



Universidad Nacional Autónoma de México  
FACULTAD DE MÚSICA



**WINTERREISE:**  
**La importancia del análisis musical para una  
correcta interpretación**

TESINA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA - CANTO  
QUE PRESENTA

**RENZO ARZATE NAVA**

Asesor práctico y teórico: Lic. Alfredo Mendoza Mendoza

Poznan, Polonia

2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE MÚSICA**  
**SECRETARÍA DE SERVICIOS Y ATENCIÓN ESTUDIANTIL**  
**DEPARTAMENTO DE SERVICIOS ESCOLARES**

**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD,**  
**HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL**



De conformidad con lo dispuesto en los **artículos 87 fracción V**, del **Estatuto General**, **68** primer párrafo del **Reglamento General de Estudios Universitarios** y **26 Fracción I** y **35** del **Reglamento General de Exámenes**, los que suscriben alumno Renzo Arzate Nava y asesor Alfredo Mendoza Mendoza declaramos que el trabajo escrito titulado “Winterreise: La importancia del análisis musical para una correcta interpretación” para la opción de titulación “Tesina” es un trabajo original, en español, no publicado previamente.

Alfredo Mendoza Mendoza en mi calidad de asesor, declaro que el trabajo escrito ha sido redactado de acuerdo con mis indicaciones, contiene citas de otras obras en el mismo idioma (u otro), respetando los derechos de autor y otorgando el crédito correspondiente a los autores citados. Esta declaración es exclusivamente para los fines académicos del proceso de titulación de alumno arriba mencionado.

Renzo Arzate Nava en mi calidad de alumno y autor del trabajo escrito, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el **Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México**, especialmente con los de integridad y honestidad académica; de igual manera manifiesto que el trabajo escrito titulado “Winterreise: La importancia del análisis musical para una correcta interpretación”, es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi Entidad Académica, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos y otro tipo de obras empleadas para su desarrollo, en consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el **Código de Ética**, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de titulación.

Con base en lo anterior, tanto asesor como alumno manifestamos nuestro consentimiento para que el trabajo escrito sea revisado mediante el software que considere pertinente el jurado o los funcionarios designados para este proceso de titulación.

Atentamente

Ciudad de México, 20 de abril de 2024.

<b>Autor del trabajo escrito</b>	<b>Asesor</b>
Nombre: Renzo Arzate Nava	Nombre: Lic. Alfredo Mendoza Mendoza
Número de cuenta: 313136632	Firma:
Firma: 	

## DEDICATORIA

*A mi madre, María del Mar, por su amistad tan pura, su entrega absoluta, por su amor infinito y desbordado. Por ser la mejor madre que el universo me pudo haber dado.*

*A mi padre, Martín, por su amor, su fortaleza, su guía, el balance y el temple que me ha dado para encontrar mi equilibrio.*

*A mi siempre pequeña hermanita, Marcita, por sus risas, sus bromas, su complicidad, sus oídos, su ternura y hasta por su amargura.*

*Al maestro Alfredo Mendoza, por haber sembrado en mí el amor hacia el Lied y darme las herramientas para profundizar en él. Por todo su apoyo brindado.*

*A la vida, por permitirme estar.*

# CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
EL COMPOSITOR Y EL POETA.....	6
CANCIONES I-XII .....	9
<i>I. Gute Nacht</i> .....	10
<i>II. Die Wetterfahne</i> .....	15
<i>III. Gefrorne Tränen</i> .....	18
<i>IV. Erstarrung</i> .....	21
<i>V. Der Lindenbaum</i> .....	24
<i>VI. Wasserflut</i> .....	28
<i>VII. Auf dem Fluße</i> .....	31
<i>VIII. Rückblick</i> .....	34
<i>IX. Irrlicht</i> .....	37
<i>X. Rast</i> .....	40
<i>XI. Frühlingstraum</i> .....	43
<i>XII. Einsamkeit</i> .....	47
CONCLUSIÓN.....	51
FUENTES .....	52

## INTRODUCCIÓN

Los estudiantes de la licenciatura en canto solemos concentrarnos en temas como la entonación de las obras, la impostación vocal (evitando vicios técnicos perjudiciales para nuestra carrera) y la pronunciación de los idiomas extranjeros. Sólo en segundo término —me atrevo a afirmar— observamos aspectos teórico-musicales como la armonía, el contrapunto y la forma.

