

PAISAJES ROMÁNTICOS: ALEMANIA Y ESPAÑA

EDITADO POR

BERTA RAPOSO FERNÁNDEZ

JOSÉ-ANTONIO CALAÑAS CONTINENTE

GRUPO OSWALD



PETER LANG

FRANKFURT AM MAIN • BERLIN • BERN • BRUXELLES • NEW YORK • OXFORD • WIEN

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISBN 3-631-52234-7

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2004
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

www.peterlang.de

El Grupo OSWALD lo componen:

Berta Raposo Fernández (coordinadora)

Karen Andresen

José-Antonio Calañas Continente

Hang Ferrer Mora

Ingrid García Wistádt

Isabel Gutiérrez Köster

Ferran Robles i Sabater

ÍNDICE	9
INTRODUCCIÓN	9
Lothar Pikulik: <i>Der Universalismus der deutschen Romantik</i>	13
María José Gómez Perales: "Das Allgemeine Brouillon": la universalidad del conocimiento en Novalis	33
Jesús Pérez García: <i>La filología romántica alemana. Planteamientos e irradiación</i>	41
Manuel Jorba: <i>El coneixement de la literatura alemanya en l'àmbit català</i> (1833-1847)	53
Francisco M. Mariño: <i>De Fouqué a Avellaneda. Variaciones sobre el tema de la ondina</i> en el Romanticismo alemán y español	73
Ingrid García Wistädt: "El Miserere" de Gustavo Adolfo Bécquer: Un músico alemán en la España romántica	87
Arno Gimber: <i>Reminiscencias del arabesco romántico en la literatura</i> <i>contemporánea</i>	107
Eustaquio Barjau: <i>Dos románticos en España: Novalis y E. T. A. Hoffmann</i>	119
Ana Pérez: <i>La recepción de E. T. A. Hoffmann en España</i>	133
Julián Jiménez Heffernan: <i>La gloria del lodo: Hölderlin en la poesía española de los setenta</i>	149
Berit Balzer: <i>La recepción de Heinrich Heine en Gustavo Adolfo Bécquer:</i> <i>Piedra de toque para el desfase romántico en España</i>	191
Isabel García Adánez: <i>La recepción contaminada: la imagen equivocada de Heinrich</i> <i>Heine en España por su asociación con la música</i>	207
Hang Ferrer Mora y Anton Gil Vodermeier: <i>La concepción del lied en Alemania y en España</i>	223
Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino: <i>La recepción literaria de Richard Wagner en España</i>	239

mosísima, sin duda, pero una parte incompleta.³⁰ Con la particularidad de que, en el caso de Heine, que es el máximo exponente de la crisis, el más irónico, el más irreverente, el más desgarrado y, sin duda, el menos "armónico y aeriforme" (recordemos, por ejemplo, sus constantes referencias a lo prosaico, a la comida, el placer de la carne, la pobreza, la injusticia social, etc.) el hecho de limitarse a este envoltorio hermoso no sólo es una verdadera lástima, sino un verdadero disparate.

LA CONCEPCIÓN DEL LIED EN ALEMANIA Y EN ESPAÑA

Hang Ferrer Mora

Universitat de València

Anton Gil Vodermeier

Conservatori Professional de Música de València

1. Introducción

El lied es un género musical que vivió su esplendor en relación con el Romanticismo Alemán. Este hecho no resulta extraño si pensamos en la concepción musical y artística del hombre romántico: la música ocupa un lugar privilegiado en el ideario romántico. El auge del lied en el Romanticismo puso de relieve la interdisciplinariedad del arte musical con otras artes como la literatura. Muchos de los textos de los lieder eran poemas de escritores anteriores y coetáneos, unos consagrados y otros desconocidos incluso hoy en día. Sin embargo, mientras que la recepción del lied alemán en otros ámbitos ha sido bien estudiada, la influencia que tuvo y su recepción a través de otros compositores en España y también por parte del público español es una cuestión que permanece aún en la sombra, quizás debido a que la canción española es de corte más bien popular.

En este artículo pretendemos hacer una aproximación al fenómeno del lied romántico alemán y de su análogo, la canción o lied español. Para ello, seguiremos los pasos que se exponen a continuación: en primer lugar, determinaremos el concepto y significado de lied, partiendo de la tradición alemana, como fenómeno interdisciplinario entre música y literatura. Analizaremos la relación entre la concepción del lied alemán y la del lied en la tradición española, si hubo influencia y una recepción clara del lied y cómo se plasma en obras musicales de varios compositores españoles.

2. El lied romántico alemán como género musical

2.1. Su esencia y nacimiento

Si observamos con detalle la vertiente musical del Romanticismo alemán, necesariamente surge el lied como el género musical por antonomasia de este período. Bien cierto es que el Romanticismo literario y musical pueden no coincidir en el tiempo, como ocurre a la hora de intentar encorsetar las diferentes artes en épocas históricas. Sin embargo, se puede afirmar que el

³⁰ Sobre las peculiaridades del Romanticismo español tanto respecto a sus fundamentos intelectuales como a su periodización véase Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid, Castalia, 1994, págs. 93)112.

lied, si bien hunde sus raíces en épocas anteriores, alcanza todo su auge y esplendor en el período romántico alemán, y comienza su decadencia como género también con el ocaso del Romanticismo. Para situarlo cronológicamente, la plenitud del lied se alcanza en la primera mitad del siglo XIX con compositores de la talla de Franz Schubert y Robert Schumann.

