

UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE

## EL LIED ALEMAN Y FRANZ SCHUBERT

ALUMNO: Karin Westermeyer Benz

PROFESOR GUIA: Magdalena Merbilháa Romo

Diciembre 2014

SANTIAGO DE CHILE

ME. MAGHA  
(06)  
2014

27588

M04534 - C.O



UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE

## EL LIED ALEMÁN Y FRANZ SCHUBERT

ALUMNO: Karin Westermeyer Benz

PROFESOR GUÍA: Magdalena Merbilháa Romo



Diciembre, 2014

SANTIAGO DE CHILE

*Esta tesis no se habría concretado sin la ayuda incondicional de muchas almas amantes de la música y de la amistad verdadera.*

*Gracias a:*

*José, mi fiel amigo y compañero incondicional en buenos y malos momentos de la vida.*

*Verónica, mi verdadera amiga, motivadora a seguir adelante con los proyectos planteados y parte fundamental en la elección del tema de esta tesis.*

*Francisca, mi hija mayor, conocedora de todos los avances tecnológicos y siempre puesta para asesorar y ayudar.*

*Constanza, mi segunda hija, dotada de buena ortografía y varios dones más.*

*Alejandra y Daniela, las chicas, hijas comprensivas y nada exigentes.*

*Monika, mi madre, quien desde siempre me apoyó en la idea de superarme académicamente y su gran amor que hace que las cosas funcionen y fluyan.*

## ÍNDICE

I.	Introducción.....	4
II.	El Romanticismo.....	7
	1. Orígenes del romanticismo artístico: en busca de la unidad nacional.....	9
	2. Romanticismo Musical: La era de los gigantes.....	11
	3. El piano: Instrumento romántico por excelencia.....	14
III.	El <i>Lied</i> .....	17
	1. El Lied Alemán.....	18
IV.	Biografía de Franz Schubert.....	24
V.	Cronología de Franz Schubert.....	41
VI.	Los <i>Lieder</i> de Schubert.....	44
	1. Texto y musicalidad: combinación divina.....	47
	2. Forma de composición del <i>Lied</i> schubertiano.....	48
	3. Temáticas de los <i>Lieder</i> en la obra de Schubert.....	49
	4. Sus principales obras.....	52
VII.	Síntesis.....	55
VIII.	Conclusión.....	57
	ANEXO.....	60
	BIBLIOGRAFÍA.....	65

## I. INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de los tiempos la música se ha manifestado como una herramienta a través de la cual el ser humano se comunica consigo mismo y su entorno. Desde su nacimiento hasta su muerte distintas sonoridades acompañan el camino de la vida: los arrullos al dormir, las rondas y los juegos infantiles, los valeses de la juventud y los requiems al llegar al final. Sigue la vida y la música llena todo rincón del entorno humano, acompaña en tristezas y alegrías, y ayuda a poder sentir desde lo más profundo del ser todas las emociones existentes.

Esta emocionalidad se vió profundamente reflejada en la creación artística y las ideas fundamentales de una sociedad de fines del siglo XVIII, principios del XIX, que quiso a toda costa traspasar ideales fundamentales a través de pinturas, novelas y obras musicales. Un pueblo que había sido acallado por monarcas absolutos, el hambre y las pestes de fines de una época aparentemente dorada.

Como hijos de su tiempo emergen figuras como Victor Hugo, y su obra maestra “Los Miserables”, pensadores como Rousseu y Voltaire, que marcaron lo que fue el inicio de la era de las revoluciones, y la transformación de la creación musical a través de la figura de Beethoven.

El romanticismo musical es sin duda una potente respuesta a un maravilloso clasicismo, que si bien cumplió con su funcionalidad de cortejo para los monarcas, el otro viene a quebrar con ese paradigma y las obras pasan a ser reflejos de la vida personal de cada uno de los compositores y porque no decir, de sus propios pensamientos y sentimientos.

Pero las preguntas que se suscitan en esta investigación son: ¿qué componentes hacen que la creación artística de los románticos pase a ser más que un mero encargo elaborado para un mecena, sino que el reflejo de la emocionalidad particular y profunda del ser de cada uno de sus gestores? ¿Que los sentimientos profundos juegan un papel fundamental ante la máxima expresión del ser humano, en cuanto a la creación de grandes obras maestras? ¿Que la palabra en alemán, lleva en sí, en lo profundo y esencial, un significado claro, que produce la sensación misma del concepto en sí? ¿Que la música en la forma de *Lied*, viene a reforzar la emotividad de la palabra escrita, dando mayor fuerza al sentido del texto?

Muchos han atribuido este desarrollo creativo a la divinidad del Creador, una idea que encuentra sentido en historias como la de Schubert, en la cual se profundizará en esta investigación, donde maestros como Ruczicka dejaron por escrito que no se le podía enseñar nada, “*todo lo ha aprendido de Dios.*”<sup>1</sup>. Su misión como maestros se había limitado a admirar la creación del joven Schubert y a una conversación de iguales a la hora de hablar de música. El mismo Schubert transmitió a sus amigos y familiares en sus cartas: “*Vivo y compongo como un dios, como si debiera ser así.*”<sup>2</sup>

De esta corriente creativa se desprende el canto alemán, o “Lied”, un poema melódico donde se expresa el reflejo del estado anímico del compositor, a través de un estilo íntimo y carente de efectivismos vocales, que pretende la fusión de la música y la poesía, aunque la primera está siempre al servicio de la segunda. Este estilo se consolida dentro de la obra de Franz Schubert, donde la creación conscientemente elaborada como

---

<sup>1</sup> K.B. Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 1<sup>o</sup> Edición (Madrid, España: Espasa-Calpe, 1962), 2227.

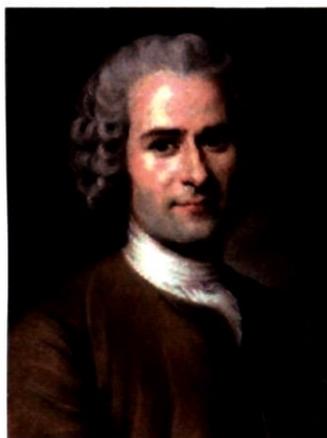
<sup>2</sup> Lukas Richter, Paul Nettl, Bruno Stäblein, Kurt Reinhard, Hans Engel, *Historia de La Música* (Madrid, España: EDAF-Ediciones y Distribuciones, S.A., 1979), 246.

pieza artística, que se distingue de la índole funcional de otras canciones, siendo un poema convertido en música.

Así como Schubert, muchos virtuosos de las artes se transformaron en albaceas de una creación artística destacada, en uno de los períodos más violentos y oscuros de la historia mundial, que vio emerger desde los más profundos ideales y miserias de la época, las joyas más maravillosas expresadas desde la racionalidad y emociones humanas. Estos hombres recibieron el don de plasmar pensamientos y sentimientos, los que al fusionarse, logran un reflejo de la grandeza del creador transportándonos en el espacio y en el tiempo.

## II. EL ROMANTICISMO

Si bien la Ilustración generó en los pensadores de la época una necesidad de respuestas a preguntas vinculadas con la ciencia y la razón, la última etapa del siglo XVIII e inicios del siglo XIX marcó lo que sería un desafío para la llamada “era de las luces” (1450-1750).



El movimiento romántico surge como reacción directa al racionalismo típico de la Ilustración. El filósofo Jean-Jacques Rousseau<sup>3</sup>, preocupado por la supremacía que se le estaba dando a la razón sobre las emociones y la imaginación, fue el primero en vislumbrar una necesidad de un contrapeso. En palabras del poeta francés Charles Baudelaire, en su texto *El Salón de 1846*,

*“El romanticismo no es ni la elección de un tema ni una verdad exacta, sino una manera de sentir”*.<sup>4</sup>

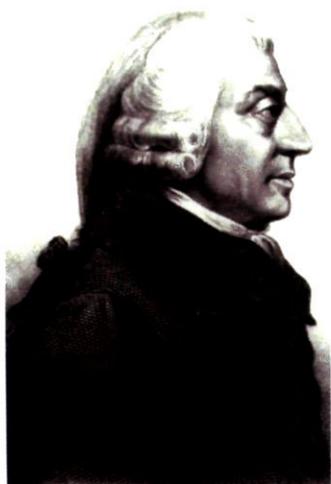
A partir de 1770, diversos intelectuales franceses declararon una guerra ideológica que podría en jaque a los distintos estamentos sociales, políticos y religiosos. La aparición de esta corriente dió paso a distintos hitos históricos que originaron la sociedad actual, donde la imagen del hombre como ser individual pasa a tener un papel fundamental en la estructura social, que iba en contra del instaurado absolutismo presente durante los dos siglos anteriores.

<sup>3</sup> Retrato de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) realizado por Maurice Quentin de La Tour.

<sup>4</sup> Adam Hart-Davis, ed., *Historia: La Guía Visual Definitiva, del amanecer de la civilización a nuestros días*. (Santiago, Chile: Cosar Editores, 2008), 338.

Esto que en un principio se presentó como ideologías enciclopédicas o “de escritorio”, unido a un avance definitivo en las ciencias naturales, cimentó las bases de los primeros círculos políticos de la época. Tanto Rousseau como D’Alembert, Diderot, Montesquieu, Beaumarchais, Voltaire, entre otros fueron los teóricos que sembraron las bases para el despertar de nuevos movimientos, que finalmente se traducirían en el nacimiento de la era revolucionaria.

Es aquí donde la *Declaración de Independencia de los Estados Unidos* (1776), plantearía un nuevo modelo de nación, y la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789), los derechos y obligaciones de cada persona dentro de un pueblo.



Estos documentos abrieron paso a lo que sería el detonante e inicio de la *Era de las Revoluciones* (1763-1848), donde no sólo se produjeron cambios en la estructura política de las naciones, sino que en la forma de hacer las cosas. El crecimiento demográfico ocurrido durante el siglo XVIII y XIX sentó las bases para la aparición del Capitalismo, sistema publicado por primera vez en el texto del británico Adam Smith

<sup>5</sup>*La Riqueza de las Naciones* (1776), que plantea que todo producto originado por la industria debe ser propiedad privada y comercializado a través del libre mercado, regulado solamente por la oferta y la demanda, además el concepto de la producción a escala se hace cada vez más popular dentro de Europa, principalmente en la industria textil.

Estas condiciones sociales abren una nueva interrogante dentro de la llamada “Burguesía” o “Clase Media”, la cual contaba con la instrucción entregada por los Liceos y

---

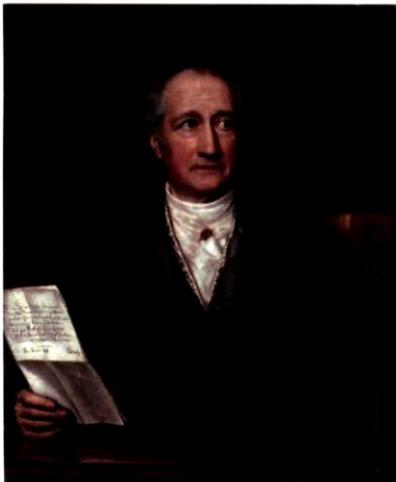
<sup>5</sup> Retrato de Adam Smith (1723-1790). Aguafuerte basado en el original de 1787 por James Tassie.

Universidades, y en algunos casos con mayor cantidad de recursos que la misma Aristocracia. Esta desigualdad, junto a sentimientos nacionalistas e individualistas detonan la Revolución Francesa de 1789, que buscaba deponer la Monarquía para siempre y cambiar todas las estructuras sociales y políticas existentes.

La caída de la Bastilla, símbolo del Antiguo Régimen, durante julio de 1789, cambia el ritmo de la historia mundial, donde los principios aparentemente consolidados de la monarquía son cuestionados y “decapitados”.

### ***1. Orígenes del romanticismo artístico: en busca de la unidad nacional***

Al contrario de lo que muchos pensarían, el Romanticismo no se materializó en Francia, sino que en Alemania durante el siglo XVIII, en marco de la corriente llamada “nacionalismo cultural”, donde los ideales románticos dieron a los germanos un sentimiento de unidad nacional, en un tiempo en que Alemania no era más que el conjunto de ducados y principados, unidos solamente por el idioma, tradiciones, tratados y acuerdos provisorios.



Es en esta línea que emerge la figura de Johann Wolfgang von Goethe<sup>6</sup>, uno de los principales impulsores del movimiento romántico, que a través de su novela *Las desventuras del joven Werther*, los escritores, músicos y otros poetas alemanes de la época, deudores de la corriente llamada *Sturm und Drang* (“Tormenta e ímpetu”) rompieron los esquemas y se rebelaron contra la educación

racionalista de principios del siglo XVIII, dando prioridad a las emociones en sus obras.

---

<sup>6</sup> Retrato de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) realizado por Joseph Karl Stieler en 1828.

Hasta la llegada del Romanticismo, el término “arte” era sinónimo de “artesania”, y el “artista” de “artesano”. Pintores, escultores, arquitectos y músicos estaban vinculados directamente a instituciones cortesanas, religiosas o corporativas, y su trabajo respondía más a las exigencias del patrón que había encargado la obra, que al gusto de los propios artistas.

