. Sin embargo, el *re* y la armonía del acorde de *re* menor están muy presentes. Desde el comienzo hasta la semicadencia en el compás 10 se oye constantemente esta nota pedal, y este hecho ocurre muy amenudo. Establecido el primer unísono, el siguiente motivo se desarrolla en movimiento contrario entre el bajo y la voz. Este diálogo entre ambas voces estará en muchas ocasiones presente, pero también otros registros del piano.

Una característica muy importante es la repetición en el texto de ‘o weh!’, ‘pobre de mí’. Esta repetición se recoge musicalmente con un intervalo de segunda, mayor o menor según convenga a los intereses expresivos de Mahler. Asimismo, el registro en el que se coloque también responderá a la necesidad expresiva del momento. La primera aparición en el compás 8 al unísono entre bajo y voz.

Figura 196: compás 9.



Finalizada la primera semifrase a la dominante, comienza la voz con el mismo motivo que al inicio, al cual le contesta el bajo un compás después. Parece, entre ambas líneas, que no sólo dialogan, sino que se complementan, pues al *fa* del bajo le sigue un *mi* de la voz, y al *re* de la melodía se suma la mano derecha del piano.

Figura 197: compases 14 a 17.



Zeit lassen

Lust so tief! So tief! Esschneid so weh und tief!

etwas zurückhaltend (aber nicht zu sehr)

ff


6 6 7 5 6 7

4 4

Inevitablemente oímos los metales en esa entrada, demandando cierta ralentización del *tempo* ('zeit lassen'), para poder enfatizar lo profundo que corta el cuchillo, es decir, cuán doloroso es. El dolor se materializa además en la disonancia entre la voz y el tenor (*la-sol#*), en su camino descendente cromático (*sib-la-sol#-sol* natural).

Vuelve a caminar el *tempo* con la corchea esta vez colocada también en la voz y es el bajo el encargado de llevar la melodía principal. Con la aliteración de la voz en un tono de recitativo para enfatizar lo malvado del dolor, retoma la voz en el compás 22 el protagonismo melódico. En ese momento releva al *ostinato* del *re* el bajo, quien con el *re* en el registro grave tiene un motivo que acompaña a la voz. La mano derecha por su parte, colabora con la nota pedal y redobla al unísono a la voz. No obstante, hay intrínseco un juego de poliritmia muy interesante.

Figura 198: compás 22.



Nim mer hält er Ruh', nim mer

v

2 2

El piano repite estos dos compases, culminando en el *fortissimo* en el compás 26. Es el primer punto climático en el momento de en el que el texto enuncia que no le deja dormir ni de día ni de noche. Tras ese unísono de las tres voces, desciende cromáticamente para exhalar de nuevo el ‘o weh’.

Figura 199: compases 26 a 29.



A continuación, el piano acelera el *tempo* con el tema del *fortissimo* anterior y se presenta de nuevo con el tema inicial de la introducción, aunque esta vez en *sol* menor. Generando esta ansiedad al oyente retrasa súbitamente el *tempo* y aparece otra vez el ‘o weh’. Este interludio pianístico muestra fielmente el carácter de la concepción mahleriana: carácter descriptivo y orquestal. La transición al nuevo escenario no resulta brusca. Se ha sustituido la nota pedal del *re* por el *sol* al modular a *sol* menor, pero todo el registro tímbrico ha cambiado. Las octavas repetidas que se convierten en tremolo dan paso en el compás 45 al tema que hemos comentado anteriormente de carácter recitativo.

Figura 200: compases 46 a 49.



El piano sí tiene esa melodía, pero la voz tiene en ese instante el ‘o weh’. En esta ocasión culmina en el compás 58, precedido por el tema recurrente de ‘o weh’ y sendos acelerandos que nos llevan a la parte ‘sehr schnell’. Es la parte más trágica. La ausencia del bajo unida al tremolo de la mano derecha, deja a la voz todo el campo sonoro para que pueda expresarse libremente. Recordemos que este recurso se ha empleado con anterioridad, pero Mahler lo utiliza aquí como un proceso.

Figura 201: compás 62.



Después de unos arpeggios llegamos al punto álgido del lied: el momento en el que el protagonista expresa que no soporta el dolor y que prefiere estar muerto. Entonces el *solb* de la voz se encuentra arropado por el tremolo en el grave y la armonía en la mano derecha. Concluye el piano ilustrando la fugacidad del dolor y del amor.

Figura 202: compases 68 a 72.



La tonalidad es un concepto cada vez más vago. Se reconocen ejes tonales, pero ya no existe la relación casi de esclavitud con los pilares tonales. Baste ver que empieza en un evidente *re* menor y finaliza en *mib* menor. Mahler necesita total libertad melódica, armónica y rítmica para desplegar todo su arsenal expresivo, y las normas tonales le parecen limitadas. Lo curioso es cómo maneja conceptos, recursos y herramientas tonales dentro de este nuevo lenguaje. Por tanto, Schubert le sirvió como trampolín de planteamientos pianísticos en el lied.

Seguimos con un lied de Richard Strauss (1864-1949). Se trata del cuarto número del ciclo *Krämerspiegel op. 66, Drei masken*. Strauss y Zemlinsky son los últimos compositores de tradición del lied germánico. Los lieder de Strauss tienen, en general, una factura más conservadora que su producción global, debido a la influencia del art nouveau que volvía a la sencillez y claridad de líneas, pero también porque lo solía componer para círculos más reducidos. Asimismo, se pueden observar rasgos en su estilo dramático, melismático y declamatorio procedentes de Wolf, Wagner, Schubert, Brahms, Schumann o Liszt. Sus acompañamientos grandiosos con largos interludios recuerdan al peso que le otorgaba Schumann y Wolf al piano. Strauss es recordado por sus poemas sinfónicos, las óperas y los más de 200 lieder, en los que musicó tanto a escritores famosos como los que no lo eran tanto. Su padre, Franz Strauss, trompista en la orquesta de Múnich, se encargó de que no su hijo no escuchara a Wagner en sus años de formación, pero no pudo evitar que desde joven le encantara y asumiera sus postulados para continuar con su legado junto al de Mahler. En el lied *Der Zwerg* se puede apreciar el uso del leitmotif que introdujera Schubert y que desarrollaría Wagner.

Las composiciones liederísticas abarcan un periodo vital de Strauss desde 1870 hasta 1948, fecha de la que datan sus *Vier letzte Lieder*. Tanto por cantidad, como por calidad e importancia que le concedió al género, Strauss ha pasado a la historia como un

liederista fundamental en la historia de la canción. Hemos seleccionado el ciclo *Krämerspiegel op. 66* por su diferente concepción y eclecticismo. El uso que hace del lied es absolutamente novedoso. Por una parte, poco tiene que ver con su otra composición de lieder más en la línea romántica basada o bien en el modernismo poético contemporáneo de sus primeras colecciones con poetas como Richard Dehmel, Oskar Panizza o John Henry Mackay, o bien en los poetas románticos por excelencia como Goethe, Rückert o Heine, de los cuales puso música en innumerables ocasiones. Por otra, porque anticipa lo que Webern, Berg y Schoenberg crearán posteriormente. Además, es el único ciclo del compositor que se puede considerar como tal, dispone de otras agrupaciones de canciones, pero ninguna tiene una historia lineal en el ciclo. Vemos temas repetidos cíclicamente y unidad tonal que le otorgan una coherencia estructural comparable al *Dichterliebe* de Schumann. Si bien Schubert evolucionó el concepto de ciclo que inició Beethoven, fue Schumann quien llevó mucho más lejos el planteamiento de ciclo en el campo del lied. Por ello, en este ciclo de Strauss observamos la gran relevancia que tiene el piano, encargado una vez más de guiar todo el proceso expresivo y se encuentra por encima de la voz con un virtuosismo equiparable a cualquier pieza para piano solo. Es quien expresa realmente el texto, asume diferentes personajes, introduce los temas esenciales y articula la forma tonal y estructural del ciclo a través de sus intervenciones. La cohesión está garantizada con la vinculación tonal de los lieder y el uso de los preludios, interludios y postludios del piano para crear el ciclo como un todo.

Publicado en 1918 el ciclo contiene doce poemas del crítico teatral Alfred Kerr. Strauss empezó a escribirlo en 1903 pero las óperas *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911), y *Ariadne auf Naxos* (1912-16) le distrajeran de su composición. La historia de este ciclo viene desde 1903 en plena lucha por los derechos de los compositores frente a los editores. Entonces Strauss encargó a Kerr el texto de este ciclo.

Kerr escribió unos textos satíricos contra los principales editores de la época. Haciendo gala de un ingenio finísimo y jugando con los dobles sentidos de los apellidos de sus víctimas, Kerr retrató a los dueños de las principales editoriales musicales alemanas. Todos salen malparados identificando a Strauss como un auténtico héroe con el personaje folklórico alemán que da nombre a uno de sus mejores poemas sinfónicos *Till Eulenspiegel op. 28*, luchando contra los avaros e insaciables gigantes. Cuando su editor, Bote & Block, vio estos lieder, se negó a publicarlos, por lo que Strauss le dio otros, los *Sechs Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung op. 67*, que sí fueron de su agrado. No obstante, Strauss los publicó con un editor berlinés en una edición limitada de 120 ejemplares. Era un editor especializado en libros de arte, Paul Cassirer, y acompañó la partitura con una portada dibujada por el pintor expresionista alemán Michael Fingesten. En ella se ve en el centro un espejo en el que se refleja un cerdo monstruoso. Strauss contempla desde arriba la escena avanzando por la cuerda floja sobre un caballo alado. El título, *Krämerspiegel*, hace referencia justamente a ese espejo, ‘Spiegel’, quizás en alusión a la vanidad de los editores, mientras que ‘Krämer’ es un término despectivo para referirse a un comerciante.

El ciclo está cargado de referencias. Por ejemplo, la octava canción es un tema utilizado en su ópera *Capriccio* en la escena del claro de luna y en la última canción, para reforzar la imagen del espejo que muestra a los editores su verdadero ser, Strauss decide transportar esos compases del *lab* mayor en que lo escuchamos la primera vez al *reb* mayor que suena en la despedida del ciclo. Resulta curioso el paralelismo con *Dichterliebe* que comentábamos unas líneas más arriba, cuyo posludio pianístico está escrito en esta misma tonalidad. En las canciones 9 y 11 de *Dichterliebe*, Schumann plantea parodias de valeses y otro tanto hace Strauss en los números 2, 6 y 12 de su ciclo, lo que le permite también valerse de autocitas de su *Der Rosenkavalier*.

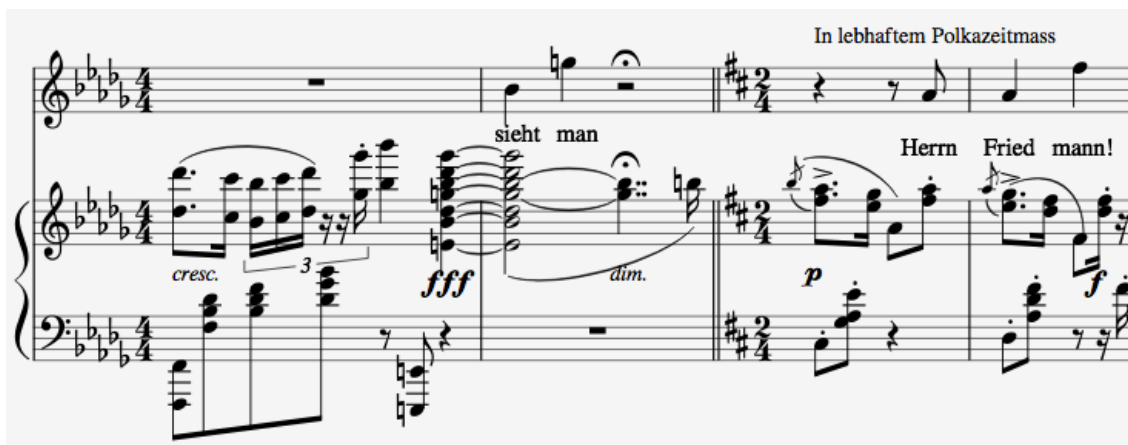
En la obra propiamente dicha tenemos reflejado todo cuanto hemos estado comentando. La parte vocal es breve y el texto es sencillo. Únicamente trata del hombre que se esconde tras la máscara. Como hemos explicado es la batalla cómica que libra Strauss contra los editores, en este caso el señor Friedmann. El piano es quien dirige en todo momento la obra y también el ciclo. El planteamiento es una fuga a cuatro voces más allá del sistema tonal. Este lied de Strauss no refleja fielmente toda su composición para voz y piano, sin embargo, precisamente por este motivo y por el paso hacia delante que da hemos creído oportuno presentarlo a esta investigación. La textura de coral ya la hemos comentado antes de Strauss en diferentes compositores. Lo que no habíamos visto hasta ahora es un estilo imitativo dentro de un lied. Como si de escritura barroca se tratara, pero en lenguaje del siglo XX, Strauss organiza este lied alrededor del piano, donde la voz es una línea más del entramado contrapuntístico. Se pueden ver claramente las diferentes entradas de los temas en las diferentes voces. Establece el punto culminante del lied en ‘Schreck’, ‘horror’, una exclamación en *si* agudo con el tema de la fuga en el bajo.

Figura 203: compás 25.



Seguidamente se llega a un *fortissimo* de tres *f* en las que crea expectación con un calderón, un diminuendo y un cromatismo. Está a punto de desvelar quién es quien le da horror ver detrás de la máscara. Con una polka nos dice irónicamente quién es.

Figura 204: compases 29 a 32.



Toda esta descripción responde a una teatralización, herencia de Schubert. La novedad de Strauss reside en la caracterización del drama. En su caso el tono irónico y reivindicativo dentro del lied, así como la inclusión de las formas de fuga y la polka, son absolutamente novedosas. Es otro ejemplo de haber puesto al servicio del lied lo mejor de su estilo compositivo.

Con Manuel de Falla (1876-1946) queremos cerrar este capítulo. Aunque por ubicación en el tiempo podría estar colocado en el siguiente apartado, hemos considerado la posibilidad de presentarlo aquí, junto a los postrománticos. Representa a los compositores nacionalistas, los cuales tuvieron influencia de los compositores románticos y se encuentran a medio camino entre el Romanticismo y el Impresionismo. Todos ellos recogen la herencia liederística de Schubert y le añaden su perspectiva folklórica. Falla no fue una excepción, y junto a Granados, Mompou, Montsalvatge, Turina y Albéniz, puso a España y la música española en el mundo entero. La composición liederística fue más importante en Falla, y es por ese motivo que hemos seleccionado a este compositor y no a otros. Asimismo, otros compositores de otros países como pudiera ser Dvorak, Bartok o Grieg, continúan fieles a las características románticas y postrománticas, razón por la que no hemos citado ningún ejemplo, pues no aportan ningún concepto nuevo a esta investigación.

El paño moruno es la primera de las *Siete canciones populares españolas*. Son un ciclo de canciones de Manuel de Falla compuestas por encargo en 1914 después de haber estado siete años en París. Su salida de París se produjo tras el estallido de la I Guerra Mundial. Aunque se iban a estrenar en el Teatro Odeon, finalmente se estrenaron en el Ateneo de Madrid en 1915 dentro de un homenaje a Turina y a él mismo. Excepto *Nana* y *Jota* que son originales suyas, el resto de melodías son extracto del cancionero popular. Pese a ser un grupo compacto de lieder, no responde ninguna trama ni historia intrínseca. Sencillamente son el reflejo del folklore español en diferentes escenas de la vida cotidiana. Ese espíritu es el que se repetirá entre los distintos músicos nacionalistas de cada país. Se pretendía recuperar el interés por parte del público en la música, así como engrandecer los sentimientos patrióticos. En España se acercó la cultura musical a través de la zarzuela y el canto popular. Falla elevó el folklore al rango de música seria, dotándola de forma y contenido. La canción española sigue la tradición de la *chanson française* que veremos en el siguiente capítulo.

Por ello, *El paño moruno* imita a la guitarra, pues toda la historia y la melodía están ambientadas en el folklore andaluz, basado en la guitarra y el cante. Consigue eliminar todo aquello que sea vulgar y asemeja la canción al lied. El piano no es un personaje del poema como veíamos hasta ahora, sino un personaje del folklore de un país, la guitarra. La guitarra representa el pueblo y la voz las historias del pueblo. Existen por tanto dos instrumentos en la canción: la guitarra y el cante. El piano deberá imitar el punteado y el rasgado de la guitarra con sus staccatos, y la voz emulará el cante flamenco con la elegancia y refinamiento de un lied. Por este motivo, el piano está en todo momento anclado en el staccato, y en contraste, la voz será una línea horizontal, legato y *cantabile*.

Figura 205: compases 6 a 11.



Con la indicación *grazioso e leggiero* deberá interpretar la voz la melodía entre un aire popular y elegante.

Figura 206: compases 24 y 25.



La melodía está tomada como hemos dicho del cancionero popular, aunque Falla alteró alguna nota, como por ejemplo el compás 29. No es más que una variación de la primera frase, basado en el modo andaluz, jugando y alternando con la alteración o disminución de la sensible. Falla quiso repetir el primer motivo, dando este giro melódico.

El primer y tercer motivos son fieles a la melodía popular.

Figura 207: compases 28 y 29.



El piano, supeditado a la voz pero con la personalidad de la guitarra que representa todo un folklore, es todo un símbolo del país. No se trata de que el piano realice un fondo musical, sino de que desarrolle una armonía para la voz. Falla alcanza con su visión de la canción española que piano y voz encarnen todo el sentir de un pueblo, sus costumbres y tradiciones. Qué duda cabe de la herencia de *Ständchen* de Schubert, donde Schubert también imita el punteado de un laúd y su deseo de aunar lo popular con lo culto.

Figura 208: *Ständchen* de F. Schubert, compás 1.



Formalmente es muy sencillo: una melodía que se repite dos veces con una introducción, un interludio y una coda. Es como corresponde a un canto popular. Dentro de este esquema encontramos cambios de compás y alteraciones rítmicas. La primera indicación en el piano es de ‘sordina sola’, es decir, sin pedal de resonancia. Falla busca el sonido sordo de la guitarra. Además, en la parte pianística hallamos dos características importantes para imitar a la guitarra: el *tenuto* del *la* en la mano derecha y la repetición en semicorcheas entre ambas manos en el segundo tiempo. Son cuatro compases instrumentales y los cuatro siguientes de la introducción una melodía vocal en el piano con el acompañamiento de la guitarra. El tema de los tres primeros compases los utilizará posteriormente en el ballet *El sombrero de tres picos* como tema del molinero. Tras estas dos frases una nota pedal en la mano derecha en el *la#* donde la mano izquierda no cambia la armonía pero surge la característica disonancia de segunda menor. Finalmente, un crescendo y un acento sobre el segundo tiempo para dar paso en el tercer tiempo del compás 23 a la voz. Junto a la melodía el acompañamiento alterna entre arpeggios

descendentes o placados. Estos últimos contrastan con los arpeggios. La primera frase compuesta por dos motivos tiene un carácter bien distinto según actúe el piano. La primera intervención el piano tiene un *si* grave al que le sigue un arpegiado descendente en el segundo tiempo que subraya este acento. El segundo motivo el piano también toca un *si* grave pero ahora en el segundo tiempo no hay acento, hay un acorde placado que se arpeggia, pero no como quintillo. Por último, en el tercer y cuarto motivo modifica la armonía y encontramos un *sol*, que busca ya la semicadencia en la dominante.

Figura 209: compases 33 y 34.



En la segunda parte, donde repite la primera, Falla nos presenta la melodía en modo mayor, con mayor brillantez.

Figura 210: compases 47 y 48.



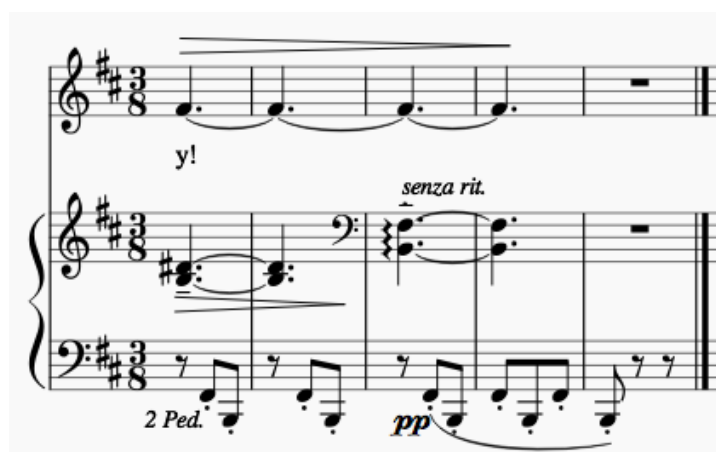
En cambio, a partir del tercer motivo, vuelve al modo menor, y en el cuarto destaca el unísono entre la voz y el piano entre los compases 56 y 60. En la primera parte únicamente destacaba el piano en el compás 37 la segunda menor descendente, aportando una nota de color interesante.

Figura 211: compases 56 a 58.



Para finalizar la canción, dos notas pedales de la voz con dos motivos del piano concluyen con un solitario *si* staccato.

Figura 212: compases 72 a 76.



Armónicamente es muy previsible con la salvedad de la disonancia que ya hemos comentado de la segunda menor. Aparece en el piano tanto en arpeggios como en acordes y da un aire característico. Podemos poner como ejemplos los compases 16, 23, 37 y 54.

Figura 213: compás 23.



Tonalmente estamos ubicados alrededor de *si* menor, aunque en ocasiones como el inicio del piano, existe cierta ambigüedad. La única modulación clara la realiza al relativo mayor, tanto al empezar la segunda parte como entre los compases 33 a 34. Lo podemos observar en la figura 209.

El color es un elemento esencial en esta canción, y la modulación al relativo mayor siempre contrasta. Además, buscando sencillez, la armonía no puede ser más elaborada. La dificultad de trasladar la música de tradición oral en un orden estriba en poder adaptar tanto armónica como rítmicamente la melodía, pues predomina todo lo modal.

Rítmicamente es muy estable en el ritmo ternario. No obstante, destacan la hemiolia de los compases 30 y 31 y los cambios de compás a 3/4 y 3/8 de los compases 36 y 37 respectivamente.

Figura 214: compases 30 y 31.



En la segunda parte no repite tal hemiolia en el piano, únicamente en la voz, donde la melodía sí presenta este juego rítmico. También es destacable el acento sobre el segundo tiempo, otorgando a la canción dinamismo rítmico.

Pensamos que, pese a que el piano no desempeña un papel tan relevante en esta canción, sin embargo, toma la iniciativa en cuanto al carácter de la obra, imitación instrumental y juego rítmico-armónico, elementos fundamentales que introdujo Schubert. Falla pretende a través del piano resaltar el carácter propio de la música que transmite el texto de cada canción popular.

8.3. Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en los compositores impresionistas. El lied francés.

Si por algo se caracteriza la música impresionista es por la búsqueda la sonoridad y la belleza del sonido en su misma esencia. De manera general podemos introducir este capítulo apuntando que mientras el Romanticismo produce materiales cada vez más virtuosísticos y sonoridades más fuertes, tanto en el piano como en la orquesta, la literatura pianística del Impresionismo prefiere las sonoridades atenuadas. Sin embargo, la textura sigue ganando densidad. Esta característica denota la herencia tan importante del Romanticismo legada en el Impresionismo. Precisamente Liszt ejerció una cierta influencia sobre Ravel y Fauré a través del profesor de éste último, Saint-Saëns, como se puede comprobar en la elección y tipología de sus nocturnos y baladas, utilizando un enfoque del piano más directo y más intenso. En Ravel se puede comprobar en obras como *Juegos de agua* basada en los *Juegos de agua de la Villa d'Este* de Liszt. Debussy en cambio recibirá la herencia de Chopin. Mientras que el mundo de Ravel tiene un

carácter más preciosista y en ocasiones viaja mucho más lejos de imágenes mundanas, el de Debussy se adentra en lo humano y terrenal.

Veremos qué características de Schubert han trascendido en los compositores impresionistas. Su legado a nivel compositivo lo hemos visto en *Die Stadt*, donde sienta las bases del Impresionismo. Los impresionistas se aprovechan, por un lado, de la evolución del propio instrumento y la técnica pianística mediante la utilización cada vez más matizada de los pedales de prolongación y de sordina, la variedad de ataque y una escala dinámica más matizada. Por otro lado, prosigue el empleo de las técnicas introducidas por el Romanticismo mediante la generalización del doblamiento por acordes tanto de la melodía como del acompañamiento, la expansión de la textura en el espacio sonoro, la aplicación de tremolo o arpeggios rápidos, y la subdivisión del material en múltiples voces y registros. Se encuentran las correspondientes técnicas también en la orquestación impresionista.

El Impresionismo le pertenece sin duda alguna a Francia, que tras bastantes años de reinado alemán se erige como centro de interés mundial. La *chanson française* encontrará en Fauré y Debussy a sus máximos exponentes que cogen el testigo de la herencia de Schubert, aunque sin embargo la creación de la *mélodie* corre a cargo de Berlioz y Gounod. La *chanson* apuesta con la calidad del texto realzar el valor intrínseco de la música. Este hecho es debido a que en Francia la canción popular, a diferencia del lied alemán, que es de origen popular, no ha evolucionado desde sus lejanos orígenes, únicamente ha pasado artificialmente a la literatura musical. He aquí una notable diferencia de concepción con el lied alemán que veíamos en el capítulo anterior, donde siempre prevalece la música sobre el texto.

Los orígenes de la *mélodie* están en la romanza, que se caracteriza por la simpleza de sus líneas y el patrón de bajo Alberti como acompañamiento. Evita el virtuosismo

como fin en sí mismo y prefiere los ambientes íntimos, reducidos. Este planteamiento choca de frente con la ópera, más cercana a grandes salas con composiciones mucho más ambiciosas. El nombre de *melodie* lo utilizó por primera vez Berlioz en 1830 en el ciclo de canciones *Irlande, op.2*, ya entonces prevalecía el estilo declamatorio de la melodía.

El lied francés no cambia la conceptualización del acompañamiento pianístico. Continúa por tanto dialogando la voz con el piano constantemente, como ya hemos visto hacía Schubert, y basa su éxito en la elección de poemas de grandes escritores franceses, de análoga manera como hiciera también Schubert. La parte vocal y el acompañamiento están vinculados entre sí por el uso compartido de motivos y originales combinaciones armónicas con fuertes disonancias que buscan evocar las emociones más profundas del texto. Vemos patentes dos influencias significativas de la tradición que Schubert introdujo en el lied y que han tomado de él para evolucionarlas. No obstante, los frecuentes contrapuntos libres y los acompañamientos arpegiados forman un todo junto a la estructura melódica, incrementados por la absoluta equivalencia en el tratamiento de ambas manos. Ésta es la principal novedad aportada por este movimiento a la concepción pianística, y más concretamente al piano como instrumento acompañante. Del mismo modo, al igual que ocurriera en el Romanticismo, el compositor no tiene paletas ni pinceles distintos para la composición pianística a solo o para la creación de acompañamientos. La misma riqueza armónica y despliegue de medios es utilizada en ambos estilos, dándole una gran entidad a todo el repertorio camerístico.

Del gusto por la modulación de Schubert, Fauré y Debussy lo llevan más allá del enlace tonal. Son buscadores incansables del color, el timbre, la sensualidad, y la sutileza. La mezcla exacta de otros recursos musicales como la utilización de los modos y otras escalas como la hexátona, son los medios utilizados para conseguir tales fines expresivos. Estas sonoridades no las descubren ni mucho menos los impresionistas, pues ya Liszt

había utilizado escalas hexátonas en la obra *Pensées des morts* (1833), pero sí es novedoso el tratamiento que se hace de ella y el lugar que ocupa dentro de la tonalidad, la pantonalidad y la modalidad. Este precedente de cultura pianística junto a la existencia de importantes poetas franceses es absolutamente necesario para la creación de una escuela liederística.

Fuera del rango de uso de unas u otras escalas, presenciamos la emisión de cadencias auténticas o en su caso la elisión de la sensible. Este hecho junto a superposiciones de acordes mayores, menores y/o aumentados, crean toda una atmósfera subjetiva y ambigua que tanto a nivel pianístico como camerístico el pianista deberá saber atribuir en su paleta sonora. Podemos afirmar que en este momento estamos presenciando el abandono de toda polaridad y debemos buscar por tanto otras simetrías en las que encontrar el balance de la belleza sonora y expresiva. Todo ello repercute en la instauración del nuevo tiempo musical que impone Debussy y las funciones armónicas dentro de él, lugar donde convergen tales anhelos de simetría ubicados en el espacio *temporal* de la obra.