¿Qué es lo que hace del lied uno de los máximos exponentes de una época en que las artes, sobre todo la literatura y la música, forman parte de su ideario? La respuesta la hallamos en la estrecha síntesis de los tres elementos que componen el lied: la voz solista, el piano que la acompaña y el texto, que a menudo fueron escritos por conocidos escritores y poetas coetáneos. Estos tres componentes se unen para formar un todo, y es esta unidad lo que confiere al lied su carácter de microuniverso capaz de vehicular todo tipo de sentimientos. Detrás de ellos encontramos a menudo un yo lírico; en otros casos, se trata de recrear una breve escena y los sentimientos que ésta evoca.

Pero antes de adentrarnos en la esencia del lied romántico alemán vamos a situarlo en coordenadas temporales y espaciales concretas. La fecha clave para el nacimiento del lied alemán se sitúa el 19 de octubre de 1814, día en que Schubert firma su composición *Gretchen am Spinnrade*, conocida entre nosotros a menudo como *Margarita en la rueca*, cuyo texto procede de la parte primera del *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe. El texto, tomado de una de las obras universales de la literatura, fue escrito por un autor de renombre ya en el momento de la composición del lied. Ésta es una de las características que muestra el lied artístico alemán, denominado en alemán *Kunstlied*, al que se contraponen el *Volkslied*, canciones populares cuya transmisión mediante la tradición era predominantemente oral, por lo que la autoría de los textos se ha perdido con frecuencia en los albores del tiempo. Uno de los méritos que se le atribuye a Schubert es haber convertido la tradición de las canciones populares en obras de reconocida calidad artística, es decir, en *Kunstlied*, detrás del cual se encuentra el nombre de un compositor y cuyo texto en muchos de los casos procedía de obras de poetas y escritores, tanto coetáneos como otros ya consagrados. No obstante, esta práctica ya era habitual en los tiempos anteriores al esplendor del lied romántico alemán, como expondremos a continuación.

2.2. Sus precursores: un poco de historia

Todo fenómeno musical o literario no surge de la nada espontáneamente, sino que bebe de unas fuentes o una tradición. Esta fuente, como se ha mencionado previamente, es la canción popular, conocida como *Volkslied*, que se transmitía oralmente y pertenece, por lo tanto, al acervo cultural de un pueblo. Debido a su carácter oral, la autoría ni de la música ni del texto de las canciones se conoce en la amplia mayoría de los casos. Sin detenemos en la tradición cortesana alemana del *Minnesang* ni en la de la canción litúrgica

(*Kirchenlied*), buscaremos los antecedentes en un lied cuyos rasgos formales se asemejen al lied romántico, sobre todo en lo que concierne a la voz solista acompañada por un bajo instrumental y con un texto de valor literario.

Este es el caso del lied para solista con bajo acompañado en el siglo XVII, que se desarrolló entre el año 1640 y el 1680. Tras este periodo, este tipo de lied se vio completamente desplazado por las formas vocales como el aria procedente de Italia, cuya hegemonía por toda Europa se remonta a tiempo atrás, y como la cantata, que cultivaron numerosos compositores, entre ellos Johann Sebastian Bach. Hasta el año 1730 no se vuelven a encontrar de forma significativa lieder para solista con bajo acompañado. Sin embargo, este bajo va sufriendo un proceso de simplificación (aparece a veces como bajo cifrado), pero a mitad del siglo XVIII comienza a escribirse y desarrollarse el bajo explícitamente para piano.

Cabe hacer un breve inciso en este lugar. El desarrollo del piano actual fue gradual y su evolución fue progresiva y también incierta. Lo que podemos suponer es que los avances constructivos del piano también desempeñan un papel importante en la configuración posterior del lied romántico, con lo que el acompañamiento instrumental va adquiriendo importancia y se aleja del carácter meramente acompañante del bajo continuo.

El tercer elemento es el texto de los lieder. A menudo encontramos un texto literario o poema de escritores, algunos conocidos o de renombre, y de otros que se hallaban en el círculo del compositor correspondiente. Ya a mitad del siglo XVIII, compositores como Johann Valentin Görner musicó 70 Lieder con poemas de Friedrich von Hagedorn: *Sammlung Neuer Oden und Lieder*, publicado en los años 1742, 1744 y 1752.

Tras esta colección de lieder con textos de un poeta de renombre en la época, encontramos la Primera Escuela Berlinesa de Lied (*Erste Berliner Liederschule*). Uno de los representantes de esta escuela fue Chr. G. Krause, que puso música a algunos de los autores del círculo anacreóntico como Friedrich von Hagedorn, E. Chr. von Kleist, Joh. Wilh. L. Gleim y K. Wilh. Ramler. Con éste último editó la obra *Odas con Melodías (Oden mit Melodien)*, compuesto por dos volúmenes, en 1753 y 1755). Krause, también como teórico de la música, postuló en su escrito *Von der musikalischen Poesie (1752)* el advenimiento de una música "natural", pero con "gusto" y que conmoviera al que la escuchara. En esta escuela se puede vislumbrar ya una unidad entre el texto y la música que creará un estilo vocal propio y desembocará posteriormente en el lied romántico.

La Segunda Escuela Berlinesa de Lied (*Zweite Berliner Schule*) se centró más en textos de la *Empfindsamkeit* y del *Sturm-und-Drang*; algunos de sus autores son Klopstock, Höltz, Claudius, Schiller y Goethe. En esta escuela encontramos compositores como Joh. Fr. Reichert, Joh. A. P. Schulz und

C. Fr. Zelter. Reichert fue precisamente el primer compositor que musicó poemas de Goethe sistemáticamente, por lo que se le considera un precursor directo de Schubert. También Zelter escribió desde 1796 unos 75 de sus 200 lieder con textos de Goethe.

