

Poesía y música en las canciones de Schubert*

Darío Valencia Restrepo

(Colombia, 1938-v.)
www.valenciad.com

Ingeniero Civil de la Universidad Nacional de Colombia, posgraduado en Matemáticas de la misma universidad y en Recursos del Agua del Instituto Tecnológico de Massachusetts, Estados Unidos. Fue gerente general de las Empresas Públicas de Medellín y rector de la Universidad de Antioquia y de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor Emérito y Doctor Honoris Causa de esta última institución. Consultor independiente. Acreedor de varias distinciones y condecoraciones, autor de varios libros, artículos y columnas de prensa.



Resumen⁶

Este artículo incluye doce canciones del compositor Franz Schubert, cada una de las cuales está comentada y precedida por el texto en alemán del poema musicalizado y de una versión al español del mismo. Todas las traducciones son del autor, excepto la que hiciera Otto de Greiff de la canción *Margarita en la rueca*. Aunque Schubert no inventó la canción alemana, denominada por la palabra *lied*,⁷ sí fue el responsable de elevar aquella a una categoría artística sin precedentes. El texto muestra los aportes del compositor que permiten afirmar que creó un nuevo género musical: la canción artística.⁸

⁶ Trabajo que sirvió de preparación para una conferencia del autor en la Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales, en el ciclo semestral 01-2011 “Literatura, música y pensamiento”, una iniciativa de la cátedra abierta “Grandes Temas de Nuestro Tiempo” de la *Revista Aleph*. Versiones anteriores se publicaron en dicha revista y en *El Mundo.com*.

⁷ La palabra *lied* (plural: *lieder*) se aplica en general a una fusión entre literatura y música que se inició en lo que hoy es Alemania hacia fines del siglo XVIII y continuó principalmente en las primeras décadas del siglo XIX. Es una composición para voz, masculina o femenina, y piano.

⁸ Se invita a los lectores a apreciar el audio de los poemas y de las canciones, al igual que unas partituras ilustrativas, en el artículo que puede obtenerse en la página web *Viaje del tiempo* (valenciad.com).

Palabras clave

Canción artística, *lied*, Schubert

*El poema solo estará completo cuando sea
musicalizado*
Goethe (1749-1832)

1

Antecedentes

Como antecedente histórico fundamental debe mencionarse la sencilla canción folclórica (*Volkslied*), básicamente compuesta por estrofas de cuatro versos cada una y con una rima que suele ser del tipo *abab*. Conviene destacar que entre 1806 y 1808 aparece una antología de cantos populares con el nombre *Des Knaben Wunderhorn* (*El cuerno maravilloso del muchacho*), la cual gozó de enorme popularidad y mereció el elogio de Goethe.

Haydn, Mozart y Beethoven no se distinguieron por dedicar especial atención a la canción, pero los siguientes ejemplos suyos, en cierto grado, anticipan el futuro desarrollo del *lied*: algunos números del oratorio *Die Jahreszeiten* (*Las estaciones*) de Haydn; la canción *Das Veilchen* (*La violeta*) de Mozart, y el ciclo *An die ferne Geliebte* (*A la amada lejana*) de Beethoven. Pero no fueron estos grandes quienes más influyeron en Schubert, sino otros compositores menores, tales los casos de Holzer, Reichardt, Zelter y Zumsteege.

Existe un poema de Friedrich von Matthisson con el título *Adelaide*, que fue musicalizado tanto por Beethoven como por Schubert. Este punto es importante porque el musicólogo Alfred Einstein, en su libro sobre Schubert, dice que entre la versión de Beethoven y la de Schubert se encuentra la línea divisoria entre el Clasicismo y el Romanticismo. Se volverá sobre este asunto en el punto 2.

Heidenröslein (Goethe)

Sah ein Knab´ ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sahs mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich wills nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
s Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

La canción folclórica tiene el llamado carácter estrófico, lo cual quiere decir que la música es idéntica para cada una de las estrofas. El primer ejemplo será uno de los *lieder* de Schubert que ennoblecieron este tipo de canción popular: *Heidenröslein* o *Pequeña rosa silvestre*, compuesto en 1815.

Schubert cultivó constantemente la canción estrófica, tan ligada a la tradición folclórica en Alemania. Pero aquí el compositor combinó de una manera magistral la canción popular con la artística; sin embargo, no hay imitación de la tradición folclórica, tal podría decirse que Schubert está creando un folclor imaginario, como alguna vez se ha dicho de Béla Bartók.

Pequeña rosa silvestre

Vio el muchacho una rosa
silvestre, pequeña rosa en un erial,
joven y hermosa como la mañana.
Con rapidez se acercó para mirarla
y de alegría pleno la contempló.
Pequeña rosa, rosita, roja rosa
pequeña rosa en un erial.

Exclamó el muchacho: ¡te cogeré,
pequeña rosa en un erial!
Contestó la rosa: te pincharé para
que nunca de mí te olvides pues
sufrirlo yo no quiero. Pequeña
rosa, rosita, roja rosa, pequeña
rosa en un erial.

Y agarró el impetuoso muchacho
la pequeña rosa del erial; se
resistió la rosa y le pinchó, de
nada valieron ayes y gemidos,
justo fue que sufriera ese dolor.
Pequeña rosa, rosita, roja rosa,
pequeña rosa en un erial.

La encantadora y limpia melodía responde a la sencillez del texto, el cual puede verse como metáfora de conquista y derrota o como metáfora de la expresión: “No hay alegría sin dolor”. Por aquellos años, Goethe mostró gran interés por la canción folclórica y efectuó una recolección que incluyó *Pequeña rosa silvestre*. Por intermedio de su amigo Spaun, el compositor envió a Goethe varias canciones con base en poemas de este, pero nunca recibió respuesta.