Consecuentemente, no somos conscientes del rol musical de los instrumentos con los que compartimos el escenario. Tendemos a concebir su participación como un mero acompañamiento, cuando en realidad son personajes importantes que, al relatar su propio discurso, completan la imagen musical concebida por el compositor. Para comprender su rica aportación tendríamos que profundizar en el análisis teórico. ¿Por qué el compositor modula (o pasa brevemente) a esta tonalidad y no a cualquier otra? ¿Por qué utiliza aquí una cadencia rota? ¿Qué intenta expresar con estos cromatismos? ¿A qué se debe el cambio de registro tan abrupto? ¿Por qué una línea melódica es descendente, estática o ascendente? Preguntas como éstas deberían surgir de inmediato cuando el cantante aborda una obra, pues, aunque es cierto que nadie (salvo el compositor) podrá saber la respuesta definitiva a ellas, sí podemos hacer especulaciones informadas y fundamentadas para acercarnos a los motivos de esas decisiones. Lo relevante del análisis es que, al realizarlo, inevitablemente nuestra concepción de la obra cambia y, teniendo una idea más clara de por qué el texto fue musicalizado de tal o cual manera, nuestra interpretación mejora.

De acuerdo con este planteamiento, mi trabajo sobre el ciclo *Winterreise* (Viaje de invierno) de Franz Schubert intenta describir cómo éste expresa la poesía con su música y cómo puede el cantante plasmarlo en su interpretación. Aunque aquí, por las limitaciones de extensión de una tesina, se examinen sólo doce de los veinticuatro *Lieder* del ciclo, con ellos se muestra suficientemente la relación que consigue el compositor entre el texto y su realización musical, y se establecen parámetros válidos para entender el resto del ciclo.

Al exponer el presente estudio quiero también invitar a mis colegas a adentrarse en el terreno teórico para descubrir los secretos de su repertorio. Estoy seguro de que al hacerlo todos podemos crecer como músicos, como intérpretes y, en ciertos casos, hasta como seres humanos.

## EL COMPOSITOR Y EL POETA

Franz Schubert tuvo una vida que estuvo caracterizada, entre otras cosas, por múltiples fracasos en distintos ámbitos.

Por un lado, pese a su fuerte deseo, no pudo contraer matrimonio con Therese Grob, ya que una ley prohibía el matrimonio a hombres de la clase social de Schubert si no podían comprobar su solvencia económica para mantener una familia. Con el deseo de estar en facultades legales para casarse con Therese, en abril de 1816 aplicó para un puesto de maestro de música en el Colegio de Entrenamiento para Maestros en Laibach (hoy en día Liubliana), sin embargo, su solicitud fue rechazada. Consecuentemente, nunca pudo contraer las nupcias con Grob, quien se casó cuatro años más tarde (Frost, p.75).

Por otro lado, como afirma Frost, en una sociedad en la que la ópera Rossiniana estaba en su esplendor y en la que los compositores contemporáneos eran titanes como Beethoven y Mendelssohn, Franz Schubert prácticamente no gozaba de reconocimiento alguno; los editores veían sus obras con indiferencia, aceptando sólo algunas hacia el final de su vida.