Existe una Tercera Escuela Berlinesa de Lied (*Dritte Berliner Schuler*), representada principalmente por Felix Jacob Ludwig Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) y Fanny Hensel (nacida Mendelssohn-Bartholdy) (1805-1847), que ya son coetáneos de Schubert; Felix Mendelssohn fue incluso amigo de Schumann. Ambos hermanos, Felix y Fanny, cuentan con 102 lieder para voz solista y 18 duetos, y unos 300 lieder respectivamente, con textos líricos de Goethe, Eichendorff, Heine y Lenau.

En el sur de Alemania encontramos también dos escuelas de lieder:

- en primer lugar, la Escuela Vienesa de Lied, que comienza con J.A. Steffan y su obra de 1778 *Colección de lieder alemanes para piano* (*Sammlung Deutscher Lieder für das Klavier*). Dentro de esta escuela se encuentran compositores de más renombre como Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), quien consideraba el lieder como un género menor, y no lo cultivó sistemáticamente;

- en segundo lugar, la denominada Escuela Suaba de Lied (*Schwäbische Liederschule*). A ella pertenecen compositores como Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), más conocido como poeta que por sus 81 lieder para piano, la mayoría con textos propios; por su parte, Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) destaca por sus baladas, y es considerado por Fischer-Dieskau (1996: 13) como un claro precursor del lieder schubertiano. Zumsteeg musicó muchos poemas de Schiller, de entre otros escritores.

Nos situamos, por lo tanto, ante el nacimiento del lieder romántico alemán. Haremos en el siguiente apartado un repaso de los compositores más significativos.

3. El lieder romántico alemán: Schubert y Schumann

3.1. Schubert y el nacimiento del lieder romántico alemán

Como ya hemos visto, el lieder existía ya como género musical antes de Schubert, a quien se le atribuye el mérito de haberlo llevado a su máxima expresión convirtiéndolo en el lieder romántico alemán. Se ha mencionado anteriormente que el lieder de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca) fue el que marcó el comienzo de la época de esplendor del lieder romántico alemán. No es de extrañar, puesto que la gran calidad musical del lieder, la atmósfera como escenario de fondo que crea con el piano y el tratamiento musical que da al texto de Goethe, el *Fausto*, considerada como una de las obras maestras de la literatura universal, sean méritos suficientes para

que este lieder señale el comienzo de un nuevo género en la historia de la música. Sin embargo, el lieder romántico alemán no nace espontáneamente, sino que es producto de una evolución, como se ha explicado en la sección previa. Si nos remontamos a principios del siglo XIX, teóricos musicales como H.G. Nägeli postula, ya a partir de las obras de Zumsteeg, un estilo nuevo de lieder que defiende la importancia de los tres elementos que componen el lieder -texto, voz y piano-, colocándolos en el mismo plano como miembros de pleno derecho que configuran un todo.

¿Qué novedades aporta Schubert al lieder para que señale el comienzo de un género musical? Hemos de hacer alusión a la diferencia entre el lieder estrófico, que se ha venido cultivando hasta la fecha, y la aparición del lieder de composición integral (*durchkomponiertes Lied*), que ya practicaba Zumsteeg, pero que Schubert desarrolla de forma maestra.

El lieder estrófico se caracteriza, según los postulados de compositores de la época como Reichardt, por ser una expresión musical sencilla de un sentimiento concreto, en el que si bien el acompañamiento musical -referido al piano- no es accesorio, se limita a apoyar la voz. Como su nombre indica, cada estrofa del poema se cantaba con la misma música, de modo que al iniciarse el texto de cada estrofa se repite la misma música; por el contrario, en el lieder de composición integral, cada parte, verso o estrofa ha sido musicado de manera que no hallamos una repetición estrófica con la misma música exactamente, sino que el texto ha sido dotado de música en su totalidad. Éste es el caso del lieder de Schubert *Gretchen am Spinnrade*, que se trata de un lieder de composición integral. Schubert recrea la atmósfera y el escenario en el que desarrolla la acción: la desesperada Margarita revela su desazón por la ausencia de su amado mientras teje en la rueca, y la estructura musical del lieder se deriva del texto, con lo que se aleja del modelo del lieder estrófico; la mano derecha del piano imita el movimiento de la rueca y la izquierda, con corcheas y silencios, el ritmo del pedal.

3.2. Schumann y los ciclos de lieder

Robert Schumann es el siguiente nombre que destaca por sus composiciones en el género del lieder romántico alemán. Entre sus cualidades destaca la cuidadosa elección que hacía de los textos literarios para sus obras, ya que el compositor los consideraba una obra de arte en sí. Los estudiosos del lieder coinciden en que lleva a la máxima expresión la unidad entre música y texto.

Otra aportación por la que Schumann merece ocupar un puesto privilegiado como uno de los grandes creadores de lieder son precisamente los ciclos que compuso sobre textos de famosos poetas como el primer ciclo (denominados por algunos genéricamente como ciclo, *Liederkreis* en alemán) op. 24 y *Dichtertliebe* (Amor de poeta) op. 48, ambos sobre textos de Heine; *Frauen-*

liebe und -leben (Amor y vida de mujer) op. 42 sobre textos de Chamisso; *Liederkreis* op. 39 sobre poemas de Eichendorff, o el ciclo op. 35 sobre poemas de Kerner. También cuenta con otro ciclo cuyos textos proceden de diversos autores, *Myrten* (Mirtos) op. 25, entre los que se encuentran Heine, Goethe y Rückert, pero también traducciones al alemán de poetas como Burns, Byron y Moore, por lo que no se considera un ciclo completo y de carácter cerrado como los anteriores.