El Romanticismo

El 24 de junio de 1824 un periódico de Leipzig publicó un texto que es fundamental para entender los cambios introducidos por Schubert:

El señor Franz Schubert no escribe realmente canciones y no tiene el deseo de hacerlo... más bien compone trabajos vocales, muchos tan libres que uno podría llamarlos tal vez caprichos o fantasías. Con ese propósito en mente, los poemas, la mayoría nuevos pero de calidad altamente variable, están bien escogidos y su traducción en música digna de elogio; casi con total acierto el compositor logra arreglar todo y cada detalle de acuerdo con la idea del poeta. Pero la ejecución es mucho menos exitosa pues trata de compensar la falta de unidad, orden y claridad mediante excentricidades poco o nada motivadas y frecuentemente con un tratamiento descontrolado. Sin unidad, orden y regularidad no es posible que pueda producirse una obra de arte. Sin ellos, solo podrán resultar cosas atrevidas y grotescas.

Este tipo de comentario no era único. Por ejemplo, la editorial musical Artaria reaccionó en una ocasión de la siguiente manera: “Debo confesarle francamente que los peculiares, a menudo ingeniosos, pero también ocasionalmente algo extraños procedimientos de sus creaciones no son todavía en general suficientemente entendidos por nuestro público”.

De extraordinaria importancia son estos apuntes porque ponen de presente dos aspectos dignos de resaltar. En primer lugar, se reconoce que el compositor se está apartando de conceptos como orden, claridad y regularidad, tan propios del Clasicismo, y está dotando sus canciones de atributos novedosos con respecto a la canción folclórica. Y, en segundo lugar, hay ya en la cita del periódico un reconocimiento de una característica esencial de Schubert: su capacidad de exaltar en términos musicales las ideas y los afectos del poema.

Un segundo ejemplo de 1817 muestra ya características muy diferentes al anterior. Se ocupa de la muerte, un

tema romántico por excelencia, pero aquella no es vista con el horror medieval, sino como un ser consolador

Der Tod und das Mädchen (Claudius)

Das Mädchen:
Vorüber, ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an!

Der Tod:
Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

que proporciona un descanso. Su título en alemán es *Der Tod und das Mädchen* (*La muerte y la doncella*) y el poema es de Matthias Claudius. En alemán, la muerte es un sustantivo masculino y es vista ahora como un elegante y persuasivo caballero.

El *lied* no es para dueto, a pesar del carácter tan distinto de los dos personajes, sino para una sola voz. Dada la gran diferencia de afectos, el compositor se aparta de la canción estrófica con el fin de dar un tratamiento diferente a cada personaje. La línea melódica de la doncella es angustiada y algo declamatoria, en tanto que la de la muerte es solemne y tranquilizadora. La tonalidad es re menor, empleada por Schubert para referirse a la muerte.

La muerte y la doncella

La doncella:
¡Vete, no te acerques!
¡Vete, cruel esqueleto!
Aún soy joven ¡vete, querida!
Y no me toques.

La muerte:
Dame tu mano, bella y tierna criatura.
Amiga soy y a castigarte no he venido.
¡Ten valor! Yo no soy salvaje,
¡en mis brazos suavemente dormirás!

El tema inicial, presentado en la introducción a cargo del piano, es aprovechado por el compositor para unas variaciones en uno de sus cuartetos de cuerdas, conocido con el mismo nombre del *lied*, algo que ha contribuido enormemente a la popularidad de la canción.

Es un momento oportuno para señalar una relación más general entre las canciones y la música instrumental de Schubert. Se considera que el compositor adaptó la libertad expresiva y la intimidad de la canción romántica a los moldes de la música instrumental, lo cual llevó al pintor y amigo Moritz von Schwind a decir que estas obras instrumentales “permanecen en la mente, igual que lo hacen las canciones, con plena sensualidad y expresividad”. ¿Hasta qué punto podría entonces hablarse de pasajes que se constituyen en “música sin palabras” a la manera de los famosos ciclos de Mendelssohn?

Así como en Schubert la tonalidad de re menor está relacionada con la muerte, en la gran ópera de Mozart, *Don Giovanni*, dicha tonalidad es empleada para expresar el terror. Los dos primeros y terribles acordes de la obertura volverán en el final de la ópera, cuando aparece el convidado de piedra, el comendador, a quien Don Juan ha invitado a cenar.

Para terminar con este ejemplo, es bueno anotar que la tonalidad re menor de la canción es modulada hacia el final a la tonalidad re mayor con el fin de acentuar el efecto tranquilizante del llamado de la muerte. Una característica importante del compositor es su capacidad de modular, es decir, pasar de una tonalidad a otra con el fin de exaltar los cambios expresivos del poema.

Son tantos los múltiples significados del Romanticismo que Friedrich Schlegel escribe en 1798 a su hermano August Wilhelm que ha elaborado una correcta interpretación del término, pero que no se la envía porque le ha resultado de ciento veinte páginas. El impulso original vino de Inglaterra, y en parte también de Suiza, pero fue en Alemania donde echó raíces y se vigorizó.

A cierta realidad de una naturaleza inmutable y concebida racionalmente, que es correspondida por un único criterio de lo bello o perfecto en el arte del Clasicismo (pues se diría que existe un solo bello como existe una sola verdad), el Romanticismo considera al individuo como la única realidad verdadera que sea posible conocer y experimentar, como un constructor de la historia, a diferencia de la concepción de la Ilustración sobre un constante progreso histórico.