Paralelamente a Fauré y Debussy encontramos otros compositores franceses igualmente importantes e interesantes como Dukas, Ravel o Duparc. Sin duda de éstos últimos quien más ideas novedosas aporta es Ravel. Ecléctico convencido aún en sus creaciones la danza, el vals, el jazz, el foxtrot, el modalismo arcaizante, el pentafonismo, politonalismo, neoclasicismo y abstraccionismo. Reafirma el rol del piano más como colaborador que como estrella⁸⁹, al contrario del concierto romántico de Liszt o de Chopin, donde el piano aparece como solista que relega a veces a la orquesta al papel de fondo secundario. Después de Liszt y de Chopin se podría afirmar que se perdió un poco el hilo de la gran tradición pianística en medio del wagnerianismo y de la escuela

⁸⁹ Un buen ejemplo de ello es su *Concierto en Sol*.

franckiana. Los compositores desde Chopin hasta Debussy y Ravel se habían conformado con proseguir las tradiciones y fórmulas beethovenianas. En Ravel encontramos junto a Debussy ese retorno al centro del piano como foco fundamental de la música. El uso novedoso y magistral que incorpora el Impresionismo del pedal añade sonoridades nuevas al instrumento, focalizado en imitar cualquier timbre de cualquier instrumento. Ya Beethoven veía al piano como un instrumento orquestal, pero el interés impresionista por recuperar formas antiguas unidas al neoclasicismo y la utilización de la armonía, confieren unas sonoridades prácticamente infinitas del instrumento y absolutamente inéditas. Fue contemporáneo de Strawinsky, de Debussy y de Schoenberg, pero, sin embargo, no generó la misma polémica que sus compañeros. Obras como *Pierrot lunaire* de Schoenberg en 1912 o *La consagración de la primavera* de Strawinsky en 1913, ubican a Ravel en un terreno un tanto incierto. Fue neoclásico, impresionista, postromántico o politonal. En cualquier caso, su música es minuciosa y perfeccionista, basada en el refinamiento, la sorpresa, la sutileza o el color buscando nuevas sonoridades y expresiones dentro del marco tradicional. En su catálogo vocal destacan óperas y cuatro ciclos, y en toda su obra en general la ironía está presente en todo momento.

Por otra parte, Meyerbeer aspiraba a llevar la música francesa al rango de ópera, y Massenet recibió influencia de Gounod y en sus canciones la voz y el piano se vuelven interdependientes. Frecuentemente la voz o el piano completa una frase comenzada por el otro. Esta interdependencia ya la introdujo Schubert, pero en la música francesa fue Massenet quien la desarrolló. Chabrier se centró en lo satírico.

El primer ejemplo que mostramos de los compositores impresionistas es *Clair de lune* de Gabriel Fauré (1845-1924). Fue compuesta en 1887 y los textos están extraídos de la colección de 22 poemas *Fêtes Galantes* escritas en 1869 por Paul Verlaine, precursor del simbolismo. Están ambientados en un universo irreal e *intemporal* en el que

describe la sociedad elegante y frívola del siglo XVIII, y evocan los cuadros de Antoine Watteau. Watteau fue el creador del género pictórico del mismo nombre (*Fêtes Galantes*), y sus lienzos reflejan una serie de escenas de corte campestre y bucólica, en un mundo idílico, donde son una constante el placer, el amor cortés y los personajes de la *Commedia dell'Arte* italiana. Sin embargo, aunque los hombres y las mujeres en las pinturas aparezcan jugando y bailando, el poema sugiere más bien melancolía que grandeza. Verlaine inicia con esta serie de poemas una forma de expresión poética en la que el propósito no es tanto describir sentimientos como hacer que el lector llegue a ellos a través de una sugerencia simbólica. En lugar de ser explícito con las experiencias, utilizó abundantes imágenes interrumpiendo la sintaxis para sugerirlas, es decir, se fue contra el realismo de las palabras con el fin de sugerir el significado. Esta apertura de posibilidades le permitió a Fauré crear su mundo sonoro paralelo a través de la no diferenciación entre las sílabas fuertes o débiles.

El texto de este poema se caracteriza por su capacidad para encajar dentro de las directrices románticas e impresionistas. Es impresionista en la posición lejana que adopta la descripción de la escena, que es el escenario principal. El detalle de la luna o los diferentes tipos de luz nos muestran el grado de simbiosis entre el simbolismo del texto y la música. Verlaine nos muestra unas imágenes lo suficientemente abiertas para que Fauré consiguiera evocar un estado de ánimo. Por otra parte, Fauré utiliza la melodía y el material temático para agregar la unidad y la claridad en su pieza. Esto es característico del Romanticismo, donde la temática es popular. La sobriedad de la melodía es impresionista, sin embargo, el desarrollo y la repetición de ideas melódicas es propio del Romanticismo.

El momento de composición del lied fue una época sombría y transitoria en la vida de Fauré. Dos años antes de la composición de esta canción, había roto su compromiso con Marianne Viardot, y su padre murió en 1885. Todo ello le causó una fuerte depresión

con dolores de cabeza, mareos y episodios de colapso nervioso. Sin embargo, en 1887, con la lectura de los poemas de Paul Verlaine se vio alentado a componer. Es un buen ejemplo de la melodía francesa y más tarde la orquestaría para su música incidental *Masques et bergamasques, Op. 112*. Aunque tiene otras composiciones muy interesantes como *Après un rêve* e incluso tres ciclos de canciones, pensamos que ilustra mejor el estilo Fauré y la influencia de Schubert.

La melodía representa la interpretación simbólica de Fauré del texto. Por ello, como ya hemos comentado, la melodía impresionista tiene un estilo declamatorio impidiéndole alcanzar altas cotas de dramatismo. Todo el diseño de la melodía son grados conjuntos con un aire modal, y la tesitura abarca escasamente una octava, de *fa* a *fa*. El ritmo de negras y corcheas nos da más muestra de la declamación a la que ha sometido Fauré a la melodía.

Figura 215: compases 13 y 14.



Sin embargo, en el compás 16 aparece un tresillo, el único de toda la obra, justo en ‘bergamasques’, ‘bailarines’ en francés. Es el único momento que rompe la homogeneidad rítmica y provoca una poliritmia con el piano.

Figura 216: compás 16.



Los otros únicos puntos de variedad rítmica aparecen en los compases 27, 29 y 33, aunque tienen un carácter melismático, no rompen en ningún momento el movimiento del lied.

Estructuralmente la sencillez es lo que predomina. Después de una larga introducción del piano, cada estrofa está separada por un interludio del piano de dos compases a excepción de la segunda que después del segundo verso coloca un compás de silencio en la voz en el que el piano interpretará el final de su motivo. La última estrofa es la más larga musicalmente hablando: 17 compases frente a los 11 que duran las otras dos. Esta circunstancia nos da información acerca de dónde coloca Fauré el punto de mayor expresividad. Sin embargo, melódicamente es el compás 35 el que presenta mayor condensación expresiva. Fauré reparte esta expresividad a nivel melódico y a nivel declamatorio.

Figura 217: compases 34 a 36.



El acompañamiento de piano, ofrece mucho del material temático en esta pieza. De hecho, hay numerosos momentos en los que parece que sea la voz quien acompaña al piano. La visión continúa siendo la de conseguir un resultado sonoro conjunto. La pulsación de semicorchea será una constante en toda la obra, excepto el compás 55 donde la voz se queda sola interpretando el texto.

Figura 218: compases 55 y 56.



Los ocho primeros compases son la muestra de lo que utilizará a lo largo de todo el poema. Los cuatro primeros con una melodía independiente del piano que aparecerá a lo largo del lied, y los cuatro restantes un molde de acompañamiento que también aparecerá durante toda la obra. La mano izquierda, con su figuración constante de silencio de semicorchea y tres semicorcheas se mantiene ajena a los cambios de la mano derecha e incluso de la voz. Este carácter *ostinato* del piano lo hemos observado en muchos lieder anteriores a éste, y hemos podido comprobar el grado de adaptación según ha sido el estilo y compositor. Hasta el compás 18 no se presenta material nuevo. Éste aparece cuando el texto enuncia que está tocando el laúd y danzando, lo que se enlaza con los contratiempos de la mano izquierda y el cambio de melodía en la mano derecha.

Figura 219: compás 18.



La segunda estrofa cambia la melodía, pero el piano continúa con el mismo acompañamiento. Esta opción le otorga a Fauré la capacidad de dar continuidad. En la tercera estrofa sí modifica el acompañamiento, desapareciendo la melodía de la mano derecha y repartiéndose ambas manos el arpegiado de la armonía.

Figura 220: compases 40 y 41.



Durará escasamente cuatro compases, pues al siguiente compás retoma la melodía y acompañamiento precedente, pero sirve para dar variedad al lied. En esta última estrofa reemprende con los patrones de acompañamiento de la primera, pues en la segunda se había circunscrito únicamente al de la introducción. Así, en el compás 52, el piano presenta de nuevo los contratiempos de la mano izquierda y la melodía de la mano derecha con el característico tritono.

Figura 221: compás 52.



Es la preparación de la cadencia que interpretará la voz en el compás 55 en *reb* mayor. Lo podemos observar en la figura 218. Para concluir toma la melodía inicial de los cuatro primeros compases del lied, acabando como empezó.

Armónicamente ya hemos apuntado el carácter modal de la obra. El eje central es *sib* menor y sobre el que con alteraciones propias de sus escalas melódica, armónica o mixtas aporta color a la armonía. Tan sólo hay una tímida incursión a *mib* menor en el compás 17 y a *reb* mayor en el 23. Donde hay un cambio más notorio de color es en la tercera estrofa que establece aparentemente un *solb* mayor, aunque a los cuatro compases vuelve a *sib* menor, lo que nos lleva a pensar en la repetición del sexto grado de *sib* menor como referencia modal.

Fauré plasma en su música toda una suerte de imaginación y color. Con su propio lenguaje logró hacer natural la música. Se ayudó de la sencillez estructural, como algunos lieder de Schubert y adjudicó al piano la responsabilidad fabricar todo el decorado del poema. No se trata de un fondo musical sino de la interpretación de todo el simbolismo del texto.

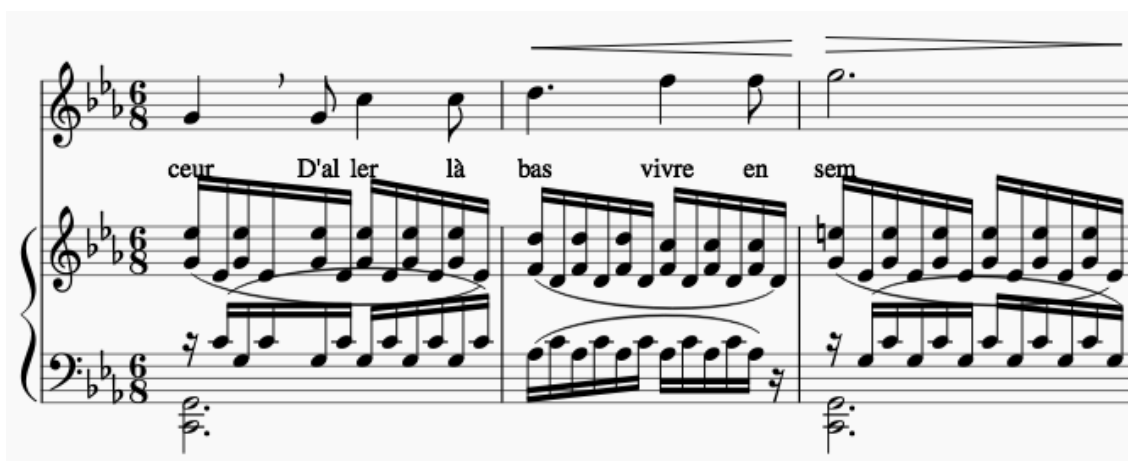
El siguiente ejemplo que traemos a este capítulo es *L'invitation au voyage* de Henri Duparc. Vivió del 1848 al 1933, y aunque su producción es bastante escasa, pues apenas tiene 17 canciones debido a que a los 36 años dejó de componer a causa de una enfermedad nerviosa, es realmente interesante. Fue discípulo de César Franck y recibe

influencias de Gounod, Liszt y Wagner, que se pueden observar en las abundantes yuxtaposiciones melódicas y cromatismos.

La *chanson* que presentamos fue compuesta en 1870 sobre textos de Baudelaire, el cual en 1857 publicó dos poemas llamados *Les Fleurs del mal*. Duparc la compuso en plena guerra franco-prusiana, suspendiendo su licenciatura en derecho e incorporándose al 18º Batallón de la Guardia, lejos del frente. El poema de Baudelaire está dedicado a una de sus amantes, y le habla a su amada de la posibilidad de irse a vivir juntos a un lugar ideal donde reina la belleza, la calma y el bienestar.

Duparc sigue la línea que hemos estado trazando acerca de la unión entre música y palabra. Poco a poco se va desterrando la idea de servilismo de una u otra parte para llegar a la idea que ya dijimos en Wagner: la obra de arte total, donde cada elemento es una parte del todo y colaboran todos los elementos en el resultado final. Con esa premisa los compositores impresionistas tejen sus melodías. La que nos ocupa tiene tintes exóticos y la podemos calificar de intensa expresivamente hablando. No olvidemos el gusto por lo oriental de la época. De hecho, en la trama del texto se habla de un lugar imaginario del que fácilmente se puede pensar en Oriente. La línea de la voz, como decíamos, es de trazo simple y en muchas ocasiones basada en una escala pentatónica (*sol-la-do-re-fa*), si bien es cierto que no es siempre así.

Figura 222: compases 7 a 9.



Hasta el *un poco piú mosso* va todo seguido, tanto las semicorcheas del piano en tremolo, como la voz. En este punto se detiene el motor rítmico y la voz dispone de ocho compases de recitativo exclusivamente con dos notas.

Figura 223: compases 32 a 34.



Un poco piú mosso
pp
Là, tout n'est qu'ordre et beau

Una vez más comprobamos el carácter declamatorio del Impresionismo y la utilización de este recurso que ya usara Schubert en el estilo de la época. En este caso en *pianissimo* le sirve a Duparc para enfatizar el lugar del que está hablando. Transcurrido ese momento vuelve como al inicio: el tremolo en el piano y la melodía. En el siguiente *un poco piú mosso* decididamente cambia el sentido de la obra: el piano abandona el tremolo alternado y presenta ahora arpeggios repartidos entre ambas manos sin el bajo. Este recurso también ha aparecido en lieder anteriores a éste.

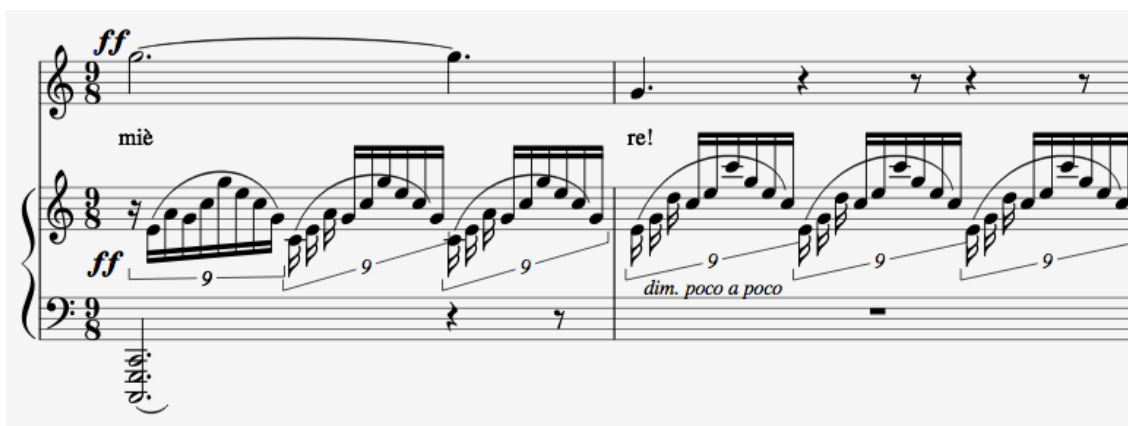
Figura 224: compases 59 y 60.



leils chants Re

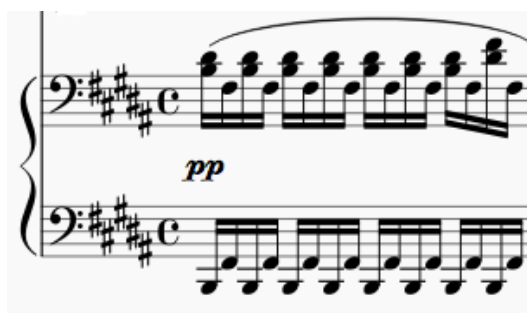
La voz va ampliando su registro y sus distancias para culminar en el grandioso punto álgido del compás 71, preparado desde el compás 58. Es un proceso amplísimo con el que desarrolla toda la acción.

Figura 225: compases 71 y 72.



En cuanto al acompañamiento pianístico no debemos obviar el paralelismo del patrón del acompañamiento con el lied *Nacht und Träume* de Schubert. Como podemos observar en la siguiente figura guarda una estrecha relación.

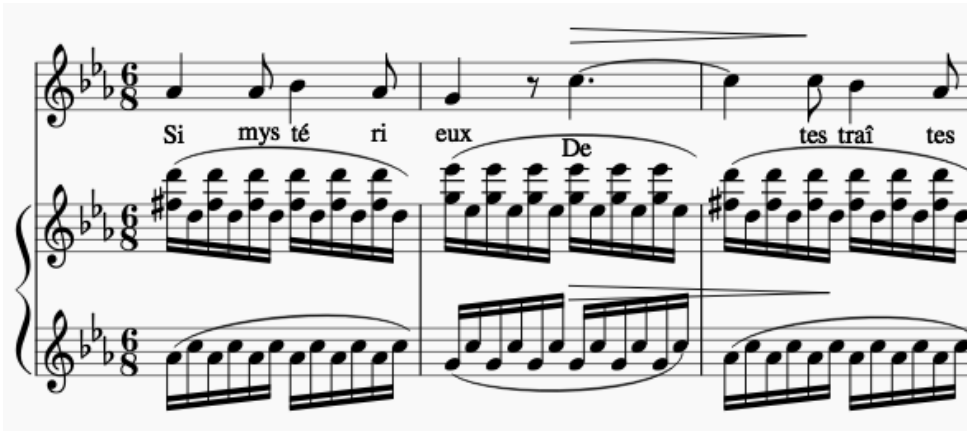
Figura 226. *Nacht und Träume* de F. Schubert, compás 1.



Duparc y Schubert comparten textura y disposición. La única diferencia es el registro que utilizan. Seguramente Schubert ya buscaría un color parecido al de Duparc, pero todavía no era el momento, o en cualquier caso es la visión sonora de un mismo sentimiento expresivo. Por tanto, nos encontramos de nuevo con un *ostinato* en la pulsación de semicorchea y el mantenimiento prolongado de un molde de acompañamiento como es el tremolo. Lo que queremos poner de manifiesto es el uso de

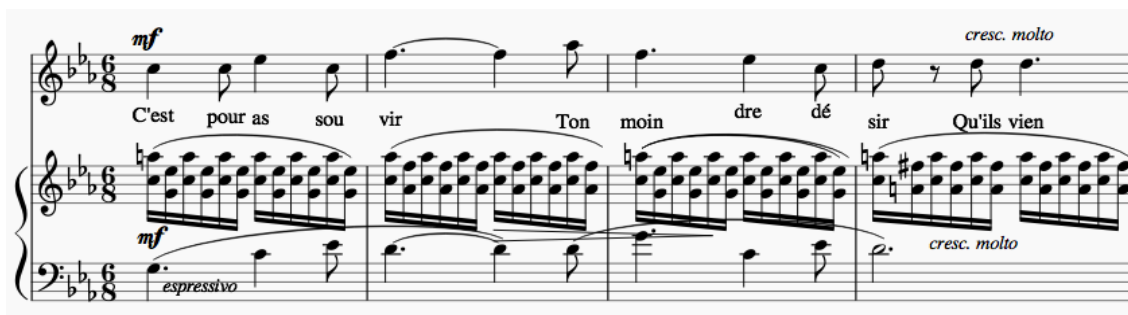
recursos y patrones de acompañamiento utilizados por Schubert en compositores posteriores a él. Lo novedoso está en la redefinición de estas herramientas y en el avance o distinta perspectiva de los mismos. Duparc busca en esta ocasión la grandeza que expresa el texto. Por ello, el registro del piano alcanza casi cuatro octavas. El tremolo está presente en ambas manos y la mano izquierda articula un bordón en el grave ya sea en quinta o en octava cada dos compases. Por deseo del compositor se debe utilizar el pedal, y a merced de su escritura debería ser largo, como es característico en el Impresionismo por otra parte. Más allá de esta característica debemos hacer notar la ausencia de esta repetición del grave a partir del compás 24 hasta el 30. En ese instante el texto habla de los ojos de su amada y el silencio del grave otorga mayor énfasis a la voz. Este procedimiento también lo hemos podido encontrar en Schubert y otros compositores.

Figura 227: compases 25 a 27.



A partir del compás 32 empieza la sección de recitativo de la voz. El piano hace únicamente acordes placados, eso sí, desplegados cuatro octavas y dejando resonar todos sus armónicos. Lo podemos observar en la figura 223. En el compás 40 retoma el inicio, pero a diferencia del principio en el compás 50 establece un diálogo la mano izquierda con el canto.

Figura 228: compases 50 a 53.



Es una nota de color en medio del discurso vocal que ayuda a generar la tensión que desemboca en el compás 54. Es el primer estadio resolutivo. El siguiente y definitivo se fragua a partir del compás 58 y llega en el 71. En toda esta parte el piano cambia su patrón de acompañamiento por arpegios compartidos entre ambas manos sin el bajo. Es por tanto responsabilidad compartida entre voz y piano preparar adecuadamente el proceso que culmina en el compás 71, entonces sí, con el grave. La sensación auditiva es de continuación de la pulsación de la semicorchea, pero la realidad es que de la alternancia entre dos notas del tremolo, una doble y una simple, hemos pasado al arpeggio de notas individuales con pedales largos. El piano está emulando aquí un arpa, salvo que gracias a la mayor resonancia del piano consigue un efecto sonoro diferente.

Tras el punto culminante del compás 71 viene un pequeño interludio del piano que continúa con los arpegios anteriores y aparece de nuevo el bordón del bajo que durará cuatro compases. En ellos, la voz repite el recitativo del compás 24 y el piano sigue en la mano derecha con los arpegios y en la mano izquierda la melodía que había interpretado en el compás 50, en esta ocasión una octava más aguda para no ensuciar el *pianissimo* de la voz. Finalmente se extingue el sonido en medio de los arpegios que gradualmente son más y más lentos, pasando de grupos de nueve notas a seis, cuatro, tres y por último negras.

Armónicamente circula en toda su extensión sobre el eje de *do*, ya sea mayor o menor. El predominante es el modo menor, pero con todo el colorido de su armonía


posible, aparecen grados alterados que bien suenan a do mayor, como por ejemplo el compás 9. En el compás 58, pese al cambio de armadura, continúa el juego armónico de color, por lo que podemos hablar de un concepto relativo de tonalidad. Ya comentábamos con Wagner y Wolf la redefinición del concepto de tonalidad, puesto que se irá diluyendo en beneficio de un cromatismo paulatino que desembocará en el dodecafonismo.


Lo más relevante del planteamiento de Duparc en este lied es comprobar cómo utiliza al piano, y hemos podido verificar que es una vez más el encargado de suministrar todo el entramado sonoro a la voz para que juntos puedan expresar el simbolismo del poema. La textura orquestal del piano nos acompaña desde Beethoven, y Duparc, como impresionista, añade la imaginación y colorido propio de su estilo.

Seguidamente presentamos un ejemplo perteneciente a Claude Debussy. Vivió entre 1862 y 1918 dejándonos un extenso e intenso legado musical que marcó un hito en la historia de la música. Llevó a la máxima potencia la simbología. Ya hemos hablado del simbolismo de Schubert reflejado en Fauré. Sin embargo, a través de la originalidad de Debussy, la individualidad junto a su universo de sensaciones, nos obliga a poner en imágenes constantemente todo cuanto estemos interpretando, ya sea solos o acompañando en el discurso musical.

La obra que proponemos es *Mandoline*. Compuesta en 1882 el texto de Verlaine, del que ya hemos hablado en el lied de Fauré. El poema relata una serenata al aire libre de señoras girando y bailando junto al tintineo del acompañamiento de la mandolina. La parte del piano evoca la mandolina, excepto donde Debussy utiliza al piano para describir la elegancia de las damas con sus largos vestidos de seda.

Figura 229: compases 4 y 15.

a) 

b) 

Como los grandes compositores de lieder, Debussy se apoya en un gran escritor y en un gran poema. La calidad del texto es fundamental para que el lied funcione. Ese era ya el planteamiento de Schubert. El tema del poema es típicamente impresionista, pues retrata una actividad al aire libre y Debussy le hace una foto al momento. Lo que pretende es captar lo bucólico del instante y abstraernos dentro de él. Para ello, la melodía tiene una tesitura de extensión media, de *do* a *sol*, y un carácter jovial, casi cómico podríamos decir. Parece emular a las danzas medievales, pues el ritmo nos puede llevar a imaginarlo, así como la modalidad. La tonalidad, de nuevo, es un concepto que se va alejando. Después del inicio en corcheas y ritmos marcados contrastan las negras con puntillo del compás 11. Allí se detiene Debussy para describir perfectamente la belleza del movimiento, como si describiera un instante a cámara lenta. Está trazando la frondosidad de la estampa. Seguidamente retoma el ritmo y el siguiente contraste lo encontramos en el compás 28.

Figura 230: compases 28 a 30.



Decididamente instaure *mi* mayor, un ritmo binario y la voz con un registro interior del piano. Ahora está dibujando musicalmente los vestidos de seda. Resulta innegable afirmar que detiene el movimiento de la melodía para explicar detenidamente los vestidos. La poliritmia entre la voz y el piano genera cierta inestabilidad en beneficio de la voz que logra enfatizar su frase. Una nota de color interesante dentro del discurso vocal.

Con estos tres motivos transcurre toda la acción de la *mélodie*. La voz suena natural, inocente, y el piano debe colaborar a conseguir esta frivolidad. La estructura es sencilla: tres partes con introducción y coda. La segunda parte colocada en el cambio de la armadura es breve, así como la tercera, pues enseguida aparece la coda, pero no por ello se tiene ninguna sensación asimétrica.

Armónicamente ya hemos comentado la ambigüedad tonal. Sin embargo, hay algún momento que cabe destacar su estabilidad. Por ejemplo, en el compás 28, donde aunque cinco compases es muy estable. A partir del compás 33 ya introduce alteraciones modales que nos harán plantearnos el escenario en el que estamos. También hay pasajes donde suena *sib*, *mib*, *do* o *sol*, pero la ambigüedad modal es lo que impera, y es precisamente esa sensación la que busca Debussy. Sin esa ambigüedad tonal no transmitiría esta frescura y frivolidad.

El acompañamiento pianístico se centra en la imitación de la mandolina, un instrumento de cuerda pulsada muy volátil. Por ello, tras una solitaria nota de captación de la atención, empieza con el rasgado alternado entre manos en un registro medio-agudo. Lo primero que llama la atención es que sobre un compás de 6/8, el piano marca más bien un 3/4, así que la poliritmia la tenemos nada más empezar. Traslada la ambigüedad tonal también al ritmo al superponer esta hemiolia. En el compás 6 lo abandona y ya escuchamos perfectamente los dos tiempos ternarios del 6/8.

Figura 231: compás 6.



En el 11, se precisa pedal, pues hasta ahora no era muy recomendable la utilización de una pedalización larga. En ese momento más expresivo, más legato, sí conviene alargar la duración del sonido y hacer el staccato más suave. Sin embargo, dura dos compases, pues en el 13 retoma el ritmo inicial. Entre los compases del 15 al 21 es momento para parodiar a la tragedia griega y medieval. La voz se torna teatral y el piano modula su acompañamiento. En el compás 15 suena el *sib* en un registro medio-agudo y a ritmo ternario. Al siguiente compás pasamos a *sol* y marcando un 3/4, y finalmente en el 16 se mantiene en este *sol* en compás de 6/8 pero en un registro grave. En este instante se refiere cómicamente a Clitandre, un personaje de la tragicomedia de Pierre Corneille. Démonos cuenta de que la voz es la primera vez que utiliza este registro grave en staccato.