La belleza plástica de los ciclos de Schumann es patente. Otra de las características de los ciclos es la coherencia musical que refuerza la idea cíclica, como en el caso de *Frauenliebe und -leben*, ya que la misma melodía del piano abre y cierra el ciclo. De hecho, en Schumann el piano adquiere muchas veces un papel protagonista y expresa en ciertos momentos sentimientos que la palabra no alcanza a formular. Además de la exquisita elección literaria, Schumann refleja toda su sensibilidad y poesía musical en las composiciones de sus lieder, lo que le hace merecedor de su fama como creador de lied romántico.

3.3. Otros compositores de lieder

Aunque Schubert y Schumann son dos de sus máximos exponentes, sería injusto no mencionar otros compositores que se ocuparon del lied. Algunos de ellos han pasado a la historia de la música por otras composiciones, pero otros destacan por sus lieder. Uno de ellos que alcanzó un renombre en su época pero que hoy en día ha caído un poco en el olvido es R. Franz. Sus lieder gozaron, al igual que los de Schumann, una gran popularidad en el XIX. Los grandes poetas de su tiempo – Eichendorff, Heine, Mörike y Rückert – fueron con sus poemas los que inspiraron la vena compositora de Franz, ya que su producción musical se reduce casi en su totalidad a lieder.

De entre los compositores que destacan por su obra musical y no tanto por los lieder cabe destacar a Beethoven. Su obra cuenta con unos 80 lieder alemanes y unos 200 basados en canciones populares. Sin embargo, no los compuso de forma sistemática como Schubert o Schumann, aunque su penúltimo vocal en forma de lied no haya sido estudiado probablemente con la profundidad que se merece.

En la década de los 1850 a los 1860 se publicaron una serie de escritos teóricos que anunciaban el nacimiento de una nueva relación entre la poesía y la música. Esta publicación ayudó a propagar nuevos géneros musicales como el drama y el poema sinfónico. Dos de los compositores de esta nueva corriente denominada *Neudeutschen* (nuevos alemanes) fueron Wagner y Lizst. Este hecho marca el preludio para la decadencia del lied romántico como género frente a otros.

Richard Wagner (1813-1883), más bien conocido por sus óperas, hizo sus incursiones en el género con obras como las composiciones Fausto (Faust-Kompositionen) en 1831 y otros lieder alemanes y franceses de su estancia en Riga y París. En 1957/59 escribió en Zürich lieder sobre textos de Wesendonck.

Franz Lizst (1811-1886) compuso unos 80 lieder con textos de Goethe, Schiller, Uhland, Rückert, Heine, Lenau y otros poetas de su época, pero también cuenta con otros lieder en francés sobre textos de Victor Hugo, en italiano, de Petrarca, e incluso en húngaro, de Sándor Petöfi.

Otro de los grandes compositores de lied fue Johannes Brahms (1833-1897), quien se inspiraba para sus lieder en la tradición popular alemana, el Volkslied, lo que lo sitúa lejos de la estética postulada por los *Neudeutschen*; no en vano, Brahms ha sido tildado por la crítica como romántico tardío. Cuenta en su haber unos 204 lieder para voz solista, 20 duetos y 60 cuartetos. Estos cuartetos se podían interpretar también para voz solista, lo que era una práctica habitual en su época. Al contrario que Schumann, Brahms no escogía sus textos por la calidad poética, como lo demuestra el hecho de que entre sus lieder no se encuentren muchos textos de Goethe, Schiller, Heine o Eichendorff, por ejemplo.

Otros compositores que cultivaron el género lied menos conocidos son Peter Cornelius (1824-1874) y Adolf Jensen (1837-1879). Cabe destacar que Cornelius como poeta escribió muchos de los textos de sus propios lieder. Jensen, por su parte, basándose en Schumann, compuso lieder coloristas con gran brillantez para el piano.

A finales del siglo XIX, la estética del lied comienza a cobrar nuevos matices que marca una transición a nuevos estilos musicales del siglo XX. Dentro de este grupo de compositores encontramos a Hugo Wolf, que escribió alrededor de 300 lieder, la mayoría organizados en cinco grandes ciclos, lo que refleja su inspiración en Schumann: *Gedichte von Eduard Mörike* (1888), *Gedichte von Joseph von Eichendorff* (1880-1886-1888), *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe* (1888/89), *Spanisches Liederbuch* (10 *geistliche und 34 weltliche Lieder nach Heyse und E. Geibel*, 1889/90), *Italienisches Liederbuch* (46 *Lieder nach P. Heyse*, 1890/91 y 1896). Fue consecuente con los principios estéticos de los *Neudeutschen*.

Detenemos aquí nuestro recorrido, no sin citar que autores como Gustav Mahler, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Max Reger, Alban Berg y Arnold Schönberg también compusieron lieder de gran belleza.

4. El lied romántico en España: recepción y creación

4.1. La recepción del lied en el panorama musical del S. XIX

Para analizar la influencia y recepción del lied alemán en España haremos una incursión en el panorama musical español del siglo XIX. La primera mitad del siglo XIX está dominada en su aspecto vocal por la inmensa pujanza de la ópera italiana y de su contrapunto autóctono, más cercano a lo popular: la zarzuela y el género chico.

En cuanto a la canción lírica, destacan las romanzas de salón de estilo italianizante, con predominio del efectismo vocal, y la canción de corte populista, de escasa ambición y originalidad, basada en tipismos andaluces superficiales y acompañamientos estereotipados.