Ya no interesa una reproducción lo más exacta posible de la naturaleza, sino una expresión de las sensaciones y los sentimientos que despierta en el individuo. Aparece entonces una relación dialéctica entre el estado de la naturaleza y el mundo interior del individuo, una relación entre el paisaje exterior y los estados del alma. Aquí se resume con dos bellas palabras del inglés, la segunda de las cuales no puede traducirse con un único término. Se trata de la relación entre el *landscape* y el *innerscape*.

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 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. Esa voz personal, que con frecuencia en forma íntima expresa sentimientos líricos o dramáticos, en buena medida hizo posible la canción artística. Los modernistas alemanes se opusieron a esa tendencia romántica, de modo que un poeta como Rilke concibe poemas sobre objetos, y posteriormente Brecht presenta no la voz individual, sino la voz de una clase.

no era el romántico típico, pues no se interesaba en aquellas exageraciones ineficaces, y que su legado más bien nos inspira un sentimiento de anhelo por un perdido paraíso de pureza, espontaneidad e inocencia.

Un tercer ejemplo tiene como título *Ständchen (Serenata)*, y puede verse en cierto sentido como una canción estrófica con variaciones, y a la vez como una ilustración de esa relación del personaje con la naturaleza. Poco antes de su muerte en 1828, Schubert compone siete *lieder* con poemas de Ludwig Rellstab, seis a partir de Heinrich Heine y uno debido a Johann Gabriel Seidl, los cuales, después de su muerte, fueron reunidos por un editor con el nombre de *Schwanengesang* o *El canto del cisne*. Aunque a veces se denomina ciclo, no tiene el carácter unitario de *La bella molinera* ni de *Viaje de invierno*, los dos grandes ciclos del compositor.

Ständchen es el cuarto *lied* de *Schwanengesang* y se basó en Rellstab, y es posiblemente el más famoso y celebrado de todos los *lieder* de Schubert, conocido entre nosotros como *La serenata de Schubert*. Se ha relacionado con la serenata con mandolina que aparece en el segundo acto de la ópera *Don Giovanni*, y por ello el piano parece recordar la mandolina o el laúd. Es notable la presencia de elementos y sonidos de la naturaleza que acompañan los sentimientos del protagonista.

Se ha afirmado que la canción artística o *lied* constituye, a partir de Schubert, el primer género romántico completamente desarrollado. En efecto, en el Clasicismo encontramos oposición dramática y resolución, desarrolladas por una estructura musical basada en la tensión entre tónica y dominante. Ante la necesidad de musicalizar un texto de gran contenido lírico o dramático, Schubert introduce irregularidades armónicas y unas estructuras laxas que en algún grado rompen con los esquemas clásicos. Para producir un efecto, la canción puede no terminar en la tónica y una disonancia puede no resolverse. En cierto sentido, es una reivindicación de la libertad del sujeto y expresa en la música un principio fundamental del Romanticismo ya presente en la literatura y la filosofía: la subjetividad en acción.

Puede afirmarse que Schubert fue hijo del Clasicismo vienés; pero consideraciones como las ya señaladas llevaron a Alfred Einstein a afirmar que el compositor “siguió los viejos senderos y al mismo tiempo descubrió otros nuevos”, para luego denominarlo el “clásico romántico”. Termina afirmando que Schubert se encontraba en el umbral del Romanticismo pero que

Ständchen (Rellstab)

Leise flehen meine Lieder
Durch die Nacht zu dir;
In den stillen Hain hernieder,
Liebchen, komm zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen
In des Mondes Licht;
Des Verräters feindlich Lauschen
Fürchte, Holde, nicht.

Hörst die Nachtigallen schlagen?
Ach! sie flehen dich,
Mit der Töne süßen Klagen
Flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen,
Kennen Liebesschmerz,
Rühren mit den Silbertönen
Jedes weiche Herz.

Laß auch dir die Brust bewegen,
Liebchen, höre mich!
Bebend harr' ich dir entgegen!
Komm, beglücke mich!

Serenata

Con suavidad mis canciones
te imploran en la noche.
Allá abajo en la arboleda
amada ¡ven hacia mí!

Susurran los altos árboles
bajo la luz de la luna, del
traidor que hostil escucha
miedo no tengas, mi amor.

¿No oyes el canto de los ruiseñores?
A ti ellos imploran,
con el lamento de sus dulces notas
por mí ellos te imploran.

Comprenden los anhelos del alma,
del amor saben las penas, sus
perladas notas conmueven todo
apasionado corazón.

Deja conmover tu corazón también,
amada, escúchame.
¡Estremecido espero el encuentro!
¡Ven a mi lado y hazme feliz!

De esta canción existe una grabación histórica cuya interpretación está a cargo de una de las parejas más grandes en la tradición schubertiana, el barítono Dietrich Fischer-Dieskau y el pianista Gerald Moore. A propósito, existe una extraordinaria colección de Deutsche Grammophon en la cual los dos grabaron todos los *lieder* de Schubert para voz masculina, un total de 463. Por su parte, en un importante libro de John Reed se señala un gran total de 631. Conviene anotar que la voz de barítono fue muy preferida por el compositor para la interpretación de sus canciones.

Se observa en el texto alemán una rima del tipo *abab*, la cual obedece a la tradición de la poesía folclórica alemana. El compositor logra que la bellísima línea melódica exalte el deseo y el entusiasmo del joven retratados en el poema. La tercera y cuarta estrofa tienen la misma música de la primera y la segunda, de modo que hasta este punto la canción podría verse como algo estrófica. Pero la quinta estrofa, que parece una larga coda, cambia completamente de carácter pues emplea el *crescendo* y el *forte* para expresar con gran energía el tono suplicante y anhelante del joven. La introducción inicial del piano crea una atmósfera nocturna de sosiego y los ecos del piano a la melodía

inicial parecen señalar la respuesta de la noche y no de la amada.