Figura 232: compases 18 a 21.



A continuación, en el compás 22 seguimos con personajes mitológicos y nos devuelve al registro agudo, tanto a la voz como al piano. Continuamos en *sol* y en el ritmo de 6/8. Al final de la frase, a través de la dominante nos dirigimos a *mi* mayor. Allí cambia completamente el diseño del acompañamiento. Hay graves y la mano derecha desciende desde los agudos, un registro que todavía no había aparecido. Sin embargo, a partir del compás 33 empieza a abandonar este molde eliminando primero el bajo y dos compases después los arpeggios de la mano derecha. Está preparando la vuelta en el compás 38 de la melodía y el acompañamiento inicial. Una vez presentadas las dos frases de la primera parte del lied enlaza con una coda con la sílaba ‘la’ y como si un divertimento se tratara sobre el eje de *do* nos transporta por los grados rebajados de *mib* y *reb*.

Figura 233: compases 53 a 55.



The musical score shows three measures of music. The top staff is the vocal line in treble clef, with the syllable 'la' written below the notes. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, marked 'sempre pp'. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, showing a unison with the vocal line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8.

Cabe destacar el unísono que se forma entre bajo y voz. Ya hemos visto y comentado este recurso en otros compositores. Debussy ya lo había utilizado en el compás 35, allí con el bajo en dos octavas superiores. En este punto, el compás 53, como coda, lo aborda con *pianissimo* y en un registro grave, tanto de la voz como del piano. Asimismo, el piano recorre todos los registros y al final imita a la voz que ha finalizado con un *sol-do*. El piano, a través de este *sol-do* se va desvaneciendo hasta que acaba con la misma nota solitaria con la que había comenzado.

Comprobamos una vez más que el uso del piano como instrumento acompañante, en este caso con Debussy, es crucial para la conceptualización de la obra. Como hemos visto hasta ahora, con el lenguaje adaptado a cada compositor, el piano sigue siendo el gestor de la representación dramática de la obra. A través de imitaciones o simbolismos el piano es quien aporta esta realidad, pues la voz estaría muy limitada en este sentido.

Por último, queremos cerrar este capítulo impresionista dejando la puerta abierta al siguiente: los postimpresionistas. Para ello este ejemplo de Maurice Ravel es sin duda muy elocuente. Ya hemos hablado de él en la introducción de este capítulo, por lo que ahora nos centraremos más en la obra directamente. Tan sólo añadir que vivió entre 1875 y 1937 y que su obra para voz y piano ocupa un lugar relevante en su producción. No es abundante pero sí avanza dentro de la línea que planteaba Schubert. Supo adaptar su estilo al texto y a los poemas que seleccionó. Concibe el lied, la *mélodie*, como un todo, donde voz y piano desempeñan el mismo papel. Por ello, afirmamos que es heredero de la idea que instauró Schubert y que Ravel desarrolló en un lenguaje muy particular. A medio camino entre el impresionismo y la música contemporánea germana, presentamos *Les grands vents venus d'outremer...* Fue escrita en 1906. Démonos cuenta que fue compuesta con anterioridad a la que hemos comentado de Richard Strauss, considerado éste último romántico y Ravel impresionista. El texto es de la colección *Tel qu'on songe* del poeta simbolista Henri de Régnier publicado en 1892. Su escritor de referencia había sido Mallarmé, pero en esta ocasión eligió a Régnier, y, a nivel pianístico nos interesa más mostrar este ejemplo que no otras piezas.

Parte de la premisa de hacer hablar a la música: es un poeta de la música. De ahí nace su planteamiento de un piano orquestal. Hace llegar tímbricamente al piano hacia sonoridades nuevas, gracias al planteamiento de Beethoven y Schubert. Toda la parte pianística está basada enteramente en un cromatismo romántico. La escritura de esta

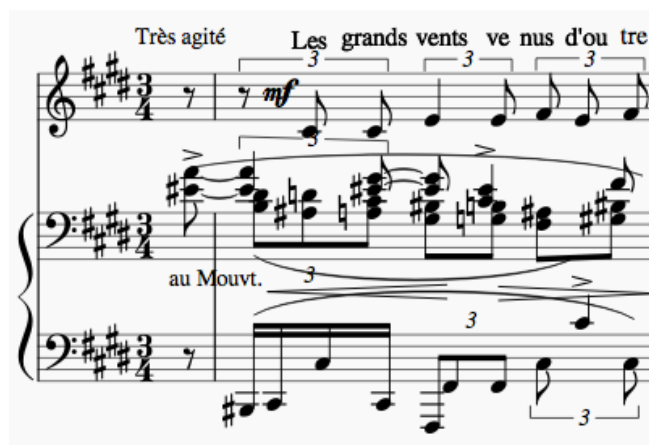
página es completamente atormentada. La escribió después de la última propuesta para el Premio de Roma y después de haber compuesto melodías con orquesta. Ya el inicio es un cromatismo lúgubre que en el tiempo de una negra pasa de piano a *forte*. El piano, en su introducción, prepara la atmósfera con la que se va a encontrar la voz.

Figura 234: compás 1.



De la textura coral y vertical de los dos compases iniciales, pasa en la mano izquierda a mover las aguas en un *ostinato* arpegiado de la armonía que colabora en la agitación general de esta primera estrofa.

Figura 235: compás 3.



Posteriormente, para finalizarla y enlazarla con la segunda de carácter más sosegado, va ralentizando el *tempo* y la figuración. Aquí nos encontramos de nuevo con un control del juego *espaciotemporal* del que tanto hemos hablado con Schubert. Toda la primera estrofa es una agitación constante en una sonoridad tenebrosa. Tanto la voz como

el piano se encuentran en un registro grave que traslada al oyente una sensación absolutamente oscura.

El mar ha sido una fuente constante de inspiración para músicos. La metáfora de los grandes vientos venidos de ultra mar nos lleva a lo exótico, a lo lejano, y así es como empieza la voz, en un timbre difuso y grave. Amante del registro medio no presenta grandes estridencias. Salvo el *fortissimo* en el compás 17, el resto de melodía de la voz es un recitativo en estilo declamatorio. Mientras tanto el piano tiene, hasta ese compás 17, una textura de coral amplísima con bajos en mordentes.

Figura 236: compases 15 a 17.



The image displays two systems of musical notation for Schubert's 'Der Fischer' (Op. 92, No. 15), measures 15 to 17. The top system shows measures 15 and 16, with the vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The piano part features a dense texture of chords with mordents in the bass register. The vocal line is declamatory, with lyrics: 'cros ses à leurs mains fortes, Ils heur tent l'auvent et la'. The bottom system shows measure 17, with the vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The piano part includes the instruction 'Sans ralentir'. The vocal line continues with lyrics: 'porte Derrière re'. The piano part features a dense texture of chords with mordents in the bass register.

En la segunda estrofa, cambia el ritmo a ‘trés lent’ en el compás 9, y la escritura se amplía a tres pentagramas. Volvemos a la textura coral con acordes de ocho notas más el bajo, es decir, una amplitud prácticamente orquestal. En la primera estrofa habíamos tenido algunos unísonos simultáneos o desplazados fruto de movimientos contrarios entre voces. Por ejemplo, en el tercer compás la mano derecha tiene un movimiento descendente frente al ascendente de la voz. Lo podemos observar en la figura 235. Ambas se encuentran en el *mi*, aunque rítmicamente no se corresponden. En el siguiente compás, el cuarto, sí van al unísono, en sonido y pulso. A este punto hay que añadirle la respuesta del piano en el compás 5.

Figura 237: compases 4 y 5.



The image shows a musical score for two measures. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "mer Pas sent par la ville, l'hi ver, Com me des Retenez". Red circles highlight specific notes in the vocal line and piano accompaniment, showing their alignment and timing. The piano accompaniment features a complex texture with many notes, including triplets and sixteenth notes.

Pues bien, en la segunda estrofa tan sólo perfila algunas notas de la voz, como por ejemplo la primera con la que empieza o el cromatismo *mi-mib* del siguiente compás.

Figura 238: compás 10.



The image shows a musical score for one measure. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "cer tent, graves et pâ les, Surles". Red circles highlight specific notes in the vocal line and piano accompaniment, showing their alignment and timing. The piano accompaniment features a complex texture with many notes, including triplets and sixteenth notes.

En cambio, en la tercera, cuando vuelve el ‘agité’, el redoblamiento del piano a la voz está apoyado por un *ostinato* que repite el piano al margen de la voz en los compases 14 y 15. Lo podemos observar en la figura 236. En este *ostinato* se encuentra la voz para reforzar más si cabe el crescendo y la agitación, consiguiendo en el compás 17 un estallido pleno que lo da la dimensión espacial tímbrica de ocho octavas y la disgregación en arpeggios de la mano derecha, desplegando toda la armonía. Se trata de un pasaje muy virtuoso. Es en esta tercera estrofa cuando vuelve a la agitación de la primera y culmina en el *fortissimo* del compás 17 que comentábamos. Para ello recurre de nuevo a la textura de acordes placados añadiendo los graves en mordentes. Para finalizar prepara un recitativo a la voz envuelto de una sonoridad característica de Ravel y termina con la textura coral del principio, aunque en un registro no tan grave.

A nuestro modo de ver, este lied refleja fielmente todo el estilo compositivo de Ravel, así como la constatación del papel que juega la composición vocal para él. Del mismo modo, el rol que otorga al piano es en todo momento de un protagonismo mayúsculo, si bien, confiere a la voz toda la expresividad que puede ofrecer.

8.4. *Presencia del planteamiento de acompañamiento pianístico de Schubert en los compositores postimpresionistas.*

En el siglo XX se suceden multitud de acontecimientos relevantes en la historia de la composición musical, de una manera más rápida que en ninguna otra época. En la primera mitad del siglo asistimos por ejemplo en ese breve espacio de tiempo a los últimos momentos creadores de Debussy, el estreno de las últimas sinfonías de Mahler, los primeros escándalos de los conceptos wagnerianos, el surgimiento de las obras más geniales de Strawinski, los avatares de Bela Bartók, la pretendida nueva sencillez de gran

parte de los músicos franceses de entreguerras, la llegada a la composición occidental de sistemas y recursos característicos de las músicas orientales, el despertar de la música Norteamericana, la influencia del jazz y la música caribeña en la música de concierto. Es una época de contradicciones y de tentativas con fuerte carga de información por todas partes.

Mientras algunos compositores del siglo XX siguen componiendo en estilo de melodía acompañada, las nuevas músicas se caracterizan por el redescubrimiento de la técnica contrapuntística que suspende la jerarquía entre melodía y acompañamiento. Los efectos percusivos y tímbricos adquieren gran importancia. Por otro lado, el piano se incorpora en la gran orquesta y en otros conjuntos instrumentales como uno más, a menudo con papel percusivo.

Se introduce un nuevo concepto de relación entre música y oyente, donde el papel de éste ya no será el mismo. Todos los elementos musicales básicos adquieren un papel individual, ajeno a otros. Juega con la memoria del espectador a un diálogo nuevo. Ya no se le pide que se acuerde de este tema, para reconocerlo cuando aparezca otra vez, o para disfrutar observando cómo se transforma. Ahora se le propone que use la memoria a su sabor y a su aire, que se acuerde de este sonido, o de otro, y que se trace su propio camino mental entre la amplia variedad de estímulos melódicos, armónicos y/o rítmicos que se le ofrecen. En este instante el compositor se constituye en verdadero creador, engendrando una rica amalgama de direcciones tensionales, de polos que se atraen entre sí y de ejes tonales. El espectador debe trazar su propio camino de entendimiento ante todo el material expuesto, uniendo el ritmo, la articulación, el timbre, la densidad, la intensidad en un único sistema.

La música *contemporánea* introduce nuevas técnicas para conseguir nuevos timbres pulsando las cuerdas del piano, produciendo clusters con las palmas o brazos,

modificando el timbre mediante objetos de diferente material metidos entre las cuerdas del piano⁹⁰. También nacen nuevos géneros como el jazz donde el piano recobra su protagonismo como acompañante rítmico-armónico junto con la improvisación que es una característica elemental de esta música.

Después de 1918, los vieneses perdieron su interés por el Lied, aunque el género se revitalizó adoptando nuevas funciones. Por un lado, la canción fue pensada como herramienta política llamada a despertar la conciencia social, y por otro, integró elementos populares, ritmos de danza y armonías cercanas al jazz, con textos de marcado perfil político. Uno de los sistemas compositivos más importantes en la historia de la música surge en este siglo. Nos referimos al dodecafonismo. Su creador Arnold Schoenberg lo explica en una carta⁹¹ dirigida al músico Nicolas Slonimsky como el fruto de toda una sucesión de experiencias. En la misma carta narra cómo todo el entramado compositivo alberga un mismo espíritu unitario en la búsqueda del yo. El contrapunto, la armonía y el ritmo van dirigidos a la comprensión musical de la obra por parte del oyente. En este punto nos podemos preguntar porqué surge el dodecafonismo. Es la necesidad de un nuevo lenguaje puesto que la tonalidad con su esquema de construcción mediante tensión y distensión armónica se ha ido diluyendo durante el siglo XIX. El compositor es consciente del desarrollo del cromatismo y del destronamiento de la tonalidad en las obras musicales. Con la emancipación de la disonancia la Segunda Escuela de Viena escribe en un lenguaje en el que la disonancia está al mismo nivel que la consonancia y la expresividad de la música es extrema. Las piezas que se componen en este expresionismo son muy breves, pero es parte de la lógica compositiva. Especial influencia desarrolló el

⁹⁰ Nos referimos al piano preparado de John Cage.

⁹¹ Carta recogida en STUCKENSCHMIDT, H.: *Arnold Schönberg*. Madrid, Ediciones Rialp. 1964, pp. 113-114.

escritor Richard Dehmel. Sus poemas los musicalizaron compositores como Reger, Strauss y en el siglo XX Schoenberg, a quien le ayudó a encontrar un nuevo estado de ánimo en la voz. Este nuevo estado de ánimo contrasta con la retórica de Strauss y apuesta por la brevedad, la claridad de ideas y una armonía sugerente. Esta estética la podemos encontrar también en los lieder de Webern, alumno de Schoenberg.

Aunque sea una obra para voz e instrumentos, *Pierrot lunaire* de Schoenberg tuvo un peso influyente decisivo. No se puede hablar de un ciclo como tal, pero culmina una tradición liederística en busca de las más altas cotas de expresividad y dramatismo en la voz y el acompañamiento. La canción dedicada al cabaret abrió muchas puertas a otros compositores como Weil, Eisler o Dessau, que a partir de entonces no dudaron en utilizar ritmos de danzas populares o instrumentaciones más características del jazz como reclamo social. Algunos compositores como Berg se dejaron influenciar por el *Pierrot lunaire*, en cambio, otros, como Paul Hindemith, apostaron más por el neoclasicismo, que imperó en la Europa de entre guerras. Hindemith no tuvo mucha presencia en la composición vocal, pero Berg sí, como se puede apreciar en su op. 14.

Resulta muy revelador que compositores como Arnold Schoenberg y Claude Debussy se sirvieran del piano para expresar sus conceptos estéticos más significativos. Conciben a través de este instrumento, obras cuyos elementos totalmente renovadores demandarían un nuevo estilo interpretativo. Lo que en el músico francés es simbolismo buscando la evocación, en Schoenberg se presenta como exposición subjetiva del mundo interior. La angustia, la opresión o la inmaterialidad formarán parte de una nueva dimensionalidad dramática del mundo interior.

Contemporáneamente al sistema dodecafónico y heredero del impresionismo francés encontramos a Olivier Messiaen. Sus siete escalas diferentes transportadas a su criterio no cayeron en saco roto y fueron muchos los compositores como Alban Berg

quienes las incorporarían en sus obras. Se trata de una muestra más de la incesante búsqueda durante todo el siglo XX de su propio lenguaje. Lejos ya de añadir instrumentos a la paleta orquestal, la música de este siglo opta por la reunión no tan frecuente de ellos, así como reformular todos los conceptos más básicos de la música.

Asimismo, podemos hablar de otros sistemas compositivos tales como la atonalidad y la politonalidad, pero también y sobre todo el concepto de la disonancia. Lejos de querer encasillar y establecer cualquier tipo de prejuicio, lo que aporta considerablemente al mundo de la música el siglo XX y sus compositores es el desmenuzamiento de la disonancia, extrapolando toda concomitancia con la consonancia. En las interpretaciones de obras de este periodo musical debemos prestar atención al lenguaje compositivo del autor que estemos ejecutando, pues no podemos hablar de un lenguaje tan general y común como el tonal, que pese a tener identidad propia cada compositor, había evidencias claras de similitud compositivas entre ellos. El renovado concepto sonoro y disonante aporta dramatismo al discurso musical.

Al margen de las novedades melódicas y armónicas, el elemento rítmico es del todo significativo. No sólo se utiliza el *ostinato*, sino que mediante la creación y yuxtaposición de patrones se reafirma o consigue efectos y sonidos desconocidos hasta ahora. El piano, como instrumento percusivo y polifónico que es, será un ferviente valedor de los propósitos compositivos de los autores del siglo XX, al margen de la orquesta y de los propiamente de percusión. El gran aporte de la música contemporánea al piano como instrumento acompañante es sin duda la incorporación de todos estos nuevos lenguajes melódicos, armónicos, sonoros y rítmicos.

Llegados a este punto de disgregación del lied, en la década 1930 se diferencian tres conceptos generales del lied: el lied político, la continuación del siglo XIX y el serialismo. En la primera vertiente encontramos a Hans Eisler, alumno de Schoenberg, y

también a Kurt Weill. Ambos apostaron por acercar el lied a la temática proletaria y adjudicarle una función social. En la segunda tenemos el caso de Hans Pfitzner, que, como Richard Strauss, seguirá la estela de Schumann. Webern, como Schoenberg y Berg, por último, probará con la introducción del dodecafonismo y el serialismo en el lied. En este tímido renacer del lied, desempeñó un papel fundamental Wolfgang Rihm, quien en la década de 1970 busca la expresión casi salvaje del lied. Fuera de Alemania y Austria, el suizo Frank Martin, pero también Babbit o Dallapiccola, dedicarán sus esfuerzos compositivos a la exploración de nuevas formas y técnicas creativas.

Arnold Schoenberg, que vivió del 1874 al 1951, inició sus exploraciones estéticas con *Das Buch der hängenden Gärten*. Nosotros hemos seleccionado el número 12 para ilustrar todo el pensamiento contemporáneo en torno al lied del siglo XX. No presentamos más lieder debido a que la concepción del género y por ende la relación del piano con la voz, no varía de un compositor a otro, tan sólo cambia el lenguaje utilizado, pero no la función que desempeña dentro del dúo voz-piano. Hasta aquí hemos ido viendo cómo adaptaba cada compositor las tesis de Schubert cogiendo unas u otras y desarrollándolas. A finales del siglo XX se suceden muchos lenguajes, pero el lied ha perdido interés para los compositores, y los que lo hacen no han aportado nada nuevo al género. Por tanto, con la ejemplificación en Schoenberg del concepto de lied, finaliza el recorrido de esta forma musical. El acompañamiento pianístico que cambió Schubert llega a su máximo de evolución.

Como hicieran muchos otros compositores, Schoenberg contagia su sistema compositivo a toda su producción, aunque este lied no es un fiel ejemplo. Más bien se trata de un concepto atonal, pero no dodecafónico. En él encontramos textura vertical con una segunda menor en la mano izquierda que se repetirá a lo largo de todo el lied, tanto en el piano como en la voz. Lo podemos encontrar de un modo más evidente en los

compases 1, 9 y 10 en la mano izquierda, pero también en la mano derecha primer y segundo compases, o en la voz en el compás 10.

Figura 239: compases 9 y 10.

Asimismo, Schoenberg utiliza mucho la explotación motivica, y el intervalo de segunda menor/mayor en diferentes ritmos y colocaciones es una constante. Se servirá de él en el juego de las imitaciones, tratando a voz y piano como instrumentos complementarios entre sí para conseguir el resultado final. Este es el planteamiento que ya enunciaba Schubert y que hemos visto que se ha ido manteniendo en todos los lenguajes hasta el siglo XX.

El piano y la voz tienen líneas separadas, es decir, se van autocompletando a modo de diálogo. No obstante, en el compás 16 se produce el único unísono de toda la obra. Es el momento en el que está aconsejando en lo que no debe pensar. Es un momento importante que quiere destacar Schoenberg.

Figura 240: compás 16.

Todo el peso expresivo del poema lo lleva el piano, del mismo modo que hemos visto en otros compositores. El discurso melódico de la voz en la música del siglo XX no es una concepción semejante a la romántica, y, como decíamos, la voz ostenta un papel más secundario que entonces. La música instrumental del piano ha superado a la voz en el reparto de roles. Si en el Barroco hablábamos de justo lo contrario, he aquí que la evolución de la música instrumental ha asumido los roles antiguos de la música vocal.

Hay otros momentos a destacar. Por un lado, la voz empieza con un tono eminentemente declamatorio al inicio, gracias a la poca densidad sonora del piano. Las síncopas iniciales favorecen el fraseo descendente que dialoga con el bajo.

Figura 241: compases 6 a 8.



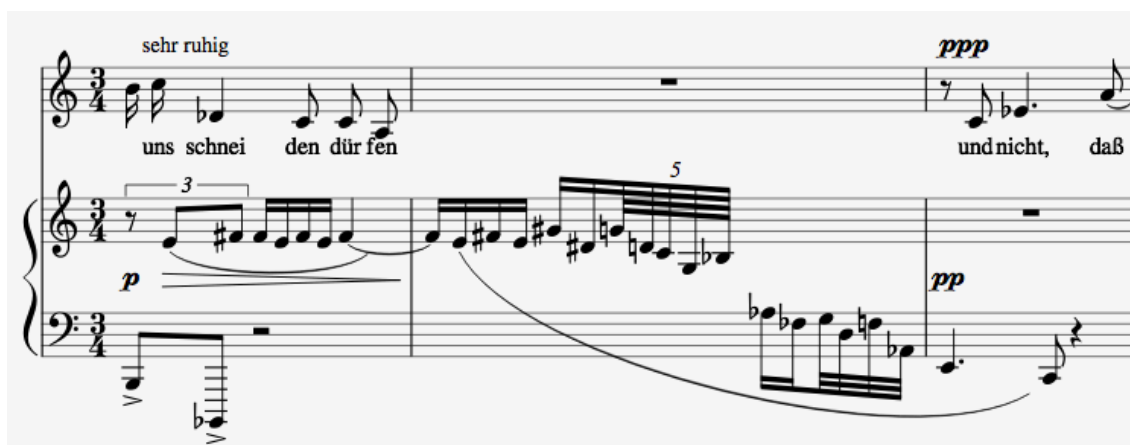
Después de la primera frase es el piano quien en el compás 9 toma la iniciativa con la indicación '*molto espressivo*', quedando la voz a un plano de color para con el piano repitiendo el intervalo de segunda ascendente o descendente en diferentes ritmos. En el compás 12, reaparece con un tritono expresivo que le dará protagonismo en busca del *forte* que tiene el piano en el siguiente compás. La siguiente intervención es sólo del piano que prepara la declamación de la voz en el compás 16 en unísono con el piano. A partir de aquí hasta el compás 21, es el pasaje con mayor densidad de la obra. Tenemos repartido entre las tres voces un ritmo continuado de semicorcheas y la direccionalidad del fraseo de ambos ha cambiado en sentido ascendente. Por tanto, la

sensación es de ir a más, culminando en el compás 20 por movimiento contrario. Una vez pasado, se queda el piano solo en el compás 22 con únicamente una voz en sentido descendente y en *pianissimo*.

Figura 242: compases 19 a 23.



musical score for measures 19-23. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Wand sich auf und un ter wie gen, der Wäch ter nicht, die rasch". The tempo marking is "molto rit.". The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking.



musical score for measures 24-26. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "uns schnei den dür fen und nicht, daß". The tempo marking is "sehr ruhig". The piano part includes piano (*p*) and pianissimo (*ppp*) dynamic markings, along with a triplet and a quintuplet.

La austeridad reina por doquier de igual modo que la expresividad, pues esta última frase el piano debe preparar un lienzo exquisito a la voz. Finalmente concluye el piano con un acorde y el do más grave del piano.

Todo el ambiente del poema lo ha generado el piano, y esta será la máxima en otros compositores como Berg o Messiaen, quienes adaptando a su estilo reforzarán esta idea. La brevedad será su máxima, pero es la condensación de la expresividad contemporánea.

9. Resultados

A continuación, mostramos una tabla-resumen que ilustra la evolución del lied a lo largo de la historia considerando cuestiones musicales, tanto de índole técnica, vocal como pianística. En las columnas relacionamos los diferentes periodos artísticos y en las filas disponemos los elementos que consideramos relevantes a nivel de estudio y desarrollo. Contemplamos una columna específica para Schubert, puesto que es el objeto de estudio de esta investigación y a través del cual pretendemos demostrar el punto de inflexión que supuso su planteamiento del lied a todos los niveles. Con esta síntesis comparativa se puede observar la transformación del lied a través del paso del tiempo por los diferentes compositores y épocas, tanto anteriores como posteriores a Schubert, mediante los componentes musicales que se integran en el lied.