En sus inicios, los románticos alemanes, sentaron las bases estableciendo rasgos característicos de lo que sería el movimiento a futuro, donde destacaban el respeto a las artes y las costumbres populares tradicionales, la valoración de las antiguas creencias místicas y paganas, y la capacidad de asombro frente a las maravillas de la naturaleza, pero ante todo esto se encontraba la supremacía de las emociones por sobre la racionalidad. Estas características dieron un arquetipo heroico a la figura del artista, un hombre que tenía la capacidad de expresar pensamientos y sentimientos más allá de lo meramente cotidiano. Este estatus fue llevado a su máxima expresión por el poeta inglés Lord Byron y los compositores alemanes Ludwig van Beethoven y Richard Wagner.

En cuanto al ámbito pictórico, muchos de los pintores de este período dejaron de lado las estrictas reglas clásicas e imprimieron en su obra un significado más personal, explorando temas como la naturaleza, la conciencia individual y la historia cultural de las naciones, presente en las obras de William Blake y J.M.W. Turner en el caso de Inglaterra; Thèodore Géricault y Eugène Delacroix en el caso de Francia; y Caspar David Friedrich en Alemania.

En la poesía, los autores obraron de la misma manera ahondando en temas como la infancia, experiencias subjetivas y en los misterios de la naturaleza empleando métricas tradicionales. Byron, encarnación del romanticismo literario inglés, se presentaba a sí

mismo como un héroe incansable, en busca de un conocimiento profundo de su propia humanidad, que sólo podía alcanzar a través de su obra.

Hegel expresa que *cualquier manifestación artística será más o menos perfecta según la aptitud que tenga para traducir el Ideal. Y el Ideal, en su pensamiento, es el Espíritu.*<sup>7</sup> Dice que las dos artes más perfectas son la música y la poesía, ya que tienen como medio de expresión el sonido. La poesía, por transmitir conceptos, la coloca en un rango más alto y comenta de la música que *“su elemento propio es la interioridad misma, el sentimiento invisible y sin forma, que no puede manifestarse en una realidad externa, sino solamente por medio de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente y se borra a sí mismo.”*<sup>8</sup>

Wackenroder anticipa conceptos que luego serán expuestos por otros filósofos más tarde y piensa que todas las artes representan un medio para expresar y manifestar lo más profundo de nuestros sentimientos y que *ningún otro arte, fuera de la música, dispone de una materia prima ya de por sí llena de espíritu celestial*<sup>9</sup>, y que es superior a cualquiera otra, por su capacidad expresiva. La música es el sentimiento mismo, por lo tanto no se puede traducir en palabras.

## **2. Romanticismo Musical: La era de los gigantes**

*La música romántica es la banda sonora de las revoluciones que convulsionan el siglo XIX, bien puede decirse que el piano es el mediador sonoro de dicha banda acústica.*<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Pola Suárez Urbetey, *Historia de la Música* (Buenos Aires, Argentina: Claridad, 2007), 201.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Joaquín Navarro, *El Mundo de La Música, Grandes Autores Y Grandes Obras* (Barcelona, España: Oceano Grupo Editorial, S.A., 1998), 80.

Durante el romanticismo si bien todas las artes reflejaban lo más profundo de los sentimientos, es en la música en que el concepto se materializa por excelencia, porque tiene la capacidad intrínseca de poder expresar magistralmente cualquier cosa, teniendo un lenguaje libre que no cuenta con ningún tipo de sentido conceptual. Es el mismo sentimiento, intraducible a palabras. Logra plasmar en su mayor expresión el Romanticismo, que abarca desde las poderosas sinfonías de Ludwig van Beethoven, los *Lied* de Franz Schubert y las potentes óperas wagnerianas. Los compositores del siglo XIX crearon un gran número de obras maestras cuya popularidad ha prevalecido en el tiempo.

*El romanticismo es un estilo internacional, es un lenguaje que se entiende en todo el mundo dominado culturalmente por la burguesía europea. Pero en música es un estilo de neta supremacía alemana. De Beethoven a Wagner, los artistas germánicos imponen su concepción de música culta, salvo en la ópera, en la que triunfan los italianos.* <sup>11</sup>

“La música supo expresar de manera insuperable el alma romántica” <sup>12</sup>, por esta razón los intérpretes y compositores triunfaron por toda Europa, superando a todas las demás artes durante este período, donde la producción musical no estaba dirigida a los monarcas, sino que por primera vez a la gente: a la Burguesía, clase dominante durante ese período.

La primera generación de músicos del Romanticismo tiene su sede en Alemania, comenzando con Beethoven, que si bien parte musicalmente en el Clasicismo, se transforma en puente entre este estilo y la nueva corriente. Dentro de este mismo grupo se encuentran Weber y Schubert, que siendo más jóvenes que él, también hicieron un gran aporte a este incipiente movimiento. La segunda generación, llamada también *Generación*

---

<sup>11</sup> J. Torres, A. Gallego, L. Álvarez, *Música y Sociedad* (Madrid, España: Real Musical, 1997), 245.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 247.

de 1830, ellos continúan escribiendo al morir sus predecesores. Dentro de sus integrantes se encuentran Mendelssohn, Schumann y Wagner. Por su parte existen representantes internacionales, tales como Berlioz, Liszt y Chopin. Y para concluir, hay una tercera generación alemana, donde podemos nombrar a Brahms y Brückner.

Por otra parte, el centro musical europeo se traslada de Viena, donde estuvo emplazado hasta finales del Clasicismo, a París, donde se consolidó su Conservatorio y su Ópera como foco de tendencia internacional con un programa poblado especialmente por artistas extranjeros, que convirtió a la ciudad luz en “*la capital de la música romántica*”<sup>13</sup>. Viena por su parte, permaneció dentro de las principales ciudades de gran actividad y consumo musical, donde se incluyeron otras como Londres y las ciudades-estado alemanas: Leipzig y Weimar.

Dado a este constante traslado y admiración por la figura de los músicos durante este período, la vida de estos artistas se desarrollaba de forma nómada, donde se generaban muchas veces potentes vínculos entre este grupo de personas célebres que se reunían en un círculo bastante cerrado y selecto.

Es en esta vorágine de cambios que la importancia de satisfacer a nuevos públicos, ya que la actividad musical en períodos anteriores estaba reservada para la monarquía y el clero, buscó acondicionar nuevos lugares donde la Burguesía pudiese ir a disfrutar de un buen espectáculo. Es aquí donde aparecen las primeras salas de conciertos y los teatros son acondicionados con nuevas plazas para albergar a mayor cantidad de público.

Dentro de estas mismas modificaciones, las orquestas aumentaron sus plantillas en número de músicos, doblando la cantidad de instrumentos de cuerda y arco, incorporando

---

<sup>13</sup> Ibid., 250.

más instrumentos de viento y menormente instrumentos de percusión. Por su parte la conocida música de cámara, modifica sus bases para transformarse en música de salón, diseñada especialmente para grupos selectos en salones burgueses o centros especializados.

### **3. El piano: Instrumento romántico por excelencia**

Las primeras muestras del pianismo romántico derivan de las últimas sonatas de Beethoven, en las que deja de lado la estructura formal del esquema utilizado principalmente a principios del siglo XVIII. Este cambio dará pie a la nueva forma de componer sonatas y de cómo la llegada del *pianoforte* produciría cambios al romanticismo musical. A finales del siglo XVIII se intentó liberar al piano de su condición muy ligada al modo interpretativo del clave, lo cual se logra mayormente a través del desarrollo de su mecanismo percutor.

En los antiguos instrumentos de teclado, la cuerda era pulsada como si se tratase de una guitarra o una mandolina, por lo que su volumen sonoro era invariable. El nuevo instrumento, por su sistema de martillo, macillos revestidos de cuero que golpean una cuerda metálica, podían producir a voluntad del ejecutante un *forte* o *piano*. Este instrumento se conoció, por su condición y auténtico sentido, como *pianoforte*, proporcionando un sonido que gana en expresividad al poder templar los suaves y los *forte* propios de la interpretación romántica. Esto se consigue por medio de nuevos mecanismos, que son más cómodos para los intérpretes.

Siendo uno de los instrumentos favoritos de la burguesía, el piano va aumentando poco a poco sus dimensiones y su nivel de sonoridad. El piano es sin duda el instrumento por excelencia de la época, se escriben para él innumerables páginas de la música

romántica y se le destinan una gran cantidad de composiciones. Incluso la música que fue compuesta para otros instrumentos, es adaptada y transcrita para él. Se popularizan las arias de óperas y sinfonías orquestales, para que las pudiera tocar cualquiera. Se masifica la interpretación del instrumento y en muchos hogares hay un piano y un pianista aficionado, efectuándose a través de estos, en gran parte, el consumo musical.

Por medio de los distintos tipos de pianos que aparecen, podemos comprender la diversificación de las funciones que cumple la música romántica. En los salones hay un instrumento vertical, que ocupa poco espacio y es tocado por un aficionado. En cambio en las salas de concierto o teatros hay un instrumento horizontal, el piano de cola, el cual es más poderoso y con mayor sonoridad y es interpretado por un profesional virtuoso, al que se escucha pagando una entrada.

Una de las principales variantes que traía consigo este nuevo instrumento de claves con respecto a su predecesor, el clavecín, es que el piano logra matices en cuanto a las sonoridades fuertes y las suaves. La fabricación de estos instrumentos tuvo su apogeo a fines del siglo XVIII en la escuela de Viena, donde el taller contaba con un equipo de lutiers compuesto por el alemán Johann Andreas Stein, principal fabricante de pianos alemanes, su hija Nannette Streicher, de nacionalidad vienesa, y Anton Walter. El popular piano estilo vienés contaba con un marco de madera, dos cuerdas para cada nota y martillos recubiertos en cuero. A diferencia del modelo actual, estos tenían sus teclas naturales de color negro y los sostenidos y bemoles de color blanco.

Pero es entre 1760 a 1830, que la fabricación de estos instrumentos sufrió una expansión, y ciertas modificaciones en el modelo comercializado por Stein y compañía.

Estos cambios se debieron a la preferencia de los compositores y pianistas por obtener un sonido más poderoso a la hora de tocar, lo que fue posible a través de los primeros avances de la revolución industrial, donde el acero comenzaba a ser trabajado para distintas industrias. Las cuerdas de acero, también llamadas *Cuerdas de piano*, lograban a través de un proceso de fundición una alta calidad, logrando mayor precisión a menor costo. Dado a esto, con el tiempo, la gama tonal del instrumento aumento y paso de las cinco octavas del Clasicismo a las siete octavas y un tercio de los pianos modernos.

La llegada de estas tecnologías estuvo sujeta en gran medida a la empresa inglesa Broadwood, quienes en el pasado ya contaban con trayectoria en la creación de clavecines. La empresa fue evolucionando su modelo logrado incluir nuevas octavas a sus modelos, los cuales fueron utilizados por Haydn y Beethoven. Durante 1790 lograron un modelo de cinco octavas y una quinta, sucedido en 1810 por uno de seis octavas, el cual fue utilizado por Beethoven en obras posteriores, y durante 1820 el modelo alcanzó las siete octavas.

Por su parte, la escuela Vienesa introdujo estas innovaciones a sus instrumentos, sin embargo ambos modelos diferían en materias de mecanismo: Broadwood contaba con instrumentos más robustos, mientras que los vieneses eran más sensibles.

Durante el período de 1810, el francés Sébastien Érard, patentó el mecanismo de pedales que hasta el día de hoy regula la potencia del sonido en estos instrumentos, y dos años antes logró un mecanismo simple de repetición e incorporó la grapa, una pieza que permitía a las cuerdas permanecer en su lugar exacto luego de ser golpeadas.

### III. EL LIED

*“La palabra “Lied”, figure o no en los diccionarios, no puede ser sustituida por otra. ¿Canción? Sí, pero una canción es profundamente distinta de un “Lied”, del mismo modo que un “Liedersinger” no es un cancionista”.*<sup>14</sup>

*“Podéis llamarlo canción o melodía cantada, pero no expresaréis exactamente lo que es en verdad.”*<sup>15</sup> Desde los comienzos de la humanidad, desde sus primeras civilizaciones, el canto ha estado presente como expresión musical. El tronar de los tambores y el eco de las palabras han ido resonando, desde siempre, como canto de agonías y festejos.

En la Edad Media fueron los trovadores, “minnesingers” y “meistersingers”, los que hacían uso del canto para expresar musicalmente sus emociones, aunque no cantaban los verdaderos *Lieder*.

*“Durante el Renacimiento toda persona educada, estaba obligada a conocer suficientemente la música, para cantar sencillas melodías o tocar una fácil con algún instrumento”.*<sup>16</sup>

La primera aparición del *Lied* fue en la segunda mitad del siglo XVII, cuando Hiller y Schultz comienzan hacer uso de las canciones populares en sus óperas en miniatura, las cuales fueron admiradas e imitadas por Mozart. Los poetas del norte de Alemania fueron los primeros en revivir el antiguo *Volkslied*, y los compositores de esta región les adaptaron la música correspondiente.