3

Creación de una nueva forma artística

Un joven de solo diecisiete años compone una obra maestra en 1814 que lleva el título *Gretchen am Spinnrade* (*Margarita en la rueca*). Se ha dicho que de golpe Schubert creó una nueva forma artística, sin precedentes, lo cual tiene un fondo de verdad. También se ha señalado que esta es la primera canción alemana moderna.

En este *lied* se integran ejemplarmente aspectos líricos y dramáticos. Toma como base un texto de la primera parte del *Fausto*, de Goethe, compuesto por ocho estrofas cada una de cuatro versos y para voz de soprano. Es un ejemplo de la canción estrófica con variaciones, pues hay modificaciones en la música para tener en cuenta ciertos cambios dramáticos cuya intensidad crece en el poema. Los versos de Goethe son en su mayoría yámbicos, es decir, cada verso termina en una sílaba larga, a veces acentuada, precedida de otra corta, como tanto lo usara

Shakespeare. De gran valor es la reproducción de este recurso en la versión de don Otto de Greiff que aquí se presenta.

Un primer plano lo constituye el canto, un segundo unas incesantes semicorcheas a cargo de la mano derecha en el piano que evocan el movimiento de la rueca, y un tercer plano proviene de un bajo proporcionado por la mano izquierda que por momentos parece señalar la acción del pie sobre el pedal de la rueca. La soprano se ve muy exigida por un creciente dramatismo que la lleva hasta casi un grito, pero todo atemperado por las varias repeticiones de la línea melódica central a partir del texto de la estrofa inicial. Es manifiesta la creciente intensidad de la voz, y también la dramática suspensión de esa especie de movimiento perpetuo del piano cuando la voz llega al verso “y ¡ay, su besar!” para luego reanudar en forma vacilante la imagen de la rueca. La mano derecha del piano no solo da una imagen de la rueda, sino que es el fundamento de la canción.

Es bueno comentar que el compositor prefería a veces altas tesituras, nada cómodas para muchos cantantes, lo cual lleva a que diferentes canciones se interpreten transportadas a tonalidades distintas a la original.

Gretchen am Spinnrade (Goethe)

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seine Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Und seiner Rede
Zauberfluß, Sein
Händedruck, Und
ach, sein Kuß!

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

Margarita en la rueca

De mi corazón huyó
la paz; no puedo
encontrarla ya nunca
más.

Donde estoy sin él
La tumba está; el
mundo entero
pavor me da.

Mi pobre ser
enloqueció, mi
pobre espíritu se
destrozó.

Solo por él
salgo al balcón,
y por las calles
tras él voy.

Su altivo paso, su
noble ademán, sus
labios sonrientes, su
arrogante mirar.

De sus palabras
el manantial, su
mano franca, y
¡ay, su besar!

Por él se oprime
de amor el pecho;
ah, si pudiera
siempre tenerlo,

siempre besarlo,
y así feliz, entre
sus besos
¡de amor morir!

Tipos de *lied*

Como casi toda clasificación implica cierta simplificación o imprecisión, es del caso advertir que muchos *lieder* escapan al intento de definir estructuras.

Antes se presentaron ejemplos de los dos primeros tipos de *lied* y ahora se tratará de los dos últimos. El tercero se denomina en alemán *durchkomponiert* (compuesto o desarrollado completamente), en el cual la música de la canción fluye para responder a las ideas, imágenes y diversas situaciones sugeridas por los versos. Bien representa este tipo la canción *Der Doppelgänger* (*El doble*), compuesta a partir de un poema de Heine.

El cuarto tipo, llamado escénico o también declamado, tiene mucha relación con la balada germánica y se aparta notoriamente del estrófico por las abruptas transiciones musicales que separan las distintas escenas. Schubert fue el gran creador de estos dos últimos tipos de *lied*.

Un nuevo ejemplo, *Erlkönig* (*El rey de los elfos*), corresponde precisamente al *lied* denominado escénico. Es muy difícil de interpretar, pues incluye cuatro personajes con caracteres diferentes: un narrador que presenta al padre que cabalga hacia su casa con un niño que es su hijo, en medio de una noche tempestuosa; el padre, que trata de tranquilizar al niño con una voz en un registro medio; 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; y el rey de los elfos que trata de atraer al niño con una voz suave y algo melosa. 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 mucho

interesó a Schubert, pero en el cual no tuvo mayor fortuna.

La balada termina, tal como lo indica la partitura, con una frase en recitativo casi sin acompañamiento. Ese texto de gran efecto es: “In seinen Armen das Kind war tot”, o sea, “En sus brazos el niño yacía muerto”.

Este *lied* fue compuesto en 1815 y está basado en otro poema de Goethe; es considerado una de las obras maestras del compositor. Su texto es una balada de origen danés y es fácil darse cuenta de que un poema tan dramático no podía musicalizarse 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.

El piano tiene la mayor importancia, pues proporciona unidad a las muy diversas representaciones musicales de los personajes. Los obstinados trémolos en la mano derecha del piano y los tresillos en la izquierda contribuyen a crear un clima tenebroso y de angustia. La introducción del piano nos da una idea del viaje a caballo en medio de la noche y el viento.

Erlkönig (Goethe)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind; Er
hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”
“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?”
“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du
nicht, Was Erlenkönig mir verspricht?” “Sei
ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:
In dürren Blättern säuselt der Wind.”

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”
“Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.”

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.”
“Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!”

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh' und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.