Figura 243: *Evolución del lied a o largo de la historia de la música.*

	<u>Aria antigua italiana</u>	<u>Barroco</u>	<u>Clasicismo</u>	<u>Schubert</u>	<u>Romanticismo</u>	<u>Post-romanticismo</u>	<u>Impresionismo</u>	<u>Post-impresionismo</u>
Forma/es estructura	- Lied binario	- Lied binario	- Lied binario/ternario	- Lied binario/ternario - Rondó - Libre - Composición continua (<i>durchkomponiert</i>) - Obra cíclica	- Lied binario/ternario - Rondó - Libre - Composición continua (<i>durchkomponiert</i>)	- Formas antiguas - Libre, se adapta al poema - Obra cíclica	- Sencillez - Lied binario/ternario	- Sencillez - Libre
Ritmo	- Regular, estático, valores largos	- Regular, estático, pero con motivos de carácter - <i>Ostinatos</i> - Figuración variada	- Unidad métrica constante y <i>ostinatos</i> - Contrastes entre líneas - Equilibrio agógico	- <i>Ostinatos</i> - Asignación de un motivo rítmico-melódico a cada personaje - Progresiones, aumentaciones y disminuciones - Polirritmias y variedad rítmica	- <i>Ostinatos</i> - Métrica variada	- Polirritmia - Figuración variada - <i>Ostinatos</i>	- Polirritmia - Figuración variada	- Libre - Compases de amalgama
Melodía/ voz	- Peso dramático sobre la voz - Recitativo - Tesitura reducida	- Mayor amplitud de tesitura - Poca relevancia en el conjunto - Cromatismos - Melismas	- Existencia de tres líneas melódicas: la voz y dos del piano - Fraseo natural - Virtuosismo vocal - Influencia operística - Reparto de la melodía principal entre voz y piano	- Tesitura amplia - En un mismo lied encarna a varios personajes - Melodismo, declamación - Cromatismo melódico-armónico - Distintas direccionalidades	- Cada idea poética por separado - Tesitura amplia - Melodismo, declamación - Cromatismo melódico-armónico	- Letimotif (Wagner) - Registro y tesitura medios - Lenguaje expresionista - Peso relevante del texto - Carácter instrumental - Tesitura amplia - Cromatismo - La voz es una línea más del entramado contrapuntístico	- Declamación - Exotismo - Cromatismo - Registro y tesitura medios	- <i>Sprechgesang</i> (lenguaje hablado) - La voz es una línea más del entramado contrapuntístico - Cromatismo - Registro y tesitura medios

Armonía	<ul style="list-style-type: none"> - Básica con acordes triadas/cuatriadas - Pocas modulaciones - Grados tonales 	<ul style="list-style-type: none"> - Modulaciones, progresiones, notas pedal y disonancias - Importante como elemento contrastante y expresivo - Grados tonales 	<ul style="list-style-type: none"> - Básica con acordes triadas/cuatriadas - Grados tonales - Sencillez, claridad 	<ul style="list-style-type: none"> - Importancia de las modulaciones como recurso expresivo - Juego de tensión/distensión - Todos los recursos compositivos a disposición del lied - Notas pedal - Armonía alterada 	<ul style="list-style-type: none"> - Notas pedal - Armonía alterada - Cromatismos 	<ul style="list-style-type: none"> - Obra de arte total (Wagner) - Armonía alterada alejándose de la tonalidad - Vaguedad tonal - Evolución del concepto de disonancia 	<ul style="list-style-type: none"> - Todo tipo de escalas y acordes - Ampliación del concepto de disonancia como elemento expresivo - Abandono de la polaridad tonal 	<ul style="list-style-type: none"> - Nuevos lenguajes melódicos, armónicos, sonoros y rítmicos
Textura	<ul style="list-style-type: none"> - Coral - Homofonía 	<ul style="list-style-type: none"> - Bajo continuo - Adaptación del patrón de acompañamiento según el momento expresivo de la obra - Acordes placados/arpeggiados - Influencia del oratorio en el dúo voz-piano 	<ul style="list-style-type: none"> - Bajo Alberti - Despliegue armónico - Diferentes patrones de acompañamiento contrastados - Carácter orquestal pianístico (Beethoven) 	<ul style="list-style-type: none"> - Infinita variedad de patrones de acompañamiento - Relación textura-carácter del texto - Carácter orquestal - Búsqueda expresiva según la textura 	<ul style="list-style-type: none"> - Gran variedad de patrones - Relación textura-carácter del texto - Búsqueda expresiva según la textura 	<ul style="list-style-type: none"> - Gran variedad de patrones - Concepción operística y orquestal - Relación textura-carácter del texto - Búsqueda expresiva según la textura 	<ul style="list-style-type: none"> - Amplitud sonora y dinámica - Uso compartido de motivos entre la voz y el piano - Búsqueda expresiva según la textura 	<ul style="list-style-type: none"> - Amplitud sonora y dinámica - Uso compartido de motivos entre la voz y el piano - Búsqueda expresiva según la textura
Timbre	<ul style="list-style-type: none"> - Unísono entre voz-piano - Registro reducido 	<ul style="list-style-type: none"> - Redoblamiento de la melodía por parte del piano - Registro reducido 	<ul style="list-style-type: none"> - Registros independientes entre piano y voz - Ampliación de la tesitura - Unísonos 	<ul style="list-style-type: none"> - Emulación orquestal del piano - Elección de la paleta sonora según la voz y carácter del lied - Intercambio del registro entre la voz y el piano - Unísonos/independencia voz-piano 	<ul style="list-style-type: none"> - Elección de la paleta sonora según la voz y carácter del lied - Intercambio del registro entre la voz y el piano - Unísonos/independencia voz-piano 	<ul style="list-style-type: none"> - Emulación orquestal del piano - Emulación de otros instrumentos - Elección de la paleta sonora según la voz y carácter del lied - Intercambio del registro entre la voz y el piano 	<ul style="list-style-type: none"> - Sonoridades colorísticas y sutiles tanto del piano como de la voz, tanto individual como conjuntamente 	<ul style="list-style-type: none"> - Intercambio del registro entre la voz y el piano - Independencia voz-piano - Contrapunto dodecafónico

						- Unisonos/independencia voz-piano		
Acompañamiento	<ul style="list-style-type: none"> - Fondo musical - Sin introducción, interludio ni coda final o muy sencilla - Primeros acercamientos a la teatralización (carácter) 	<ul style="list-style-type: none"> - Supeditación del piano a la voz, pero con avances en diálogos con la voz (bajo-melodía) - Aparición de introducciones con material que se utilizará posteriormente 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducciones, interludios y codas libres - Paulatina presencia expresiva del piano como elemento participativo - Diálogo entre voz y piano - Diferentes articulaciones - Escenificación en piano y voz 	<ul style="list-style-type: none"> - Mayor longitud de los lieder, introducciones e interludios - Equiparamiento del lied a una ópera - El piano es el encargado de proporcionar el carácter de la obra - Teatralización - Fusión texto-música - Encumbramiento del lied - Control espaciotemporal - Concepción como un todo de piano y voz - Personaje clave en el lied, tanto dentro del texto como fuera de él - Simbolismo 	<ul style="list-style-type: none"> - Descriptivo - Mayor longitud de los lieder, introducciones e interludios - Mayor relevancia del piano (Schumann) - El piano es un personaje más del texto - El piano es el encargado de proporcionar el carácter de la obra - Teatralización 	<ul style="list-style-type: none"> - Teatralización - Simbolismo - Comentario dramático del poema - Virtuosismo pianístico 	<ul style="list-style-type: none"> - Sonoridad y belleza del sonido - Entidad del piano como instrumento acompañante al equiparar su repertorio al de solista - Eclecticismo - Simbolismo - Todos los elementos colaboran en la formación de un todo 	<ul style="list-style-type: none"> - Nuevos recursos como clusters, serialismo, azar, etc. - Diálogo permanente con la voz - Concepción como un todo de piano y voz
Temática	<ul style="list-style-type: none"> - Amor - Mitología 	<ul style="list-style-type: none"> - Amor - Temas sagrados 	<ul style="list-style-type: none"> - Amor - Descriptivos 	<ul style="list-style-type: none"> - Descripción de estados de ánimo - Amor - Mitología 	<ul style="list-style-type: none"> - Amor 	<ul style="list-style-type: none"> - Amor - Descripciones - Naturaleza - Consuetudinario 	<ul style="list-style-type: none"> - Amor - Naturaleza - Onirismo - Consuetudinario 	<ul style="list-style-type: none"> - Sociedad

10. Conclusiones

Llegados a este punto debemos plantearnos si los objetivos que nos habíamos trazado se han logrado. Toda la investigación ha girado en torno a dos pilares fundamentales: la consulta bibliográfica y el análisis. Sin duda, el análisis de las partituras ha sido decisivo a la hora de determinar la función del piano y el planteamiento de su acompañamiento en las composiciones para voz y piano creadas antes, durante y después de Schubert. Gracias al análisis de la parte pianística de los 45 ejemplos hemos podido constatar la evolución del acompañamiento pianístico a la voz. Dentro de cada estilo, cada compositor se expresaba dentro del marco racional en el que transmitían las emociones los artistas según el criterio estilístico. De este modo, hemos pasado por el bajo continuo o los moldes de bajo Alberti hasta llegar a la libertad absoluta en los patrones de acompañamiento. Sin embargo, Schubert introdujo una percepción vital y absolutamente distinta con sus predecesores. Se valió de sus propios recursos para introducir al piano como un personaje más de la narración, abandonando por completo la utilización del piano como mero despliegue rítmico-armónico.

A través de este análisis hemos conseguido precisar qué recursos ha utilizado en el acompañamiento pianístico cada compositor en cada obra, descubrir la intencionalidad expresivo-artística encarnada tanto en los giros melódicos de la voz como en el piano y conectar la emoción con la razón. Por medio del análisis ha sido la vía por la que hemos conseguido crear el puente que enlaza lo tangible con lo intangible. La evolución del acompañamiento pianístico vocal nos ha permitido ver los medios sonoros de expresión por los que los compositores han canalizado a través de la historia sus emociones. Para

cada estilo, compositor y obra hemos sido capaces de extraer su lenguaje musical concreto, y de esta manera compararlo con el de otros.

A nivel histórico nos ha servido de apoyo comprobar cómo el lied era uno de los recursos en los que el compositor centraba lo mejor de su técnica compositiva. El interés por la musicalización de textos ha estado presente a lo largo de la historia. Hemos podido comprobar el cambio formulado por Schubert a través de la participación del piano, pasando de ser un mero espectador, un simple dotador de fondo musical, a ser una figura imprescindible dentro de la concepción liederística. Mediante la revisión bibliográfica exhaustiva hemos sido capaces de analizar la capacidad creativa y evolutiva de los distintos movimientos históricos, comprendiendo así la dirección de la expresividad humanística.

Schubert fue el pionero en plasmar en la forma del lied lo mejor de su método compositivo. Toda su capacidad creativa la destinó al lied, siendo su forma de referencia, su medio natural de expresión desde el que trasladaba todos sus avances compositivos a otras formas como la sinfonía⁹². La característica que más resalta sobre todas las demás de Schubert es sin duda la teatralización, el intento de describir a través del piano musicalmente todo lo que acontece en el poema. Para este planteamiento utiliza recursos como las modulaciones, una variedad infinita de patrones de acompañamiento, la caracterización, la asignación de personajes a motivos que interpreta el piano o un simbolismo infinito. Por supuesto que las modulaciones ya se utilizaban antes de

⁹² Por ejemplo, la tonalidad de *si* menor, presente en *In der Ferne* es también la tonalidad de su *Sinfonía n.º 8 Inacabada*, con toda la connotación que hemos visto que tiene para Schubert esta tonalidad. También sirva de ejemplo la concepción espaciotemporal que hemos comentado de sus lieder y que tanta repercusión tuvo en sus obras para piano, ya fueran las sonatas como su *Fantasia Wanderer*, influida por su lied *Der Wanderer*.

Schubert, pero el tratamiento que les da Schubert es completamente novedoso. El contraste de cambio de modo mayor-menor no sólo se utiliza en Schubert como un juego de luces, sino sobre todo como un cambio de escenario o de personaje dentro de la historia. La dualidad será una característica que estará presente en toda su obra liederística. El piano representará la soledad y la compañía, el acompañamiento infundirá el carácter de la obra. Todo ello lo realizará con una naturalidad y una profundidad hasta entonces desconocidas.

Schubert no describió los actos mismos de la trama, sino los sentimientos del protagonista al haber sufrido hechos como el destierro, un rechazo amoroso, la soledad, la locura o la muerte. El piano se erige como el principal personaje y el que explica todo el contenido del lied, el cual no sólo contiene el texto del poema, sino un significado mayor que le otorga Schubert al dar otra vida, otra visión del poema a través de sus lieder. En muchas ocasiones hemos comentado que parecen obras autobiográficas. Schubert se reconoce como pianista, y como pianista, pese a incorporar a la voz, el piano es el principal responsable del discurso expresivo de la obra. Schubert cuenta las historias en primera persona, él mismo, y él se encarna en el acompañamiento del piano.

A partir de ese momento, hemos visto cómo todos los compositores posteriores utilizan lo mejor de sí mismos. Hemos comentado que, a pesar de que Mozart, Beethoven o Bach, han compuesto obras para voz y piano, no se encuentra en esta forma el grueso de su legado artístico. Sin embargo, desde el cambio que introdujo Schubert, compositores como Schumann, Wolf y Schoenberg ponen a disposición del lied lo mejor de sí mismos. Schubert dejó toda la invención posible en el género del lied y en el acompañamiento para su posterior desarrollo. Nos referimos, por ejemplo, a los leitmotifs de Wagner. La asignación de motivos rítmico-melódicos a personajes para su

identificación ya la realizó Schubert, por ejemplo, en *Erlkönig*. Wagner lo que hizo fue desarrollarla y aplicarla no sólo en la composición para voz y piano sino en sus grandiosas óperas. Estas circunstancias atienden a la configuración temática y armónica que Schubert imprime en el lied, y más concretamente en la parte pianística. De esta manera, hemos podido precisar el nivel de influencia de la propuesta ideológica de Schubert en los compositores contemporáneos a él y hemos delimitado la adquisición de la concepción del acompañamiento pianístico vocal de Schubert por parte de compositores posteriores.

La repercusión de esta investigación en la sociedad musical actual tiene cabida en la originalidad de la demostración del cambio conceptual en el acompañamiento pianístico que efectuó Schubert. Conocer de dónde vienen los planteamientos en el acompañamiento pianístico de los lieder de los siglos XIX y XX, nos abre una puerta ingente a una interpretación más introspectiva. La reunión retrospectiva de canciones para voz y piano de sus inicios hasta la actualidad nos hace tomar perspectiva no sólo de la evolución del género sino del desarrollo del piano como instrumento y su integración en la formación voz-piano. Desde la relación de absoluta esclavitud y dependencia en el aria antigua italiana hasta el virtuosismo de Wolf, hay un gran abismo que no se entendería si no fuera por Schubert. No obstante, cada estilo ha dejado huella en el lied. El Barroco con su bajo continuo o el Clasicismo con su estilo galante, son sólo dos ejemplos de que el lied no permaneció ajeno al interés de los compositores. Sin embargo, no sería hasta la llegada de Schubert, cuando el género y particularmente el piano, crecería exponencialmente. Hemos comprobado cómo Schubert proporcionó significado al lied como forma y al piano como parte de la misma. El cambio conceptual que efectuó Schubert afecta principalmente a la parte pianística. Mozart o Beethoven crearon obras maestras, qué duda cabe, sin embargo, en el terreno del lied, no explotaron los recursos

del género y, por ende, del acompañamiento pianístico. Schubert volcó, como ya hemos dicho, todo su ingenio en su medio de expresión favorito, el lied, y encontró en el piano, la vía de transmisión idónea de todo su arsenal compositivo.

Por otra parte, las conclusiones a las que llega esta investigación no son exclusivas del acompañamiento vocal, sino que se emplaza a futuras investigaciones que analicen el impacto del cambio conceptual schubertiano en otras formaciones que integren al piano. La relación que establece el piano con la voz no es únicamente propia de la formación voz-piano, sino que, en la historia de la música de cámara, también asistimos a una transformación del tratamiento que se le da al piano como instrumento camerístico. La influencia de Schubert no quedó postergada solamente al ámbito vocal, sino que la utilización del piano como instrumento acompañante quedó marcado para siempre. No obstante, este análisis queda emplazado a otros trabajos.

11. Anexo

Relación de ejemplos que se han utilizado a lo largo de la tesis doctoral.

Ejemplo 1⁹³.

Lasciatemi Morire!
Claudio Monteverdi (1567-1643)

Lento $\text{♩} = 58$ *p*



Voice

Piano

5

10

15

p *f* *mf* *pp* *rit.* *più cresc.* *cresc. assai* *pp* *rit.*

La - scia - te - mi mo - ri - re! La - scia - te -
mi mo - ri - re! E che vo - le - te - che mi con -
for - te in co - sì du - ra sor - te, in co - sì gran mar - ti - re? La -
scia - te - mi mo - ri - re, la - scia - te - mi mo - ri - re!

⁹³ Todos los ejemplos de esta investigación están descargados de la página de internet <http://www.imslp.org>, la cual alberga partituras de dominio público.

Ejemplo 2.

Amarilli.

Moderato affettuoso. (♩ = 66) GIULIO CACCINI. (1546)

A - ma - ril - li mia bel - la non cre - dio del mio cor dol -
A - ma - ril - li, my dear one, doubt not my love for thee, Sweet:—

- ce de - si - o d'es - ser tu - l'a - mor mi - o
- pain is mine - Long - ing for - thee, be - lov - ed

Cre - di - lo pur e se ti moi fas - sa - le - du - bi - tar non ti
A - ma - ril - li! thou art my life's bright star, — Thee I worship a -

p dolceissimo e legato sempre *f*

mf *dolce.*

va - le A - pri mi il pet - to e vedrai Scrit - to in - eo - -
far, Thy name a - lone Deep is grav - en on my heart, - -

p smorz.



20 re, A - ma - ril - - - li, A - ma - ril - - -
- A - ma - ril - - - li, A - ma - ril - - -

pp

pp *dolciss.* *cresc.*

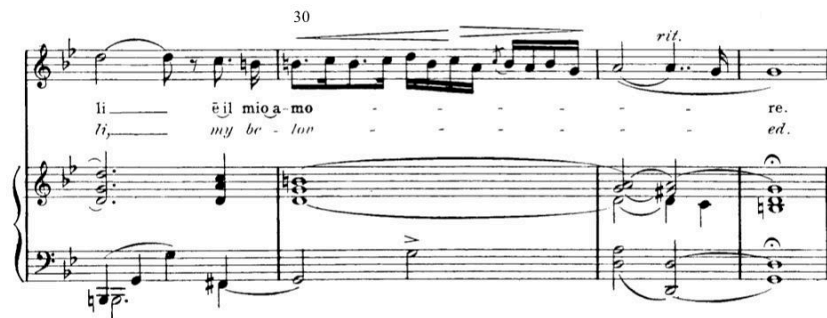


25 *più cresc.* *rit.* *ppp*
li, A - ma - ril - li, è il mio a - - - re, Am - a - ril - -
li, A - ma - ril - li, my be - lov - - - ed, A - ma - ril - -

ppp dolce.



30 *rit.*
li - - - è il mio a - mo - - - re.
li, my be - lov - - - ed.



Ejemplo 3.

Vezzosette e care.

(Charming eyes so wary.)

Villanella.

English Version by
Dr Th. Baker.

ANDREA FALCONIERI.
(15... - 16...)

Allegretto quasi Gavotta. (♩=104.)

Piano.

5

cresc.

Ve-zo-set-te e ca-re pu-pil-let - te ar - den-ti, chi v'ha fatto a -
Charming eyes so war-y, Eyes so bright and tender, Where-fore now so

10

rit.

va-re de' bei rai lu - cen - ti; chi v'ha fatto a - va-re de' bei rai lu -
char-y Of your ra-diant splen-dor? Where-fore now so char-y Of your ra - diant

15

cen - ti? Vez - zo - set - tee ca - re pu - pil - let - tear -
splen - dor? Charming eyes so war - y, Eyes so bright and

cresc.
den - ti, chi v'ha fat - to a - - va - re de' bei rai lu -
ten - der, Where - fore now so char - y Of your ra - diant

20

rit.
cen - ti; chi v'ha fatto a - va - re de' bei rai lu - cen - ti?
splendor? Where - fore now so char - y Of your ra - diant splen - dor?

p
S'io ri - mi - ro i vo - stri
When for kind - ly looks en -

25

sguardi scor-go sol ful-mini e dar-di, scor-go sol
treat-ing Light-nings and darts are my greet-ing, Light-nings and

ful-mini e dar-di: ne ve-der so piu quel
darts are my greet-ing; Ne'er I see of smiles a

30

ri-so che ren-dea si va-go il vi-so, nè ve-
pres-age, That so sweet-ly light the vis-age, Ne'er I

35

der so piu quel ri-so che ren-dea si va-go il vi-so.
see of smiles a pres-age, That so sweet-ly light the vis-age.

40

rit. *p affrett.*
 Ah! ah! Vez-zo-set-te ca-re pu-pil-let-te ar-
 Ah! ah! Charming eyes so tender, Eyes so bright and

sempre cresc. *assai rall.*
 denti, chi v'ha fatto a - va-re de' bei rai lu - cen - ti, chi v'ha fatto a -
 tender, Where-fore now so char-y Of your ra-diant splendor? Where-fore now so

sempre cresc. *ff col canto*

45

affrett. *rit.*
 va-re de' bei rai lu - cen - ti?
 char-y Of your ra - diant splen-dor?

affrett. *rit.* *p* *cresc.*

f pp rit.

Ejemplo 4.

Non posso disperar.

(I do not dare despond.)

Arietta.

English Version by
Dr. Th. Baker.

S. DE. LUCA.
(15... - 16...)

Andante grazioso. (♩ = 80.)
a piacere

Voice. Non posso di - spe - rar,
I do not dare de - spond,

Piano.

5

non posso di - spe - rar, sei troppo, troppo
I do not dare de - spond, For thou art all too

ca - ra, trop - po, trop - po ca - ra, sei trop - po ca - ra al
dear, — thou art all too dear, — too dear un - to my

10



cor; non pos - - so di - spe - rar, sei trop - po ca -
heart. I do not dare de - spond, For thou art all too



ra, sei trop - po ca - ra al cor; non pos - so di - spe -
dear, too dear un - to my heart; I do not dare de -

15



rar, sei trop - po ca - ra, sei trop-po, trop-po
spond, For thou art all too dear, For thou art all too



ca - ra, cara al cor: Sei trop-po trop-po
dear un - to my heart, For thou art all too

20

assai rit.

ca - ra, ca - ra al cor.
dear un-to my heart.

assai rit. *ff e deciso*

p dolce e legato assai

Il so - lo spe - ra - re, il
'Tis on-ly hope so fond, 'Tis

assai rall. e ff *p* *p legatissimo*

25

so - lo spe - ra - re d'a - ver a gio - i - re m'è un dol - ce langui - re, m'è un
on-ly hope so fond, The blisses of wait-ing, That soothe while creat - ing The

30

ca - ro do - lor, m'è un ca - ro, m'è un ca - ro do - lor, il
pain they impart, the pain, the pain they impart. 'Tis



so - lo spe - ra - re d'a - ver - a gio - i - re, m'è un
on - ly hope so fond, - The bliss - es of wait - ing, That



dol - ce lan - gui - re, m'è un ca - ro do - lor, ah,
soothe white cre - at - ing The pain they im - part, ah,

35



sì! m'è un dol - ce lan - gui - re, m'è un ca - ro do -
yes! That soothe while cre - at - ing The pain they im -

p a piacere



lor. Non pos - so di - spe - rar,
part. I do not dare de - spond,

40

p
non pos - so di - spe -
I do not dare de -

rar, sei trop - po, trop - po ca - ra, trop - po, trop - po
spond, For thou art all too dear, thou art all too

45

ca - ra, sei trop - po ca - ra al cor; non pos - so di - spe -
dear, too dear un - to my heart; I do not dare de -

cresc. rar, sei trop - - po ca - - ra, sei trop - po ca - ra al
cresc. spond, For thou art all too dear, too dear un - to my
più cresc. rit.

pp a tempo *f deciso e rall.*

cor; non pos - so di - spe - rar, sei trop - po ca -
heart; I do not dare de - spond, For thou art all too

pp a tempo *f deciso e rall.*

50

ra, sei trop-po, trop-po ca - ra, cara al
dear, For thou art all too dear un-to my

55 *assai rit.*

cor, Sei trop-po, trop-po ca - ra, ca - ra al
heart; Thou art too dear, too dear un-to my

p

cor.
heart.

ff e deciso *assai rall. e f*

Ejemplo 5.

Bist du bei mir.

5
Bist du bei mir, geh ich mit Freu - - den zum Ster-ben

10
und zu mei - ner Ruh, zum — Sterben und zu mei-ner Ruh. Bist du bei

15
mir, geh ich mit Freu - den zum Ster - ben und zu mei-ner

20
Ruh, zum — Sterben und zu mei-ner Ruh. Ach, wie ver - gnügt

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective systems. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments.

25 (w)

wär so mein En - - de, es drück-ten dei-ne schö-nen Hän-de mir —

30

die getreu-en Au-gen zu. Ach, wie ver-gnügt wär so mein

35 (w)

En - - de, es drückten deine schö-nen Hän-de mir — die getreu-en Au-gen

40 (w)

zu. Bist du bei mir, geh ich mit Freu - - den

(w)

zum Ster-ben und zu mei-ner Ruh, zum — Sterben und zu mei-ner Ruh.



Ejemplo 6.

TURN NOT, O QUEEN, THY FACE AWAY

From "Esther" (1720)

Edited by Ebenezer Prout

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Largo (♩ = 56)

PIANO *p* *simile*

BASS

5

Turn not, O Queen, thy face — a - way, Be -

hold me, Be - hold me pros - trate on the ground, Be -

10

hold me pros - trate on — the ground! O speak, O

15

speak, his grow-ing fu - ry stay, Let mer - cy in thy sight— be

found! O speak, O speak, his grow-ing fu - ry stay, Let mer - - cy

20

in thy sight— be found, Let mer - - cy— in thy sight— be

found!

Ejemplo 7.

Sposa son disprezzata

A. Vivaldi
(1678 - 1741)

Largo

mp

5

10

cresc.

15

mf

20

Spo - sa son disprez - za - ta, fi - da

mp

25

son oltrag - gia - ta, cie - - li che fe - ci

mf *p*

30

mai? Cie - - li che fe - ci mai? E

mf *mp*

Musical score for the first system of Schubert's "Die Forelle". The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor and 3/4 time, with lyrics: "pur egl' e il mio cor, il mio spo - so, il mio amor, la mia spe". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and a melodic line. A *cresc.* marking is present in the piano part.

35

Musical score for the second system of Schubert's "Die Forelle". The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a long note with a trill (*tr*) and the lyric "- ran". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and a melodic line. A *mf* marking is present in the piano part.

40

Musical score for the third system of Schubert's "Die Forelle". The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a long note with the lyric "za.". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and a melodic line. A *dim.* marking is present in the piano part.

45

Musical score for measures 45-49. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "Spo - sa son disprez - za - ta, fi - da,". The piano accompaniment (grand staff) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mp* is present in the first measure of the piano part.

50

Musical score for measures 50-54. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "son ol - trag - gia - ta, cie - li che fe - ci". The piano accompaniment (grand staff) continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings of *mf* and *p* are present in the piano part.

55

Musical score for measures 55-59. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "mai? Cie - li che fe - ci mai? E". The piano accompaniment (grand staff) continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings of *mf* and *mp* are present in the piano part.

pur egli e il mio cor, il mio spo - so, il mio a - mor, la mio spe

60

-ran -

p

65

mp

70

70

tr

za, la mia spe - ran

cresc.

f

Detailed description: This system covers measures 70 to 74. The vocal line begins with a trill on the word 'za'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *f*.

75

75

tr

za.

dim.

Detailed description: This system covers measures 75 to 79. The vocal line has a trill on 'za.' followed by a rest. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern, which gradually softens as indicated by the *dim.* marking.

80

mp

(FINE)

Detailed description: This system covers measures 80 to 83. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The tempo is marked *mp*. The system concludes with a double bar line and the word '(FINE)'. The key signature changes to two flats and the time signature to 2/4.

Andante 80

80

L'a - mo ma egl'ein - fe - del,

Detailed description: This system covers measures 84 to 87. The tempo is marked *Andante*. The vocal line begins with the lyrics 'L'a - mo ma egl'ein - fe - del,'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

85

spe - ro ma e - gl'e cru - del, mo -

p *mf*

Detailed description: This system contains measures 85 to 88. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note 'spe', a quarter rest, a quarter note 'ro', a quarter rest, a quarter note 'ma', a quarter rest, a quarter note 'e', a quarter rest, a quarter note 'gl'e', a quarter rest, a quarter note 'cru', a quarter rest, a quarter note 'del', a quarter rest, a quarter note 'mo', and a quarter rest. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic, featuring a series of chords and moving lines in both hands. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated at the start of measure 87.

90

rir mi la - scie - rai? Mi la - scie - rai mo -

p *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 89 to 91. The vocal line has a quarter rest, followed by a quarter note 'rir', a quarter rest, a quarter note 'mi', a quarter rest, a quarter note 'la', a quarter rest, a quarter note 'scie', a quarter rest, a quarter note 'rai?', a quarter rest, a quarter note 'Mi', a quarter rest, a quarter note 'la', a quarter rest, a quarter note 'scie', a quarter rest, a quarter note 'rai', and a quarter rest. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.

rir? O Dio man - ca il va - lor man - ca il va -

mf

Detailed description: This system contains measures 92 to 94. The vocal line has a quarter rest, followed by a quarter note 'rir?', a quarter rest, a quarter note 'O', a quarter rest, a quarter note 'Dio', a quarter rest, a quarter note 'man', a quarter rest, a quarter note 'ca', a quarter rest, a quarter note 'il', a quarter rest, a quarter note 'va', a quarter rest, a quarter note 'lor', a quarter rest, a quarter note 'man', a quarter rest, a quarter note 'ca', a quarter rest, a quarter note 'il', and a quarter rest. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

95

lor e la co - stan - za.

mp *tr*

Detailed description: This system contains measures 95 to 98. The vocal line has a quarter rest, followed by a quarter note 'lor', a quarter rest, a quarter note 'e', a quarter rest, a quarter note 'la', a quarter rest, a quarter note 'co', a quarter rest, a quarter note 'stan', a quarter rest, a quarter note 'za.', and a quarter rest. The piano accompaniment features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a trill (*tr*) marking.

D.C. al FINE

Ejemplo 8.

I SEE SHE FLIES ME.

(AURENG-ZEBE.)

I see, I see she
flies me, she flies me, I
see, I see she flies me, she

5

flies me, flies
..... me, she flies me ev_ry - where, she flies me ev_ry -
- where, Her eyes, her eyes..... her scorn, her
scorn dis_co - ver, but what's..... her scorn, but

10

4 3# 4 3# 4 3#

15

what's her scorn or my des - pair, Since

'tis my fate, 'tis, 'tis my fate, since 'tis, 'tis my

20

fate, since 'tis my fate to love her, since 'tis my fate to

love her. Were she but kind, kind,

Rather slow.

25

were she but kind,..... kind..... whom I..... a - -

30

-dore, I might live long - - - - -

35

- - - - - er but not love.....

40

..... more, Were she but kind,.....

kind,..... were she but kind,..... kind..... whom

45

I..... a - dore, I might live long - -

50

- - er, live long - - er but

not love..... her more.

Ejemplo 9.

Plaisir d'amour.

(The Joys of Love.)

English Version by
H. MILLARD.

GIOVANNI MARTINI.
(1741 - 1816)

Allegretto grazioso. (♩ = 46)

Voice.