Sin embargo, la aparición en España de un creciente interés por la cultura germánica desde mediados del siglo XIX favorecerá la aparición de una corriente artístico-intelectual que aspira a crear en el campo de la canción lírica un auténtico lied *español*, con todas las implicaciones de aspiración estética e íntima relación entre música y texto que supone dicho término.

Los precedentes de esta germanofilia son, por un lado, la entrada del pensamiento filosófico alemán, como alternativa renovadora al dominio cultural francés, y, por otro, la aparición de focos de recepción y difusión de la cultura germana como, por ejemplo la Academia Alemana-Española creada por Julio Kühn en 1840 o las clases de literatura alemana impartidas en la Universidad de Madrid a partir de 1857 por Sanz del Río.

En lo musical, la recepción germánica es más tardía y limitada. Así, por un lado, van surgiendo Sociedades de Conciertos, como la de Madrid (creada por Barbieri en 1866) o la de Barcelona (1880), que dan a conocer el repertorio camerístico y sinfónico de los grandes compositores austro-germanos; por otra parte, a partir de los años sesenta se organizan en algunos salones filarmónicos de la burguesía veladas centradas en la música de cámara instrumental y vocal. Estas veladas serían, pues, el primer foco de recepción del lied alemán, aunque limitado a una élite intelectual y musical, e incompleto, ya que se cantaban con textos en italiano o francés.

Esta circunstancia, aunque hoy resulta extraña dada la estrecha relación entre música y texto poético que caracteriza al lied, era lo habitual entre los intérpretes españoles durante el siglo XIX y principios del XX. Así, Federico Sopena en su obra *El lied romántico* indica que en la Sociedad Filarmónica de Madrid, creada en 1901, la cantante María Gay ofreció lied de Schumann y Brahms en la temporada de 1904 y el ciclo *Amor y vida de mujer* de Schumann en la siguiente (1905), cantando siempre los textos en francés. De forma semejante, cantantes españoles afamados de principios del siglo XX incluían ocasionalmente lied en sus recitales, pero casi nunca en su lengua

original; así, por ejemplo, Miguel Fleta interpretaba algunos lied de Brahms con textos en castellano.

Naturalmente esto no excluye el que intérpretes extranjeros sí dieran a conocer las versiones en alemán en sus actuaciones, como las protagonizadas por Louis Fröhlich en las temporadas de 1904 y 1905 de la propia Sociedad Filarmónica de Madrid, en las que se escucharon primero el ciclo de lied sobre textos religiosos de Gellert op. 48 de Beethoven y posteriormente los ciclos *An die ferne Geliebte* op. 98 de Beethoven (con textos de Alois Jeitteles) y *Dichterliebe* op. 48 de Schumann (sobre textos de Heine). Además, Federico Sopena indica que "...es muy significativo que la Junta [de la Sociedad Filarmónica de Madrid] exija pronto que los lied se canten en su idioma original, y de aquí poner en el programa el texto y sus traducciones." (Sopena Ibáñez, 1973: 134)

En cuanto a las ediciones, la costumbre de interpretar lied con textos no originales puede corroborarse al comprobar que ediciones españolas como, por ejemplo, la Editorial Boileau de Barcelona (fundada en 1904) editaba lied célebres como *Ave Maria* y *Serenata* de Schubert con textos en castellano y catalán, sin incluir el original alemán (!), así como versiones puramente comerciales para piano fácil y para piano y violín o violonchelo. Además, en la biblioteca del Conservatorio Superior de Valencia es fácil hallar ediciones de lied de Schubert de las primeras décadas del siglo XX publicadas por editoriales francesas e italianas (Ricordi) con textos en francés e italiano respectivamente, aunque incluyendo en segundo término (aquí sí) el texto alemán original. Esta situación se prolongó hasta los años 30 en los que se fue imponiendo el criterio, aceptado hoy universalmente, de cantar el texto en lengua original.

4.2. El lied español: precursores

Son varios los factores que impulsan la aparición de un auténtico lied español en el último tercio del siglo XIX, considerando como tal un tipo de canción de concierto con aspiración de calidad estética, que atiende a la relación entre música y texto poético y que presenta un acompañamiento pianístico con personalidad propia. En primer lugar, la corriente ideológica europeizadora que propugna el aperturismo como medio de superación de la decadencia cultural y que está cercana al reformismo finisecular. En segundo lugar, y como complemento necesario del citado aperturismo, la revalorización de lo auténticamente popular, mediante la búsqueda de sus esencias más allá del tipismo superficial; coincide con las investigaciones sobre folklore musical en las que destacan Felipe Pedrell (1841-1922) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). En tercer lugar, la aparición del grupo de poetas intimistas (Bécquer y prebecquerianos) que alcanzan su madurez expresiva entre 1860 y 1880 con un estilo neo-romántico que aspira

a alcanzar la simplicidad de la poesía popular y la depuración y categoría artística de la lírica romántica alemana. Sus versos, aunque de apariencia espontánea, están muy elaborados y presentan un marcado carácter musical. De hecho, según documenta José Pedro Díaz en su obra *El ambiente pre-becqueriano*, dichos poetas mostraban gran interés por la música y se reunían con frecuencia para tocar partituras al piano y traducir versos alemanes. De entre los poetas más musicados destacan Gustavo Adolfo Bécquer y los prebecquerianos Antonio de Trueba y José Selgas.