El rey de los elfos

¿Quién tan tarde cabalga por entre la noche y el viento?
Es el padre con su hijo; bien lo sostiene en sus brazos,
con firmeza lo abraza, tibio lo mantiene.

“Hijo mío ¿por qué con miedo escondes tu rostro?”
“¿No ves, padre, al rey de los elfos? ¿Al rey de los
elfos con corona y séquito?” “Hijo mío, es solo
niebla”.

“Querido niño ¿ven conmigo! Contigo
jugaré hermosos juegos;
resplandecientes flores hay en la
playa, dorada vestimenta tiene mi
madre”.

“Padre mío, padre mío ¿no oyes
lo que el rey de los elfos suavemente me promete?”
“Cálmate, guarda la calma, hijo mío: es solo el
viento entre las hojas secas”.

“¿Vendrás conmigo, delicado niño? Mis
hijas te colmarán de atenciones; cada
noche mis hijas nos harán bailar, te
arrullarán, cantarán y danzarán para ti”.

“Padre mío, padre mío, ¿no ves allá
entre las brumas a las hijas del rey?”
“Hijo mío, veo muy bien los
antiguos sauces ahora grises”.

“Te quiero, me encanta tu hermosura,
pero si no vienes te llevaré a la fuerza”.
“Padre mío, padre mío ¡ya me sujeta!
¡El rey de los elfos me hace daño!”

El padre se estremece, con rapidez cabalga,
sostiene en sus brazos el gimiente niño,
con dificultad alcanza su destino: el niño
en sus brazos yacía muerto.

Poesía y canción

Si en una canción o en un aria de ópera debe primar el texto o la música es una vieja y muy discutida cuestión. En el caso de la ópera, Mozart dijo que la letra debía ser hija obediente de la música, en tanto que para Gluck la música debía servir a la poesía.

En la canción folclórica alemana la música tenía que respetar la soberanía del texto. Pero en la canción artística de dicho país es notable el balance entre los dos elementos y cómo su unión alcanza una altura mayor que la de cada uno. La íntima fusión de poema y canción es un logro mayor de Schubert, pues es admirable cómo la música exalta el poema y se adapta al tono general del mismo. Los recursos musicales de la voz y del piano refuerzan los afectos presentados por el poeta y con frecuencia van más allá de lo que las palabras pueden expresar (“donde mueren las palabras empieza la música”). Con los ejemplos de este trabajo se han querido destacar algunos de los recursos del compositor para expresar musicalmente el contenido del poema.

Schubert emplea magistralmente la modulación (transición de una tonalidad a otra) para tener en cuenta los cambios de afecto, ambiente o carácter de los personajes, tal como aquellos se manifiestan en el poema. Un recurso central lo constituye el cambio del modo menor (tal vez oscuro o sombrío) al mayor (tal vez luminoso), y con menos frecuencia el cambio inverso.

Mucha sorpresa causó en su tiempo el uso de novedosos recursos armónicos por parte del compositor. A veces modulaba para terminar en una tonalidad diferente a la inicial, contrariando las expectativas del oyente. Este recurso, conocido como de tonalidad progresiva, solo se volvería común más tarde en compositores como Liszt y Wagner.

Por otra parte, el compositor estaba dotado de una capacidad melódica sin par y de una gran habilidad para

transformar melódicamente la esencia del poema, fuera este de simple texto, de fuertes acentos líricos o de concentrado efecto teatral. Pero si la dureza del poema lo exigía, Schubert estaba dispuesto a sacrificar lo que podría considerarse una bella melodía o tonada, lo cual llevó a un exagerado comentario de Berlioz; dijo que valoraba la música del compositor porque no contenía nada de lo que cierta gente llama melodía.

Schubert tenía tonalidades preferidas según el carácter del poema, tal como lo indica el mencionado Reed. Algunas a continuación: do mayor: claridad, de la identificación con la naturaleza; do menor: siniestra, de lo sobrenatural; re menor: dramática, de la muerte; mi mayor: inocencia y alegría; mi menor: melancolía, depresión, nostalgia.

Dijo el tenor Lauri-Volpi después de un recital de Victoria de los Ángeles: “Cuando uno la escucha, se percibe aquel punto ideal en el cual cuando las palabras se cantan, los pensamientos y las palabras se encuentran; el punto en el cual dos mundos que de otra manera serían irreconciliables encuentran un terreno común”. Y Yip Harburg, letrista muy conocido en Estados Unidos, dice: “Las palabras hacen pensar un pensamiento. La música hace sentir un sentimiento. Una canción hace sentir un pensamiento”.

Por su parte, dice Richard Capell, en un libro clásico, que Schubert, al brindar tanta atención al poema, demanda un nuevo estilo de canto y que además los cantantes, para hacerle justicia a la música, deben conocer a fondo los poetas que la inspiraron.

Termina este apartado anotando la fuerte asociación entre la voz y el idioma alemán en Schubert, lo que hace desconfiar de las versiones que se cantan en otras lenguas, aunque por supuesto es indispensable conocer lo que dice la letra respectiva. Los acentos musicales previstos por el compositor pueden no caer sobre las palabras apropiadas en la otra lengua. Así, existe la creencia de que el alemán es un idioma áspero que no se presta para el canto, lo cual queda desvirtuado con los

lieder de Schubert y también con la ópera alemana (el *singspiel* o representación con canto) a partir de ejemplos tan formidables como *El rapto en el serrallo* y *La flauta encantada*, de Mozart.

6

El piano

En los *lieder* tradicionales del siglo xviii el piano tenía una función subordinada a la voz, en gran medida para proporcionarle una base armónica. Se hablaría entonces del simple acompañamiento.