Piano.

p

Plai-sir da - - - - - mour ne
Pia-*cer* du - - - - - mor *pù*
The joys of - - - - - love e'er

rit. p

pù f

du - re qu'un mo - ment: cha - grin d'a - -
cheun di sol - - non du - - - ra: mar - tir d'a - -
swift - ly do - - de - part, Its sor - - rows

pù f

10

p

mour du - re tou - te la vi - e.
mer tut - ta la vi - ta du - ra.
 bit - ter thro' a life - time prove.

15

mf

Jai tout quit -
Tut - to scor - dai per
 I gave up

té pour l'in - gra - te Syl - vi - e;
le - i, per Sil - via in - fi - da;
 all - for cru - el Syl - via's love,

20

cresc. *f* *dim.* *p*

el - le me quit - te et prend un au - tre g -
et - la or mi scor - dae ad al - tro a - mor suf - fi -
 Too soon I find an - oth - er owns her

cresc. *dim.*



25

mant. Plai-sir d'a - -
da. *Pia-cer d'a - -*
 heart. The joys of

mour — ne du - re qu'un mo - ment: — cha -
mor — *più che un di sol - non du - - ra:* — mar -
 love — e'er swift - ly do - de - part, — Its

30

grin d'a - - mour du - re tou - te la - vi - -
tir d'a - - *mor-tal-ta la vi-ta - du - -*
 sor - - rows bit - ter thro' a - life - time

e. rit.
 prove. *rit. assai.*

35

mf

“Tant que eet-teau - cou - le - ra dou - ce - ment vers
 “Fin - chère tran- quîl - lo scor - re - rà il ru - seel là
 “Long as this brook - let shall soft - ly on - ward flow, The

dolce.

40

cresc. *f*

ce ruisseau qui bor - de la - prai - ri - e je fai - me -
 ver - so il mar che cin - ge la - pia - nu - ra io l'a - me -
 mead - ow pass - ing on - its joy - ous way, Thee I - will

cresc. *f* *mf*

45

mf

rai.” me ré - pé - tait - Syl - vi - e.
 ro.” mi dis - se l'in - fe - de - le.
 love,” ev - er would Syl - via say:

pp e smorz. *rinf. e rit.*

l'eau cou - le en - cor, el - le a - chan - gé - pour -
 Scor - re il ri - ogn - cor, ma can - giò in lei - l'a -
 Still flows the stream, but chang'd is Syl - via

pp

con dolore

tant... Plai - sir d'a -
mor.... P'ù - cer d'a -
 now... The joys of

50

più f

mour — ne du - re qu'un mo - ment: — cha - grin da -
mor — *più che un di sol* — non du - ra: mar - tir d'a -
 love — e'er swift - ly do - de - part, — its sor - rows

55

cresc. *rall.* *rit.* *tr*

mour du - re tou - te la - vi - e.
mor tut - ta la - vi - ta — du - - - - - ra.
 bit - ter, bit - ter thro' a life - - - - - time prove.

rall. *rit.* *mf*

cresc. *p*



Ejemplo 10.

Il mio ben quando verrà.
(When, my love, wilt thou return.)

English Version by
D^r TH. BAKER.

Aria.

GIOVANNI PAISIELLO.
(1741. 1816)

Andante. (♩ = 44.)

Piano.

Voice.
p dolce

Il mi - o ben quan - do ver - rà
When, my — love, wilt thou re - turn,
a — ve - der la — me - - sta a - mi - ca?
Her — to see for — thee who is sigh - ing?

20

di bei fior s'am - man - - te - rà la
On the shore the sun - doth buru, the

spiag - gia, la spiag-gia a - pri - - ca.
flow - ers, the flow-ers are dy - - ing,

25

Ma nol ve - do,
But my lov - er,

30

ma nol ve - do,
but my lov - er

35

ei mio - ben, ahì - mè! non -
ne'er I see re - turn, Woe's -





vien? e' il mio ben, ahi-mè! non
me! Ne'er I see re-turn! Woe's

40 vien? e il mio ben ahi-mè! non vien?
me! ne'er I see re-turn! Woe's me!

45 Men - tre al - l'au - re spie - ghe - rà
While his sweet-heart on the air

50 la sua fiamma, i suo - i la - men - ti,
Wastes her sor-row in pi - ti - ful cry - ing,

55 mi - ti au - ge - i v'in - se - - gue - rà più
Re - spon - - sive moun-tains her - plaint will bear, More



60
dol - - ci, più dol - - ci ac - - cen - - ti.
gen - - tly, more gen - - tly re - - ply - - ing.

Ma non po - do.
Who can hear him?

65
E chi l'u - di?
No voice hear I!

70
Ah! il mio be - ne am - mu - to - li.
Ah! still my lov - er makes no re - ply.

75
Ah! am - mu - to - li.
Ah! makes no re - ply.

80

Tu cui stan - ca o - ma - i già fe'
Kind - - ly ech - o, whose pa - tience with me



il mio pian - to, e - co pie - to - sa,
My com - plain - ings al - read - y do - - tire, -



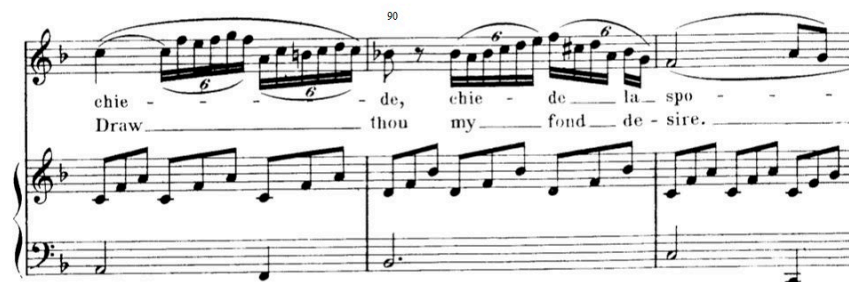
85

ei ri - tor - - na e dol - - ce a - - te
Now re - turn - - them, and gen - - tly to thee



90

chie - - de, chie - de la spo - - -
Draw - - thou my fond de - sire.



sa. Pian, mi chia - ma;
Hark! he calls me;

pp *sempre ppp*

95
pia - no - ahi - mè! pia - no, ahi -
hark! woe's me! hark! woe's

pp *sempre ppp*

100 *cresc.*
mè! no, non mi chia-ma, oh Di-o, oh
me! No, he does not call me, O heav-en, O

f *p*

105
Di-o, non c'è.
heav-en, 'tis not he!

f *p*

Ejemplo 11.

Chi vuol la zingarella.

(Who'll try the Gipsy pretty.)

Canzone.

English Version by
D.F. TH. BAKER.

GIOVANNI PAISIELLO.
(1741 - 1816)

Moderato. (♩ = 76.)

Voice.

Piano.

5

Chi vuol la zin-ga -
Who'll try the Gip-sy

10

rel-la gra - ziosa, ac-corta e bel-la? Si - gnori, ec - co - la - qua, si -
pretty, So winning, wise and wit-ty, As - one and all may see, As

15

gnori, ec - co - la qua. Le don-ne sul bal - co - ne
one and all may see? For la-dies at their win - dow

20



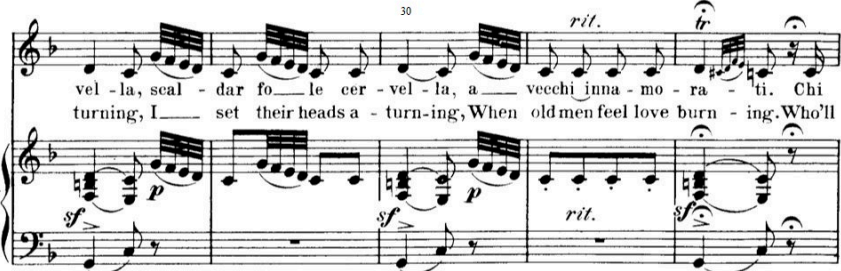
so bene in-do-vi-nar. I giovani al can-to - ne
Their fortune I can tell; The laddies at the inn, - too,

25



so meglio stuzzi - car. A vecchi in-na - mo - ra - ti scal - dar fo - le cer -
I can amuse as well. When old men feel love burning, I - set their heads a -

30



vel - la, scal - dar fo - le cer - vel - la, a vecchi in-na - mo - ra - ti. Chi
turning, I - set their heads a - turn-ing, When old men feel love burn - ing. Who'll

35



vuol la zin-ga - rel - la, chi vuol la zin-ga - rel-la? Si - gnori, ec - co - la -
try the Gip-sy pretty, Who'll try the Gip-sy pretty? Come one and all to -

40 *P*

qua, si - gnori, ec - co - la - qua. Le don - ne sul bal -
me, come one and all to - me. For ladies at their



pp 45

co - ne so bene in - do - vi - nar. I giovani al can -
win - dow Their fortune I can tell, The laddies at the



to - ne so meglio stuzzi - car. A vecchi in - na - mo -
inn, too, I can amuse as well. When old men feel love



50 *rit.*

ra - ti, a vecchi in - na - mo - ra - ti scal - dar fo - le cer - vel - la. Chi
burn - ing I set their heads a - turn - ing, I - set their heads a - turning. Who'll

col canto



55
a tempo



vuol la zin - ga - rel - la gra - zio - sa, ac - cor - ta e
try the Gip - sy pret - ty, So win - ning, wise and

60



bel - la? Si - gno - ri, ec - co - la qua; si -
wit - ty, As - one and all may see, as



gno - ri, ec - co - la qua, gra - zi - o - sa, ac - cor - ta e
one and all may see; So win - ning, wise and

65



bel - la, gra - zi - o - sa, ac - cor - ta e bel - la. Si - gno - ri, ec - co - la
wit - ty, so winning, wise and wit - ty, As one and all may

qua, gra - zi - o - sa, ac - cor - ta e bel - la, gra - zi - o - sa, ac - cor - ta e
see, so — winning and so wit - ty, so — winning, wise and

70 *animando sempre e cresc.*
bel - la, Si - gno - ri, ec - co - la qua, si - gno - ri, si -
wit - ty, As one and all may see, so winning, so

f *p* *animando sempre e cresc.*

gno - ri, si - gno - ri, ec - co - la qua, si - gno - ri, si -
wit - ty, As one and all may see? so win - ning, so

rit. 75
gnori, si - gnori, ec - co - la qua.
wit - ty, Come one and all to me.

rit. *f*

Ejemplo 12.

Mozart: Ariette, K. 307 (284d)

Mozart
Ariette
K. 307/284d
(A. Ferrand)

Allegretto



5
Oi - seaux, si tous les ans vous
Wohl, tauscht ihr Fö - ge - lein mit

10
chan - gez de cli - mats, vous chan - gez de cli - mats, dès que le tris - te hi -
je - dem Jahr den Hain, mit je - dem Jahr den Hain und sucht, weht's kalt her -

15
ver dé - pouil - le nos bo - ca - ges; ce n'est pas seu - le - ment pour
auf, den mildern Himmel auf. Doch macht es nicht al - lein der

20
chan - ger de feuil - la - ges, ni pour é - vi - ter nos fri - mats; mais
Himmel und der Hain, dass ihr euch die - ses - Wechsels er - freut. Es

Mozart: Ariette, K. 307 (284d)

25

vo - tre dé - sti - née, mais vo - tre dé - sti - née ne vous per - met, ne
gönnt euch das Ge - schick, es gönnt euch das Ge - schick sonst nicht der Lie - be Glück, sonst

30

vous per - met d'ai - mer, qu'à la sai - son des fleurs. Et quand el - le est pas -
nicht der Lie - be Glück, als in der Blü - then - zeit. Ist die - se hier vor -

35

sée, vous la cher - chez ail - leurs, a - fin d'ai - mer tou - te l'an -
bei, sucht ihr, wo sonst sie sei, und lie - bet so Jahr - aus Jahr

40

45

née; et quand el - le est pas - sée, vous la cher - chez ail - leurs, a - fin d'ai - mer, d'ai -
ein. Ist hier der Lenz vor - bei, sucht ihr, wo sonst er sei, und lie - bet so, und

50

mer - tou - te l'an - née, tou - te l'an - née.
lie - bet, lie - bet so Jahr - aus Jahr - ein.

cresc.



Ejemplo 13.

Mozart: Un moto di gioia, K. 579

Mozart
Un moto di gioia
K. 579
(da Ponte)

Pianoforte

Allegretto moderato

10
Un mo-to di gio-ja mi sen-to nel pet-to, che an-nun-zia di-let-to in mez-zo il ti-
Schon klopfet mein lie-bender Busen vor Freuden, schon ah-ne ich ban-gend mein sel-ges Ge-

15
mor! *schück!* *Spe-riam che in con-* *Bald wird sich in*

20
ten-to fi-ni-sca l'af-fanno, non sempre, non sempre è ti-rau-no
Wonne ver-wandeln mein Leiden, nicht ewig, nicht e-wig ist grau-sam

30
il fa-to ed a-mor, il fa-to ed a-mor. Un
die Lieb' und das Glück, die Lieb' und das Glück. Schon

35
40

Mozart: Un moto di gioia, K. 579

45

mo - to di gio - ja mi sen - to nel pet - to, che an - nun - zia di - let - to in mez - zo il ti -
klopft mein lie - bender Bu - sen vor Freuden, schon ah - ne ich ban - gend mein sel - ges Ge -

50

mor. Spe - riam che in con - ten - to fi - ni - sca l'af -
schick. Bald wird sich in Wonne ver - wandeln mein

55

60

fan - no, non sempre, non sempre è ti - ran - no, non sem - pre è ti - ran - no il
Leiden, nicht e - wig, nicht e - wig ist grau - sam, nicht e - wig ist grau - sam die

65

70

fa - to ed a - mor, il fa - to ed a - mor, il fa - to ed a -
Lieb und das Glück, die Lieb' und das Glück, die Lieb' und das

75

80

mor, il fa - to ed a - mor.
Glück, die Lieb' und das Glück.



Ejemplo 14.

Adelaide.

MATTHISSON.

L. van BEETHOVEN.

Larghetto.

dolce p

5
Ein - sam wan - delt dein Freund im Früh - lings -
Lone - ly wan - ders thy friend in spring's green

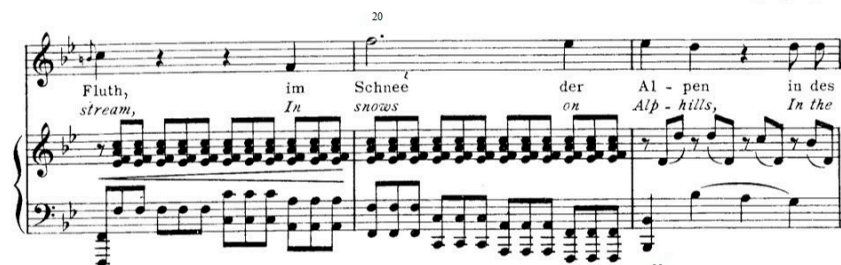
10
gar - ten, mild vom lieb - li - chen Zauberlicht um - flos - sen, das durch wan - ken - de
gar - den, Mild - ly stream - eth the mag - ic light a - round him, As through trem - bling

15
Blü - then - zwei - ge zittert, A - de - la - i - de,
blos - som - twigs it - quivers, A - de - la - i - de,

A - de-la - i - de. In der spie - gelnden
A - de-la - i - de. In the mir - ror-like



20
Fluth, im Schnee der Al - pen in des
stream, In snows on Alp - hills, In the



25
sin-ken-denTa-ges Goldge - wöl - ke, im Ge - fil - de der Ster - ne strahlt dein
van-ish-ingdaylight'sgolden cloudlets, In the fields of the stars,too, gleams thine



Bild - niss, dein Bild - niss, A - de - la - i - de! in des
im - age, Thine im - age, A - de - la - i - de! In the



30
sin - ken - den Ta - ges Gold - ge - wöl - ke, im Ge - fil - - de der
van - ish - ing day - light's gold - en cloud - lets, In the fields of the



35

Ster - ne strahlt dein Bild - ness dein
stars, too, gleams thine im - age, thine



Bild - ness, A - - de - la - i - de!
im - age, A - - de - la - i - de!



40

A - bend - -
Ev' - ning



45

lüft - chen im zar - ten Lau - be flüstern,
winds in the ten - der leaves are whispering,



Sil - ber - glück - chen des Mai's im Gra - se säuseln, Wel - len
Sil - ver May - bells a - mid the cool grass rustling, Wa - ters



50

rau - schen, und Nach - ti - gal - len flö - ten,
mur - mring, and night - in - gales keep flut - ing.

Wel - len rau - schen, und Nach - ti - gal - len
Wa - ters mur - mring, and night - in - gales keep

55

flö - - - - - ten: A - de - la - i - - -
flut - ing: A - de - la - i - - -

60

de! A - bend lüft - chen im zar - ten Lau - be flüstern, Sil - ber -
de! Ev'ning winds in the ten - der leaves are whisp'ring, Sil - ver

glöck - chen des Mais im Gra - se säuseln, Wel - len rauschen und Nachti - gal - len
May - bells a - mid the cool grass rustling, Wa - ters murmuring, and nightingales keep

65

flö-ten, und Nach-ti-gal-len flö-ten: A - de - la -
fluting, and night-in-gales keep flut-ing: A - de - la -

i - de! A - de - la - i - de!
i - de! A - de - la - i - de!

70 Allegro molto. 75

Einst, O Wunder! O Wun-der! ent-blüht auf
Soon, O won-der! O won-der! up-on-my

80

mei-nem Gra-be, O Wun-der, ent-
grave be - hold it, O won-der! up-

85

blüht auf mei-nem Gra-be, ei-ne Blu-me der
on-my grave be - hold it, Springs a flow-er from



90

A - sche mei - nes Her - zens, der A - sche mei - nes
out my heart's cold ash - es, yes, from out my heart's cold -

85 95

Her-zens; deut - lich schimmert, deut - lich schimmert auf jedem Purpur-
ash-es; Plain - ly glimmers, plain - ly glimmers on ev'ry pur-ple

100 105

blättchen, auf jedem Purpur - blättchen: A - de - la - i - de!
pet-al, on ev'ry pur-ple pet-al: A - de - la - i - de!

110

A - - de-la - i - de!
A - - de-la - i - de!

115

Einst, O Wunder! einst, O Wunder!
Soon, O wonder! soon, O wonder!

The image shows a page of a musical score for Schubert's 'A - sche mei - nes Her - zens'. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The lyrics are in German and English. The piano part features a characteristic Schubertian accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *fp*, *p*, and *sf*. The page number 373 is at the bottom.

120

ent - blüht, ach ent - blüht auf mei - mem
Yes, soon on my grave, yes, on my grave be -

125

Gra - be ei - ne Blu - me der A - sche meines Her - zens,
hold it, Springs a flow' - ret from out my heart's cold ash - es,

130

der A - sche mei - nes Her - zens; deut - lich
Springs a flow' ret from out my heart's ash - es; Plain - ly

135

140

schimmert, deut - lich schimmert auf jedem Purpur-blättchen, auf jedem Purpur-blättchen:
glimmers. plain - ly glimmers on ev'ry pur - ple pet - al, on ev'ry pur - ple pet - al;

145

A - de - la - i - de, A -
A - de - la - i - de, A -



150 155

de-la-i-de; deut-lich schimmert auf je-dem Pur-pur-
de-la-i-de; Plain-ly glim-mers on ev'ry pur-ple

160

blätt-chen, auf je-dem Pur-pur-blätt-chen:
pet-al, ev'ry pur-ple pet-al:

165

A - - de - la - i - - de,
A - - de - la - i - - de,

cresc. *ff* *ff*

170

A - de - la - i - - de,
de - la - i - - de,

ff *ff* *p*

175 *pp*

A - de - la - i - de.
A - de - la - i - de.

calando. *pp*

Ejemplo 15.

Hagars Klage.

Gedicht von Schücking.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Largo. 5 30. März 1811.

Singstimme.

Pianoforte.

Hier am Hü - gel hei - ssen San - des sitz' ich, und mir ge - gen - ü - ber liegt mein

ster - - bend Kind, lecht nach ei - - nem Tropfen Was - ser, lecht und

ringt schon mit dem To - de, weint und blickt mit stie - ren Au - gen mich be.

dräng - - te Mut - ter an.

25

Du musst ster - ben, du musst ster - ben,

30

ar - mes Würm - chen! Ach nicht ei - - - ne

35

Thrä - - ne hab - ich in den trocken Au - gen, wo ich

40

dich mit stil - len kann, wo ich dich mit stil - len kann.

p *f* *f* *p* *f* *p* *pp*

Allegro. 45

50

55

60

Ha! sah ich

65

ei - ne Lö - wen - mut - ter, ich woll - te mit ihr käm - pfen, um die Ei - ter

Detailed description: This page contains the piano accompaniment for Schubert's 'Die Löwenmutter' (D. 155), measures 45 through 65. The score is in 3/4 time, B-flat major, and marked 'Allegro.'. It features a complex piano part with frequent sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line begins at measure 60 with the lyrics 'Ha! sah ich eine Löwenmutter, ich wollte mit ihr kämpfen, um die Eiter'. The piano part continues throughout the vocal line, providing harmonic support and texture.

käm - - - pfen, ich woll - te kämp - fen um die

70 Ei - ter, ich wollte kämp - - pfen! Könnst' ich aus dem dürren

80 San - de nur ein Tröpf - chen Was - ser sau - gen! A - - ber ach! - -

85 a - - ber ach! - - a - ber ach! ich muss dich ster - ben

90 *Largo.* sehn, ich muss dich ster - ben sehn! Kaum ein

ppp

95

schwa-cher Strahl des Le-bens dämmert auf der bleichen Wan-ge, dämmert in den matten

100

Au-gen, dei-ne Brust er-hebt sich kaum. Hier am

105

Bu-sen, komm und wel-ke, komm und wel-ke! Kömmt ein

110

Mensch dann durch die Wü-ste, so wird er in den Sandun-scharren,

115

sagen: das ist— Weib und Kind.

Geschwind. 120

125 130

135
Ich will mich von dir wenden, dass ich dich nicht ster - ben seh,

140
dass ich dich nicht ster - ben seh, nicht ster - ben seh,

145
und im Tau - mel der Ver - zweif - lung mur - - re

p *ff* *fff*

b2

Detailed description: This is a page of a musical score for the piano accompaniment of Schubert's 'Der Erlkönig'. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'Geschwind.' (Allegretto). Measure numbers 120, 125, 130, 135, 140, and 145 are indicated at the start of their respective systems. The lyrics are in German. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*ff*), and fortississimo (*fff*). A *b2* marking is present in the piano part at measure 140. The piano part features a prominent eighth-note accompaniment pattern.

150

wi - - der Gott! Fer - ne von

155 160

dir will ich ge - - hen, fer - - ne, fer -

165

ne, fer - ne von dir will ich gehn, will ich ge - - hen,

170 175

und ein rüh.rend Klag.lied sin - gen,

180

dass du noch im To - des.kam - pfe Trö.stung ei - ner Stim.me hörst.

185

190 *Adagio.* 195

200

205

Nur zum letz - ten Klag - ge - be - te öffn' ich mei - ne, mei - ne

210

dür - ren Lip - pen, und dann schliess'ich sie auf im - mer,

pp

215

und dann kom-me bald, o Tod!

220 *Largo.*

pp *ppp*

225 *Più largo.* 230

Je - ho - va, Je - ho - va, Je - ho - va! blick' auf uns her - ab, blick' auf

235

uns - her - ab, blick' auf uns, - auf uns - her - ab! Je - ho - va! Je -

240

ho - va! Er - bar - me dich des Kna - ben! Je - ho - - va! Je - ho - va! Je - ho -

Allegro. 245

va! Send' aus ei - nem Thau - ge - wöl - ke La - bung uns, sen - de La - bung uns her -

250

ab!

Recit. 255

Ist er nicht von Abrams Samen?

a tempo 260

Er wein - te Freu - den - thrä - nen, als ich ihm dies Kind ge - bo - ren, und nun wird er

a tempo

265 **Allegretto.**

ihm zum Fluch!

270

Ret. te dei. nes Lieb - lings Sa - men, selbst sein Va - ter bat um Se - gen, und du sprachst: Es kom. me Se - gen ü - ber die - ses Kin. des Haupt, die - ses Kin. des Haupt!

275 280

Allegro.

285

Hab' ich wi - der dich, wi - der dich ge. sün - digt, wi - der dich: Ha! so tref - fe mich die Ra - - che, so tref - fe mich die Ra - - che, ha! die

290

cresc.

295

Ra - che! Hab' ich wi - der dich ge - sün - - -

300

digt, so tref - fe mich die Ra - - - che, die

305

Ra - - - che! A - ber

Andante. 310

ach! was that der Kna - be, dass er mit mir lei - den muss? Wär' ich

315

doch in Sir ge - storben, als ich in der Wü - ste irr - te, und das Kind noch un - ge -

320

bo-ren un-ter mei-nem Her-zen lag; nein, da kam ein hol-der Fremd-ling, hiess mich

325

rück zu Ab-ram ge-hen, und des Man-nes Haus be-tre-ten, der uns grau-samitz ver-

330

stiess. War der Fremd-ling nicht ein En-gel?

335

a tempo

denn er sprach mit hol-der Mie-ne: Is-ma-el wird gross auf Er-den, sein

Largo.

345

Sa-men zahl-reich sein. Nun



350

lie - gen wir und wel - ken; uns - re Lei - chen wer - den mo - dern wie die

Lei - chen der Ver - fluch - ten, die der Er - de Schoos nicht birgt.

Adagio. 355

Schrei' zum Him - mel, ar - mer

Kna - be! öff - ne dei - ne

360

wel - ken Lip - pen!

Gott, sein Herr, verschmäh' das

Fle - hen, verschmäh' das Fle - hen des un - schuld' - gen

365
Kna - ben nicht!

5

pp

Ejemplo 16.

Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethe's „Faust“

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Schubert's Werke.

№ 31.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 2.

Moritz Reichsgrafen von Fries gewidmet.

19. October 1814.

**) Nicht zu geschwind. $\text{♩} = 72$.*

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein
Pianoforte. *sempre staccato pp*

5 Herz ist schwer, ich fin-de, ich fin-de sie
cresc.

10 nim-mer und nim-mer mehr!
decresc.

15 Wo ich ihn nicht hab', ist mir das
pp

**) ursprünglich „Etwas schnell!“*

20

Grab, die gan - - - ze Welt ist mir ver -

gält, mein ar - - - mer Kopf ist mir ver -

25 rückt, mein ar - - - mer Sinn ist mir zer -

30 stückt. Mei - ne Ruh' ist

35 hin, mein Herz ist schwer, ich fin - - de, ich

40
fin - - de sie nim - - mer und nim - - mer - mehr.

Nach ihm - - - nur schau' ich zum

decresc. *pp*

45
Fen - - - ster hin - aus, nach ihm - - - nur geh' ich

aus - - - dem Haus. Sein ho - - - her Gang, sein'

50

55
ed' - - - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - - des Lä - cheln, sei - ner

cresc. poco a poco

60
Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner Re - - de
Zau - - - ber - fluss, sein Hän - de - druck,
65 und ach, sein Kuss!
70
75
Mei - ne Ruh' ist hin, mein
Herz ist schwer, ich fin - - de, ich fin - - de sie
cresc. f

f *cresc.* *accel.* *ff* *f*
f *pp* *p*

80
nim - mer und nim - mer - mehr.

83
Mein Bu - - - sen drängt sich nach ihm
p *cresc. poco a poco*

90
hin, ach dürft' ich fas - sen und hal - - - ten
accel.

95
ihn, und küs - - - sen ihn, so wie ich

wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

100

sollt; o könnt' ich ihn küs - sen, so wie ich

105

wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

110

sollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

115

sollt: Mei - ne Ruh' ist

decresc. e ritard. *pp*

hin, mein Herz ist schwer.

dimin. *ppp*

Ejemplo 17.

Erk König.

Ballade von J. W. v. Goethe.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

FRANZ SCHUBERT.

Vierte, endgiltige Fassung.

Op. 1.

Moriz Grafen von Dietrichstein gewidmet.

Schubert's Werke.

Nº 1784

Schnell. $\text{♩} = 152.$

Singstimme.

Pianoforte.