---

<sup>14</sup> Hendrik Willem Van Loon, *Las Artes* (Barcelona, España: Luis Miracle, S.A, 1964), 649.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Van Loon, *Las Artes*.

El *Lied* nace como género musical a mediados del siglo XVIII. Haydn, Mozart y Beethoven sentaron las bases del futuro *Lied* del siglo XIX, en el que Schubert se destaca por la gran cantidad de obras que compuso a lo largo de su corta vida. También se destacaron en este género Schumann, Brahms, Wagner, Strauss, Mahler y Hugo Wolf.

*Importante es no limitar el “Lied” a una composición para voz y acompañamiento de piano. Aunque a menudo es así, en algunos casos puede ser otro instrumento acompañante, o incluso toda una orquesta. Sea cual sea, el instrumento no es sino un vehículo expresivo más, a la misma altura que la voz. Instrumento y voz tienen vida propia.*<sup>17</sup>

Se podría decir entonces, que el *Lied* es una de las formas musicales que más caracterizan el Romanticismo, tanto por su propia estructura como por las circunstancias en las que tenían lugar las audiciones de este género. La música fluía tan solo por las ganas de escucharla, tenía una libertad formal y expresiva, la cual invadía y acompañaba las veladas en casas particulares. El *Lied* ocupaba un lugar privilegiado, los textos eran a menudo, poesías de autores, como Goethe, Heine, Schiller o Hölderlin. Aunque muchas veces se musicalizó poemas de amigos, los que desafiaban al compositor a escribir la música.

### **1. El “Lied” Alemán**

Con sus inicios situados hacia mediados del siglo XVIII, el *Lied* alemán sin lugar a dudas encontró en las tierras germanas un lugar idóneo para desarrollar sus temáticas y poder alcanzar el mayor resplandor del género. En todas las regiones del país, desde el norte hasta el sur, este *poema melódico*, tomó aquellas características de las tradiciones

---

<sup>17</sup> Navarro, *El Mundo de La Música*, 78.

arraigadas en los pueblos, de forma de transformarse tanto en un himno a los lugares como a los sentimientos de aquellos que habitan en ellos.

Todo esto se origina en Leipzig, con la creación de la variadísima serie *Singende Muse an der Pleisse* (“La musa cantora a orillas del río Pleisse”); composición seguida en 1753 por la colección de odas y melodías escritas por Christian Gottfried Krause; finalizando este período de creación con las óperas de Hiller, de donde se seleccionarían gran cantidad de canciones.



En Suevia, el poeta y compositor Christian Friedrich Daniel Schubart<sup>18</sup> (1739-1791), fue pionero al realizar los primeros *Lieder* populares acompañados por el piano, marcando una nueva estética musical en cuanto a la composición dentro de este estilo. Por su parte, Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), paisano de Schubart, fue considerado maestro de la balada y el melodrama. A través de la obra de Zumsteeg queda claro el origen común del *Lied* y de la ópera alemana, ambos con un componente nacionalista y patriótico, que busca a su vez exaltar los sentimientos.

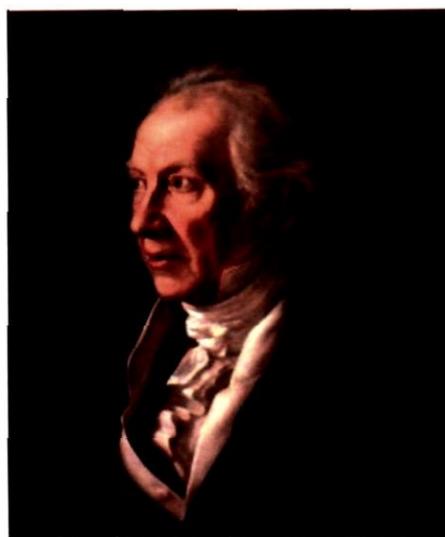
Mientras al sur de Alemania, Friedrich Silcher (1789-1860) alcanzaría una especial popularidad, dado a que muchas de sus melodías se expandieron debido a lo pegadizo de sus temas, entre las cuales destacan: *Ich hatt' einen Kameraden* (“Tuve un camarada”); *Annen von Tharau* (“Anita de Tharau”); *Morgen muss ich fort von hier* (“He de partir mañana”); *Ich weiss nicht, was soll es bedeuten* (“No sé lo que significa”); además de su

<sup>18</sup> Retrato de Christian Friedrich Daniel Schubart, pionero del *Lied* pianístico popular.

inspiradora pieza para los populares orfeones de voces masculinas al sur de Alemania *Liederkränze*.

Pero el verdadero gestor de estos orfeones masculinos fue el suizo Hans Georg Nägeli (1773-1836), que guiado por su gran admiración hacia Bach y Goethe, y un fuerte compromiso en la enseñanza musical, transmitía a su amigo Pestalozzi canciones sencillas- entre las cuales se encuentran *Freut euch des Lebens* (“Alegraos de la vida”)- y un simple cantoral que serviría para fomentar la formación popular.

Esta corriente no es más que otro eco rousseauiano, donde la invitación a lo natural y a lo llano, encontró una gran acogida en el pueblo Alemán. Dentro de este contexto desde el sur de Alemania llegan los corales de Michael Haydn, que constituyen un aporte musical, mientras que en el norte, a su vez, en la ciudad de Berlín, fueron fundadas las *Liedertafeln*, variantes de los orfeones de Nägeli. Dentro de estos grupos destaca



la figura de Carl Friedrich Zelter <sup>19</sup>(1758-1832), un albañil que dedicaba sus minutos libres a la composición musical. Miembro activo y maestro, fue amigo íntimo y consejero musical de Goethe. Su canciones lograban ceñirse perfectamente a la palabra poética, de las cuales cabe destacar *Es war ein König in Thule* (“Érase un rey en Thule”), logrando con esta *compisición satisfacer la concepción estética del Lied, que tenía el severo y crítico Goethe.*

<sup>19</sup> Retrato de Carl Friedrich Zelter (1758-1832). realizado por Carl Joseph Begas entre 1825 y 1830, hoy expuesto en la Academia de canto de Berlín.

Según palabras del mismo Goethe, *la música no debía nunca sofocar a la palabra ni pasar de simple instrumento acompañante a elemento protagonista.*<sup>20</sup>

Si bien, Zelter no califica como un virtuoso de la composición, su practicidad a la hora de la producción musical merece una mención meritoria. Además, más allá de su participación en la fundación de las *Liedertafeln*, participó de la constitución de la Academia de Canto de Berlín, escuela que fomentó y divulgó la obra de Bach, Palestrina e inició sus actividades con la programación del *Requiem* de Mozart. Otro de los logros de esta corporación fue el redescubrimiento de *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, estrenada 1829, con la intervención de un joven Mendelssohn, quien tras muchas discusiones, pudo convencer a Zelter que era un repertorio adecuado.

Pero previo a la obra de Zelter, las piezas patrióticas de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), plagaron las calles alemanas. Declaró que su ideal era “*cantar en mi lengua materna con el corazón y con la garganta*”<sup>21</sup>, es por eso que su adaptación musical del poema escrito por Matthias Claudius *Der Mond ist aufgegangen* (“Ha salido la luna”) se inscribió para siempre en la historia de la música alemana.

Otro destacado del *Lied* al norte de Alemania fue Johann Friedrich Reichardt<sup>22</sup>(1752-1814); intérprete, director de orquesta, teórico, crítico y periodista, que colaboró con Goethe como compositor de sus óperas, pedagogo y organizador. Con un total de mil quinientas



---

<sup>20</sup> Lukas Richter, Paul Nettle, Bruno Stäblein, Kurt Reinhard, Hans Engel, *Historia de La Música*, 250.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Retrato de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), colaborador y musicalizador de Goethe.

canciones, hasta el día de hoy no ha sido superado, tomando en cuenta que en su mayoría las melodías no gozan de gran complejidad, las cuales acompañó en su carpeta creativa a partir de 1800, las pretenciosas *piezas declamatorias*, arriesgándose a musicalizar el monólogo de Thekla del *Wallenstein* de Schiller.

Entre la gran composición de Reichardt sobre los poemas de Goethe, se encuentra el texto de *Erlkönig* (“Rey de los Elfos”), melódicamente simple, según las instrucciones del poeta, pero completamente opuesta a la canción compuesta por Schubert para el mismo tema, quien a la edad de dieciocho años, tenía una concepción del *Lied* sumamente diferente, que finalmente se acercaba con mayor precisión a los pedidos de Goethe, respecto a la relación entre la música y la palabra.

Schubert no pudo aprender nada de los precursores del *Lied*. Si bien, durante su formación en el coro de la Capilla le impresionaron las composiciones de Zumsteeg, todos estos compositores no lograron la complejidad en cuanto a los acompañamientos y se quedaron en acordes simples. En cambio Schubert durante su niñez se dedicó a musicalizar la palabra goethiana de poemas como *Gretchen am Spinnrad*, con una maestría que no alcanzó ninguno de sus antecesores.

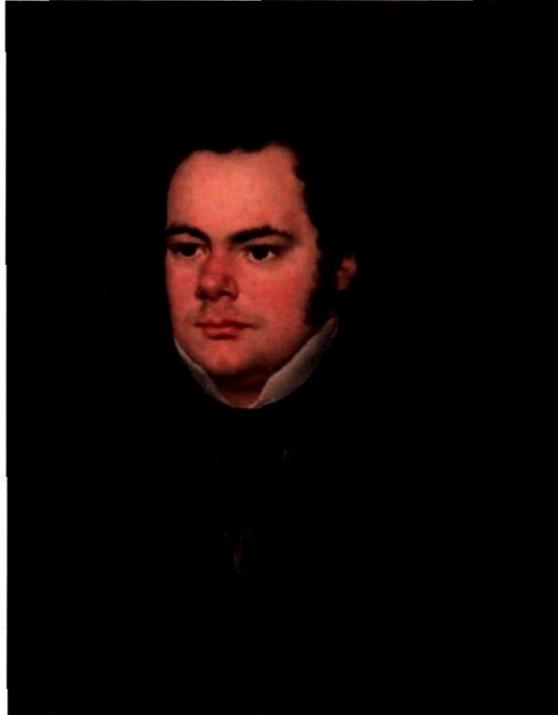
La utilización de semicorcheas como símbolo inquietante de la rueda en *Mein Ruh ist hin* (“He perdido mi serenidad”), inexplicable en el concepto clásico del tradicional acompañamiento, lo mismo ocurre con las octavas que pasan con rapidez en *Erlkönig*, que expresan de forma intuitiva, una lúgubre cabalgata por el páramo nocturno y el angustioso sentimiento del padre ante la eventual muerte de su hijo. Es en estas piezas que el piano, utilizado por Mozart y Beethoven como mero acompañamiento, toma un lugar fundamental

en los *Lieder* de Schubert, donde reemplaza en algunas ocasiones magistralmente a la voz en fragmentos esenciales de la obra. Esto marcó un hito entre sus contemporáneos.

Con una creación de más de seiscientos dos canciones y baladas, Schubert se perfila en la historia como el máximo representante de la corriente del *Lied* romántico, obra que constituye un auténtico cosmo del lirismo musical, con un sello en el que prevalece tanto la fuerza expresiva como la riqueza formal, de la cual carecen muchos de los compositores de esta corriente. A partir de Schubert el *Lied* alemán se transformó en un género apreciado e inimitable, que ha logrado traspasar la barrera idiomática sin la necesidad de ninguna traducción para transmitir su mensaje.

#### IV. BIOGRAFÍA DE FRANZ SCHUBERT

Nació el 31 de enero de 1797 en Liechtenthal, un barrio de Viena. Él es el duodécimo de catorce hijos, nueve murieron en la infancia, del matrimonio de Franz Theodor Florian Schubert<sup>23</sup>, maestro de escuela de origen rural y de Maria Elisabeth Vietz, que antes de casarse, había trabajado de cocinera en casa de familias de la burguesía vienesa. Franz tuvo una relación muy cercana con dos de sus hermanos, Ignaz 12 años mayor y Ferdinand 3 años mayor que él, que también tenían dotes para la música.



Su padre fue un hombre recto y honrado y apreciado como maestro. Era amante de la música y tocaba el violín. Se había trasladado a Viena desde la natal Neudorf y se había convertido en titular de la escuela elemental del suburbio de Himmelspfortgrund<sup>24</sup>. La escuela se

<sup>23</sup> Retrato de Franz Schubert (1797-1828). Óleo realizado por Anton Depauly en 1827 al compositor un año antes de morir.

<sup>24</sup> Sede de la escuela de Himmelspfortgrund, donde nació Schubert.

encontraba ubicada en un edificio modesto, con un patio interior típico de la época adornado de plantas verdes, un balcón corrido y una galería encristalada. *En un ala del mismo edificio, vino al mundo Franz.* <sup>25</sup>

En mayo de 1801, antes de la devaluación de la moneda austríaca provocada por las guerras napoleónicas, el padre de Schubert pudo adquirir en la Säulengasse<sup>26</sup>, en el mismo barrio, una nueva residencia a la que trasladó la escuela y la familia. Ahí vivió el joven Franz hasta el año 1818.