Con Schubert, el instrumento se convierte por lo menos en un igual de la voz, a veces inclusive responsable de establecer el tono de todo un *lied*. Puede dar la sensación del caminar, del viento o del movimiento de un arroyo, pero no se limita a crear una especie de fondo de la voz ni a, por así decirlo, una pintura sonora. Más bien podría decirse que se constituye en un símbolo o representación del poema mismo.

Algunas veces el piano proporciona una idea del paisaje y en otras el clima interior del personaje. Pero también puede, con frecuencia, presentar los dos al mismo tiempo, tal es el caso de los dos ciclos antes mencionados. En ellos se establece una relación entre, como ya se dijo al referirse al idioma inglés, el *landscape* y el *innerscape*, entre el paisaje y el mundo interior del personaje.

Puede afirmarse que el papel del piano introducido por Schubert fue único en su tiempo e influiría posteriormente en compositores como Schumann.

Es tal la integración que puede alcanzarse entre voz y piano que en alguna ocasión Schubert diría, al referirse a la manera como él se unía al cantante Vogl, que la audiencia percibía algo nuevo, no escuchado antes, y que durante la interpretación los dos parecían uno solo.

7

Los poetas

La aparición de los grandes líricos alemanes hacia fines del siglo xviii y principios del xix, en especial Goethe, fue un decisivo impulso para que Schubert iniciara sus grandes composiciones y creara un nuevo género musical.

Aunque a veces se sostiene que Schubert no musicalizaba siempre poemas de calidad, no puede dudarse de la cultura literaria del mismo. Es difícil encontrar un compositor anterior a Schubert que le iguale en su comprensión y apreciación de la poesía. Es del caso destacar que su autor preferido era Goethe, con respecto al cual tiene setenta y cuatro canciones a su haber, y que también aprovechó poemas de otros grandes como Schiller con cuarenta y cuatro canciones, Novalis y Heine. Al respecto, dice el ya citado Einstein que el compositor encontró en Goethe “personalidad artística y naturaleza en lugar de falsos escenarios, pasión en vez de retórica, sentimiento en lugar de sentimentalismo, vida real en vez de imitaciones clásicas”.

Pero siendo cierto que en ocasiones Schubert se ocupó de poemas menores, como los de Wilhelm Müller para sus dos ciclos, es necesario señalar que en esos casos encontraba sentimientos, imágenes, temas, tal vez ritmos, rimas o acentos que prontamente despertaban en él ideas musicales. A veces le bastaba el efecto de una estrofa final o de un último verso.

Por otra parte, dice el ya citado John Reed que Schubert, cuando encontraba un poeta de su interés, se dedicaba a musicalizar en forma continua un buen número de sus poemas, al punto de que al parecer su deseo era encontrar un tono y un estilo apropiados al poeta en general y no a un poema o a unos versos en particular. Puede inclusive hablarse de unos períodos o fases compositivas ligadas a un determinado poeta.

Finalmente, el movimiento literario llamado Sturm und Drang (Tormenta y Tensión), surgido hacia mediados del siglo xviii en Alemania y que por oposición al

racionalismo de la Ilustración prohijaba la individualidad y la exaltación de las pasiones, debió influir en Schubert. El cromatismo que muestran algunas canciones del compositor parece haber sido estimulado por el estilo dramático de Schiller, un poeta muy ligado a dicho movimiento literario, movimiento que propició la difusión de la balada germánica, una combinación de melodrama y canción, bastante afín al *lied*.

Desde su carácter esencialmente doméstico hasta su llegada a la sala de recital o de concierto, el *lied* ha sido un poderoso vehículo para la difusión de la poesía. ¿Cuántos aficionados se han acercado a la poesía de Goethe gracias a las canciones de Schubert?

8

Los amigos

Muy importantes fueron los amigos en la vida y obra de Schubert. Dada la precaria situación económica

An die Musik (Schober)

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,
Hast mich in eine bessre Welt entrückt!

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,
Ein süsßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel bessrer Zeiten mir erschlossen, Du
holde Kunst, ich danke dir dafür!

de este, con frecuencia aquellos le proporcionaban soporte material y moral, incluso hasta con el gesto de

Dos sencillas estrofas son transformadas por el compositor en un intenso y elocuente tributo a la música. Es una de las canciones preferidas por los amantes del *lied*. En su sencillez alcanza una grandeza difícil de explicar.

permitirle habitar sus casas, mientras que el compositor los retribuía con su música.

Se cuenta que después de la lucha contra Napoleón floreció en Viena un clima intelectual que creó un espléndido círculo social de jóvenes literatos, poetas y artistas, y que fue dentro de ese círculo donde Schubert compuso sus canciones. Uno de los grandes amigos del compositor fue Franz Schober, cuyo poema *An die Musik* (*A la música*) fue bellamente musicalizado por aquel.

El ejemplo tiene carácter estrófico. Schubert hizo dos versiones de la canción, la primera en 1817 y la segunda en 1827, lo cual indica que el compositor nunca perdió el interés por ese poema ni tampoco por dicho tipo de estructura estrófica. Se trata de un himno, casi religioso, mediante el cual el poeta agradece al arte sagrado de la música.

A la música

Tú, arte amable, en cuántas horas sombrías,
cuando oprimida he sentido el alma, de
amor mi corazón has inflamado
¡hacia un mundo mejor me has arrebatado!

Con frecuencia un suspiro de tu arpa un
dulce y sagrado acorde tuyo me ha abierto
un cielo de tiempos mejores.
Tú, arte amable, ¡por ello te doy gracias!

Los ciclos

Tal vez una de las mayores contribuciones de Schubert la constituye la creación del ciclo de canciones, en el cual cada una de estas tiene su unidad propia, pero a la vez hace parte esencial del conjunto completo.