5 10 15 20

Wer rei - tet so spät durch
Nacht und Wind? Es ist der Va - ter mit sei - nem

25
Kind; er hat den Kna - beu wohl in dem Arm, er fasst ihn
30 sicher, er hält ihn warm. Mein
35 Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? Siehst, Va - ter,
40 du den Erl - kö - nig nicht? den Er - len -
45 kö - nig mit Kron' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein

mf *pp* *f* *pp* *mf* *p*

val *val*

55

Ne - belstreif. „Du lie - bes Kind, komm,

60

geh mit mir! gar schö - ne Spie - le

65

spiel' ich mit dir; manch bun - te Blu - men sind

70

an dem Strand; mei.ne Mut - ter hat manch'

75

gül - den Ge - wand“. Mein Va - ter, mein Va - ter, und hō - rest du

(ppp)

80

nicht, was Er len.könig mir lei - se verspricht? Sei ru.hig, bleibe

p *decresc.*

85

ru.hig, mein Kind; in dür.ren Blättern säu.selt der Wind. „Willst,

fei - ner Kna - be, du mit mir gehn? mei.ne Töch - ter sol - len dich

ppp

90

war - ten schön; mei.ne Töch - ter füh - ren den nächt - li.chen Reihn, und

95

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, sie wie - gen und tan - zen und sin - gen dich einf.

Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl -
kö.nigs Töchter am dü - stern Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich
seh es ge - nau; es scheinen die al - ten Wei - den so grau.
„Ich lie - be dich, mich
reizt dei.ne schö.ne Ge - stalt; und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge.

100
105
110
115
120

decresc.
cresc.
ff
p
pp

125

waltz. Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an! Erl - kö - nig

130

hat mir ein Leids ge - than! Dem Va - - ter

135

accelerando
grau - set's, er rei - tet geschwind, er hält in Ar - men das

140

äch - zen - de Kind, er - reicht den

145

Hof mit Müh und Noth; in seinen Armen das Kind war todt. *Recit.* *Andante.*

Ejemplo 18.

V.
Am Feierabend.

Ziemlich geschwind. 5

Singstimme.

Pianoforte.

f *p*

Hätt ich tau - send Ar-me zu rüh - ren, könnt' ich
brau-send die Räder füh - ren, könnt' ich we-hen durch al - le Hai - ne, könnt' ich
dre - hen al - le Stei - ne, dass die schö - ne Mül - le - rin

20

merk - te mei - nen treu - en Sinn, dass die schö - ne Mül - - - le.rin

25

merk - te mei - nen treu - - - en Sinn!

decresc.

30

Ach, wie ist mein Arm so schwach! was ich he - be, was ich tra - ge, was ich

35

schneide, was ich schla - ge, je - der Knap - pe thut mir's nach, je - der Knap - pe thut mir's

40

nach. Und da sitz' ich in der gro.ssen Run.de, in der



45

stil - len, küh - len Fei - er - stun - de, und der Mei - ster sagt zu

50

al - len: eu - er Werk hat mir ge - fal - len, eu - er Werk hat mir ge - fal - len; und das

55

lie - be Mäd - chen sagt - al - len ei - ne gu - te Nacht, al - len ei - ne gu - te

pp *P*

Etwas geschwinder. 60

Nacht. Hätt' ich tau - send Ar - me zu rüh - ren, könnt' ich

65

brau - send die Rä - der füh - ren, könnt' ich we - hen durch al - le Hai - ne, könnt' ich



70
dre - hen al - le Stei - ne, dass die schö - ne Mül - le - rin merk - te
mei - nen, mei - nen treu - - en Sinn, dass die schö - ne Mül - le -
75 rin merk - te mei - nen, mei - nen treu - - en Sinn,
80 dass die schö - ne Mül - le - rin merk -
85 - te mei - nen treu - en Sinn!

The image shows a page of musical notation for the piano accompaniment of Schubert's 'Die schöne Müllerin'. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The lyrics are in German and describe a miller's wife who has been abandoned by her lover. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes measure numbers 70, 75, 80, and 85. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Ejemplo 19.

XVI.
Die liebe Farbe.

Etwas langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

p

In Grün will ich mich
Wohl - auf zum früh - li - chen
Grabt mir ein Grab im

klei - - - den, in grü - ne Thrä - nen - wei - - - den: mein
Ja - - - gen, wohl - auf - durch Haid' und Ha - - - gen! mein
Wa - - - sen, deckt mich mit grü - nen Ra - - - sen: mein

pp

¹⁰
Schatz hat's Grün so gern, mein Schatz hat's Grün so
Schatz hat's Ja - gen so gern, mein Schatz hat's Ja - gen so
Schatz hat's Grün so gern, mein Schatz hat's Grün so

pp

15

gern. Will su - chen ei - nen Cy - pres - sen.hain, ei - ne
gern. Das Wild, das ich ja - ge, das ist der Tod, die
gern. Kein Kreuz - lein schwarz, - kein Blüm - lein bunt, grün

Hai - de von grü - nen Ros - - - ma - rein: mein
Hai - de, die heiss' ich die Lie - - - bes - noth: mein
Al - - les, grün so rings und rund: mein

fp

20

Schatz hat's Grün so gern, mein Schatz hat's Grün - so gern.
Schatz hat's Ja - gen so gern, mein Schatz hat's Ja - gen so gern.
Schatz hat's Grün so gern, mein Schatz hat's Grün - so gern.

f

Ejemplo 20.

XVII.

Die böse Farbe.

Ziemlich geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Ich möch - te zieh'n in die Welt hin.aus, hin - aus in die wei - te
Welt, wenn's nur so grün, so grün nicht wär' da drau.ssen in Wald und
Feld. Ich möch.te die grü.nen Blät.ter all' pflücken von je - dem Zweig, ich

ff

p

crusc.

20

möch - te die grü - nen Grä - ser all - wei - nen ganz to - dten - bleich, wei - nen ganz to - dten -

bleich. Ach Grün, du bü - se Far - be du,

25

was siehst mich im - mer an so stolz, so keck, so

30

scha - den - froh. mich ar - men, ar - men wei - ssen Mann?

Ich möch - te lie - gen vor ih - rer Thür in

p *ff* *f* *fp* *pp*

35

Sturm und Re - gen und Schnee, und sin - gen ganz lei - se bei

40

Tag und Nacht das ei - ne Wört - chen A - de, - das ei - ne - Wörtchen A -

de! Horch, wenn im Wald ein Jagd - hörn schallt, da

45

klingt ihr Fen - sterlein, und schaut sie auch nach

mir nicht aus, darf ich doch schauen hinein. O



50

bin - de von der Stirn dir ab das grü - ne, grü - ne Band, das
grü - ne, grü - ne Band! A - de, a - de! und rei - che mir zum
55
Ab - schied dei - ne Hand! A - de, a - de! und
60
rei - che mir zum Ab - schied dei - ne Hand, zum Ab - schied dei - ne
Hand!

Ejemplo 21.

Winterreise.

Ein Cyclus von Liedern von Wilhelm Müller.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. Nº 517-540.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 89.

ERSTE ABTHEILUNG.

Februar 1827.

I.

Gute Nacht.

Mässig, in gehender Bewegung.

Singstimme.

Pianoforte.

Fremd bin ich einge - zo - gen, fremd zieh' ich wie - der aus. Der Mai war mir ge -
Ich kam zu meiner Rei - sen nicht wäh - len mit der Zeit, muss selbst den Weg mir

wo - gen mit man - chem Blu - men - strauss. Das Mädchen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von
wei - sen in die - ser Dunkel - heit. Es zieht ein Mon - den - schat - ten als mein Ge - fahr - te -

ligato

20

Eh, das Mädchen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von Eh - nun
mit, es zieht ein Mon - den - schat - ten als mein Ge - fähr - te mit, und

25

30

ist die Welt so trü - be, der Weg ge - hüllt in - Schnee, nun ist die Welt so trü - be, der -
auf den weissen Mat - ten such ich des Wil - des Tritt, und auf den weissen Mat - ten such

35

Weg ge - hüllt in Schnee.
ich des Wil - des Tritt.

40

Was soll ich länger wei - len, dass man mich trieb hin - aus? Lass ir - re Hunde

45

50

hieu - len vor ih - res Her - ren Haus! Die Lie - be liebt das Wan - dern, Gott hat sie so ge -

pp

pp ligato



55
macht, von Ei-nem zu dem An - dern, Gott hat sie so ge-macht.

60
Die Lie - be liebt das Wan - dern, fein Lieb-chen, gu - te Nacht! von

65
Ei - nem zu dem An - dern, fein Lieb-chen, gu - te Nacht!

70
Will dich im Traum nicht

75
stö - ren, wär' Schad' um dei - ne - Ruh, sollst mei-nen Tritt nicht hö - ren, sachst,

The image shows a page of a musical score for Schubert's 'Die Wandernde Liebste'. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The score includes measure numbers 55, 60, 65, 70, and 75. The piano part features various textures, including block chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* is present at measure 70. The key signature changes from one flat to two sharps at measure 70.

80
sacht die Thü - re - zu! Schreib' im Vor - ü - ber - ge - hen aus Thor dir: gu - te -

85
Nacht, da - mit du mö - gest se - hen, an dich hab' ich ge - dacht.

90
Schreib' im Vor - ü - ber - ge - hen aus Thor dir: gu - te Nacht, da -

95
mit du mö - gest se - hen, an dich hab' ich ge - dacht, an dich hab' ich ge -

100
a tempo
dacht.

pp
un poco ritard.
dim.

Ejemplo 22.

VII.
Auf dem Flusse.

Singstimme. *Langsam*^{*)}

Der du so lu - stig

Pianoforte. *pp staccato*

*sehr leise*¹⁰

rauschtest, du hel - ler, wil - der Fluss, wie still bist du ge - wor.den, giebst

ppp

¹⁵

kei - nen Schei - de - gruss! Mit har - ter, star - rer Rin - de hast

pp

*sehr leise*²⁰

du dich ü - ber - deckt, liegst kalt und un - be - weg - lich im San - de - aus - ge -

ppp

*) Urspr.: Mässig.



streckt. In dei - ne De - eke grab' ich mit

25 ei - nem spi - tzen Stein den Na - men mei - ner Lieb - sten und

30 Stund' und Tag hin - ein: Den Tag des er - sten Grusses, den

35 Tag, an dem ich - ging; um Nam' und Zah - len win - - det sich

40 ein zer - broch' - ner Ring.

pp

dim.

pp

43

Mein Herz, in die - sem Ba - che er -

p *ppp*

kennst du - nun dein Bild? Ob's un - ter sei - ner Rin - de wohl

cresc. *f*

50

auch so rei - ssend schwillt, ob's wohl

tr

55

auch so - rei - ssend schwillt? Mein Herz, in die - sem Ba - che

pp

er - kennst du nun dein Bild? Ob's un - ter sei - ner

Rin - de wohl auch so rei - ssend schwillt, ob's wohl

auch so - rei - ssend schwillt, ob's wohl auch so - rei - ssend

schwillt?

ppp *cresc.* *f*

fp *decresc.* *pp*

60 65 70

Detailed description: This page contains the piano accompaniment for the first system of Schubert's 'Der Erlkönig'. It consists of four systems of music. The first system (measures 60-64) features a vocal line with lyrics 'er - kennst du nun dein Bild? Ob's un - ter sei - ner' and a piano accompaniment starting with a *ppp* dynamic and a *cresc.* marking. The second system (measures 65-69) continues the vocal line with lyrics 'Rin - de wohl auch so rei - ssend schwillt, ob's wohl' and piano accompaniment with a *tr* marking. The third system (measures 70-74) continues the vocal line with lyrics 'auch so - rei - ssend schwillt, ob's wohl auch so - rei - ssend' and piano accompaniment with a *fz* marking. The fourth system (measures 75-79) shows the vocal line ending with 'schwillt?' and the piano accompaniment with a *fp* marking, a *decresc.* marking, and ending with a *pp* dynamic.

Ejemplo 23.

October 1827.

XIII.
Die Post.

Etwas geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Von der

10 Stra - sse her ein Post - horn klingt. Was hat es, dass es so

15 hoch aufspringt, mein Herz?

20 was hat es, dass es so hoch aufspringt, mein

Herz, mein Herz? Die

Post bringt kei-nen Brief für dich. Was drängst du denn so wun-der-

lich, mein Herz, mein Herz? die

Post bringt kei-nen Brief für dich, mein Herz, mein Herz, was drängst du denn so

wun-der.lich, mein Herz, mein Herz?

50

55 Nun ja, die Post kommt aus der Stadt, wo

60 ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein Herz!

65 wo ich ein lie - bes Lieb - chen hatt,

70 mein Herz, mein Herz!

cresc. *f*

pp *decresc.* *pp*

fp *fp* **1**

Detailed description: This is a page of a musical score for Schubert's Lied 'Nun ja, die Post kommt aus der Stadt'. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has lyrics in German. The score is divided into systems, with measure numbers 50, 55, 60, 65, and 70. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, *pp*, and *fp*. A first ending bracket is shown at the end of the piece.

75
Willst wohl — ein - mal hin - ü - ber seh'n, und fra - - gen,
pp

80
wie es dort mag geh'n, mein Herz, — mein Herz? —
pp

85
willst wohl ein - mal hin - ü - ber seh'n, mein Herz, — mein
p

Herz, — und fra - gen, wie es dort mag geh'n, mein Herz, —
p

90
— mein Herz? —
f *fp* *fp* *p*

Ejemplo 24.

IV.
Ständchen

von L. Rollstab.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. N^o 557.

FRANZ SCHUBERT.

August 1828.

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

5
Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;
Hörst die Nach - ti - gal - len schla - gen? ach! sie fle - hen dich,

10
in - den stil - len Hain her - nie - - der,
mit der Tö - ne sü - ssen Kla - - gen

15
Lieb - chen, komm zu mir! Flü - sternd schlan - ke
fle - hen sie für mich. Sie ver - stehn des

20

Wip - fel rau - schen in - des Mon - des Licht, in - des Mon - des
Bu - sens Sch - nen, ken - nen Lie - bes - schmerz, ken - nen Lie - bes -

23

Licht; des Ver - rü - thers feind - lich Lau - schen fürch - te, Hol - de, nicht,
schmerz, rüh - ren mit den Sil - ber - tö - nen je - des wei - che Herz,

30

fürch - te, Hol - de, nicht!
je - des wei - che

1.

35

pp

Herz. . . Lass auch dir die Brust be - we - gen, Lieb - chen, hö - re
mich! be - - bend harr' ich dir ent - ge - gen!
komm, beglü - cke mich! komm, beglü - cke mich,
be - glü - - - cke mich!
dimin.

cresc.
f
p
pp

2. 40 45 50 55

Detailed description: This is a page of musical notation for the piano accompaniment of Schubert's 'Liedchen'. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in German. The piano part features various textures, including block chords and moving lines. Performance markings include 'cresc.', 'f', 'p', 'pp', and 'dimin.'. Measure numbers 2, 40, 45, 50, and 55 are indicated at the start of their respective systems.

Ejemplo 25.

VI.
In der Ferne.

Gedicht von L. Reilstab.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. Nº 559.

FRANZ SCHUBERT.

August 1828.

Ziemlich langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

10 15

We-he dem Flihenden Welt hinaus Zie-henden!- Fremde Durchmessenden, Heimath Ver-

gessenden, Mut-terhaus Hassenden, Freun-de Ver-lassenden fol-get kein Se-gen,ach, auf ih-ren

25 30

Wegen nach, auf ih-ren We- - - gen nach!



35 Her-ze, das seh-nen-de, Au-ge, das thränende,

40

45 *cresc.* Sehnsucht, nie en-dende, heimwärts sich wendende, Busen, der wal-lende, Kla-ge, ver-hal-len-de,

50 *p* *pp* *p* *f*

55 *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

60 *p* *pp* *f* *pp*

65

Lüf-te, ihr säu-selnden, Wel-len, sanft kräu-selnden,

pp



70
Son - nen - strahl, ei - lender, nir - gend ver - wei - lender: die mir mit

75
Schmer - ze, ach! dies treu - e Her - ze brach,

80
grüsst von dem Flie - henden, Welt hin - aus Zie - henden,

85
Welt hin - aus Zie - henden!

90
Lüf - te, ihr säu - selnden, Wel - len, sanft

95
kriü - selnden, Son - nen - strahl, ei - lender,
cresc.

100
nir - gend ver - wei - len - der:
f *decresc.* *p*

105
Die mir mit Schmer - ze, ach! dies treu - e Her - zebrach, grüsst von dem
cresc.

110
Flie - henden, Welt hin - aus Zie - hen - den,
f *decresc.*

115
Welt hin - aus Zie - hen - den!
ff *decresc.* *ff*

Ejemplo 26.

VIII.
Der Atlas.

Gedicht von H. Heine.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. N^o 561.

FRANZ SCHUBERT.

August 1828.

Etwas geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

f

5

Ich un - glücksel' - ger At - las, ich un - glücksel' - ger At - las! ei - ne

mf

10

Welt, die gan - ze Welt der Schmerzen muss ich tra - gen, die gan - ze

15

Welt muss ich tra - gen, ich tra - ge Un - er - träg - liches, und

cresc.

20

bre-chen will mir das Herz im Lei - be.

fff *fz* *fz*

25

Du stol - zes Herz, du hast es ja ge-

fp *fp* *fp* *fp*

wollt! Du woll - test glück - lichsein, un - end - lich

fp

30

glück - lich, o - der un - end - lich e - lend, un - end - lich

decresc. *pp*

35

e - lend, stol - zes Herz, und je - tzo bist du

cre - - - scen - - - do

40

e - lend. Ich un - glücksel'ger At - las, ich un - glücksel'ger At - las! die

fff

45

gan - ze Welt der Schmerzen muss ich tra - gen, die gan - ze Welt muss ich tra - gen, die

50

gan - ze Welt der Schmerzen muss ich tra - gen.

fff *p* *fz*

Ejemplo 27.

XI.

Die Stadt.

Gedicht von H. Heine.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. N^o 564.

FRANZ SCHUBERT.

August 1828.

Mässig geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

pp con Pedale

pp

dimin.

leise

Am

10

15

fer - nen Ho - ri - zon - te er - scheint, wie ein Ne - bel - bild, die Stadt mit ih - ren

Thür - men, in Abenddäm - mung ge - hüllt.

Ein feuch - ter Wind - - zug

pp

This system shows the first two staves of the musical score. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand with sixteenth-note patterns. The dynamic marking *pp* is present.

kräu - - selt die grau - e Was - - ser - bahn; mit

20

This system continues the musical score. The vocal line includes the lyrics "kräu - - selt die grau - e Was - - ser - bahn; mit". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns. A measure rest of 20 is indicated above the vocal staff.

trau - rigem Tak - - te ru - - dert der Schif - - fer in meinem

dimin.

This system continues the musical score. The vocal line includes the lyrics "trau - rigem Tak - - te ru - - dert der Schif - - fer in meinem". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns. The dynamic marking *dimin.* is present.

Kahn. Die

25 *stark*

This system concludes the musical score. The vocal line includes the lyrics "Kahn. Die". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns. The dynamic marking *stark* is present.

Musical score for the first system of Schubert's "Die Forelle". It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Son - ne hebt sich noch ein - mal leuchtend vom Bo - - den em - por, und". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Musical score for the second system of Schubert's "Die Forelle". The vocal line continues with the lyrics "zeigt mir je - ne Stel - le, wo ich das Lieb - ste ver - lor." The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present, followed by a *decresc.* (decrescendo) marking.

Musical score for the third system of Schubert's "Die Forelle". This system shows the piano accompaniment continuing with the eighth-note pattern. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Musical score for the fourth system of Schubert's "Die Forelle". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A dynamic marking of *dimin.* (diminuendo) is present.

Ejemplo 28.

XIII.

Der Doppelgänger.

Gedicht von H. Heine.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. Nº 566.

FRANZ SCHUBERT.

August 1828.

Sehr langsam.

Singstimme. *pp*

Pianoforte.

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
in die - sem Hau - se wohn - te mein Schatz; sie hat schon
längst die Stadt ver - las - sen, doch steht noch das Haus auf dem sel - ben
Platz. Da steht auch ein Mensch, und starrt in die Hö - he,
cresc. poco a poco

30 und ringt die Hände vor Schmer - zens - ge - walt; — mir — graut es,

35

40 wenn ich sein Ant.litz se - he, der Mond zeigt mir mei - ne eig' - ne Ge - stalt. —

45 Du Dop - pel - günger, du bleicher Ge - sel - le! was äffst du nach mein

50 Lie - besleid, das mich gequält auf die - ser Stel - le so man - che

55 Nacht, in al - - - - - ter Zeit?

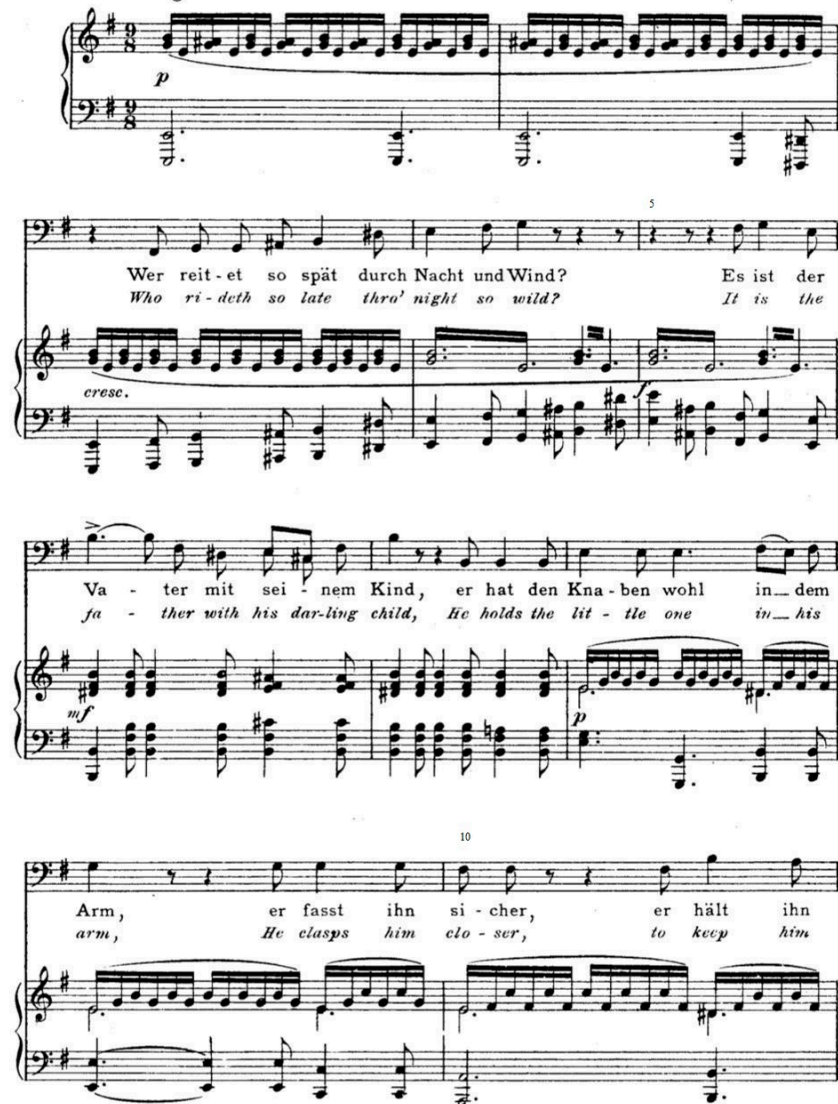
Ejemplo 29.

Erlkönig
The Erl-King

GÖTHE

C. LOEWE

Allegro



p

Wer reit-et so spät durch Nacht und Wind? Es ist der
Who ri-deth so late thro' night so wild? It is the

cresc.

Va-ter mit sei-nem Kind, er hat den Kna-ben wohl in-dem
fa-ther with his dar-ling child, He holds the lit-tle one in-his

mf

p

10

Arm, er fasst ihn si-cher, er hält ihn
arm, He clasps him clo-ser, to keep him

warm, er fasst ihn si-cher, er hält ihn
warm, He clasps him clo-ser, to keep him

warm. *mf tenuto* „Mein
warm. My

15 *pp*
 Sohn, was birgst du so bang dein Ge-sicht?“ „Siehst, Va-ter, du den
son, why hi-dest thy face now in fear?“ “See, fa-ther, see, the

20 *mf*
 Erl-kö-nig nicht? den Er-len-kö-nig mit Kron' und Schweif?“ „Mein
Erl-king is here, The Erl-king crown-ed with elf-in light.“ “My

Sohn, das ist ein Ne - bel - streif,
son, 'tis but the mist - y night,



mf

das ist ein Ne - bel - streif!"
'tis but the mist - y night!"



p *rit.*

„Komm, lie - bes Kind, komm, geh' mit mir, gar
"Come, dar - ling child, come, go with me, And



trem.
pp una corda
ped.

schö - ne Spie - le spiel' ich mit dir, manch' bun - te Blu - men sind an dem Strand, mei - ne
man - y games I'll play with thee, And pret - ty flow - ers on strand be - hold, And my



30

35




Mut - ter hat manch' gül - den Ge - wand." "Mein
moth - er's dress for thee is of gold." "My

a tempo
p
tre corde



Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se ver -
ja - ther, my ja - ther, and dost thou not hear The Erl - king whis - per - ing promise of

40



spricht?" "Sei ru - hig, blei - be ru - hig, mein Kind, in dür - ren
cheer?" "Be - calm and hush - and do not mind, The leaves are

45



Blät - tern säu - selt der Wind, in dür - ren Blät - tern säu - selt der
moan - ing in the wind, The leaves are moan - ing in the

Wind!'' "Willst,
wind." "Oh,

sotto

p

trem.

pp una corda

50 *vocce*

fei - ner Kna - be, du mit mir gehn? Mei - ne Töch - ter sol - len dich
sweet and love - ly boy, wilt go with me? My - daugh - ters shall take ten - der

55

war - ten schön, mei - ne Töch - ter füh - ren den nächt - li - chen Reih'n, und
care of thee, And night - ly mer - ry feasts for thee they will keep, And

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein." "Mein
danc - ing and sing - ing shall rock thee to sleep." "My

p

tre corde

p

*

60

Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort, Erl - kö - nig's Töch - ter am düs - ter - en
fa - ther, my fa - ther, and see - est thou not, Erl - king's fair daugh - ters in yon gloom - y

65

Ort?" "Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es ge - nau, es schei - nen die
spot?" "My son, my son, I see it quite near, The old gray - ish

70

al - ten Wei - den so grau, es schei - nen die al - ten Wei - den so grau?"
heath - er dis - mal and drear, The old gray - ish heath - er dis - mal and drear."

75

"Ich lieb' dich, mich reizt dei - ne
"I love thee, thy beau - teous form

schö - ne Ge - stalt, und bist du nicht wil - lig, so brauch' ich Ge - walt!" Mein Va - ter, mein
shall soon be mine, And if thou'rt un - will - ing, no thought shall be thine!" "My fa - ther, my

* * *



mf
 Va - ter, jetzt fasst er mich an! Erl - kö - nig hat mir ein Leid's ge -
 fa - ther, I now feel his clutch! The Erl - king harmed me with dead - ly
 than; Erl - kö - nig hat mir ein Leid's ge - than.' Dem Va - ter
 touch, The Erl - king harmed me with dead - ly touch.' The fa - ther
p *80*
 grau - set's, er rei - tet ge - schwind, er hält in den Ar - men das äch - zen - de
 trem - bl's, and fas - ter they go, He press - es still clos - er, the boy moun - ing
ff *85*
cresc.
 Kind, er - reicht den Hof mit Mü - he und Noth, in sei - nen
 low, At last he reach - es his dwell - ing in dread, His arms still
mf *cresc.*
90 *pp* *fp*
 Ar - men das Kind war todt.
 fold - ed, The child is dead. *pp*

Ejemplo 30.

XVI.
Die alten, bösen Lieder.

(Orig. Cis moll.)

Ziemlich langsam.

62. Die al - ten bö - sen Lie - der, die

Träu - me bö - s' und ärg, die lasst uns jetzt be - graben, holt ei - nen gro - s - sen

Särg. Hin - ein leg' ich gar manches, doch sag' ich noch nicht

15 was; der Särg muss sein noch grö - sser wie's Hei - delber - ger Fass. Und

20 holt ei - ne To - ten - bah - re und Bret - ter fest und dick; auch muss sie sein noch

25

län - ger, als wie zu Mainz die Brück'. Und holt mir auch zwölf

30

Rie - sen, die müs.sen noch stär - ker sein, als wie der star - ke

35

Chri - stoph, im Dom zu Cöln am Rhein. Die sol.len den Sarg fort.tragen, und

40

senken ins Meer hin.ab; denn solchem grossen Sarge ge.bührt ein grosses Grab.

45

Wisst ihr, warum der Sarg wohl so gross und schwer mag sein? — Ich



Adagio. 50

senkt' auch mei.ne Lie.be und mei.nen Schmerz hin.ein.