Cuando Franz cumplió cinco años, comenzó a impartirle los rudimentos del lenguaje musical y a enseñarle a tocar violín. Ignaz, que tenía 17 años, le daba clases de piano. Un año más tarde comenzó a asistir a la escuela de su padre, donde dijo que fueron los mejores años de su vida. Dos años después de iniciados sus estudios musicales, el padre encomienda su formación a Michael Holzer, el maestro de capilla de la iglesia de Lichtenthal, el cual manifestó no tener mucho que enseñarle a un niño que mostraba una extraordinaria precocidad.

A los diez años, Franz era el primer soprano del coro parroquial y componía sus primeros temas musicales. Además se las arreglaba para poder mejorar su nivel de interpretación, y gracias a una amistad que labró con un joven aprendiz de ebastenería tuvo

---

<sup>25</sup> Giovanni Adamoli, *La Gran Música*, vol. Tomo 2 (Barcelona, España: Técnicos Editoriales y Consultores, S.A., n.d.), 224.

<sup>26</sup> Casa de la familia Schubert en la Säulengasse.

la oportunidad de acceder a pianos de gran calidad que eran reparados en el taller donde trabajaba su camarada. A los once años ya sabía tocar el violín, el órgano y el piano.

En 1808, gracias a su bella voz, obtuvo una beca de estudios que la corte ponía a disposición de los hijos de familias humildes. Comenzó así a formar parte de la escuela imperial de coristas, el Konvikt de Viena, donde completó su formación musical en cursos regulares. Éstos incluían también estudios formales de secundaria en el Akademisches Gymnasium. Uno de sus maestros fue Antonio Salieri, compositor oficial de la corte.

La vida en el colegio no fue fácil, era un muchacho de carácter tímido, que las exigencias pedagógicas, disciplina y obligación de cantar en el coro, le dejaban muy poco tiempo para otras actividades. Pero cuando se le permitió tocar en la orquesta de la escuela y comenzó a descubrir a los grandes maestros, la estancia en el instituto le fue muy grata y logró dedicarse a componer, que es lo que más le atraía. Hizo muchos amigos, uno de



ellos fue Joseph von Spaun<sup>27</sup>, estudiante de derecho, siete años mayor que él y apasionado por la música, que contaba:

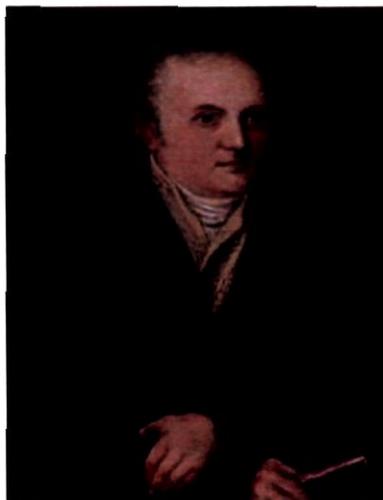
*Un día le sorprendí en la sala de música sentado ante el piano que ya sus manos conseguían tocar discretamente. Estudiaba una sonata de Mozart. Me dijo que le gustaba mucho, pero que Mozart le parecía un autor muy difícil de interpretar. Como yo le animara accedió a hacerme oír un minuetto que había compuesto. Era tímido y enrojeció de vergüenza, pero mi aprobación le llenó de felicidad. Luego me confió que tenía*

---

<sup>27</sup> Joseph von Spaun, uno de los primeros amigos de Schubert, en un retrato de Leopold Kupelwieser. Éste pertenecía también al grupo de amigos de Schubert y participaba de las “Schubertiadas”.

*escritas en secreto varias obras, pero que su padre no debía saberlo, pues se oponía terminantemente a que se dedicara sólo a la música. Desde entonces y a escondidas le regalé papel pautado.* <sup>28</sup>

La amistad con Spaun permanecerá hasta la muerte de Schubert. Éste dispuesto a ayudar de cualquier modo a Franz, le suministraba papel pautado, le condujo a la Opera, le permitió escuchar en el Teatro de la Puerta Carintia, lo que lo atrajo a escribir para el teatro. También le prestó dinero y le brindó apoyo y aliento.



Sus primeras composiciones datan del año 1810, es



una “Fantasía para piano a cuatro manos”, que cubre 32 páginas de partitura. Un año más tarde escribió otra “Fantasía”, sus primeras piezas vocales y su primer “Cuarteto de cuerdas, que fue interpretado por sus hermanos (viólín), su padre <sup>29</sup>(violonchelo) y él mismo (viola), en conciertos organizados en su casa los domingos y días festivos. En los recuerdos de su hermano Ferdinand<sup>30</sup>, su predilecto, se lee:

*Para su padre y para sus hermanos mayores era una verdadera delicia tocar con él cuartetos... El más joven de nosotros era también el más sensible. Cuando uno de nosotros cometía un error él, que era tan pequeño, fijaba la mirada en el rostro del culpable, con gesto serio, o sonriente. Si el padre, que tocaba el violoncelo, cometía una equivocación, al principio no decía nada; pero si el error se repetía*

<sup>28</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2227.

<sup>29</sup> Franz Theodor Florian Schubert, retrato al óleo realizado por su hijo Karl, aficionado a la pintura, además de a la música.

<sup>30</sup> Retrato de Ferdinand Schubert, hermano predilecto de Franz.

*observaba, tímido y sonriente: <<Padre mío y señor, aquí debe haber un error>>, y el buen padre aceptaba de buena gana la lección que su hijo de daba.* <sup>31</sup>

Escribió quince cuartetos en total, de los cuales once corresponden al período en que regresaba de vacaciones al hogar.

A finales de 1811, destaca en la vida del joven Franz, un drama afectivo. Hay un quiebre de relación con su padre, una separación y finalmente se resolvió una reconciliación junto al lecho de muerte de su madre.

Pero Franz escribió en julio de 1822:

*“Mi padre me expulsó al punto... Después recibí la noticia de la muerte de mi madre. Me apresuré en ir a verla y mi padre, enternecido por el dolor, no me impidió la entrada...”* <sup>32</sup>



La madre de Franz <sup>33</sup>murió el 28 de mayo de 1811 de fiebres tifoideas y seguramente del desgaste de haber tenido catorce partos. El padre no quería que la música ocupara mucho tiempo de su vida y buscaba cualquier modo de desviarle de componer, incluso le escatimaba el papel. Esto produjo que el joven comenzara a descuidar sus estudios regulares.

*No ha cumplido aún los 16 años cuando escribe una divertida carta a uno de sus hermanos (24 de noviembre de 1812): “He reflexionado ampliamente sobre mi situación y estimo que, en conjunto, es buena; sin embargo, podría mejorarse un poco. Tú sabes por experiencia que quizá a veces apetece comer un panecillo o una manzana, especialmente*

<sup>31</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:226.

<sup>32</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:229.

<sup>33</sup> Retrato de Maria Elisabeth Vietz, madre de Franz Schubert.

*cuando hace falta esperar ocho horas y media entre un miserable almuerzo u una minúscula cena. Este deseo, que ya se había manifestado otras veces, ahora se ha vuelto cada vez más insistente y ha llegado el momento en que, quieras o no, he de hallar la solución. Los escasos "Groschen" (céntimos), que recibo de papá se evaporan en humo en pocos días; ¿qué hacer durante el resto del tiempo? <<Aquellos que en Ti confían no se verán decepcionados>> (Mateo, cap.3, v.4). Exactamente lo que yo he pensado. ¿Qué te parece si me mandarás todos los meses algunos "Kreutzer"? Tú ni lo notarías siquiera y yo me sentiría feliz por ello. Como ya te he dicho, tengo una gran fe en las palabras del apóstol Mateo, allí donde dice <<Aquel que tenga dos mantos que regale uno a los pobres, etc.>> Entretanto, te ruego escuches la voz que incesantemente te suplica recuerdes a tu afectísimo, pobre, confiado y todavía "pobre" hermano Franz." <sup>34</sup>*

Esta es una carta ingeniosa, salvo la inexactitud de las citas evangélicas. Fue escrita por un muchacho de quince años, que se lamenta por la poca comida que le dan en el internado.

Al descubrir su talento, Antonio Salieri lo seleccionó para enseñarle composición y teoría musical. Antes de abandonar la escuela y en años sucesivos, compuso otras canciones y obras para conjunto de cámara, incluido un "Octeto para instrumentos de viento", algunas piezas para piano, sus primeras obras vocales de cierta envergadura: "Kyrie", "Salve Regina" y una cantata dedicada a su padre en su onomástico de 1813. Al terminar su curso, escribió para ello una "Sinfonía", la Op.1.

Cuando deja el Stadtkonvikt, para no hacer el servicio militar, aceptó seguir cursos de formación para dar clases en la escuela de su padre, donde ingresó como maestro el año 1813, ahí ejerció la labor durante dos años, pero su pensamiento no se podía apartar de la música y no podía renunciar a componer. Él mismo confesaba: "*Cuando me pongo a componer siempre vienen a perturbarme los chicos, que no me dejan en paz. ¿Qué puedo*

---

<sup>34</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:240.

*hacer? Darles algunos coscorrónes.*"<sup>35</sup> Durante este período continuó con clases con Salieri, cuya influencia del estilo de este, se nota en las primeras obras musicales sacras de Schubert. El año 1814, fue un año de muchas obligaciones, clases en la escuela, clases privadas y un ritmo increíble en la producción de obras musicales. Durante ese año compuso una ópera, su primera misa, tres cuartetos de cuerda, el primer movimiento de su *Segunda Sinfonía* y diecisiete "Lieder".



Su *Misa en fa Mayor*, es estrenada por primera vez en la iglesia parroquial de Liechtenthal, el 16 de octubre, y diez días más tarde, en la Iglesia de los Agustinos, una de las más importantes de Viena. Esta es la primera ejecución pública de una obra de Schubert y hay que considerar que aún no había cumplido los dieciocho años. Michael Holzer, antiguo profesor de Franz, dirigió el coro, Ferdinand, su

hermano, estaba al órgano y Therese Grob<sup>36</sup>, una joven amiga, era la primera soprano. Más tarde Schubert confesó a su amigo Anselm Hüttenbrenner cómo se había enamorado de la joven que cantaba los solos de soprano:

*"La amaba tiernamente y el amor me recompensó. Era un poco más joven que yo y cantaba como solista en mi Misa. Cantaba bien y con mucho sentimiento. No era muy bonita –tenía la cara picada de viruelas-, pero buena e ingenua. Durante tres años esperó a que me casara con ella, pero yo no encontraba un empleo con el que mantenernos los dos. Luego, obligada por sus padres, accedió a casarse con otro, lo que me*

<sup>35</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2228.

<sup>36</sup> Retrato de Therese Grob, el amor de juventud de Schubert. Cuando en 1814 el músico estrena su Misa en Fa Mayor para cuarteto vocal, órgano y orquesta.

*apenó mucho. Todavía la quiero; no he encontrado otra mujer que me guste tanto como ella. Mas, por lo visto, no estaba destinada para mí.”*<sup>37</sup>



La noche siguiente a la interpretación de su Misa, Schubert, probablemente impulsado por los dulces sentimientos de su enamoramiento por Therese, compone *Das Mädchen aus der Fremde* (“La muchacha extranjera”) pieza basada en el texto de Schiller; y dos días más tarde musicaliza su primer poema de Goethe *Gretchen am Spinnrade* (“Margarita en la rueca”). Esta pieza, producto de

un momento especialmente feliz de la juventud de Schubert<sup>38</sup>, es que los musicólogos sitúan el verdadero nacimiento del *Lied* alemán.

Durante 1815 y 1816, la producción de Schubert fue vertiginosa: Cuatro óperas, dos sinfonías, dos sonatas para piano, un cuarteto, coros sacros y profanos, decenas de piezas para piano y 145 *Lieder*. Es tanta su capacidad y afán de componer, que en un día escribe siete, ocho y hasta nueve *Lieder*.

Su amigo Spaun describe en sus memorias el gran estado de alucinación en el que se encontraba Schubert cuando compuso “El rey de los Elfos”:

*“Una tarde del año 1815 me dirigí con Mayrhofer a casa de Schubert, que entonces vivía en Himmelfortgrund con su padre. Le hallamos, hecho fuego llameante leyendo en alta voz El rey de los elfos. Caminaba arriba y abajo sin descanso, con el libro en la mano; después se sentó de improviso y en un abrir y cerrar de ojos, apenas el tiempo material de*

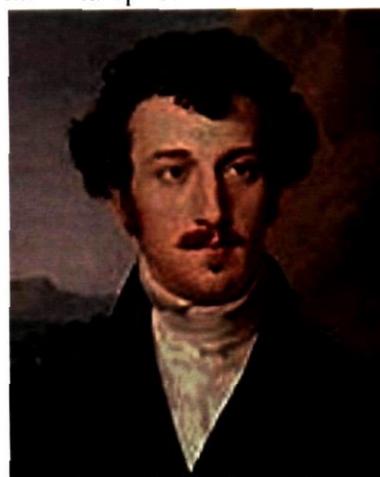
<sup>37</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2228.