Si bien los compositores interesados por el lied español nacidos entre 1825 y 1850, como indica Celsa Alonso en *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, no alcanzaron un corpus de obras comparable al de los maestros del lied alemán, así como tampoco se puede hablar de una verdadera escuela, sí hubo figuras aisladas que lograron aportaciones valiosas como: un mayor protagonismo e interés en el piano, una melodía más elaborada y cercana al contenido del poema, la ampliación de los recursos armónicos y el uso expresivo de la modulación.

Los compositores destacados de lied español de este periodo son: Marcial del Adalid (1826-1881), Gabriel Rodríguez (1829-1901), Fermín M^a Álvarez (1833-1898), Felipe Pedrell (1841-1922) y José Espí Ulrich (1849-1905).

De entre ellos, los personal y estéticamente más cercanos al lied alemán son:

- > Felipe Pedrell, que es uno de los primeros (1871) en titular con el término lied sus colecciones de canciones. Desde su juventud demuestra gran estima por el lied alemán, así como admiración por la obra de Wagner. Sus lieder, además de mostrar su apuesta por el europeísmo y su estilo romántico, reflejan su interés por la esencia de la música popular; no en vano fue un importante investigador del folclore musical español, siendo el monumental *Cancionero musical popular español* (editado en 1922) su aportación más valiosa.
- > José Espí Ulrich, que es el compositor más próximo al lied alemán. Por un lado, por su estilo compositivo con protagonismo descriptivo en el piano y modulaciones audaces que expresan el contenido del poema. Por otro, por sus fuentes poéticas centradas, además de en el estilo prebecqueriano, en traducciones de Teodoro Llorente de autores alemanes como Goethe, Schiller y Heine.
- > Gabriel Rodríguez, apasionado wagneriano y admirador de la música austro-alemana. Así, celebraba semanalmente veladas en las que se interpretaba música de cámara y lieder germánicos. Economista, jurista, crítico musical y compositor autodidacta, su producción es escasa pero de gran calidad. Destaca de su estilo el carácter descriptivo del piano, el dramatismo de sus modulaciones cromáticas y la función estructural de los interludios y postludios pianísticos en sus ciclos. En cuanto a su elec-

ción de textos, llama la atención la composición de dos piezas sobre textos originales en alemán de Uhland.

Puntualmente cabe citar también que Marcial del Adalid, aunque de producción más cercana a la esfera de la *mélodie* francesa, puso música al poema de Goethe *Der König in Thule*.

4.3. Albéniz, Granados, Falla y Turina

Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina son considerados los compositores más relevantes de lo que en historia de la música se ha denominado tradicionalmente el nacionalismo musical español. Son, sin duda, los autores que elevaron la producción musical española de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX a un nivel internacional.

En común tienen el empleo de elementos rítmicos, giros melódicos, modelos escalísticos fórmulas armónicas y colores tímbricos tomados y/o reelaborados a partir del folclore musical de distintas regiones españolas. También es común el contacto con París, entonces foco preeminente y vanguardista de creación musical; así Albéniz se trasladó temporalmente a París en 1893, Granados reside allí entre 1887 y 1889, Falla radica en París entre 1907 y 1914 y Turina cursa estudios en la Schola Cantorum de dicha ciudad entre 1905 y 1913.

Sin embargo, la concepción tradicional unificadora de la escuela nacionalista revela en una aproximación más precisa estilos nacionalistas diversos, reflejados también en sus diferentes producciones para voz y piano.

Isaac Albéniz (1860-1909) es, como escribe Carlos Gómez Amat en su *Historia de la música española en el siglo XIX*:

“...el artista que abre las puertas del mundo a la música española moderna...[Con] Albéniz, el nacionalismo se afina y se afirma en un perfeccionamiento incansante, por el contacto con las corrientes europeas y llega a su plena expresión gracias a la relación con la entonces más avanzada música francesa.” (Gómez Amat 1988: 306-307)

Albéniz desarrolla una constante búsqueda armónica y tímbrica que hace que su nacionalismo resulte vanguardista para su época, con *Iberia* (1905) como el máximo exponente de su madurez estilística. No obstante, la producción vocal de Albéniz se centra en la ópera. Sus obras para voz y piano, principalmente sobre textos en inglés, ocupan un lugar muy secundario dentro de su catálogo general y no forman parte del repertorio habitual de los intérpretes. Cabe citar como curiosidad la composición en su juventud de cinco *Melodías con recitado* (publicadas en 1888) con las *Rimas* de Bécquer como fuente poética. Se trata de obras en las que el poema es recitado sobre

la música a cargo del piano (si bien existen también en versión cantada, tomando para ello la línea melódica del piano).

En Enrique Granados (1867-1916) el nacionalismo no es más que la expresión de un romanticismo tardío. De hecho, Granados era gran admirador de la obra de Chopin y Schumann. Así, Carlos Gómez Amat documenta que Granados era:

“...un artista señalado por la expresión poética, como un romántico... Fue un romántico en su vida y en su obra. Ese es el motivo de su permanente intento de continuar...el movimiento estético y espiritual al que contribuyeron sus ídolos Chopin y Schumann.” (Gómez Amat 1988: 321)

En la obra de Granados es recurrente la recreación del ambiente popular urbano del Madrid “goyesco” de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX con sus majas y majos, requiebros y coloquios en la reja. De este modo sucede en su *Colección de tonadillas en estilo antiguo* con texto de Fernando Periquet. Las diez canciones que contiene son de gran elegancia, gracia castiza y fresca. Su efecto y brillantez les ha asegurado un lugar constante en el repertorio desde su estreno en Madrid en 1913, con el propio Granados al piano. El acompañamiento pianístico está escrito en textura de reminiscencias guitarrísticas. El texto juega un papel menor y en ocasiones se observa cierta descoordinación entre el ritmo prosódico y la acentuación musical. Carlos Gómez Amat declara en este sentido que “sería más cierto decir que el mediocre poeta adaptó la letra a las melodías del autor.” (1988: 327).