Andante espressivo. 55

60

65

ritard.

Ejemplo 31.

To Frau Dr. Livia Frege
FOREBODINGS
(VERGESSEN)

KARL WILHELM OSTERWALD (1820-1887)
 Translated by Arthur Westbrook

(Original Key)

ROBERT FRANZ, Op. 5, No. 10

Larghetto appassionato *mf*

VOICE *tremolando* Oh! pain - ful dream, why
 O ban - ger Traum, was

PIANO *mf*

haunt me so, On wings of dusk - y night up-borne?
 flat - terst du mit schwur - zem Flü - gel um mein Haupt?

All rest and peace I e'er can
 Du hast mir, du, die gan - ze

f pesante il Basso

know From my sad heart is rude - ly torn.
 Ruh' aus mei - nem Her - zen wild ge - raubt.

dim.

15

I dream, I pace the riv - er's strand, The
 Ich träum: ich steh' an Ba - ches Rand, die

wil - lows weep there all for-lorn. The
 Trau - er - wei - de hängt her - ein, die

20

stream - let dies and turns to sand, The blue for - get - me - nots
 Quel - le schwand, ver - dorrt im Sand sind all die blau - en Ver -

25

now are gone. For - got - ten! ah, to
 giss - nicht - mein. Ver - ges - sen, ach! ver -

p

p marcato il Basso

*f più moto
Bewegter als vorher*

dim. *f*



30

be for-got By one, the dear-est heart of all,
ges - sen sein vom lieb - sten Her - zen in der Welt.

35

heav - iest grief Which on a hu - man heart can
schwer - ste Pein, die auf ein Men - schen - her - ze

fall.
fällt.

dim. *p* *pp al smorzando*

Ejemplo 32.

To Frau Dr. Livia Frege

ON THE SEA
(AUF DEM MEERE)

(Original Key)

HEINRICH HEINE (1799 - 1856)
Translated by Charles Kautsky Manney

ROBERT FRANZ, Op. 5, Nº 3

Andantino Very fervently (*Sehr innig*)

VOICE

p

From the star - ry eyes of heav - en Trem - bling
Aus den Him - mels - au - gen dro - ben fal - len

PIANO

p

sparks of light are fall - ing Thro' the night; my soul in
zit - ternð lich - te Fun - ken durch die Nacht, und mei ne

a tempo

rap - ture Soars on wings of love to meet them. O ye
See - le dehnt sich lie - be - weit und wei - ter. O, ihr

p *poco rit.* *a tempo* *mf*

eyes of heav'n a - bove me, Pour your beams in - to my
 Him - mels - au - gen dro - ben! Weint auch aus in mei - ne

p

15
 bos - om Till those tears of star - ry bright - ness Fill my
 See - le, dass von lie - ben Ster - nen - thrä - nen ü - ber -

poco rit. *a tempo*
 soul to o - ver - flow - ing.
 flie - sset mei - ne See - le.

poco rit. *a tempo*

Ejemplo 33.

Stehe still!

"Stand thou still!"

Poem by
Mathilde Wesendonck
English version by
Grace Hall

Music by
Richard Wagner

Bewegt
Con moto

Voice

Sau - sen-des, brau - sen-des
End - less-ly gal - lop-ing

Piano

p *mf* *p* *cresc.*

5

Rad der Zeit, Mes - ser du der E - wig-keit;
steeds of time, Whirl - ing suns and dust of stars,

leuch - ten-de Sphä - ren im wei - ten All, die ihr um - ringt den
Lu - min-ousspheres in e - ter - nal flight, Cir - cling round the

p *cresc.*



10

Wel - ten-ball; ur - e - wi - ge Schöp - fung, hal - te doch
 rac - ing earth, Un - halt - ing cre - a - tion, stand thou

15

ein, ge-nug des Wer - dens, lass mich
 still An end to ef - fort; grant me

sein! Hal - te an dich,
 rest! Quell the wild zeal,

20

zeu - gen-de Kraft, Ur - ge-dan - ke, der e - wig schafft!
 fet - teryour force, An - cient la - bor - ers, Thought and Will!

Hem - met den A - them, stil - let den Drang, schwei - get nur ei - ne Se -
 Mer - ci - less driv - ers, goad me no more, Si - lent, be si - lent one

p *cresc.*

25

kun - de lang! Schwel - len - de Pul - se, fes - selt den Schlag;
 mo - ment's space! Fe - ver - ish puls - es, qui - et your beat!

f *dim.* *p* *cresc.*

30

en - de, des Wol - lens ew' - ger Tag!
 Soar - ing am - bi - tion, fold your wings!

f

dass in se - lig sü - ssem Ver - ges -
That in balm - y, bliss - ful ob - liv -

dim.

*

35 *ausdrucksvoll*
with expression

sen ich mög' al - le Won - nen er - mes -
ion The full - ness of joy I may sa - -

dimin. sempre

p.

40

sen! Wenn Aug' in Au - ge won - nig
vor, When eye from eye drinks sweet ap -

p.

*

45

trin - ken, See - - - le ganz
pease - ment, Soul - - - with soul

50

in See - - - le ver - sin - - ken;
u - nit - - - ed and blend - - - ed;

Mässiger als zuvor
slower than before 55

We - sen in We - sen sich wie - der - fin - det, und al - les
Be - ing at - tains its di - vine com - ple - tion, And ev - 'ry

60

p

Hof - fen's_ En - de sich kün - det; die Lip - - pe ver -
hope is_ crowned with ful - fil - ment; There awe seals the

pp *piu p*

65

stummt in stau - - nen - dem Schwei - -
lips in rapt ad - o - ra - -

pp *pp*

70

wie gänzlich sich verlierend
as if totally losing itself

gen, kei - nen Wunsch mehr will_ das Inn' - re zeu - gen:
tion, Steeps in sol - emn still - ness heart_ and spir - it,

pp

Langsam (Slowly)
*mit gesteigertem Vortrag
with heightened emphasis*

75 80

er - kennt_ der Mensch des Ew' - gen Spur, und löst dein
For man_ has touched the sum - mit of life, Where God re -

pp
*mit allmählicher Steigerung der Stärke
gradually increasing in power*

85

Rät - sel, heil' - ge Na - tur!
veals_ the se - cret of all!

90

dim. *p* *più p* *pp*

Ejemplo 34.

6

Allegro

Singstimme

Pianoforte

f

5

Wie soll ich die Freu - de, die Won - ne denn tra - gen? Daß

p

tr

un - ter dem Schlagen, dem Schla - gen des Her.zens die See - le, die See - le nicht

10

schei - de?

f

15

Und wenn nun die Stun - den der
Lie - be ver - schwun - den, wo - zu das Ge - lü - ste, in trau - ri - ger Wü - ste noch

20

wei - ter ein lust - lee - res Le - ben zu ziehn, wenn nir - gend dem U - fer mehr
Blu - - - men er - - blühn? Wie

25

geht mit lei - behang - nen Fü - ßen die Zeit bedäch - tig Schritt vor

30

Schritt! Und wenn ich wer - - de schei - den - müs - sen, wie

fe - der - leicht fliegt dann ihr Tritt, wie fe - der - leicht fliegt

35

poco ritard. dann - - - ihr Tritt! **Poco sostenuto**

poco ritard. *p*

molto espress. 40

Schlage, sehn - süch - ti - ge Ge.walt, in tie - fer, treu - er Brust! Wie

espress.

45 50

Lautent on vor - über halt, vor - über halt, ent - flieht des Le - bens schön - ste

poco animato 55

Lust. Ach, wie bald, ach, wie bald bin ich der Won - ne, der Won - ne mir

poco animato

dolce

60

kaum noch be - wußt, ach, wie bald, ach, wie bald bin ich der Won - ne, der

65

Won - ne mir kaum noch be - .wußt.

p dimin.

70

Rausche, rau - sche weiter fort, tie - . fer Strom - der

p

Zeit, wandelst bald aus Morgen Heut, aus Morgen Heut,

75

gehst - von Ort, - von Ort zu Ort; hast du

dolce

80

mich bisher ge - tra - gen, lu - stig bald, dann

85

still, will es nun auch wei - ter wa - gen, wie - es,

p *f*

90

wie - es wer - den will.

95

Poco animato

Darf mich doch nicht e - - - lend ach - - - ten,

100 da die Einz - - ge winkt, Lie - - be läßt mich

105 nicht verschmach - ten, bis dies Le - - ben sinkt,

bis dies Le - - ben sinkt!

dim. *un poco ritard.*

110

Vivace, ma non troppo

p

115

Nein, der Strom wird

cresc. *p*

120

im - - mer brei - - ter, Him - - mel bleibt mir im - - mer

p

125

hei - - ter, fröh - - - - - li - - chen Ru - - - - - der - - schlags

p *cresc.*

130

fahr ich hin - ab, bring Lie -

135

- be und Le - ben, Lie - be und Le - ben zu - gleich, zu -

140

gleich an das Grab.

145

Nein, der Strom wird im - - mer brei - - ter, -

150

Him - mel bleibt mir im - mer hei - ter, —

fröh - li - chen Ru - der - schlags

p cresc.

155

fahr - ich hin - ab,

animato 160

fröh - li - chen Ruderschlags fahr ich hin - ab, — bring Lie - be und Le - ben zu -

165
gleich an das Grab, bring Lie - be und Le - ben zu - gleich an das Grab, —

170
cresc.

175
bring Lie - - - - - be und

180
fp *p cresc.*

180
Le - - ben zu - gleich an das Grab, bring Lie - be und Le - - ben zu -
gleich, zu - gleich an das Grab.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piano accompaniment of Schubert's 'Der Erlkönig'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in German. The first system (measures 165-170) features a vocal line with lyrics 'gleich an das Grab, bring Lie - be und Le - ben zu - gleich an das Grab, —' and a piano accompaniment with trills and a 'cresc.' marking. The second system (measures 175-180) has a vocal line with lyrics 'bring Lie - - - - - be und' and a piano accompaniment with a 'fp' marking and a 'p cresc.' marking. The third system (measures 180-185) has a vocal line with lyrics 'Le - - ben zu - gleich an das Grab, bring Lie - be und Le - - ben zu -' and a piano accompaniment with triplets and a 'p cresc.' marking. The fourth system (measures 180-185) has a vocal line with lyrics 'gleich, zu - gleich an das Grab.' and a piano accompaniment with triplets and a 'p cresc.' marking.

Ejemplo 35.

Der Genesene an die Hoffnung.

The convalescent's ode to hope.

Hugo Wolf.
(Original-Ausgabe.)

Langsam und schwer. 5

Singstimme. Töd - lich grau-te
Death that morning

1. pp

Pianoforte.

mir der Mor - gen: doch schon lag mein Haupt, wie süß!
for me wrest - led: but all care I from me cast;

10

Hoff - nung, dir im Schoss ver - bor - gen, bis der Sieg ge -
at thy breast, sweet Hope I nest - led, till the fight was

p *cresc.*

breit

won - - nen hless_ bis der Sleg ge - won - - - nen
 won at last_ till the fight was won at

15 *Tempo I.* *p*

hless. O - pfer bracht' ich al - len
 last. To all gods I brought an

Tempo I.

20

Göt - tern, doch ver - - - ges - - - sen wa - rest du;
 off - ring, from a dis - - - tance thou could'st see

seit - wärts von den ew' - gen Ret - - tern
 me the sa - cri - fice pre - - par - - ing

25

sa - - hest du dem Fe - ste zu.
and for - get - ting none but thee.

mf
dim. *ppp*

mit innigster Empfindung

O ver - gib, du Viel - ge - treu - e!
Oh for - give, thou well - be - lov - ed!

30

Tritt aus dei - nem Däm - mer - licht,
Lift the cloud, that veils thy grace

p

dass ich dir ins e - wig - neu - e, mon - den - hel - le An - ge - sicht -
 let me gaze with eye trans - fig - ured, on the beau - ty of thy face. -

p *pp*

sehr innig 35

ein - mal schau - e, recht von Her - zen, wie ein Kind und son - der Harm;
 On - ly once, oh Hope I pray thee, like a child that knows - no harm;

p *pp*

ach, nur ein - - mal oh - - ne Schmer - zen schlie - sse mich in
 free from pain and sor - - row, let - - me rest se - rene - - ly

f *p* *dim.* *pp*

40

dei - nen Arm!
 in thine arm!

ppp *ppp* *ppp*

Ejemplo 36.

Um Mitternacht.

At midnight.

(Orig. Cis moll.)

Sehr ruhige Bewegung. *p*

19. *ppp*

Ge - las - sen stieg die
The night did come with

Nacht — ans Land, lehnt träu-mend an der Ber - - ge Wand, — ihr
calm — se - rene, — and mu - sing 'gainst the hills — did lean, — her

Au - - ge sieht — die gold' - - ne Wa - ge nun der
eye — the gold - en scales — of time doth see in

Zeit — in glei - chen Scha - len — stil - le ruh; —
e - - qual ba - lance hang im - - mo - va - bly; —

10



und ke - - cker rau - schen die
and bold - - er now do the



Quel - - len her - vor, sie sin - gen der Mut - ter, der
waves rush a - long, they sing to their mo - ther, the

15



Nacht, ins Ohr vom Ta - - ge,
night that song of days gone,



vom heu - te ge - we - se - nen Ta - - ge.
the song of the day just now end - - ed.

20

Das ur - alt al - te Schlum - mer - lied, — sie
She bare - ly heeds that song — so old, — that

25

ach - tet's nicht, sie ist — es müd'; — ihr klingt des Him - mels Bläu -
she has heard such times — un - told; — to her the hea - ven's a -

- e sü - sser noch, — der flücht' - - gen Stun - den —
- zure sounds more fair, — the e - - qual yoke each —

gleich ge - schwung'nes Joch.
fleet - ing hour doth bear.



30



Doch im - mer be - hal - ten die Quel - len das Wort, — es
The wave - lets not heed - ing do ne'er si - lence keep, — and

35



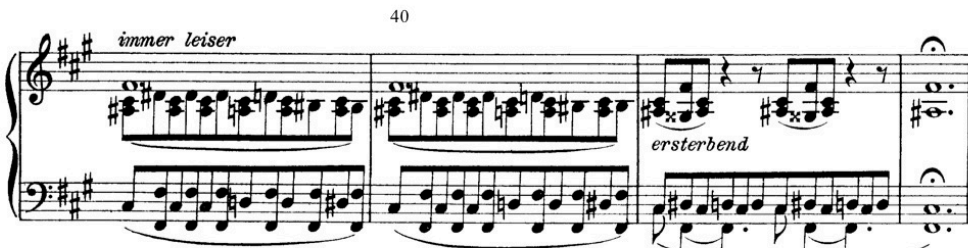
sin - gen die Was - ser im Schla - fe noch fort — vom Ta - - ge,
soft - ly the wat - ers e'en sing in their sleep — of days gone,



vom heu - te ge - we - se - nen Ta - - - ge.
the song of the day just now end - - - ed.

40

immer leiser



ersterbend

Ejemplo 37.

Lied vom Winde.
Song of the wind.

Lebhaft bewegt.

38. *p* *f* *dim.*

Sau - se - wind,
Rush - ing wind,

Brau - se - wind! dort und hier!
blust'ring wind, high and low,

Sau - se - wind, Brau - se - wind! Del - ne Hel - mat sa - ge
rushing wind, blust'ring wind, where thy home is fain I'd

5

10

mir!
know!

mf ausdrucksvoll

p dim.

15

pp flüsternd

„Kind-lein, wir fah-ren seit viel vie-len Jah-ren durch die weit wei-te
“Child mine, for e-ver, we haste, cea-sing ne-ver, through the great great wide

ppp

20

Welt, und möch-ten's er-fra-gen, die Ant-wort er-ja-gen,
world, but where we do come from, that can we ne'er fath-om,

cresc.

mf

25

(♩ = ♩.)
bel den Ber-gen, den Mee-ren,
we did ques-tion the mount-ains,

f

p

30

bei des Him-mels klin-gen-den Hee-ren, die wis-sen es nie,
 we did ask of riv-ers and fount-ains, but nought can they say.

dim. *pp* *ppp*

35

die wis-sen es nie,
 but nought can they say.

ppp

40

die wis-sen es nie. Bist du klü-ger als
 but nought can they say. Art thou wi-ser than

ppp *mf*

sie, magst du es sa-gen.
 they, then canst thou tell us.

cresc. *fp* *f*

45

- Fort, wohl-auf! Halt' uns nicht auf! Kommen
- Off, we go, keep us not now. We must

an - dre nach, un - sre Brü - der,
haste a - way, there come o - thers,

50

da frag' wie - der.
ask our bro - thers."

Halt' an! Ge - mach,
For once de - lay,

55

ei - ne klei - ne Frist! Sagt, wo der
canst not bide with me? *Say, where the*

f *p* *mf*

60

Lie - - be Hei - - mat ist, — ihr An - fang,
home of love may be, — whence comes it,

p *p* *mf* *p* *mf*

65

ihr En - de?
where goes it?

p *mf* *dim.*

70

„Wer's nen - nen könn - te! Schel - mi - sches Kind, Lieb' ist wie
„Ah, who can know... it! Child thou wilt find, love's like the

mp *p*

f

Wind, rasch und le - ben - dig, ru - het nie,
wind, swift - ly doth fly past, lives for aye,

cresc.



f *breit* 75 *p* *rit.*

e - - wig ist sie, a - ber nicht im - mer be - stän - - dig.
love will ne'er die, but it is not al - ways stead - - fast.

ff *pp* *rit.*

ped. * *ped.*



a tempo *f* 80

- Fort! Wohl-auf! halt' uns nicht auf!
- Off! we go! keep us not now!

a tempo *sf p* *f*



f

Fort über Stop - pel und Wäl - der und Wie - sen!
On, e - ver on, o - ver wood - lands swift fleet - ing,

ff *p* *mf*



85

Wenn ich dein Schätzchen seh', will ich es grü - ssen. Kind - lein,
if I thy lo - ver see, I'll bring him greet - ing. Child mine,

p *p* *più p*

90

A - de! A - de!
fare well! fare well!

p *pp* *ppp*

pp *ppp* *pppp wie ein Hauch*

Red. Red. Red. Red. Red. *

85

95

The image shows a page of a musical score for Schubert's song 'Wenn ich dein Schätzchen seh'...'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand. The score is divided into four systems. The first system (measures 85-88) includes the vocal entry and the piano accompaniment. The second system (measures 89-92) features the vocal line with the lyrics 'A - de! A - de!' and 'fare well! fare well!'. The piano accompaniment continues with the arpeggiated figure. The third system (measures 93-96) shows the vocal line with 'A - de! fare well!' and the piano accompaniment with the instruction 'pppp wie ein Hauch'. The fourth system (measures 97-100) shows the piano accompaniment concluding with a final chord marked with an asterisk. Performance markings include dynamics like *p*, *pp*, *ppp*, and *pppp*, and performance directions like 'Red.' and 'Verschiebung Red.'. Measure numbers 85, 90, and 95 are indicated at the start of their respective systems.

Ejemplo 38.

N^o. 3.

Schnell und wild.

Singstimme.

Pianoforte.

(mit starkem Pedalgebrauch.)

ff *pp*

5 *f*
Ich hab ein glü - hend Mes - ser, ein Mes - ser in mei - ner Brust, o

10 *p* *f*
weh! — o weh! — Dasschneid' so tief in je - de Freud' und

15 *f*
Zeit lassen.
je - de Lust, — so tief! — So tief! — Es schneid' so weh und tief!
etwas zurückhaltend (aber nicht zu sehr)

ff *p*

a tempo

Ach, was ist das für ein bö - ser Gast! Ach, was ist das für ein bö - ser Gast!

Nim-mer hält er Ruh, nim - mer hält er Rast!

Nicht bei Tag, — nicht bei Nacht, wenn ich schlief! — 0

weh! — 0 weh!

accel.

35

Sehr schnell.

40

Nicht eilen.

ri - te - nu - to *p*

m. g. *rit.*

m. s.

45

Langsamer.

wehl

molto riten.

Noch langsamer.

p *pp* *pp immer mit Ped.*

pp flüsternd

Wenn ich in den Him - mel seh, sei ich zwei blau - e Au - gen stehn!

sempre pp und Ped.

50 *pp* *pp flüsternd*

O weh! O weh! Wenn ich im gel - ben

poco rit. *ppp* *ppp*

55 *poco accel.*

Fel - de geh, seh ich von Fern das blon - de Haar im Win - de weh'n! O

m.s. *mf* *mf* *f*

60 *molto accel.* *f*

weh! O weh! Wenn ich aus dem Traum auf - fahr'

p *mf* *f*

V 2 V

Sehr schnell. Etwas weniger schnell.

und hö - re klin - gen ihr sil - bern La - chen,

pp trem. *cresc.* *al* *frit.* *f*

Strauss: Krämerspiegel, Op. 66

15

Drei Mas - kensah ich am

20

Him - mel stehn wie Lar - - ven sind...

25

..... sie an - - zu - sehn. O Schreck,

El piano en los lieder de Schubert

Luis Vallés Gran

Strauss: Krämerspiegel, Op. 66

da-hin - ter

In lebhaftem Polkzeitmass

sieht man Herrn Fried - mann!

cresc. *ff* *dim.* *p* *f*

Red. * Red. *

p

p

cresc. *f* *p*

Ejemplo 40.

à Madame Ida GODEBSKA

Siete Canciones populares Españolas

SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Adaptation française
de M. PAUL MILLIET

Manuel de FALLA

1. EL PAÑO MORUNO

1. Le drap mauresque

Allegretto vivace (♩ = 72)

CANTO

PIANO

pp

sordina sola

poco cresc.

5

10

15

poco cresc.

pp 3

8^a bassa.....

2^a Ra.

20

25

grazioso e leggiero

Al pa - ño fi - no, en la
Au drap très fin, dans la

tien - da, Al pa - ño fi - no, en la
(u) tien - da, Au drap très fin, dans la

30

tien - da, U - na man - cha le ca -
tien - da, Si quel - que tache ap - pa -

35

(♩ = ♩)
poco rit. Tempo

- yó; U - na man - cha le ca - vó;
- rait, Si quel - que tache ap - pa - rait

Tempo

colla voce *pp*

sordina sola

40

45

50

55

Por me - nos pre - cio se
A fas - ble prix qu'on le

ven - de — Por me - nos pre - cio se ven - de, Por -
ven - de! A fas - ble prix qu'on le ven - de! Il -

- que per - dió su va - lor. Por - que per -
per - du sa va - leur. Il - a per -

poco f *leggero* *poco rit.* *colla voce*

The image shows a page of a musical score for the piano accompaniment of Schubert's 'Der Erlkönig'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 40. The second system starts at measure 45 and includes the lyrics 'Por me - nos pre - cio se / A fas - ble prix qu'on le'. The third system starts at measure 50 and includes the lyrics 'ven - de — Por me - nos pre - cio se ven - de, Por - / ven - de! A fas - ble prix qu'on le ven - de! Il -'. The fourth system starts at measure 55 and includes the lyrics '- que per - dió su va - lor. Por - que per - / per - du sa va - leur. Il - a per -'. The piano accompaniment features a prominent triplet in the right hand at measure 45 and a 'poco f' marking. The vocal line has various dynamics and articulations, including 'leggero' and 'colla voce'.

60

- dio su va - lor
- du sa va - leur!

a Tempo

pp

sordina sola

65

mf

A - - - - -

P

legg^o

70

- y!
- y!

senza rit.

pp

2^{da}

Ejemplo 41.

Fauré
Clair de lune (Menuet)

Andantino quasi Allegretto. $\text{♩} = 78$.

CHANT.

PIANO.

mp

5

sempre dolce

10

Vo - -

15

tre à - me est un pa - y - sa - ge choi - si, Que vont charmant

ppp

mas - ques et ber - ga - mas - ques. — Jou - ant du

sempre cantabile

20

luth et dan - sant, et qua - si Tris - tes sous

leurs dé - gui - se - ments fan - tas - - - ques!

This system shows the first two staves of the musical score. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

²⁵ *dolce*
Tout en chan-tant, sur le mo - de mi - neur,

p *pp*

This system shows the second two staves. The vocal line begins at measure 25. The piano part includes dynamic markings *p* and *pp*. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic texture.

³⁰
La - mour vain - queur et la vie op - por - tu - - - ne,

This system shows the third two staves. The vocal line begins at measure 30. The piano part continues with the same rhythmic accompaniment.

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bon -

This system shows the final two staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano part concludes with the same rhythmic accompaniment.

35

heur, Et leur chan-son se mêle au clair de lu - - - no!

espressivo e dolce

Au

40

cal - - me clair de lu - - - ne, tris - - te et beau,

dolce

* *And.* *

45

Qui fait rê-ver les oi - seaux dans les

* *And.* *

meno p
tr - - - bres, Et san-glo-ter d'ex -

50
ta - - se les jets d'eau, Les grands jets d'eau

pp *sempre*

55
suel - - tes par - mi les mar - bres!

dolce

The musical score consists of four systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment starting with the tempo marking *meno p*. The second system begins at measure 50 and includes the dynamic marking *pp* and the instruction *sempre*. The third system starts at measure 55 and features the dynamic marking *dolce*. The piano accompaniment throughout the piece is characterized by a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, often involving triplets and sixteenth notes.

Ejemplo 42.

L'invitation au voyage



CH. BAUDELAIRE

HENRI DUPARC

Presso lento *dolce e tenero p*

Voice

Piano

pp

col Pedale

Mon en -
fant, — ma sœur; Songe — à la dou -
ceur D'at - ter là - bas vivre en - sem -

10

ble, Ai - mer à toi - sir, Ai -

15

mer et mou - rir Au pa - ys qui te res -

sem - - ble! Les so -

20

leils mouil - lés De ces ciels brouil -

rit. un poco *a tempo* *dim.* *p*

lés Pour mon es - prit ont les char - mes

rit. un poco *a tempo* *colla voce* *dim.* *p*

25

Si mys - té - ri - eux De les traî - tres

30 *dim.* *doce assai*

yeux, Brillant à tra-vers leurs lar-

dim. *pp*

sost. Ped.

Un poco più mosso *pp*

mes. *Là, tout n'est qu'ordre... et beau-*

pp

sost. Ped.

35 *rall.*

té, Lu-xe, cal-me et vo-lup-té!

rall.

sost. Ped.

40

Tempo I

p

pp

Fois

45

sur ces ca - naux Dor - mir ces vais -

seaux Dont l'hu - meur est va - ga - bon - de;

30

mf *cresc. molto*

C'est pour as - sou - vir — Ton moin - dre dé - sir Qu'ils vien -

mf *espressivo* *cresc. molto*

35

f *dim.*

- nent du bout — du mon

f *dim.*

sost Ped.

Un poco più mosso *mp*

de. *Les so -*

p *9*

60

teils _____ *cou - chants* _____ *Re -*

dim.

dim.

ve - tent _____ *les champs,* _____ *Les ca -*

2

naux, _____ *la ville en - tiè -*

9 cresc. un poco

65 *mp*

re, Dhy - a - cinthe et

d'or; Le mon - de s'en -

70 *cresc. molto*

dort Dans u - ne chau - - de lu -

The image displays a musical score for a piano accompaniment, likely from a Schubert lieder. It consists of four systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics "miè - re!" and a piano accompaniment starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and a nine-measure slur. The second system continues the piano accompaniment with dynamics *dim.*, *poco a poco*, and *p*. The third system begins at measure 75 with a piano (*pp*) dynamic and the lyrics "Là, tout n'est qu'ordre". The piano accompaniment is marked *cantabile* and includes a *mf* dynamic. The fourth system continues the piano accompaniment with the lyrics "et beau - té,". The score features complex piano textures with many slurs and dynamic markings.

pp sempre
Lu - - xe, cal - - me
pp sempre cantabile
mf

appena rall. *a tempo*
et vo - - lup - té!
appena rall. *a tempo*

dim. *poco a poco* *sin' al fine*

rall. *ppp*

Ejemplo 43.