<sup>38</sup> Retrato de Franz Schubert joven.

*escribirla, la magnífica balada ya estaba sobre el papel. Como Schubert no tenía piano, nos precipitamos al Konvikt y allí aquella misma tarde, "El rey de los Elfos" fue cantado y acogido con entusiasmo. Después, el viejo organista Ruzicka volvió a tocar la pieza entera sin el canto, examinando con atención cada uno de los detalles. Estaba muy conmovido. Como fuese que alguno de nosotros hubiese querido suprimir una disonancia que se repetía varias veces, Ruzicka aclaró, tocándola al piano, cómo se adaptaba tan particularmente al texto, lo muy hermosa que era y cómo se resolvía felizmente."*<sup>39</sup>

Franz Schubert nunca se casó y vivió siempre rodeado de fieles amigos, entre ellos había poetas, pintores, músicos y otras personalidades de Viena de la época.

Uno de sus grandes amigos es Franz von Schober<sup>40</sup>, un joven de familia acomodada, quien lo invitó a vivir a su casa y así Schubert se independizó de su padre y no dio más clases en la escuela, esto es en 1816. Comenzó entonces un modo de vida, que sería el dominante a lo



largo de esta hasta su muerte: instalado precariamente en casa de amigos, sin dinero, viviendo de la generosidad de sus conocidos y dedicado en un cien por ciento a su creación musical, la pasión de su vida.



Sus grandes amigos fueron Mayrhofer, Schober, Hüttenbrenner, Holzapfel, Franz Doppler, Joseph Kenner,

Stadler, Kupelwiesser, Bauernfeld, Grillparzer, Schwind, Lachner y el cantante Johann Michael Vogl<sup>41</sup>, a quien conoce en casa de Schober y 30 años mayor que Schubert. Vogl al

<sup>39</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:242-243.

<sup>40</sup> Retrato de Franz von Schober, amigo de Franz Schubert.

<sup>41</sup> Retrato Johann Michael Vogl cantante de la ópera de Viena y gran amigo de Franz Schubert.

conocerlo y tras leer sus obras, dijo: “Hay algo en usted, pero usted es poco comediante, demasiado poco charlatán. Derrocha usted sus bellos pensamientos sin pompa alguna”<sup>42</sup>

Vogl se convirtió en el protector de Schubert y éste comenzó a cantar los *Lieder* de Schubert en recitales privados y así lo dio a conocer y divulgó sus canciones. Sus amigos lo ayudaban de diversas maneras, y en sus encuentros con ellos en cafés, posadas o casas, consolaban al compositor en su miserable existencia. Vogl y Schubert tuvieron la idea de organizar regularmente conciertos para un estrecho círculo de amigos, se llevaban a cabo casi todos los fines de semana, dónde Schubert interpretaba sus obras. Para alguna de estas, escribió sus marchas a cuatro manos y sus valsos. Estos encuentros fueron llamados *Schubertiadas*<sup>43</sup> y fueron la alegría de su vida melancólica.



Durante 1817 la producción numérica de *Lieder* de Franz es bastante inferior a las producidas en años anteriores, pero de un valor y calidad superior. Entre las composiciones se encuentran *Der Tod und das Mädchen* (“La Muerte y la doncella”), *An den Tod* (“A la

<sup>42</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:247–248.

<sup>43</sup> Acuarela de Moritz von Schwind que representa a Schubert al piano acompañando al cantante Johann Michael Vogl, en una de las “Schubertiadas” organizada en casa de su amigo Joseph Spaun. El salón aristocrático es poco a poco sustituido por los salones de la burguesía.

Muerte”), *Die Forelle* (“La Trucha”). Su amigo Mayrhofer le aportó diecisiete textos y continuaron tentando la fantasía schubertiana, Goethe y Schiller.

En diciembre de 1817, el padre de Schubert es nombrado director en una escuela más importante y la familia completa se traslada a Rossau, ubicada en un suburbio cercano al centro de la ciudad. Franz vuelve a vivir con la familia y regresa a la labor de preceptor ayudante en la escuela del padre, donde debe dedicar nueve horas del día. No estaba nada contento y protestaba: “*Antes que dar clases, prefiero comer pan negro.*”<sup>44</sup>

En el período entre enero y julio de 1818, en casa de su padre compuso tres *Lieder*, un cuarteto vocal, escasas piezas breves para piano, esbozos para una sinfonía que nunca terminó. Nunca había compuesto tan poco, sin embargo comienza en este período hacerse patente un interés hacia su persona fuera del círculo restringido de amigos.

Durante el 1 de marzo del mismo año, se celebró en Viena la primera audición pública de una de sus composiciones, para la cual la Theater-Zeitung de Viena publicó:

*“Este joven, discípulo de Salieri, ha descubierto la manera de endulzar y alegrar nuestros corazones. Consigue extraer de los temas más sencillos una abundancia de pensamientos bellos y emocionantes.”*<sup>45</sup>

En el mes de julio de 1818, viaja a Hungría, a la propiedad de Zseliz, donde la familia del conde Johann Karl Esterhazy. Ahí fue el maestro de música de las dos hijas del conde, Marie y Karoline, de dieciséis y trece años respectivamente. Desde allá lanza un grito de liberación: “*¡Ahora vivo, alabado sea Dios! ¡Ya era hora! De no ser así, me*

---

<sup>44</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:248.

<sup>45</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2228–2229.

habría convertido en un “Musikant” en total y absoluta descomposición.”<sup>46</sup> Schubert se encantó con la campiña, los bosques, los prados, “vive y compone como un dios”<sup>47</sup>. Seis años más tarde se enamorará de Karoline<sup>48</sup>, a la cual miraba, en este período, con devota simpatía. Se refiere a ella como una joven condesa orgullosa, pero delicada y sensible.



Su estancia en Hungría<sup>49</sup> fueron unos meses muy felices, pero muy pronto sintió nostalgia de sus amigos vieneses y en otoño de ese año regresó a Viena. Al llegar a la ciudad no tiene casa ni piano, pero sus amigos le proveyeron de todo. Nada ni nadie le impedía a Schubert componer, pero este trabajo tampoco le sirvió para mejorar sus condiciones financieras, tenía muy



bajos ingresos y no tenía sentido de negociante. Franz Schubert no tenía sueldo fijo y lo que publicaba le aportaba muy poco,

viviendo muy estrechamente. Esto no era impedimento para seguir creando una tras otra sus obras maestras.

<sup>46</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:249.

<sup>47</sup> *Ibid.*, Tomo 2:249–250.

<sup>48</sup> Retrato de Karoline Esterhazy, hija del conde Johann von Esterhazy de Zseliz.

<sup>49</sup> Escena de una tarde al aire libre. Schubert, que amaba la naturaleza tanto como Beethoven, realizó muchos viajes por Austria. Sobre una acuarela ochocentista, Schubert y sus amigos en el campo. El compositor está sentado en el centro y fuma en pipa.

Su amigo de la infancia, Joseph Spaun describe a Schubert como un tipo muy sensible, reservado, tímido, bajo y robusto, ni guapo ni feo.<sup>50</sup> Al hablar con un amigo o sonreír, su rostro se iluminaba de expresión, y cuando se dedicaba con entusiasmo a su trabajo parecía solemne y hasta casi hermoso. Sus ojos brillaban inundados de un profundo éxtasis.



Una de las hermanas Fröhlich, de quien Schubert era huésped constante, decía:

*“Tenía un corazón generoso. No era ni envidioso ni mezquino, sino todo lo contrario. Le apasionaba oír buena música, lo que hacía con las manos cruzadas, sentado inmóvil y abstraído. Su índole era inofensiva, casi inocente.”*<sup>51</sup>

Componía casi al alba<sup>52</sup>, muy temprano en la mañana y al anochecer se reunía con sus amigos, en casa de las hermanas Fröhlich o en las de otras familias cultas, dónde hacían e interpretaban música, charlaban, discutían o



hacían juegos de prendas. Las tardes las dedicaba a los paseos por la naturaleza junto a sus amigos.

<sup>50</sup> Johann Michael Vogl y Franz Schubert en una caricatura de Franz von Schober.

<sup>51</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2230.

<sup>52</sup> Schubert buscando inspiración en la naturaleza.

Muchas veces trataron sus amigos de convencerle de que tome un trabajo de organista en la orquesta de la corte, pero Schubert temía no tener tiempo para componer <sup>53</sup>y a veces le decía a sus amigos: “*El Estado debía pensar en mantenerme. ¡Yo he nacido sólo para componer!*” <sup>54</sup>

A partir de 1819 comienza a interpretar en público, gracias a la perseverancia de su amigo Vogl y a publicar otras en 1821. Éste percibió el gran talento del joven compositor, convirtiéndose en el verdadero mensajero de sus *Lieder*. Schubert escribió la mayoría de



sus canciones para él. En cuanto a sus otras composiciones, tuvieron escasas ocasiones de ser interpretadas en público.

En el año 1822, Schubert enfermó y le diagnosticaron una sífilis. Una enfermedad que en esa época significaba estar condenado a morir, porque no había medicamentos que fueran eficaces. Ingresó en el hospital municipal de Viena en 1823, donde permaneció un buen tiempo internado. Perdió todo su cabello y tuvo que usar peluca por tres meses. Después de una relativa recuperación la capacidad creadora de éste pareció acrecentarse y la abundancia de obras resultó casi increíble. Se dedicó de lleno a la composición y se

<sup>53</sup> Schubert en su escritorio al componer. Litografía de Carlo Bacchi.

<sup>54</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2232.

aprecia en su obra, a partir de esta fecha, a veces un tinte sombrío y melancólico. Este mismo año es reconocido oficialmente y por primera vez, el valor de su obra y lo nombraron socio honorario de la Sociedad Musical de Graz y después de las de Linz y Viena.

Es en 1824 que cae gravemente enfermo. El médico que lo diagnosticó aconsejó un cambio de aires y sus amigos procuraron cumplir con esta indicación consiguiendo alojamiento con el conde de Esterhazy en Zseliz, donde lo acogieron afectuosamente y su salud se vió restablecida.

Este mismo año, Schubert le escribió una carta a su amigo, el pintor Kupelwieser, donde se aprecia claramente su estado anímico:

*Imaginate un hombre cuya salud no puede restablecerse, que en su desesperación empeora en vez de mejorar las cosas; imagínate, digo, un hombre cuyas esperanzas más brillantes han parado en nada, para quien la felicidad del amor y de la amistad que se le ofrecen no es más que angustia, cuyo entusiasmo por la belleza – sentimiento inspirado al menos – amenaza con desvanecerse por completo, y luego pregúntate si no es miserable e infeliz un hombre que se halla en semejante situación.*

*“<Meine Ruh’ ist hin, mein Herz ist schmerz, ich finde sie immer und immer mehr.> ‘Mi paz ha huido, mi corazón está dolorido. Nunca volveré a encontrarla, ah, nunca más.’ Palabras de la canción de Schubert, “Gretchen am Spinnrade” (Margarita en la rueca), tomadas del Fausto de Goethe.”*

*Ahora puedo repetir estos versos todos los días, pues cada noche, cuando voy a dormir, espero no volverme a despertar, y cada mañana renueva las heridas del día anterior.* <sup>55</sup>

Durante estos años, su nombre iba adquiriendo celebridad, pero no todavía con el verdadero éxito que merecía. Sus amigos le aconsejaron organizar un concierto personal, para que muestre su talento y esto ocurrió el 26 de marzo de 1828.

<sup>55</sup> J. Torres, A.Gallego.L. Álvarez, *Música y Sociedad*, 257.

Su amigo Bauernfeld contó:

*“El teatro estuvo lleno y cada obra fue acogida con grandes ovaciones. El concierto produjo un beneficio neto de 800 gulden, cantidad verdaderamente excepcional para aquella época. Pero el resultado principal fue que Schubert encontró su público.”*<sup>56</sup>

Aquella fue la última vez que Schubert oyó los aplausos del público, pues al poco tiempo volvió a caer enfermo de gravedad. Aun muy enfermo sólo se preocupaba del trabajo. Después de haber estudiado las composiciones de Händel, llegó a la conclusión de que necesitaba estudiar a fondo el contrapunto, pues creía no saber bastante.

En octubre de 1828 parecía que mejoraba su estado de salud y acepto emprender un viaje a pie con sus amigos, para visitar Eisenstadt y la tumba de Haydn. El esfuerzo quebrantó su salud y calló en cama.