Además, los síntomas de la sífilis (que contrajo a finales de 1822) hicieron que el final de su vida fuera sumamente doloroso, tanto física, como emocional y psicológicamente. En una de sus cartas al Profesor Leopold Kupelwieser, Schubert afirma:

“[...] En una palabra, me siento el hombre más infeliz y miserable de la tierra. Imagina un hombre cuya salud nunca podrá ser reestablecida, cuya desesperación hace que las cosas empeoren en vez de que mejoren. Imagina un hombre, digo, cuyas más bellas ilusiones se han reducido a nada [...] ‘*Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr*<sup>1</sup>.’ Puedo

---

<sup>1</sup> *Mi paz se ha ido, mi corazón pesa. Nunca más volveré a encontrar paz.* (inicio del Lied “Gretchen am Spinnrade” de Schubert, sobre la novela *Fausto* de Goethe.)

repetir estas líneas todos los días. Cada noche cuando voy a dormir espero nunca volver a despertar, y cada mañana me refresca las heridas del ayer. [...]” (Frost, 140)

Es en este contexto de la vida del compositor en el que nace *Winterreise*. El impacto que estas canciones tuvieron en el compositor fue tal, que incluso su amigo Joseph von Spaun dijo:

“Durante algún tiempo Schubert parecía muy triste y melancólico. Cuando le pregunté qué lo atormentaba, sólo me dijo ‘pronto lo escucharás y entenderás.’ Un día me dijo: ‘ven a casa de Schober hoy. Les cantaré un ciclo de horriblas canciones. Estoy ansioso por saber qué les parecerán. Me han costado más esfuerzo que cualquier otra de mis canciones.’ Y así cantó el *Winterreise* para nosotros con una voz llena de emoción. Nos quedamos totalmente mudos por el lúgubre y oscuro tono de estas canciones, y Schober dijo que sólo “El Tilo”, le había gustado, a lo que Schubert respondió ‘a mí me gustan esas canciones mucho más que todas las demás, y a ustedes también les llegarán a gustar.’” (Bostridge, p. x.)

Otro elemento de identificación que Schubert encuentra con estos poemas es la figura del *Leiermann* (zanfonista).<sup>2</sup> Un año antes de la publicación de *Viaje de invierno*, Schubert le dijo a su amigo Bauernfeld: “ya te veo como consejero real y famoso escritor de comedias, pero ¿Y yo? ¿Qué será de mí, pobre músico? ¡Yo tendré que hacer como el arpista de Goethe, ir arrastrándome a las puertas pidiendo un pedazo de pan! (Dieskau, p. 242)

Por otro lado, para Müller, la inspiración que da nacimiento a sus poemas es hasta cierto punto similar. En su juventud, el poeta suspendió momentáneamente sus estudios de la Universidad de Berlín para ser voluntario en el levantamiento del ejército prusiano en contra de la invasión napoleónica, en el que participó y formó parte de él durante dos años. Durante este tiempo tuvo un

---

<sup>2</sup> Que toca la zanfonía (lira de ciego, *hurdygurdy*: instrumento de cuerdas frotadas que se toca pulsando una de ellas con una mano y dando vueltas a un manubrio con la otra). Es inexacta la traducción habitual de *Leiermann* como “organillero”, pues el organillo es un instrumento de viento; lo que tiene en común con la zanfonía es el uso de un manubrio.

amorío en Bruselas, que como tuvo como consecuencia su expulsión de la armada. Este acontecimiento lo forzó a regresar a Berlín a pie en pleno invierno; y podemos asumir con toda seguridad que fue aquel viaje su motor para escribir estos poemas.

Fue en esta obscura etapa del compositor en la que el viaje de invierno nació. Muy probablemente Schubert se encuentra con un espejo en varios de estos poemas, por lo que podemos suponer que fue ello lo que lo llevo a involucrarse de tal manera con estas canciones, y quizás incluso plasmar parte de su sufrimiento en ellas.