Mandoline

(Paul Verlaine)

Mandolin

Claude Debussy

English version by
Henry G. Chapman

Allegretto *dolce e leggiero*

Voice

Piano

Les don-neurs de
Now your gal-lant

sé-ré-na-des Et les bel-les é-cou-teu-ses É-chan-gent
se-re-nad-ers, And the pret-ty dames that love them, Their plat-i-

des pro-pos fa-des Sous les ra-mu-res chan-teu-tes
tudes are ex-chang-ing 'Neath branches mur-m'ring a-bove

ses. C'est Tir-cis et c'est A-min-te,
them. Tir-cis'tis, and 'tis A-min-ta,

20



mf
Et c'est l'é - ter - nêl Cli - tan - - - dre,
Now ev - er - last - ing Cli - tan - - - der,

mf *più dim.*

25

p
Et c'est Da - mis qui pour main - te Cru - el - le fait - - maint vers ten - dre.
Now Da - mis 'tis, who wastes On some cru - el she his vers - es ten - der.

p *f*

30

dim. *pp* *pp*

Leurs cour - tes ves - tes de soie, Leurs long - ues
Their silk - en jack - ets and short, Dresses with

ro - bes à queu - es, Leur é - lé - gan - ce, leur joi - e Et
trains of am - ple mea - sure, Their joy, their grace - ful de - port - ment, Their

35

p

leurs mol - les om - bres bleu - - es,
shad - ows of melt - ing a - - zure:

p *mf* *dim.*

40

Tour - bil - lon - nent dans l'ex - ta - se Du - ne lu - ne rose et gri - se,
How they whirl in ec - sta - sy yon - der Where the rose - gray moon - light's ly - ing;

pp

45

Et la man - do - li - ne ja - se Par - mi les fris - sons de bri - -
While man - do - lins whin - ing - ly maun - der, Trem - u - lous breez - es are sigh - -

50

più p *pp*

se. ing. La, la, la, la, la,

pp



55
la, la, la, la, la, la, la, — la, la, la, la, la, la, la, —

sempre pp

60
pp
la, — la, — la, —

più pp

65
la, — la, —

sempre poco a poco perdendosi

la. —

una corda

Ejemplo 44.

LES GRANDS VENTS VENUS D'OUTREMER...

Poésie de
HENRI DE RÉGNIER



Musique de
MAURICE RAVEL
(1906)

Modéré, très agité

CHANT

PIANO

Ralenti

Très agité

au Mouvt

Ralenti

au Mouvt

Retenez

Retenez

Les grands vents venus d'outre-
mer Pas-sent par la ville, l'hi-ver, Comme des

é - tran - gers a - mers.
en de hors

p

Très lent
calme

Ils se con - cer - tent, gra - ves et pâ - les, Sur les

pp

m.d.

10

1 Corde

pla - ces, et leurs san - da - les En - sa - blent le

mf

p

m.d.

m.g.

3 Cordes

marbre des dal - les. Comme de

mf *p* *m.g.* *f* *agité*

animez progressivement

This system shows the beginning of the piano accompaniment for the first system of Schubert's 'Der Erlkönig'. It features a vocal line with lyrics 'marbre des dal - les. Comme de' and a piano accompaniment with dynamics *mf*, *p*, *m.g.*, and *f*. The tempo is marked *agité* and the instruction *animez progressivement* is present. The music is in 4/4 time and D major.

15 cros - ses à leurs mains for - tes, Ils heurtent l'auvent et la

Très agité *f* *suivez toujours*

This system continues the piano accompaniment for the second system of Schubert's 'Der Erlkönig'. It features a vocal line with lyrics 'cros - ses à leurs mains for - tes, Ils heurtent l'auvent et la' and a piano accompaniment with dynamics *f*. The tempo is marked *Très agité* and the instruction *suivez toujours* is present. The music is in 4/4 time and D major.

porte Der - riè - re

ff *Sans ralentir*

This system shows the end of the piano accompaniment for the third system of Schubert's 'Der Erlkönig'. It features a vocal line with lyrics 'porte Der - riè - re' and a piano accompaniment with dynamics *ff*. The instruction *Sans ralentir* is present. The music is in 4/4 time and D major.

qui l'hor - loge est mor - - - - - te

20

mp **Retenez** *p* *pp*

p

à volonté

à volonté

p *mp*

Et les a - do - lescents amers S'en vont a - vec eux vers la mer. —

Lent très lointain

pp *ppp* *pppp*

Ejemplo 45.

Schoenberg: Das Buch der hängenden Gärten, Op. 15

Schoenberg
Wenn sich bei heilger Ruh
(George)
Op. 15, No. 12

Mit bewegtem Ausdruck (♩ ca 50)

f *p* *molto legato* *molto espress.* *mf* *cresc.* *espress.* *molto rit.*

texto
texto
texto

5

10

15

Wenn sich bei heilger Ruh in tiefen Mat-ten
um uns-re Schlä-fen uns-re Hän-de schmiegen, Ver-eh-rung lin-
-dert uns-rer Glie-der Brand:

Schoenberg: Das Buch der hängenden Gärten, Op. 15

fließend

So den-ke nicht der un-ge-stal-ten Schat-ten, die an der

fp

espress.

20 *molto rit.* - - - - - *sehr ruhig*

Wand sich auf und un-ter wie-gen, der Wäch-ter nicht, die rasch uns schei-den dür-fen

f *p*

ppp (*ohne rit.*)

und nicht, daß vor der Stadt der wei-ße

ppp *ppp*

25

Sand be-reit ist, un-ser war-mes Blut zu schlür-fen.

12. Bibliografia

BADURA-SKODA, E. / BRANSCOMBE, P. (2008): *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*. Cambridge University Press.

BEAUFILS, M. (1982): *Le lied romantique allemand*. Editions Gallimard, París.

BERNAC, P. (1978): *The interpretation of French Song*. W.W. Norton & Company's editor, Nueva York.

BOSTRIDGE, I. (2015): *Schubert's Winter journey: anatomy of an obsession*. Faber and faber, Londres.

BOSTRIDGE, I. / STOKES, R. (2011): *The book of lieder*. Faber and faber, Londres.

CANDÉ, R. De (1997): *Diccionari de la música*. Edicions 62, Barcelona.

CANTAGREL, G. / FRANÇOIS-SAPPEY, B. (1994): *Guide de la mélodie et du lied*. Fayard, París.

CANTIZANO, B. (2005): "Poesía y música, relaciones cómplices", en *Espéculo, revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [documento en línea consultado el 15 de diciembre de 2016] [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>]

CASABLANCAS, B. (1997): "Quietud y trance. En torno a la última obra para piano de Franz Schubert (notas sobre los albores del romanticismo musical)", en *Quodlibet, revista de música*, vol. 7. Universidad Alcalá de Henares.

CASARES, E. (1999): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE, Madrid.

CLARK, S. (2011): *Analyzing Schubert*. Cambridge University Press.

CLIVE, P. (1997): *Schubert and his world: A biographical dictionary*. Oxford University Press.

COLÀS, J. (2005): *Gran Vox Diccionario de la Música*. Spes editorial, Barcelona.

COROMINES, J. (2012): *Breve diccionario etimológico*. Gredos. Madrid.

DAMSCHRODER, D. (2014): *Harmony in Schubert*. Cambridge University Press.

DAVERIO, J. (2002): *Crossing paths: Schubert, Schumann and Brahms*. Oxford University Press.

DUBOWY, N. (1991): *Arie und Konzerte: zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. Und frühen 18. Jahrhunderts*. Fink, Munich.

ELSON, L.C. (1888): *History of German Song*. New England Conservatory of Music. Boston.

FEURZEIG, L. (2014): *Schubert's lieder and the philosophy of early German Romanticism*. Ashgate Publishing Limited, Burlington (EEUU).

FISCHER-DIESKAU, D. (1999): *Franz Schubert und seine Lieder*. Insel Verlag, Berlín.

FISCHER-DIESKAU, D. (1976): *Schubert: a biographical study of his songs*. Littlehampton Book Services Ltd, West Sussex.

FISCHER-DIESKAU, D. (2003): *Robert Schumann: words and music, the vocal compositions*. Amadeus Press, Londres.

FISCHER-DIESKAU, D. (1990): *Hablan los sonidos, suenan las palabras: Historia e interpretación del canto*. Turner, Madrid.

FISCHER-DIESKAU, D. (1997): "Un ensayo sobre el lied con piano en lengua alemana", en *Quodlibet*, revista de música, vol 7. Universidad de Alcalá de Henares.

- FISCHER-DIESKAU, D. (1989): *Los lieder de Schubert*. Alianza Música. Madrid.
- FRISCH, W. (1996): *Schubert: critical and analytical studies*. University of Nebraska Press, Nebraska.
- FORTUNE, N. (1953): *Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey*. Oxford University Press.
- FRISCH, W. (1993): *The early works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. University of California Press, Berkeley.
- GÁL, H. (1992): *Franz Schubert: oder die Melodie*. Fischer, Frankfurt.
- GALLET, M. (1907): *Schubert et le lied*. Perrin, París.
- GEORGE, A. (1873): *The life of Franz Schubert*. Shepard and Gill, Boston.
- GIMENO, C. (2008): *Mi primer Liederbuch*. Rivera, Valencia.
- GIBBS, C. / SOLVIK, M. (2014): *Franz Schubert and his world*. Princeton University Press.
- GORELL, L. (2003): *The Nineteenth-Century German Lied*. Amadeus Press, Portland.
- HALLMARK, R. (1996): *German lieder in the nineteenth century*. Schirmer Books, Londres.
- HOPPIN, R. (2004): *La música medieval*. Akal, Madrid.
- HÖWELER, C. (1977): *Enciclopedia de la música*. Editorial Noguer, Barcelona.
- JOHNSON, G. (2014): *Franz Schubert: the complete songs*. Yale University Press.
- JOHNSON, G. / STOKES, R. (2002): *A french song companion*. Oxford University Press.

- GIBBS, Ch. (2002): *Vida de Schubert*. Cambridge University Press.
- GIBBS, Ch. (1997): *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge University Press.
- GIRALT, J. (2001): *Gran Enciclopedia de la música*. Fundació Enciclopedia catalana, Barcelona.
- KIMBALL, C. (2005): *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Revised edition. Hal Leonard, Milwaukee.
- KRAMER, R. (1994): *Distant cycles: Schubert and the conceiving of song*. University of Chicago Press.
- LATHAM, A. (2008): *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica, México D.F.
- LEHMANN, L. (1971): *Eighteen song cycles: studies in their interpretation*. Littlehampton Book Services Ltd, West Sussex (Reino Unido).
- LEWIN, D. (2006): *Studies in music with text*. Oxford University Press.
- LÓPEZ-CANO, R. / SAN CRISTÓBAL, Ú. (2014): *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ESMUC e ICM. Barcelona.
- MASSIN, B. (1977): *Franz Schubert: Biografía y obra*. Turner Publicaciones, Madrid.
- McKAY, E.N. (1998): *Franz Schubert: A biography*. Oxford University Press.
- MEISTER, B. (1998): *Nineteenth-century french song: Fauré, Chausson, Duparc and Debussy*. Indiana University Press.
- MESSING, S. (2006): *Schubert in European Imagination. Volume 1: The Romantic and Victorian Eras*. University of Rochester Press.

- MESSING, S. (2007): *Schubert in European Imagination. Volume 2: Fin-de-Siècle Vienna*. University of Rochester Press.
- MICHELS, U. (2009): *Atlas de música*, vol. I. Alianza editorial, Madrid.
- MOORE, G. (1985): *The unashamed accompanist*. Franklin Watts, Londres.
- MOORE, G. (1953): *Singer and accompanist*. Methuen & Co. Ltd, Londres.
- NOSKE, F. (2012): *French song from Berlioz to Duparc*. Dover Publications, Nueva York.
- PAUMGARTNER, B. (1992): *Franz Schubert*. Alianza Editorial, Barcelona.
- PARSONS, J. (2004): *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press.
- PÉREZ, M (1985): *Diccionario de la música y los músicos*. Ediciones ISTMO, Madrid.
- RANDEL, M. (1997): *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza, Madrid.
- RATTALINO, P. (2005): *Historia del piano: el instrumento, la música y sus intérpretes*. Idea Books, Barcelona.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española (23^a ED.)*. Madrid, Espasa.
- REED, J. (1997): *The Schubert Song Companion*. Manchester University Press.
- REVERTER, A. (1990): *Schubert. Discografía recomendada. Lieder comentados*. Península. Barcelona.
- ROSAND, E. (1991): *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. University of California Press, Berkeley.
- ROSEN, Ch. (1986): *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza. Madrid.

- SADIE, S. / TYRRELL, J. (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford. Londres.
- SAMS, E. (1993): *The songs of Robert Schumann*. Indiana University Press.
- SAMS, E. (1993): *The songs of Hugo Wolf*. Indiana University Press. 1993.
- SAMS, E. (2000): *The songs of Johannes Brahms*. Yale University Press.
- STEIN, D. / SPILLMAN, R. (1996): *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Oxford University Press, New York.
- STARK, L (1995):. *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*. Indiana University Press.
- STOKES, R. (2005): *The Book of Lieder*. Faber and Faber, London.
- SUURPÄÄ, L. (2014): *Death in Winterreise*. Indiana University Press.
- VILORIA, J.G. (2003): *El Lied clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. Hiperión Ediciones, Madrid.
- WALTER, J. (2008): *La música Barroca: Música en Europa Occidental, 1580-1750*. Akal, Madrid.
- WEBSTER, J. (1997): "La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms", en *Quodlibet*, revista de música vol 7. Universidad de Alcalá de Henares.
- WESTRUP, J.A. (2004): *Schubert. La música de Cámara*. Idea Books, Barcelona.
- WHITTON, K. (1984): *Lieder: an introduction to German song*. Julia MacRae, Londres.
- WING, M. (1993): *Schubert's dramatic lieder*. Cambridge University Press.
- WOLLENBERG, S. (2011): *Schubert's fingerprints: Studies in the instrumental Works*. Ashgate Publishing Limited, Burlington (EEUU).
- YOUENS, S. (1992): *Hugo Wolf: the vocal music*. Princeton University Press.

YOUENS, S. (1992): *Schubert: Die schöne Müllerin*. Cambridge University Press.

YOUENS, S. (1991): *Reatracing a winter's journey: Franz Schubert's "Winterreise"*. Cornell University Press, Nueva York.

YOUENS, S. (1991): *Schubert's poets and the making of lieder*. Cambridge University Press.

ZAMACOIS, J. (1994): *Curso de formas musicales*. Editorial Labor, Barcelona.

13. Índice de ejemplos y figuras

Seguidamente se enumeran las diferentes figuras y ejemplos recogidos en la tesis. Los ejemplos hacen referencia a las partituras que se utilizan en el análisis. Las figuras, excepto la última que es una tabla-resumen, son extractos de los ejemplos.

Ejemplo 1: <i>Lasciatemi morire</i> (C. Monteverdi).....	319
Ejemplo 2: <i>Amarilli</i> (G. Caccini).....	320
Ejemplo 3: <i>Vezzosity e care</i> (A. Falconieri).....	322
Ejemplo 4: <i>Non posso disperar</i> (S. de Luca).....	326
Ejemplo 5: <i>Bist du bei mir</i> (J.S. Bach).....	332
Ejemplo 6: <i>Turn not, o Queen, thy face away</i> (G.F. Haendel).....	334
Ejemplo 7: <i>Sposa son disprezzata</i> (A. Vivaldi).....	336
Ejemplo 8: <i>I see she flies me</i> (H. Purcell).....	343
Ejemplo 9: <i>Plaisir d'amour</i> (G. Martini).....	348
Ejemplo 10: <i>Il mio ben quando verrà</i> (G. Paisiello).....	353
Ejemplo 11: <i>Chi vuol la zingarella</i> (G. Paisiello).....	359
Ejemplo 12: <i>Ariette K307</i> (W.A. Mozart).....	364
Ejemplo 13: <i>Moto di gioia K579</i> (W.A. Mozart).....	366
Ejemplo 14: <i>Adelaide</i> (L. van Beethoven).....	368
Ejemplo 15: <i>Hagars Klage</i> (F. Schubert).....	376
Ejemplo 16: <i>Gretchen am Spinrade op. 2</i> (F. Schubert).....	391
Ejemplo 17: <i>Erlkönig op. 1</i> (F. Schubert).....	397
Ejemplo 18: <i>Am Feierabend</i> (F. Schubert).....	403

Ejemplo 19: <i>Die liebe Farbe</i> (F. Schubert).....	407
Ejemplo 20: <i>Die böse Farbe</i> (F. Schubert)	409
Ejemplo 21: <i>Gute Nacht</i> (F. Schubert).....	413
Ejemplo 22: <i>Auf dem Flusse</i> (F. Schubert)	417
Ejemplo 23: <i>Die Post</i> (F. Schubert).....	421
Ejemplo 24: <i>Ständchen</i> (F. Schubert)	425
Ejemplo 25: <i>In der Ferne</i> (F. Schubert).....	428
Ejemplo 26: <i>Der Atlas</i> (F. Schubert)	432
Ejemplo 27: <i>Die Stadt</i> (F. Schubert).....	435
Ejemplo 28: <i>Der Doppelgänger</i> (F. Schubert).....	438
Ejemplo 29: <i>Erlkönig</i> (C. Loewe).....	440
Ejemplo 30: <i>Die alten, bösen Lieder</i> (R. Schumann)	447
Ejemplo 31: <i>Vergessen</i> (R. Franz)	450
Ejemplo 32: <i>Auf dem Meere</i> (R. Franz).....	453
Ejemplo 33: <i>Stehe still</i> (R. Wagner)	455
Ejemplo 34: <i>Magelone op. 33 n° 6</i> (J. Brahms).....	462
Ejemplo 35: <i>Der Genesene an die Hoffnung</i> (H. Wolf)	473
Ejemplo 36: <i>Um Mitternacht</i> (H. Wolf).....	477
Ejemplo 37: <i>Lied vom Winde</i> (H. Wolf)	481
Ejemplo 38: <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i> (G. Mahler).....	488
Ejemplo 39: <i>Krämerspiegel op. 66</i> (R. Strauss)	493
Ejemplo 40: <i>El paño moruno</i> (M. de Falla).....	496
Ejemplo 41: <i>Clair de lune</i> (G. Fauré)	500
Ejemplo 42: <i>L'invitation au voyage</i> (H. Duparc).....	505

Ejemplo 43: <i>Mandoline</i> (C. Debussy).....	515
Ejemplo 44: <i>Les grands vents venus d'outremer...</i> (M. Ravel).....	519
Ejemplo 45: <i>Wenn sich bei heilger Ruh op. 15 n° 12</i> (A. Schoenberg) ...	523
Figura 1: compases 1, 4, 11 y 12.....	47
Figura 2: compases 5 y 8.....	47
Figura 3: compás 12.....	49
Figura 4: compases 4 y 18.....	49
Figura 5: compás 4.....	51
Figura 6: compás 30.....	51
Figura 7: compás 20.....	52
Figura 8: compás 31.....	54
Figura 9: compás 10.....	55
Figura 10: compás 27.....	56
Figura 11: compás 12.....	57
Figura 12: compases 56 y 57.....	58
Figura 13: compás 9.....	59
Figura 14: compases 25 y 26.....	60
Figura 15: compases 28 a 30.....	61
Figura 16: compás 11.....	67
Figura 17: compás 6.....	67
Figura 18: compases 28 y 29.....	68
Figura 19: compás 8.....	69
Figura 20: compás 35.....	69

Figura 21: compás 5.....	71
Figura 22: compases 6 y 8.....	71
Figura 23: compás 25.....	73
Figura 24: compás 31.....	73
Figura 25: compás 11.....	74
Figura 26: compases 60 y 61.....	74
Figura 27: compases 11 y 13.....	78
Figura 28: compás 31.....	79
Figura 29: compases 4, 5, 13 y 14.....	83
Figura 30: compás 35.....	85
Figura 31: compás 10.....	86
Figura 32: compás 15.....	86
Figura 33: compás 16.....	87
Figura 34: compases 39 a 41.....	88
Figura 35: compases 1 a 4.....	89
Figura 36: compases 25 a 28.....	90
Figura 37: compases 27 y 63.....	91
Figura 38: compás 72.....	91
Figura 39: compás 33.....	92
Figura 40: compases 92 y 99.....	92
Figura 41: compases 10 y 11.....	94
Figura 42: compás 16.....	94
Figura 43: compás 61.....	95
Figura 44: compases 68 a 70.....	95

Figura 45: compás 11.....	97
Figura 46: compás 28.....	97
Figura 47: compás 43.....	98
Figura 48: compases 5 y 9.....	98
Figura 49: compás 32.....	99
Figura 50: compases 47 y 48.....	100
Figura 51: compás 51.....	100
Figura 52: compases 5 y 35.....	100
Figura 53: compases 51 a 55.....	102
Figura 54: compases 9 y 13.....	103
Figura 55: compás 25.....	103
Figura 56: compases 29 y 30.....	104
Figura 57: compases 40 a 43.....	104
Figura 58: compases 71, 72, 75 y 76.....	106
Figura 59: compases 6 y 18.....	107
Figura 60: compás 43.....	109
Figura 61: compases 47 a 49.....	110
Figura 62: compases 101 y 112.....	110
Figura 63: compases 12 a 15.....	111
Figura 64: compases 39 a 41.....	112
Figura 65: compases 70 a 73.....	113
Figura 66: compases 94 y 95.....	113
Figura 67: compases 167 a 171.....	114
Figura 68: compás 61.....	114

Figura 69: compás 2.....	124
Figura 70: compás 18.....	126
Figura 71: compases 10, 15 y 28.....	127
Figura 72: compases 43, 44, 60 y 61.....	127
Figura 73: compás 150.....	128
Figura 74: compás 230.....	129
Figura 75: compases 7 y 8.....	130
Figura 76: compases 27, 32, 35.....	132
Figura 77: compás 1.....	133
Figura 78: compases 65 a 68.....	134
Figura 79: compás 4.....	135
Figura 80: compases 15 a 17.....	137
Figura 81: compases 37 a 39.....	137
Figura 82: compases 73 a 75.....	138
Figura 83: compases 58 y 59.....	138
Figura 84: compases 124 a 126.....	139
Figura 85: compás 2.....	140
Figura 86: compases 146 a 148.....	141
Figura 87: compás 58.....	141
Figura 88: compás 73.....	142
Figura 89: compás 87.....	142
Figura 90: compás 135.....	143
Figura 91: compás 46.....	146
Figura 92: compases 54 a 56.....	146

Figura 93: compás 7.....	147
Figura 94: compás 27.....	147
Figura 95: compás 37.....	148
Figura 96: compases 52 y 56.....	149
Figura 97: compases 5 y 6.....	150
Figura 98: compás 9.....	150
Figura 99: compás 12.....	151
Figura 100: compases 2 y 3.....	152
Figura 101: compás 5.....	152
Figura 102: compás 9.....	153
Figura 103: compases 22 a 24.....	153
Figura 104: compases 38 y 39.....	154
Figura 105: compases 43 y 59.....	155
Figura 106: compases 1, 2, 7 y 8.....	157
Figura 107: compases 24 y 25.....	158
Figura 108: compases 88 y 89.....	159
Figura 109: compás 16.....	160
Figura 110: compás 16.....	160
Figura 111: compases 101 a 105.....	161
Figura 112: compases 1 a 4.....	162
Figura 113: compases 11 a 13, 31 y 42.....	163
Figura 114: compases 63 a 66.....	165
Figura 115: compases 3 y 27.....	167
Figura 116: compases 15 y 16.....	168

Figura 117: compases 22 y 23.....	169
Figura 118: compases 43 a 46.....	169
Figura 119: compás 9.....	171
Figura 120: compás 7.....	172
Figura 121: compases 38 a 40.....	173
Figura 122: compases 78, 79, 91 y 92.....	175
Figura 123: compases 46 a 49.....	176
Figura 124: compás 13.....	177
Figura 125: compases 42 a 45.....	177
Figura 126: compases 23, 24, 82 y 83.....	178
Figura 127: compases 8 y 68.....	180
Figura 128: compases 5 y 6.....	182
Figura 129: compases 50 y 51.....	182
Figura 130: compases 23 y 24.....	183
Figura 131: compás 8.....	184
Figura 132: compases 30 a 33.....	184
Figura 133: compás 35.....	185
Figura 134: compases 38 y 39.....	185
Figura 135: compases 2 y 3.....	187
Figura 136: compás 7.....	187
Figura 137: compás 19.....	188
Figura 138: compases 32 a 35.....	190
Figura 139: compás 29.....	190
Figura 140: compases 9 a 14.....	191

Figura 141: compases 41 y 42.....	192
Figura 142: compases 36 a 40.....	193
Figura 143: compases 1 a 8.....	193
Figura 144: compases 56 a 63.....	194
Figura 145: compás 3.....	207
Figura 146: compás 15.....	207
Figura 147: compás 17.....	208
Figura 148: compás 28.....	208
Figura 149: compás 47.....	209
Figura 150: compases 91 a 95.....	209
Figura 151: compases 4 y 5.....	213
Figura 152: compases 36 y 37.....	213
Figura 153: compases 2 y 3.....	214
Figura 154: compases 16 a 19.....	215
Figura 155: compases 39 a 41.....	216
Figura 156: compás 46.....	216
Figura 157: compás 53.....	217
Figura 158: compás 48.....	218
Figura 159: compases 1 a 3.....	221
Figura 160: compases 7 a 10.....	223
Figura 161: compases 34 a 36.....	223
Figura 162: compases 1 y 2.....	225
Figura 163: compases 6 a 10.....	226
Figura 164: compases 3 a 5.....	227

Figura 165: compás 1 de <i>Gretchen am Spinnrade</i> de F. Schubert.....	232
Figura 166: compases 1 a 3.....	233
Figura 167: compases 5 y 6.....	233
Figura 168: compases 16 y 17.....	234
Figura 169: compases 34 a 37.....	234
Figura 170: compases 15 y 16.....	235
Figura 171: compases 20 a 23.....	236
Figura 172: compases 75 a 81.....	237
Figura 173: compases 54 a 58.....	238
Figura 174: compases 7 a 9.....	242
Figura 175: compases 98 y 99.....	243
Figura 176: compás 21.....	244
Figura 177: compás 45.....	245
Figura 178: compás 51.....	245
Figura 179: compases 68 a 70.....	246
Figura 180: compases 117 y 118.....	247
Figura 181: compases 135 a 137.....	247
Figura 182: compases 173 a 175.....	248
Figura 183: compases 1 a 5.....	250
Figura 184: compás 10.....	251
Figura 185: compases 20 y 21.....	252
Figura 186: compases 26 y 27.....	253
Figura 187: compases 34 y 35.....	253
Figura 188: compases 1 y 2.....	254

Figura 189: compás 12.....	255
Figura 190: compases 18 y 19.....	255
Figura 191: compases 20 y 21.....	256
Figura 192: compases 6 a 8.....	257
Figura 193: compases 15 a 19.....	257
Figura 194: compás 1.....	260
Figura 195: compases 5 y 6.....	260
Figura 196: compás 9.....	261
Figura 197: compases 14 a 17.....	262
Figura 198: compás 22.....	262
Figura 199: compases 26 a 29.....	263
Figura 200: compases 46 a 49.....	263
Figura 201: compás 62.....	264
Figura 202: compases 68 a 72.....	264
Figura 203: compás 25.....	268
Figura 204: compases 29 a 32.....	269
Figura 205: compases 6 a 11.....	271
Figura 206: compases 24 y 25.....	271
Figura 207: compases 28 y 29.....	271
Figura 208: <i>Ständchen</i> de F. Schubert, compás 1.....	272
Figura 209: compases 33 y 34.....	273
Figura 210: compases 47 y 48.....	273
Figura 211: compases 56 a 58.....	274
Figura 212: compases 72 a 76.....	274

Figura 213: compás 23.....	275
Figura 214: compases 30 y 31.....	275
Figura 215: compases 13 y 14.....	282
Figura 216: compás 16.....	283
Figura 217: compases 34 a 36.....	283
Figura 218: compases 55 y 56.....	284
Figura 219: compás 18.....	285
Figura 220: compases 40 y 41.....	285
Figura 221: compás 52.....	286
Figura 222: compases 7 a 9.....	287
Figura 223: compases 32 a 34.....	288
Figura 224: compases 59 y 60.....	288
Figura 225: compases 71 y 72.....	289
Figura 226. <i>Nacht und Träume</i> de F. Schubert, compás 1.....	289
Figura 227: compases 25 a 27.....	290
Figura 228: compases 50 a 53.....	291
Figura 229: compases 4 y 15.....	293
Figura 230: compases 28 a 30.....	293
Figura 231: compás 6.....	295
Figura 232: compases 18 a 21.....	295
Figura 233: compases 53 a 55.....	296
Figura 234: compás 1.....	298
Figura 235: compás 3.....	298
Figura 236: compases 15 a 17.....	299

Figura 237: compases 4 y 5.....	300
Figura 238: compás 10.....	300
Figura 239: compases 9 y 10.....	307
Figura 240: compás 16.....	307
Figura 241: compases 6 a 8.....	308
Figura 242: compases 19 a 23.....	309
Figura 243: Evolución del lied a o largo de la historia de la música.	311