Su hermano Ferdinand escribió:

*“La víspera de su muerte, Franz me hizo acercarme a la cama y bisbiseó como si quisiera confirmarme un secreto: “Dime, Ferdinand, ¿cómo estoy? ¿Estoy muy malo?” Le respondí: “Querido Franz, estamos haciendo todo lo posible para ponerte bueno, y los médicos dicen que lo conseguirán muy pronto. Tienes que ser muy valiente y permanecer tranquilo en la cama.” Durante todo el día intentó continuamente levantarse, pues creía que estaba en una habitación desconocida.”*<sup>57</sup>

Durante noviembre de ese mismo año, durante la elaboración y composición de sus últimos proyectos y escritura musical, la fiebre tifoidéa atacó su organismo debilitado por enfermedades anteriores y por el exceso de trabajo, y a los treinta y un años, el 19 de noviembre de 1828 fallece Franz Schubert.

---

<sup>56</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2232.

<sup>57</sup> *Ibid.*

Hasta el último momento se dedicó a componer, y ya inconsciente, en su lecho mortuario, susurraría el nombre de su gran ídolo: el venerable maestro Beethoven. Fue tanta la admiración por él que su último deseo fue ser enterrado al lado de la tumba de éste, en el cementerio de Währing.

Schubert representa magistralmente el paradigma del músico romántico; un artista dedicado por entero a la elaboración y consagración de su obra. Si bien su obra recibió la influencia musical de Haydn y Mozart; en lo intelectual replicó en parte a Goethe y Beethoven. Cultivó todos los géneros, y aunque llegó a elaborar 20 partituras escénicas, claramente la ópera no era su fuerte, debido a su escasa habilidad para lograr la trama de una acción dramática. Pero sin lugar a dudas lució sus habilidades y esplendor en la música de cámara, donde con medios reducidos consigue sonoridades milagrosas, y en el *Lied*, en el que su bellísima e inagotable vena melódica, prodigiosamente adaptada al espíritu del texto, convierte cada canción en un pequeño monodrama, un microcosmos completo.

## V. CRONOLOGÍA DE FRANZ SCHUBERT

- 1797 Franz Peter Schubert nace en Himmelpfortgrund, un suburbio de Viena, el 31 de enero. Es el decimosegundo hijo de Franz Theodor y Elizabeth Vietz.
- 1801 La familia Schubert se muda a Säulengasse.
- 1802 Su padre y su hermano Ignaz le imparten las primeras clases de piano.
- 1805 Canta en el coro de la iglesia de Lichtenthal. Toma clases de violín con su padre.
- 1806 Estudia música con Michael Holzer, maestro de capilla de la iglesia de Lichtenthal.
- 1808 Obtiene una beca de estudios de la capilla de la corte, y en octubre comienza a estudiar en el Stadtkonvikt. Su maestro de música es Antonio Salieri.
- 1810 Primeras composiciones para piano.
- 1811 Primeras composiciones vocales y obras para conjunto de cámara.
- 1812 Muere su madre. Estudia contrapunto con Salieri.
- 1813 Último año en el Stadtkonvikt. Su padre contrae matrimonio con Anna Kleyenboeck.
- 1814 Trabaja como maestro en la escuela de su padre. En diciembre conoce al poeta Johann Mayrhofer. Compone su primera misa y las canciones “Der Taucher” y “Margarita en la rueca”.
- 1815 Su “annus mirabilis”. Compone las “Sinfonías nº 2 y nº 3”, 146 canciones, dos misas, cuatro óperas, un cuarteto de cuerda, cuatro sonatas para piano y otras piezas.

- 1816 Entre otras obras, completa las “Sinfonías n° 4 y n° 5 y compone más de un centenar de canciones. Abandona las clases en la escuela de su padre. Se instala en la casa de Franz von Schober. Amplía su círculo de amistades.
- 1818 Obtiene su primer y único puesto de trabajo, como maestro de música de la familia del conde Johann von Esterhazy durante el verano, en Zseliz.
- 1819 Primera interpretación pública de una de sus obras, “El lamento del pastor”. Compone el Quinteto “La trucha”. Envía tres “Lieder” a Goethe, quien no le responde.
- 1820 Compone el oratorio “Lazarus”. Estreno de “Los hermanos gemelos” y “El arpa mágica”.
- 1821 Inicia la ópera “Alfonso y Estrella”. Diabelli publica “El rey de los alisos”.
- 1822 Compone la Fantasía “El caminante” y comienza la “Sinfonía n° 8”. Se declaran los primeros síntomas de la sífilis.
- 1823 Compone las óperas “Fierabrás y Rosamunda” y el ciclo “La bella molinera”.
- 1824 Compone el “Octeto en Fa Mayor, el “Divertimento a la húngara” el “Cuarteto n° 13 en La menor”. Comienza a componer el Cuarteto “La muerte y la doncella”.
- 1825 Compone la “Sonata n° 16 en La menor” y un ciclo de “Lieder” basados en baladas de Walter Scott, que incluye el “Ave María”. Comienza a componer la “Gran Sinfonía en Do Mayor”.

- 1826 Compone el “Cuarteto n° 15 en Sol Mayor” y la “Sonata n° 18 en Sol Mayor”, “Fantasía”.
- 1827 Compone el ciclo de “Lieder” “Viaje de invierno”, la “Fantasía para piano y violín en Do” y dos “Tríos para piano”.
- 1828 Único concierto público de Schubert interpretando sus propias obras. Concluye los “Seis momentos musicales”. Compone la “Misa en Mi bemol Mayor”, el “Quinteto de cuerda en Do”, las últimas tres “sonatas para piano n° 19, 20 y 21”, y el ciclo de “Lieder”, “El canto del cisne”. Fallece el 19 de noviembre en el piso de su hermano Ferdinand, en Viena. Por voluntad suya, es enterrado cerca de la tumba de Beethoven, en el cementerio de Währing.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Ana Nuño, *Schubert, Gran Selección Deutscher Grammophon*, Primera Edición (Lima, Perú: Santillana S.A., 2008), 11.

## VI. LOS “LIEDER” DE SCHUBERT

Con la obra de Franz Schubert, el *Lied* sin lugar a dudas gana terreno dentro de los estilos musicales, debido a que en virtud de un renovado interés por las antiguas tradiciones medievales y de una necesidad no menos fuerte por contraponer lo típicamente alemán por sobre las expresiones de arte italianas, las cuales contaban con una supremacía desde los primeros tiempos de la nueva era de la creación musical y artística. Pero más allá de esta presión cultural el *Lied* de Schubert se encuentra dotado por una individualidad lírica, en forma de un grito de amor, una atormentada confesión.

Gracias a Schubert el *Lied*, con todo su origen breve y popular, se convierte en la expresión por excelencia de las artes del romanticismo, y porque no decir una forma fecunda de la creación musical de este período. Hijo de su época, es el primero que aun siguiendo la lengua hablada, logra transformar la palabra en canto, adecuando de forma magistral la dinámica melódica a la verbal; una de sus principales características es su predilección por el piano como acompañamiento, resolviendo de esta manera la relación sonora entre la melodía del canto y este instrumento, confiándose en que ambos pudieran captar en toda su complejidad ese hilo divino entre la poesía y la música. Sin lugar a dudas *el “Lied” de Schubert es un “Lied” de arte; pero hay en él tanta espontaneidad, tanta inmediatez que se diría fruto de una improvisación.*<sup>59</sup>

Si bien puede ser lapidario el ceñirse a los doce compases de *Wanderers Nachtlied* (“Canto nocturno del caminante”) o a las dos acotadas estrofas de *Lilla an die Morgenröte* (“Lilla en la aurora”); o bien, los dilatados docientos compases del himno panteísta titulado

---

<sup>59</sup> Adamoli, *La Gran Música*, Tomo 2:232.

*Im Walde* (“En el bosque”) o en los casi seiscientos compases de *Der Taucher* (“El buzo”), donde asume las proporciones de un fragmento dramático.

No es extraño encontrar dentro de los tipos de *Lied* algunos que se suceden de forma estrófica, en los que el mismo motivo sirve para todas las estrofas, adecuándose a la perfección al contenido de la primera como al de las que van sucediendo, las cuales sufren pequeñas modificaciones, sin caer jamás en lo genérico, tal y como ocurre con los sentimientos y sensaciones.

En otras oportunidades se genera el llamado *Lied durchkomponiert*, en el cual el músico va armando la línea melódica musicalizando con material sonoro que se renueva a cada estrofa, donde la estructura es necesaria cuando las estrofas son desiguales o cuando se quiere alcanzar una caracterización más precisa que se diferencie de un clima poético general. Es en este tipo de *Lied* que Schubert se despliega en el máximo de su genialidad, donde en baladas como el *Erkönig* o *Kriegers Ahnung* (“Pensamiento del guerrero”), se muestra tal y como el maestro que es.

Otro de los experimentos que realiza Schubert con sus *Lieder*, es la modificación de la base rítmica, entre las cuales cuenta con cánticos con una única línea rítmica, entre los cuales se encuentra *Abschied* (“Adios”) o *An den Mond* (“A la luna”); y en otros casos, utiliza diversos ritmos, donde se encuentran piezas como *Frühlingstraum* (“Sueño de primavera”) o *Lebensmelodien* (“Melodía de la vida”).

Pero si la invención melódica es siempre la impulsora del *Lied*, la armonía en la obra de Schubert le da ventaja frente a sus contemporáneos en el género. Es una constante inestabilidad, el paso de un tono a otro, de modo mayor a menor y viceversa; y esto no sólo

en el trozo interior de la composición, sino que incluso en el curso de la misma frase, cosa que ocurre en piezas como *Der Schatzgräber* (“El buscador de tesoros”); *Greisengesang* (“Canto del anciano”); *Ständchen* (“Serenata”). Este procedimiento da lugar a sutiles y casi imperceptibles climas de ambigüedad a su obra, donde vemos plasmada la personalidad del propio autor: sus inseguridades y sus miedos. Schubert muestra esta ambigüedad innumerables veces, sobre todo sobre las melodías populares. El efecto alcanzado en obras como *Heidenröslein* (“La rosa silvestre”), que conservando intrínsecamente el espíritu de Goethe que, mandándola de forma anónima al filósofo Herder, les había hecho creer que se trataba de una antigua canción popular.

Otros *Lieder* tienen como particularidad el paso del peso melódico del canto al piano. La línea musical del canto, encuentra en el instrumento más que un acompañamiento, sino que sostén y enriquecimiento. Esta función del piano, que no se limita a funciones meramente decorativas, crea un clima dramático necesario en las obras de Franz Schubert, donde en obras como *Die Stadt* (“La ciudad”); *Der Doppelgänger* (“El otro yo”), se da un diálogo constante entre la voz y el instrumento.

*Puede el piano anticipar una frase que después será desarrollada por el canto o intercalar un ritornello entre una y otra estrofa; puede ser el acompañamiento extremadamente descarnado o sugerir una orquesta del pleno. Los hay de simple valor descriptivo, como en “Die Forelle” (La trucha), en donde los vivaces seisillos recuerdan los deslizamientos del pez, o como en “Die junge Nonne” (La joven monja), en donde el rebatir de dos notas evoca la campanilla del convento; otros, en cambio, tienen un significado alusivo más profundo, como “Gretchen am Spinnrade” (Margarita en la rueca), en donde el zumbido de la rueca se identifica con una más agobiante turbación del ánimo.*<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Ibid., Tomo 2:234.

## ***1. Texto y musicalidad: combinación divina***

A través de análisis de la forma de componer de Schubert, se puede vislumbrar un atisbo de lo que logró dentro de su creación musical, donde podemos ver en un universo de unos pocos compases un mundo complejo y maravilloso. Sus melodías ejercen sobre el auditor una magia indescriptible: estos cánticos pueden desprenderse del texto y cobrar su propio significado, pero es junto al texto literario que alcanza su máximo esplendor y sincronización.

No todos los textos utilizados por el compositor tienen igual valor. No obstante figuró entre los primeros compositores en descubrir a Platen, Uhland, Rückert, los dos Schlegel, Heinrich Heine. Dentro de su composición se apodera de 84 poemas de Goethe, piezas de Schiller, Körner y Ossian. Schumann dijo de él: “*Poco a poco habría puesto música a toda la literatura alemana*”<sup>61</sup>.

No es de sorprenderse que también musicalizara obras de poetas menores que él, dentro de los cuales se encuentran sus compañeros de Konvikt o de sus fieles amigos que se mantuvieron a su lado durante el transcurso de su breve existencia: Mayrhofer, Spaun, Schober, Schubart, Bauernfeld. No hay que olvidar a Friedrich von Matthison, preferido por Beethoven, caracterizado por ser un poeta congenial, afín, por sensibilidad; Matthias Claudius, poeta sencillo y sincero, que permanecerá siempre unido a *Tod und das Mädchen* (“La muerte y la doncella”); y Matthäus von Collin, y su conmovedora balada *Der Zwerg* (“El enano”).

---

<sup>61</sup> Ibid.