Más acorde con el concepto de lied es el estimable ciclo de *Canciones amatorias* sobre textos clásicos y tradicionales españoles, estrenado por Granados junto a la soprano Conchita Badía en 1915. Este ciclo es bien diferente de la *Colección de tonadillas*, pues sigue la concepción estética del lied romántico por su ambiente refinado, el interés de la parte pianística y la relación entre melodía vocal y texto poético. Algunos de sus textos han sido localizados por Carlos Ruiz Silva en los cancioneros *Flores del parnaso* (Toledo, 1596), *Silva recopilada* (Barcelona, 1561) y *Cancionero general* (Valencia, 1511).

Es interesante apuntar que el poema de Lope de Vega *No lloréis, ojuelos* musicado por Granados dentro del ciclo de *Canciones amatorias* es el mismo que el utilizado por Hugo Wolf en traducción al alemán de Heyse en el lied *Weint nicht, ihr Äuglein!* perteneciente (nº30) a su *Spanisches Lieberbuch* (1889-90).

Manuel de Falla (1876-1946) es considerado el compositor español más sobresaliente del siglo XX e incluso, como afirma Tomás Marco en su *Historia de la música española en el siglo XX*, “...el más grande de los músicos españoles desde el siglo XVI” (1998 :31). Añade además que Falla:

...es también el único músico español de la época que resiste la comparación con los grandes de la composición musical sin tener en su contra otra cosa que la parquedad relativa del número de sus composiciones, reconquistando después de varios siglos el respeto universal por la composición española (Marco 1998: 41)

La colección de Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla es lo más sobresaliente de su obra vocal de cámara. De hecho, es una de las obras españolas de mayor difusión en el repertorio internacional y ha sido objeto de adaptaciones como la de Paul Kochanski para violín y piano o la de Maurice Maréchal para violonchelo y piano. Tomás Marco indica que las Siete canciones populares españolas son “...un extraordinario ejemplo de cómo trata Falla un material directamente popular sacado de diversos cancioneros” (Marco 1998: 34). En efecto, el material melódico original, respetado en ciertas canciones y reelaborado en otras, procede, al menos en parte, de cancioneros como los recopilados por Inzenga, Hernández y Ocón. En cualquier caso, el valor artístico de esta colección radica en la brillantez con que Falla resuelve la elaboración de la parte pianística, que eleva dichas melodías a la categoría de Canción de concierto conservando y realzando incluso toda su esencia popular.

Joaquín Turina (1882-1949), último compositor que se abordará en esta panorámica es considerado por Federico Sopena en *El lied romántico autor de “...la verdadera, la auténtica, la genial- aunque retrasada- canción romántica”* (Sopena Ibáñez 1973: 138). Tomás Marco, no obstante, matiza más su valoración y si bien indica que “...es indudable que Turina tuvo un enorme talento y que fue un compositor imprescindible para el panorama español del momento” (1998: 57), también añade:

“Tampoco su nacionalismo fue capaz de evolucionar, quedándose casi siempre en el pintoresquismo e involucionando hacia un regionalismo que no cobra aliento universalista.” (Marco 1998: 57)

En efecto, de los cuatro grandes nacionalistas es Turina el de menor proyección internacional.

De su producción para voz y piano destacan su temprana Rima (1911) con texto de Bécquer, poeta al que retorna posteriormente en sus Tres poemas (1935), y, sobre todo, el ciclo de cinco canciones titulado Poema en forma de canciones (1918) sobre poemas de Ramón de Campoamor. Si bien la calidad literaria de los versos de Campoamor no es especialmente relevante, sí lo son aspectos musicales del ciclo.

En primer lugar, llama la atención que la pieza que abre el ciclo (*Dedicatoria*) es para piano solo; esta circunstancia está en consonancia con el protagonismo del piano en introducciones, interludios y postludios a lo largo de todo el ciclo. Además presenta elementos que reaparecen en distintos pasajes del ciclo y cohesionan el discurso. Así, la sección central de *Dedicatoria*

reaparece como interludio en la cuarta (penúltima) canción; el motivo rítmico corchea con puntillo-semicorchea-corchea y el acompañamiento con semicorcheas en intervalo alterno de segunda ascendente y descendente resurgen en la tercera pieza (Cantares) y el rimo binario dentro del compás ternario (compases 36 y ss. de Dedicatoria) es retomado en la línea vocal de la canción que cierra el ciclo (Las locas por amor).

Así pues, musicalmente el ciclo representa una unidad cohesionada por elementos cíclicos y equilibrada por la alternancia de canciones rápidas (1ª, 3ª y 5ª) y lentas (2ª y 4ª). Esta unidad dentro de la variedad, junto al tratamiento plenamente camerístico del dúo de voz y piano, la relación entre discurso musical y poético y la expresión de estilo nacionalista post-romántico justifican la opinión de Sopena al considerar el Poema en forma de canciones como notable ejemplo tardío del lied romántico español.