Desde el punto de vista del tratamiento musical, en *Winterreise* el piano adquiere un papel indispensable para la narración de la historia. Por ejemplo, en *Gute Nacht* podemos escuchar los pasos incesantes del viajero que parte de su pueblo. En *Die Wetterfahne* están claramente plasmadas las ráfagas de viento y el rechinar de la veleta. El estatismo del río congelado es innegable en *Auf dem Fluss*, así como también se refleja la desesperación del viajero en *Rückblick*. Todo es unificado de una manera prácticamente sin precedentes en la historia del *Lied*.

## CANCIONES I-XII

**I. Gute Nacht**  
(Buenas noches)

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

Como forastero llegué,  
como forastero me vuelvo a ir.  
Mayo me bendijo  
con abundantes ramos de flores.  
La muchacha hablaba de amor,  
la madre hasta de boda  
–ahora el mundo está oscuro  
y el sendero cubierto de nieve.

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

No puedo para mi partida  
escoger el tiempo:  
yo mismo tengo que indicarme el camino  
en esta oscuridad.  
A la luz de la luna, una sombra  
va acompañándome,  
y en las blancas praderas  
busco el rastro de las bestias.

*Was soll ich länger weilen,  
daß man mich trieb' hinaus?  
Laß irre Hunde heulen  
Vor ihres Herren Haus!  
Die Liebe liebt das Wandern –  
Gott hat sie so gemacht –  
Von Einem zu dem Andern –  
Fein Liebchen, gute Nacht! –*

¿Para qué demorarme  
hasta que me echen?  
¡Que los perros extraviados aúllen  
frente a la casa de su amo!  
Al amor le gusta vagar  
–así lo hizo Dios–  
yendo de uno a otro  
–amada mía, ¡buenas noches!–

*Will dich im Traum nicht stören,  
Wär Schad um deine Ruh,  
Sollst meinen Tritt nicht hören –  
Sacht, sacht die Türe zu!  
Schreib im Vorübergehen  
Ans Tor dir gute Nacht,  
Damit du mögest sehen,  
An dich hab' ich gedacht.<sup>3</sup>*

No quiero perturbar tu sueño,  
sería una lástima para tu descanso;  
no debes oír mis pasos  
–¡quedito, quedito cerraré la puerta!  
Al pasar, voy a escribirte  
en el portón “¡Buenas noches!”,  
para que así puedas ver  
que he pensado en ti.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Se reproduce el texto alemán que aparece en la *Neue Schubert-Ausgabe* (Dürr) y en la de Mandycsewski [véase bibliografía], tomando en cuenta también las versiones ofrecidas en la edición de los sitios *oxfordsong.org* y *lieder.net*.

<sup>4</sup> Todas las traducciones utilizadas son del Profr. Alfredo Mendoza.

FORMA	Lied estrófico variado: A-A-A <sup>1</sup> -A <sup>2</sup>
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-33 (1a. estrofa)	A 33-38, 7-33 (2a. estrofa)	A <sup>1</sup> 33-65	A <sup>2</sup> 65-105				
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-7 (piano) Re m	a	33-38, 7 (piano) Re m	a	33-39 (piano) Re m	a <sup>1</sup>	65-71 (piano) Re m / Re M
	b	7-15 Re m	b	7-15 Re m	b <sup>1</sup>	39-47 Re m	b <sup>2</sup>	71-79 Re M
	c	15-23 Fa M / Si <sub>b</sub> M	c	15-23 Fa M / Si <sub>b</sub> M	c <sup>1</sup>	47—55 Fa M / Si <sub>b</sub> M	c <sup>2</sup>	79—87 Sol M / Re M
	d	24-33 Re m	d	24-33 Re m	d <sup>1</sup>	56-65 Re m	d <sup>2</sup>	88-99 Re M / Re m
							e	99-105 (piano) Re m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Mäßig</i> <sup>5</sup>	2/4	Re m / Re M	Do <sub>4</sub> -Fa# <sub>5</sub>	Media y grave

La estructura formal de *Gute Nacht* se basa en la forma estrófica tradicional, pero en las partes A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup> introduce tanto variantes melódicas como cambios de modo (en la A<sup>2</sup>, de Re Menor a Re Mayor y viceversa) que de manera sutil responden al sentido del texto y agregan interés a la pieza. Dada la importancia que tienen en este Lied el *legato* y los matices dinámicos, se debe apoyar correctamente para sostener las frases, además de buscar matices vocales especiales, que den expresión a las diversas emociones representadas.