*Schubert no se apoya nunca directamente en temas populares: más bien buscó textos sencillos, nada artificiosos, de inmediato efecto sobre el oyente. Les dio el carácter de la melodía popular gracias a la simplicidad formal, el ritmo preciso, fácil de recordar.* <sup>62</sup>

## **2. Forma de composición del “Lied” schubertiano**

La evolución de los *Lieder* en la obra de Schubert no cuentan con una línea de perfeccionamiento, sino que la creación se mantiene constante en el tiempo. En sus primeras composiciones, tales como *Erlkönig*, texto que compuso en una sola tarde del otoño de 1815, y su contemporáneo *An den Mond*, no poseen ni un tinte espiritual ni estilísticamente inferior al último grupo de *Lieder* escritos en el lecho de muerte, repertorio en el cual se encuentra *Schwanengesang* (“Canto del cisne”).

Los primeros textos muestran; en el caso de *Erlkönig*, sometido a cuatro versiones sucesivas, totalmente diferentes una de la otra, y *An den Mond*, composición que se sometió igualmente a una reelaboración, que permitiese mantener la forma original estrófica encuadrada en una nueva arquitectura, demostrando lo vulnerable de la tesis que quiere alcanzar Schubert en su juventud: una improvisación sencilla y sin meditaciones. Su extraordinaria inmediatez a la hora de elaborar un tema no excluía correcciones, acudiendo nuevamente varias veces sobre un mismo texto, que en el caso de *Die Forelle* fue en cinco oportunidades, entregando a los investigadores gran cantidad de versiones completamente distintas que avalan su genialidad, cosa que ocurre también con el goethiano canto de Mignon *Nur wer die Sehnsucht kennt* (“Sólo quien conozca el ardiente deseo”).

---

<sup>62</sup> Ibid.

En otras oportunidades simplemente tomaba los mismos *Lieder*, transformándolos en composiciones instrumentales, cosa que ocurrió en su obra *Der Tod und das Mädchen* (1817), con la que se hizo de inspiración para realizar las variaciones del *Andante* del *Cuarteto en re menor* (1824), escrito siete años después de la composición del *Lied*; el *Quinteto en la mayor* (1819), variaciones del *Scherzo* que logra a través del tema de *Die Forelle* (1816-1817); *Trockne Blumen* (“Flores secas”), decimoctavo *Lied* del ciclo *Die schöne Müllerin* (1823), que ha dado origen a la *Introducción y variaciones para piano y flauta en mi menor* (1824); y en *Fantasia para piano* (1822), conocida en la actualidad como *Wanderer-Fantasia*, recibe ese nombre porque dentro de su *Adagio* desarrolla el tema del *Lied Der Wanderer* (1816).

En un análisis de la obra de Schubert realizado por Otto Erich Deutsch, este último indica que en algunos de sus *Lieder* el compositor romántico alcanza tal plenitud expresiva que quiso prolongar su pieza en una arquitectura instrumental más amplia, *volviendo a ella aunque fuera a una distancia de años*.<sup>63</sup>

### **3. Temáticas de los “Lieder” en la obra de Schubert**

Con respecto a las temáticas utilizadas por Schubert en sus composiciones, al igual que otros compositores del Románticismo, indagó en la naturaleza y en el alma humana. Se tomó el papel de *cantor de todo cuanto ofrece la Naturaleza: prados, árboles, páramos solitarios, peñascos inaccesibles, rincones umbrosos*.<sup>64</sup>

Otro elemento que ejerció un especial efecto sobre su obra y despertó su fascinación fue el agua. Debido a su situación modesta nunca había visto el mar, inmensidad que

---

<sup>63</sup> Ibid., Tomo 2:236.

<sup>64</sup> Ibid.

descubrió a través del texto goethiano *Meeres Stille, Bonanza*, y a través de las modulaciones del acompañamiento logró dar movimiento a un universo que él sentía inmóvil y angustioso; el mar para Schubert representaba algo maléfico, empapado con las lágrimas de las mujeres amadas, cosa que transmitió a través de los versos de Heine en su *Am Meer* (“En la orilla del mar”).

Para Schubert, como artista de un país alpino, el agua tomaba más sentido en lo que era la movilidad de los riachuelos y de los torrentes, donde este espacio se transforma en un lugar de encuentro. El riachuelo es el verdadero confidente del molinero enamorado de *Die schöne Müllerin* (“La bella molinera”): pero este fluir alegre toma una connotación fría y aterradora en *Auf dem Flusse* (“Sobre el río”) del ciclo *Winterreise* (“Viaje de invierno”), donde un agotado caminante graba sobre las aguas heladas el nombre de la mujer amada.

*Cantó el tilo, cantó la rosa silvestre, cantó himnos a la primavera, al crepúsculo, a la luna, al lucero vespertino, prestó oídos al canto del grillo, eligió a la paloma como mensajero del amor, revivió la trémula inocencia del ruiseñor.* <sup>65</sup>

Todas sus temáticas se vieron influidas por su condición de vagabundo, un *Wanderer*, en una busca constante de nuevos horizontes, pero atormentado por sentirse extranjero en todas partes. Es esta sensación que infunde a través de la música sobre el texto de Schmidt von Lübeck *Der Wanderer*, un cóctel de sentimientos de nostalgia por un país amado y perdido.

Otro sentir que se refleja en su obra es aquella intranquilidad que le impulsa, como errabundo *Dorfmusikant* (“Compositor lugareño”), ha llevar una vida nómada, cambiando frecuentemente de residencia, la que muchas veces era proporcionada por la hospitalidad de

---

<sup>65</sup> Ibid.

su amigo von Spaun; además esta esa constante búsqueda por encontrar un lugar al cual pertenecer, un hogar, motivo que hace presente la expresión *Heim* (“hogar”), *Heimweh* (“nostalgia del hogar”) y *nach Haus* (“a casa”) en muchas de sus obras.

Pero no todo es pesadumbre en la obra de Schubert, sino que este también canta a la alegría de vivir en *Die Fröhlichkeit* (“La alegría”), donde se producen breves explosiones de felicidad en *Minnelied* (“Canto de amor”) o en *Blumenlied* (“Canto de las flores”); otra pieza es su luminosa *Klärchens Lied* (“Canción de Clara”) que forma parte del compendio goethiano *Egmont*, donde se puede identificar el amor y la felicidad: “*solamente es feliz el alma que ama*”.<sup>66</sup>

Pero es la desgarrada voluptuosidad de la melancolía presente más amenudo en su obra, sentimiento que se ve reflejado en *Wonne der Wehmut* realizado sobre el texto de Goethe del mismo nombre, y *Wehmut* compuesto para el escrito de Matthäus von Collin.

*“Genio siempre bifronte, siempre tocado por el soplo de la muerte”, como lo define Thomas Mann en “Doktor Faust”, Schubert vio la muerte como la puerta abierta hacia lo desconocido, más allá de las alegrías y de los dolores de la existencia; eligiendo los textos de Claudius, de von Spaun, de Schubart, no se sustrae – aunque sólo sea en el plano literario – a la concepción filosófica de un cierto grupo de amigos suyos (Mayrhofer, no lo olvidemos, se negó al mundo con su suicidio).*<sup>67</sup>

Durante el año 1817, Schubert acude no menos de tres veces al tema de la muerte, donde a través de sus trazos musicales infunde terror y repulsión, como en *Der Tod und das Mädchen*; o bien un aspecto más apaciguador o liberador en *Der Jüngling und der Tod* (“El joven y la Muerte”); y en *An den Tod* (“A la muerte”). Sin duda Schubert vió la muerte

---

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid.

como la inevitable solución a la inextricable relación amor-odio entre el enano y la reina de su balada *Der Zwerg* (“El enano”), poema musical magistralmente ejecutado.

#### 4. *Sus principales obras*

Si bien, muchas de sus obras merecen ser destacadas dentro de esta investigación, cabe destacar como ejemplos el poderío expresivo de cada una de las piezas que componen el cancionero schubertiano: *Erlkönig*, logra transferir esa emocionalidad perturbadora tan bien descrita por las palabras de Goethe, a través de una extraordinaria audacia transferida por el compositor alemán. Esta misma audacia se encuentra en *Der Zwerg*; los cuatro *Lieder* de Mignon y del arpista del Wilhelm Meister, de gran fuerza emotiva; los dos *Lieder* de Suleika del Diván de Goethe, llenos de estático misterio; el mágico *Auf den Wasser zu singen* (“Del cantar sobre el agua”) inspirado en el texto de Stolberg; y la tradicional y popular *Ave María* de *La dama del lago* de Scott. Cabe mencionar



especialmente los dos ciclos de *Die schöne Müllerin* (1823), extraídos de los textos de Wilhelm Müller<sup>68</sup>, y el ciclo titulado *Schwanengesang* (1828).

Frescura, sencillez melódica y rítmica, son sin lugar a dudas las palabras adecuadas para definir los veinte *Lieder* de *Die schöne Müllerin*, ya que a través de sus investigaciones y experimentos musicales,

<sup>68</sup> Retrato de Wilhelm Müller, poeta y autor de los textos musicados por Schubert para el ciclo de *Lieder* “Die schöne Müllerin” y “Die Winterreise”.

Schubert había encontrado en la lírica del poeta alemán Wilhelm Müller los temas de su predilección: la felicidad de la vida errabunda, el *beatus ille*, y el eterno tire y afloje entre el amor y el dolor.

Iguales características, aunque con mayor fuerza dramática se materializan en los 24 *Lieder* del ciclo *Winterreise*, considerados como su compendio más importante de toda su obra. Si *Die schöne Müllerin* es reflejo de la lucha constante entre la esperanza y el desengaño, la atmósfera de *Winterreise* es gris, desesperada envuelta en una capa plúmea, casi nunca recorrida por la mágica gradación del ciclo precedente. La muerte es la alternativa única que se le presenta al peregrino del Viaje de invierno<sup>69</sup>, narración que encierra una de las páginas musicalmente más quedas y, sin embargo, más desgarradoras en su absoluta ausencia de énfasis: el espléndido *Der Leiermann* (“El tañedor de viella”).



---

<sup>69</sup> En este lienzo de Caspar David Friedrich, “El invierno”, late la misma desolación que en el ciclo de “Winterreise” de Schubert.

Si bien no existe una temática determinada dentro de la colección de 14 melodías publicadas posmortem con el nombre de *Schwanengesang*, queda en manifiesto las últimas visiones musicales del artista. Compuestas durante 1828, la pieza congrega siete *Lieder* sobre los textos de Rellstab, seis sobre piezas de Heine, y uno sobre la poesía de Johann Gabriel Seidl, la conocida *Die Taubenpost* (“La paloma mensajera”). Este mismo compendio incluye la trémula dulzura de *Liebesbotschaft* (“Mensaje de amor”) y de “*Ständchen*” (“Serenata”) se contraponen la potencia dramática, cargada de presagios impresionistas de *Die Stadt* (“La ciudad”) y de “*Der Doppelgänger*” (“El otro yo”).

Vemos reflejado el último respiro de un autor que dejó todo por la profesión de verdadero compositor<sup>70</sup>, donde ad portas de la muerte compone gran cantidad de piezas maravillosas que no perdieron nunca su toque de divinidad.



---

<sup>70</sup> Paisaje de Caspar David Friedrich capta a la perfección el espíritu romántico de Schubert. Especialmente en los “*Lieder*” sus sentimientos vienen expuestos en una especie de “confesión” conmovedora que anticipa la música de los compositores típicamente románticos, como Chopin y Schumann.

## VII. SÍNTESIS

En el Romanticismo, la burguesía toma el poder político en la mayoría de Europa, instaurando gobiernos más liberales y el capitalismo crea una distinción entre los hombres según su nivel económico. La burguesía, antes revolucionaria, se instala en el poder y se vuelve conservadora.

El arte romántico tiende a la expresión directa y apasionada de sentimientos. La literatura narrativa y la poesía exploran aspectos íntimos de la sensibilidad o abordan temas fantásticos descritos con gran espectacularidad.

Junto con el Romanticismo y la toma del poder de la burguesía, nace el público musical, de cuyo aplauso o rechazo depende el artista, teniendo que decidir de hacer la música que siente o dar gusto a ellos como consumidores. El director y los intérpretes, van ganando apreciación pública, y destacan los *virtuosos* vocales e instrumentales. La exigencia de grandes salas para un auditorio numeroso, donde se realizan los conciertos, requiere de una ampliación de la orquesta cada vez mayor, aumentando sobre todo los instrumentos de viento e incorporando más de percusión.

El piano se convierte en el instrumento romántico por excelencia, donde el artista exterioriza los dictados de su sensibilidad.

El espíritu romántico aparece asociado generalmente a manifestaciones grandiosas, pero también se expresó a través de pequeñas formas, propio para plasmar una breve sensación. Estas formas fueron creadas y usadas en gran diversidad por los músicos románticos, en especial en las composiciones pianísticas. A veces se adaptan a los esquemas de las grandes formas, produciendo verdaderas miniaturas musicales, pero siendo

en su mayor parte, formas libres. Se podría nombrar las bagatelas, sonatinas, *impromptus*, canciones, fantasías, nocturnos, entre otros. Los *estudios* dejan de ser sólo ejecuciones de aprendizaje técnico y se convierten con frecuencia en pequeñas obras maestras.