Bastaron sus grandes ciclos, *Die schöne Müllerin (La bella molinera)*, con veinte canciones, y *Winterreise (Viaje de invierno)*, con veinticuatro, para establecer una modalidad musical querida por los aficionados y elogiada por musicólogos, críticos e intérpretes. En los dos ciclos aparece la relación entre el mundo exterior y el mundo interior desarrollada a partir del concepto de viaje, tan caro a Schubert y en general a los románticos. Son sendos viajes hacia la muerte, aunque tratados distintamente en cada caso. Muy apropiado citar aquí al gran compositor inglés del siglo ^{xx} Benjamin Britten: “La *Misa en si menor*, de Bach, y *Viaje de invierno* constituyen dos pilares de la música occidental”.

En algunas publicaciones se habla de un tercer ciclo denominado *Schwanengesang (El canto del cisne)*, pero ello no es así. Como ya se indicó, un editor tuvo la idea de reunir catorce canciones concebidas en los últimos años del compositor y quiso darle al conjunto el mencionado título. Sin embargo, este conjunto no tiene la unidad de los dos ciclos que se acaban de comentar.

En 1823 Schubert compone el primero de sus importantes ciclos, *La bella molinera*, ocho años después de *A la amada lejana* de Beethoven. Sin embargo, a diferencia de este ciclo, en el de Schubert cada canción tiene su propia unidad y a la vez es parte fundamental del conjunto de veinte canciones inspiradas por el poeta Wilhelm Müller.

Al igual que en el otro gran ciclo, *Viaje de invierno*, se describe un viaje, un caminar, tema tan cercano al compositor. La primera canción de dicho conjunto, titulada *Das Wandern (El caminar)*, presenta el comienzo del viaje en medio de un luminoso paisaje que con su arroyo juega un importante papel.

Das Wandern (Müller)

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!

Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!

Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!

Die gar nicht gerne stille stehn, Die
sich mein Tag nicht müde drehn,
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
Die Steine!

Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,
O Wandern!

Herr Meister und Frau Meisterin,
Laßt mich in Frieden weiterzieh'n
Und wandern.

Caminar

Caminar es mi deleite,
¡caminar!
Mal molinero debe ser si
jamás piensa en pasear,
caminar.

Del agua hemos aprendido,
¡del agua!
Sin descanso día y noche no
hace otra cosa que viajar, el
agua.

Lo vemos en las ruedas,
¡las ruedas!
Nunca se quedan quietas
y no se cansan de girar,
las ruedas.

Las mismas pesadas piedras,
¡las piedras!
Danzan con alegre estrépito
aún más rápido quisieran,
las piedras.

¡Oh, caminar es mi gozo,
oh, caminar!
Mi señor y mi señora,
dejadme proseguir en paz
y caminar.

Las anteriores cinco estrofas, cada una de cinco versos, tienen una musicalización que Fischer-Dieskau califica de *estrófica par excellence* y que por supuesto se vinculan a la tradición de la canción folclórica alemana. La esencia de la canción es el constante y vigoroso paso del caminante, pero un contrapunto rítmico en 2 por 4 rompe lo que podría volverse monótono. Casi toda la partitura está en una tonalidad mayor.

Cinco primeras canciones de *Viaje de invierno*

La parte final de este artículo incluye las primeras cinco canciones del ciclo *Viaje de invierno*. Al igual que en el otro ciclo, *La bella molinera*, en este segundo se describe un viaje hacia la muerte, pero con un sentido más íntimo, dramático y desolado. Se trata de un solitario viaje interior, en el cual el protagonista, un auténtico héroe romántico, desarrolla un monodrama de soliloquios melancólicos.

Puede verse en *Viaje de invierno* el propio invierno de Schubert. Las circunstancias políticas habían cambiado y el ambiente ahora era menos liberal, en tanto que el compositor ya bien enfermo podía tal vez predecir el cercano fin.

Ambos ciclos están basados en poemas de Wilhelm Müller. Los primeros doce de este ciclo aparecieron en 1823, en tanto que los restantes en el año siguiente. Ambas partes fueron musicalizadas por Schubert en 1827, muy poco antes de su temprana muerte en 1828.

Viaje de invierno ha sido considerado un conspicuo ejemplo de representación musical. Pinturas sonoras describen diferentes procesos de la naturaleza, los cuales constituyen una contraparte de los remordimientos, memorias y sueños del protagonista.

Casi siempre un compás de 2 por 4 nos recuerda el ritmo de marcha, y el predominante modo menor contribuye al carácter sombrío del ciclo.

Primera canción: *Buenas noches*

Esta primera canción establece el tono y el ritmo para todo el ciclo. Con la indicación “en movimiento moderado y continuo” se siente en forma constante el avance del viajero, pero ello no es literal porque los tiempos del compás no se ajustan al paso de un caminante.

Esta canción, aunque es la que está más cerca del carácter estrófico en todo el ciclo, debe clasificarse como estrófica modificada.

Las tres primeras estrofas están musicalizadas en la fúnebre tonalidad de re menor. Hay un cambio a tonalidad mayor en la cuarta estrofa con el fin de cerrar el canto con una sensación de ternura y para establecer luego un contraste con la vuelta al modo menor en el posludio del piano.

Como en los anteriores casos, el lector podrá ver, con anticipación a la escucha de la canción, los textos del poema en alemán y español. Un ejercicio de interés es seguir el texto alemán mientras se escucha la canción con el fin, en especial, de apreciar la vocalización del intérprete.

Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh', Nun
ist die Welt so trübe, Der
Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit, Muß
selbst den Weg mir weisen In
dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern
Gott hat sie so gemacht Von
einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad' um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht hören,
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorüber gehen
An's Thor dir gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.