Ya la tonalidad de Re menor, según Rameau, sugiere tristeza y ternura; sin embargo, como señala Mattheson “es conveniente advertir que estas apreciaciones son sumamente generales pues, ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto” (López, p. 63).

Por otra parte, Schilhawsky señala que “lo triste y la resignación se encuentra en las líneas melódicas descendentes” (Schilhawsky [trad.], p. 7). Tal es el caso del comienzo de este *Lied* (ejemplo 1.1), en el que el intérprete deberá buscar un color vocal oscuro (hasta cierto punto) que

<sup>5</sup> “Moderado”.

favorezca la expresión de dichas emociones. Así lo podemos escuchar en la grabación de 1985 de Dietrich Fischer-Dieskau.

7  
 Fremd bin ich ein - ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der - aus, der  
 Ich kann zu mei - ner Rei - sen nicht wä - len mit der - Zeit, muß

12  
 Mai war mir ge - wo - gen mit man - chem Blu - men - strauß.  
 selbst den Weg mir wei - sen in die - ser Dun - kel - heit.

Ejemplo 1.1 *Gute Nacht*, cc. 7-15.

No obstante, además de la melodía se tiene que considerar siempre el texto literario, ajustando el canto al sentido del poema. El período b, mostrado arriba, concuerda con lo ya expuesto, siempre que el texto no lo contradiga; mientras la frase inicial de la primera estrofa (cc. 7-11) –lo mismo que las dos frases (cc. 7-11 y 11-15) en la segunda estrofa– sí lleva un texto triste, que expresa la resignación del personaje ante su soledad y su partida forzosa en pleno invierno, la segunda frase (cc. 11-15) habla de la buena acogida que había tenido en su llegada: *Der Mai hat mir gewogen / mit manchem Blumenstrauß* (Mayo me bendijo / con abundantes ramos de flores). Por tal razón, habrá que anticipar en este punto la claridad que corresponde al período siguiente (cc. 16-19), en Fa mayor, con los versos *Das Mädchen sprach von Liebe, / die Mutter gar von Eh'* (la muchacha hablaba de amor, la madre hasta de boda), donde se comprueba la observación de Schilhawsky sobre el simbolismo general de las frases ascendentes: esperanza, dicha, buenos tiempos

(Schilhawsky, *ibid.*). Consecuentemente, la emisión del cantante debe reflejar ese recuerdo feliz del viajero, tal como lo hace Ian Bostridge en su grabación de 2005 (0:37).

En el período  $b^1$ , que corresponde al comienzo de la 3ª estrofa (ejemplo 1.2), es aconsejable pronunciar con aspereza algunas consonantes (*weilen*, *trieb*, *hinaus*, *irre*, *Herren*, *Haus*) y enfatizar la vocal oscura inicial de *heulen* para recrear la situación anímica del protagonista (rechazo, amor propio herido, impaciencia, enojo), incluyendo la alusión sarcástica al aullar de los perros (*heulen*).

The image shows a musical score for the song 'Gute Nacht' by Franz Schubert, specifically measures 43-46. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are: 'Was soll ich länger wei - len, dass man mich trieb hin - aus? Lass ir - re Hunde heu - len vor ih - res Her - ren Haus!'. The piano part features a steady accompaniment of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is indicated at the beginning of the piano part.

Ejemplo 1.2, *Gute Nacht*, cc. 43-46.