El *Lied* es una canción acompañada generalmente al piano, donde la voz e instrumento, protagonistas ambos por igual, cantan un breve poema sentimental.

*Schubert halló en el "Lied" una forma musical que podríamos decir creada para él: su máximo grado de expresión. Fue el supremo señor de la melodía. Schumann afirmaba que <<de haber vivido muchos años, habría escrito melodías para todo el patrimonio poético alemán>>. Si se piensa que en su corta vida compuso más de seiscientas canciones con facilidad y rapidez increíbles, hay que reconocer que en las palabras de Schumann no había hipérbole. Las composiciones de Beethoven están sostenidas por la fuerza de la idea y del tratamiento dramático de los temas; las de Schubert descansan enteramente sobre la belleza y la dulzura de la melodía. Por eso las obras de Schubert están por una parte llenas de sentimiento y por otra faltas de contrastes. La música schubertiana es intensamente espontánea, sin elaboración alguna.*<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2232–2233.

## VIII. CONCLUSIÓN

Después de leer, releer y escribir sobre Franz Schubert, conocer su obra y legado, siento que he penetrado en un mundo de profundas emociones humanas, inspiraciones divinas, expresión y locura visceral. Tanto es así, que me llena de melancólica emoción, saber que él conocía su muerte inminente, compuso las más bellas melodías y plasmó en papel todas aquellas obras que guardaba en su mente y que sus amigos insistieron en que las dejara registradas.

Un hombre, que proviene de una familia de esfuerzo, sobreviviente de la gran mortalidad infantil que existía, por la higiene insuficiente y enfermedades de la época. Un joven sensible, creativo, amigo de sus amigos, admirado por sus profesores y formadores musicales. Un muchacho incomprendido por su padre, al cual la muerte le arrebató su querida madre a muy temprana edad. Un alma que quería ser libre, para explorar los más profundos sentimientos de los poetas de la época y plasmar en sus pautas las melodías más bellas que inspiraban cada palabra de sus versos.

Muchos dijeron que Franz Schubert recibía inspiración divina, que todo lo que sabía, le había sido enseñado directamente por el mismo Dios. Que ya no había nada más que enseñarle, que lo sabía todo en cuanto a música. Un ser superior con conexión sobrenatural. Con la capacidad de hacer propias las emociones y sentimientos más profundos de los poetas. Cada palabra traspasaba su alma y se apoderaba de su capacidad creadora, la cual hacía que en un instante, apareciera la melodía que por sí sola cantaba cada verso. Cada palabra la hacía propia, la sentía y la vivía profundamente. El gran amor a la naturaleza se podía sentir, a través de cada frase musical, llenas de su frescura y

vitalidad. El movimiento de las aguas, el viento resoplando, cada nota lleva cargada la emoción del momento, la más profunda sensación.

Si analizamos su personalidad, podemos ver a un joven introvertido, lleno de complejos, inseguro y muy tímido. Con una gran admiración hacia los grandes maestros de la música, sobre todo a Beethoven, a quien nunca conoció, viviendo a la sombra de ellos, que solo le reconocieron su talento, ya al final de su vida.

Un joven tan querido por sus amigos, que fue protegido por ellos para que pudiera fluir en él, la fuerza creadora y emotiva de su música. Lo alimentaban, le daban abrigo e incluso le compraban el papel pautado, ya que Franz solo vivía para componer. Era su pasatiempo, su entretenimiento y pasión.

Su espíritu libre lo llevó a componer más de seiscientos *Lieder*, canciones que nacían a partir de textos poéticos y también de simples versos escritos por sus amigos, los cuales, le eran entregados como un juego desafiante y que eran cantados en sus tertulias bohemias, que tanto le gustaban.

Sólo 31 años, un joven en su plenitud, con un gran futuro, el cual la sífilis le arrebató. Es impresionante como este hombre, cargando un lastre emocional profundo, y sin ninguna esperanza de vida, sigue hasta el final de sus días escribiendo las más bellas líneas melódicas. Solo se puede pensar que era tanto su alegría y gozo por componer, que le aplacaba y disminuía cualquier dolor, incluso el de la misma muerte.

Ahora bien, si pensamos en las emociones humanas y las ligamos a la forma de *Lied* y además a Franz Schubert, podemos concluir, que éste imprime en cada una de estas canciones lo más profundo de su sentir, pero a su vez lo más profundo del sentir del poeta,

cuyos versos fueron inspiradores de la música que los acompaña. Tal capacidad viene de lo más profundo del ser, una profundidad que guarda el más puro sentimiento de amor. Un amor sobrenatural, de una capacidad inmensa, que hace que un hombre que no posee tesoros terrenales, se convierta en un hombre lleno de riquezas, la cual no ha perdido su valor y brillo, aunque el tiempo desintegre las hojas amarillentas roídas por su paso.

## ANEXO



Curt Sachs (1881-1959), musicólogo de origen alemán dijo: *“A pesar de ser admirador de Beethoven, Schubert fue en muchos sentidos absolutamente lo contrario. A la imaginación primordialmente instrumental del viejo maestro, Schubert responde con una expresión fundamentalmente vocal; a la elaboración concentrada de los temas, con melodías de ancho aliento; a la energía y disciplina varonil de Beethoven, con una sumisión casi femenina al constante fluir de la inspiración. Esta docilidad era romántica; como romántico, al contrario que Beethoven, le encantaba la belleza sensual de los sonidos, la fuerza característica de las modulaciones, la yuxtaposición de los alegres acordes mayores y los dolorosos menores. Pero, sobre todo, Schubert fue romántico por haber encontrado en el “Lied” el centro de gravedad de su obra y por haber sacado la inspiración de fuentes extramusicales sin sacrificar por ello ninguna ley de las formas musicales.”*<sup>72</sup>



Ludwig Rellstab (1799-1860), poeta alemán y escritor de algunos de los poemas del ciclo de “Lieder” llamado “Schwanengesang”, conectó sin proponérselo a Beethoven con Schubert. En el año 1826 éste había entregado a su amigo personal, Beethoven, una serie de poesías. *El maestro estaba muy enfermo y descartó la idea de componer. Entonces, marcó*

---

<sup>72</sup> Ibid., 2232.

algunas de esas poesías como las más aptas para ponerles música.<sup>73</sup> En diciembre de 1827, buscando reposo, decide instalarse en la residencia de los monjes benedictinos “Schwarzpanierhaus” y moriría el 26 de marzo de 1827. Envía a su asistente, Anton Schindler, para que entregue esas poesías a Schubert con la sugerencia de que él las convierta en canciones. Por supuesto, Schubert, que sentía un respeto profundo, casi un temor reverencial hacia Beethoven, cumplió con el encargo que se convirtió en su último ciclo de canciones: ‘El canto del cisne’, “Schwanengesang”.<sup>74</sup>



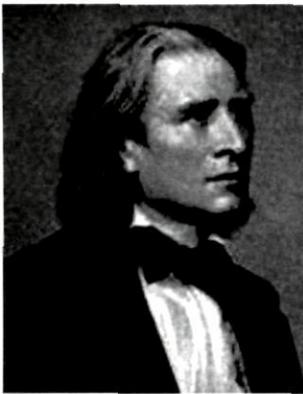
Escribe en 1838 en la Gaceta Musical, Anton Félix Schindler (1795-1864), colaborador y secretario de Beethoven: “Como la enfermedad de la que murió Beethoven después de cuatro meses de sufrimiento le hizo imposible desde su mismo comienzo ejercer su habitual actividad intelectual, fue necesario encontrar algún entretenimiento apropiado para él. De ahí que yo pusiera ante él una colección de las canciones de Schubert, alrededor de sesenta en total, muchas de ellas todavía en manuscrito. Esto no fue hecho únicamente con el propósito de proporcionarle una ocupación agradable, sino también, para darle una idea adecuada de Schubert y ponerle en condiciones de que se formase una opinión más favorable de su talento, que le habían ensalzado sus admiradores de una manera que le hacía sospechar. El gran maestro, que hasta entonces no había conocido más de cinco canciones de Schubert, quedó asombrado de su número y no quería creer que Schubert había compuesto ya más de quinientas. Pero

---

<sup>73</sup> Marcelo Arce, *Momentos Musicales: Un recorrido por la música clásica. Prólogo de Jorge Lanata*. (Buenos Aires, Argentina: El Ateneo, 2009), 250.

<sup>74</sup> *Ibid.*

si le sorprendió su número, sus méritos le llenaron del mayor asombro. Durante varios días no se pudo separar de ellas; pasó muchas horas diarias releando "Iphigenia", "Gretchen der Menschheit", "Die Altmacht", "Die junge Nonne", "Viola", los "Müllerlieder" y otras. Varias veces exclamó con alegre entusiasmo: <<Ciertamente, Schubert posee la chispa divina>>... <<Si yo hubiera tenido este poema también le hubiera puesto música>>. Sucedió lo mismo con la mayoría de los poemas: no encontraba palabras para elogiar debidamente sus temas y la manera original como los había tratado Schubert. Y no podía concebir cómo había encontrado tiempo Schubert para ejercitarse en tanto poemas, <<cada uno de los cuales contenía otros diez>>, como él mismo dijo." <sup>75</sup>



También escribe en la Gaceta Musical, el mismo año, Franz Liszt (1811-1886): "En las salas de aquí he oído con frecuencia las canciones de Schubert cantadas por el barón Schönstein, siempre con el más vivo placer y con frecuencia con una emoción que me hacía llorar. La versión francesa no da más que una idea muy pobre de la manera como Schubert, el músico más poeta que haya vivido nunca, ha unido su música con las palabras de esos poemas, que son con frecuencia muy hermosas. El idioma alemán es admirable para expresar el sentimiento y es quizá imposible para nadie que no sea alemán penetrar en la ingenuidad y la fantasía de muchas de esas composiciones, en su encanto caprichoso, en su honda melancolía. El barón las declama con la intuición de un gran artista y las canta con el

<sup>75</sup> J. Torres, A.Gallego,L. Álvarez, *Música y Sociedad*, 267.

*sentimiento sencillo de un aficionado que piensa únicamente en sus propias emociones y se olvida del público.* <sup>76</sup>



Franco Abbiati (1898-1981), musicólogo italiano, refiriéndose a la fusión artística íntima e indisoluble entre texto y música, que lograba Schubert en sus “Lieder”, dijo: *“Sobre todo, en la lírica vocal de cámara los postulados románticos tuvieron su primera realización por obra de Schubert, verdadero creador de la canción alemana moderna. Por primera vez sucede que un músico moderno, en la forma sencillísima del canto para una voz, manifieste las impresiones producidas en él por las palabras del poeta: el compositor interpreta o recrea verdaderamente la poesía.”* <sup>77</sup>



William Behrend (1861-1940), crítico y columnista danés, escribió: *“La estimación en que se tiene a las canciones de Schubert se debe, en parte, al hecho que fue un cantor nato y no un instrumentista que compone canciones de cuando en cuando, y, en parte, a que, a diferencia de sus predecesores, no se limitó a adaptar la música a las palabras, sino que las recreó en su música. Su cerebro absorbió todos los textos poéticos apropiándose los. Su aguda inteligencia penetraba en el pensamiento del poeta, su cálida*

---

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Sandved, *El mundo de la música. Guía musical*, 2234.

*naturaleza sentía todo cuanto el poeta había sentido, y por eso cantaba la poesía como si fuese cosa suya.”*<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Ibid.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- Adamoli, Giovanni. *La Gran Música*. Vol. Tomo 2. Barcelona, España: Técnicos Editoriales y Consultores, S.A., n.d.
- Arce, Marcelo. *Momentos Musicales: Un recorrido por la música clásica. Prólogo de Jorge Lanata*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo, 2009.
- Hart-Davis, Adam, ed. *Historia: La Guía Visual Definitiva, del amanecer de la civilización a nuestros días*. Santiago, Chile: Cosar Editores, 2008.
- J. Torres, A.Gallego,L. Álvarez. *Música y Sociedad*. Madrid, España: Real Musical, 1997.
- Lukas Richter, Paul Nettl, Bruno Stäblein, Kurt Reinhard, Hans Engel. *Historia de La Música*. Madrid, España: EDAF-Ediciones y Distribuciones, S.A., 1979.
- Navarro, Joaquín. *El Mundo de La Música, Grandes Autores Y Grandes Obras*. Barcelona, España: Oceano Grupo Editorial, S.A., 1998.
- Nuño, Ana. *Schubert, Gran Selección Deutscher Grammophon*. Primera Edición. Lima, Perú: Santillana S.A., 2008.
- Sandved, K.B. *El mundo de la música. Guía musical*. 1º Edición. Madrid, España: Espasa-Calpe, 1962.
- Suárez Urbetey, Pola. *Historia de la Música*. Buenos Aires, Argentina: Claridad, 2007.
- Van Loon, Hendrik Willem. *Las Artes*. Barcelona, España: Luis Miracle, S.A, 1964.

BCA. UNIV. GABRIELA MISTRAL  
Universidad Gabriela Mistral