Segunda canción: *La veleta*

Del tratamiento íntimo de la primera canción, esta segunda pasa al mundo exterior. Se siente en la música

Buenas noches

Como un extraño vine como un
extraño me voy. Con afecto el
mes de mayo muchas flores me
obsequió. La doncella habló de
amor hasta de matrimonio su
madre. Sombrío ahora siento el
mundo de nieve el camino
cubierto está.

Escoger el momento no puedo
para comenzar este viaje, debo
encontrar mi propio camino en
medio de la oscuridad. Una
sombra a la luz de la luna será
mi única compañera, y en las
blancas praderas huellas salvajes
vigilaré.

¿Por qué debo aquí permanecer
hasta que del lugar me arrojen?
Dejad que aúllen los perros
frente a la casa de su amo.
Al amor le gusta vagabundear
—así lo quiso Dios— de un
sitio a otro iré.
¡Buenas noches, mi bien amada!

No quiero perturbar tu sueño
lástima sería interrumpirlo. No
deberás oír mis pasos,
silencioso cerraré la puerta.
Antes de partir sobre ella
buenas noches te escribiré
para que mañana puedas ver lo
mucho que he pensado en ti.

el girar de la veleta y el silbido del viento en los trinos del piano. Pocas composiciones de Schubert tienen un carácter tan gráfico como esta. Pero hay además cierta

Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus.
Da dacht ich schon in meinem Wahne,
Sie pfiff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

Tercera canción: *Lágrimas heladas*

Gefrorene Tränen

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis!

burla expresada por la música con respecto a la segunda estrofa, cuando el poema muestra la veleta como emblema de la casa mediante rápidas

modulaciones cuyas tonalidades crecen en altura y que dan la idea de inconstancia. Su tonalidad es la menor con indicación de “con bastante rapidez y sin reposo”.

La veleta

El viento juega con la veleta en
la casa de mi gentil amada. Con
locura pensé que se burlaba de
este desgraciado fugitivo.

Si hubiera él visto antes
arriba ese emblema de la casa
jamás habría allí pretendido
un verdadero amor encontrar.

Adentro el viento juega con los corazones
pero sin la intensidad de allá arriba. ¿Qué
les importará a ellos mi duelo si como
rica novia a su hija ven?

Lágrimas heladas

Caen lágrimas heladas que
ruedan por mis mejillas:
¿cómo he ignorado entonces
que he estado llorando?

Ay, lágrimas, mis lágrimas
¿tan tibias vosotras estáis
que os convertís en hielo
cual rocío de la mañana?

Pero tal manantial surgen de
mi pecho tan ardientes
como si derretir quisieran
toda la nieve de un invierno.

La tonalidad es fa menor, con indicación de “no muy lentamente”. El ritmo sincopado y el frecuente *staccato* dan la idea de un andar caótico y angustioso. El registro muy bajo, tanto de la voz como del piano, hace sentir un decaimiento y descenso, todo ello subrayado por las lágrimas que caen.

Cuarta canción: *Congelamiento*

Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie ein meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt startt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

Tonalidad de do menor e indicación “con bastante rapidez”. El *lied* proporciona una sensación de agitado movimiento gracias a los incesantes tresillos de corcheas. Cierta monotonía en la parte del piano parece señalar el entumecimiento o la congelación evocados por el poema.

Quinta canción: *El tilo*

Esta bellísima canción pone de presente la maestría del compositor, pues ella tiene un carácter de canción folclórica, tanto que todo niño alemán la conoce, y a la

Congelamiento

En vano entre la nieve busco
aquellos rastros, donde tomada
de mi brazo paseamos por los
verdes prados.

Quisiera besar el suelo
penetrar hielo y nieve con
mis ardientes lágrimas,
hasta poder la tierra ver.

¿Dónde encontraré una flor?
¿Dónde los verdes campos?
Las flores están muertas
pálidos están los prados.

¿Ningún feliz recuerdo
podré llevarme de aquí?
Si mis penas se silencian
¿quién luego me hablará de ella?

Mi corazón parece muerto
rígida en él está su imagen.
Si mi corazón se derritiera
su imagen desaparecería.

vez muestra el alto vuelo de la canción artística. Es tan popular que con frecuencia se canta separadamente del ciclo.

Por primera vez en el conjunto de canciones aparece una tonalidad mayor, la de mi, que Schubert emplea para indicar cierto entusiasmo y suavidad que es re-

Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu: Komm
her zu mir, Geselle, Hier
find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort, Und
immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

forzado por un ritmo de danza $\frac{3}{4}$. Viene con la indicación “moderadamente lento”.

Parecería que una antigua melodía persigue al caminante y que los tresillos en semicorcheas del piano susurran el susurrar de las hojas del tilo. De gran

poder expresivo es la metáfora del árbol como lugar de reposo y paz.

El tilo

En la fuente cerca de la entrada
hacia lo alto se eleva un tilo
en cuya sombra evoco
tantos dulces sueños.

En su corteza he grabado
de amor muchas palabras;
en la alegría o en la tristeza
al árbol siempre retorno.

En la más profunda noche
hacia lejos debo partir,
aún en la oscuridad allí
cerrar los ojos.

Y sus ramas que
murmullan como si
quisieran decir: acércate,
compañero, aquí hallarás tu
descanso.

El frío viento
azotó mi cara,
voló mi sombrero
y no me di vuelta.

Ahora ya muchas horas me
separan de ese lugar pero
siempre oigo el susurro:
¡aquí encontrarás tu reposo!

El *lied* tiene la estructura de “completamente desarrollado”.