Finalmente citaremos algunos compositores y obras notables que complementan, aunque por supuesto no agotan, un sucinto panorama de la producción de Canciones de Concierto de la primera mitad del siglo. Así, aunque son obras prácticamente desconocidas dentro del repertorio actual, cabe citar las *Seis canciones catalanas* de Conrado del Campo (1878-1953) con textos de Enrique de Mesa o los *Seis poemas líricos* (1940) de Julio Gómez (1886-1973) sobre poemas de la uruguayana Juana de Ibarbourou. Si han conservado un lugar en el repertorio habitual las *Seis canciones catalanas* (1938) de Jesús Guridi (1886-1961), las *Canciones playeras* (1929) de Óscar Esplá (1886-1976) con textos de Rafael Alberti, diversas colecciones de canciones (mayormente en catalán) de Eduardo Toldrá (1895-1962), las *Canciones clásicas españolas* de Fernando Obradors (1897-1945), el tríptico *Combat del somni* (1942-51) de Federico Mompou (1893-1987) sobre textos catalanes de Janés, los *Cuatro madrigales amatorios* (1947) de Joaquín Rodrigo (1901-2000) o las *Canciones negras* (1946) de Xavier Montsalvatge (1912-2002).

4.4. La recepción actual del lied alemán en España

La mayor difusión del lied alemán en España se debe fundamentalmente a factores, a su vez interrelacionados:

- > la disponibilidad de grabaciones discográficas (en menor medida también en vídeo y DVD) que permiten un acercamiento al repertorio liederístico de la mano de grandes intérpretes;
- > la oferta creciente de Ciclos y recitales de lied, principalmente a cargo de artistas extranjeros, en los principales auditorios del país; esta oferta se ve complementada por el interés creciente de jóvenes cantantes españoles por abordar el género del lied alemán en sus recitales, aunque con resultados desiguales;

> la aparición de Clases Magistrales de lied y la incorporación de profesorado especializado en ciertos centros superiores de enseñanza musical que intentan superar la ausencia tradicional de una formación especializada en el campo del lied en los conservatorios españoles.

No obstante, en términos generales el lied alemán es un género poco conocido, con un público minoritario y familiarizado, las más de las veces, sólo con el repertorio más habitual.

Bibliografía

- Alonso González, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- Díaz, José Pedro. *El ambiente prebecqueriano. Historia y crítica de la literatura española (vol. 5, Romanticismo y realismo)*. Barcelona: Crítica, 1982.
- Ferrer Mora, Hang. "Schumann y Heine, Música y poesía: Los ciclos *Liederkreis* y *Dichterliebe*". (Actas del Congreso "Música y Palabra", Universidad Complutense de Madrid, 2001), en prensa.
- Ferrer Mora, Hang/Calañas Continente, José Antonio. "La poesía de la música y la música de la poesía: Schumann, Heine y el ciclo de *lieder Dichterliebe*". En: Beltrán, Rafael / Haro, Marta / Sirena, Josep Lluís / Tordera, Antoni (eds.). *Quaderns de Filologia*. Valencia: Universitat de València, 2003, 553-568.
- Finscher, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 5*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996.
- Fischer Dieskau, Dietrich. *Los Lieder de Schubert*. Madrid: Alianza, 1989, 1996.
- Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española. Siglo XIX*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Grimm, Gunter E./Max, Frank R., (eds.). *Deutsche Dichter Band 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz*. Stuttgart: Reclam, 1984, 1989.
- Heine, Heinrich. *Buch der Lieder*, 1827. Ed. Bernd Kortländer. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Honegger, Marc. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Kross, Siegfried. *Geschichte des deutschen Liedes*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, 1999 (3ª ed.).

- Naumann, Barbara (ed.). *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.
- Plantinga, León. *La música romántica*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1992.
- Sopeña Ibáñez, Federico. *El lied romántico*. Madrid: Moneda y Crédito S.A., 1973.
- Weber, Horst (ed.). *Metzler Komponisten Lexikon*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1992.

LA RECEPCIÓN LITERARIA DE RICHARD WAGNER EN ESPAÑA

Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino
Universidad de Alcalá

Richard Wagner constituye un caso único de *recepción*, determinada por su *pluralidad*. Nunca antes ni después, en la historia de la música, encontramos un compositor con una repercusión cultural de tan marcado carácter *multidisciplinar*. Esta multidisciplinariedad viene dada por la propia concepción de Wagner del drama operístico como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), concebida como fusión de elementos musicales y *extramusicales* dentro de un nuevo concepto artístico. Al igual que ocurriera en otras capitales europeas, la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid se caracteriza por una fuerte incidencia *social* y se documenta no sólo en la *música* sino también en otras manifestaciones culturales, particularmente en la *estética del arte*, en las *artes plásticas* y en la *literatura*.

1. Wagner en la literatura española

La recepción de Wagner en la literatura española no ha sido apenas estudiada. La bibliografía al uso hace alusión a un posible influjo de la obra de Wagner en ciertos escritores españoles, pero falta aún un análisis sistemático que examine con detenimiento la huella wagneriana en la literatura castellana, existiendo solamente estudios serios sobre la influencia wagneriana en autores hispanohablantes no españoles, como los referidos a Rubén Darío (Nicaragua 1867-1916)¹. La lectura de obras literarias españolas escritas durante el período comprendido entre 1870 y 1914 (es decir, desde las primeras huellas de Wagner en Madrid hasta el apogeo del wagnerismo en la capital) nos han hecho ver que el influjo de la obra del compositor en sus autores es mucho mayor de lo que se había pensado hasta ahora y representa una interesante vía de investigación en el campo de la recepción estética, literaria y musical, del *transfer* cultural en su conjunto y de aspectos sociológicos vinculados al estudio de las relaciones culturales hispano-germanas.

Aunque el influjo de Wagner no se manifieste de manera tan explícita en la literatura en lengua castellana como ocurre en otros entornos de la literatura

¹ Cfr. p.ej. Lorenz, Erika. *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*. Hamburg: Cram De Gruyter & Co., 1956.