Para el período final de la parte  $A^1$  ( $d^1$ , cc. 56-65), Schubert, al mismo tiempo que varía la melodía conclusiva de todas las secciones, repite parcialmente el texto del período anterior ( $c^1$ , cc. 47-55). Aquí, la expresión centrada en las palabras nuevas (*fein Liebchen*, *gute Nacht!*) tiene que ser tierna y suave.

Al comenzar la parte final ( $A^2$ ) el interludio pianístico (cc. 65-71) conduce a Re Mayor, para dar pie al texto de la última estrofa, donde el viajero habla de la delicadeza con la que cerrará la puerta y se irá de la ciudad, sin perturbar el sueño de su amada. Aquí lo más adecuado es una emisión

delicada y dulce, dentro del matiz *pianissimo*, indicado por el compositor; el pleno brillo de la voz puede ser contraproducente. Una excelente versión es la del tenor Werner Güra en su grabación del año 2010 (3:57).

69

Will dich im Traum nicht stö - ren, wär

This musical system covers measures 69 to 73. It features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Will dich im Traum nicht stö - ren, wär". The piano part includes a *pp* (pianissimo) marking and a *tr* (trill) marking over a note in measure 71.

74

schad um dei - ne — Ruh, sollst mei - nen Tritt nicht hö - ren, sacht,

This musical system covers measures 74 to 77. It features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "schad um dei - ne — Ruh, sollst mei - nen Tritt nicht hö - ren, sacht,".

78

sacht, die Tü - re — zu.

This musical system covers measures 78 to 79. It features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "sacht, die Tü - re — zu."

Ejemplo 1.3, *Gute Nacht*, cc. 69-79.

## II. Die Wetterfahne (La veleta)

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

El viento juega con la veleta  
sobre la casa de mi bella amada.  
En mi delirio llegué a pensar  
que se mofaba del pobre fugitivo:

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

“Debería haberse fijado antes  
en el emblema alzado sobre la casa.  
Así nunca se le habría ocurrido  
buscar en ella una mujer fiel.”

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

El viento juega adentro con los corazones  
igual que sobre el techo, pero no tan fuerte.  
¿Qué les importan a ellos mis penas?  
¡Su hija es una novia rica!

FORMA	Lied estrófico variado: A-A <sup>1</sup> -A <sup>2</sup>
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-22	A <sup>1</sup> 22-33	A <sup>2</sup> 33-51
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)x	a	1-5 (piano) La m	a <sup>1</sup> 22-24 (piano) La m
	b	5-14 La m / Do M / Mi m	b <sup>1</sup> 24-33 La m / Fa M / La M
	c	14-22 Mi m / Sol M / La m / Re m / Sol m / Re m	a <sup>2</sup> 46-51 (piano) La m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Ziemlich geschwind</i> <sup>6</sup>	6/8	La m	Mi <sub>4</sub> – Sol <sub>5</sub>	Media

<sup>6</sup> Bastante rápido.

La frase que Schubert expone en la introducción (cc. 1-5) imita ráfagas del viento que hacen girar, sobre el techo de la casa de su amada, la veleta, personaje importante en este *Lied*, que será mencionado desde la primera frase vocal: *Der Wind spielt mit der Wetterfahne / auf meines schönes Liebsten Haus* (El viento juega con la veleta / sobre la casa de mi bella amada) (ejemplo 2.1). Por tal razón, el intérprete debe sugerir ese movimiento a través de la dinámica establecida (*piano*). La grabación del tenor Werner Güra es un destacable ejemplo de ello (0:08).

Ejemplo 2.1, *Die Wetterfahne*, cc. 5-9.

En la segunda frase (cc. 10-14), es recomendable reflejar con aspereza la burla que el pobre fugitivo siente que le hace el viento (*Da dacht' ich schon in meinem Wahne / Sie pfiff den armen Flüchtling aus*), así como cierto coraje hacia él, sugerido por el crescendo que desemboca en un forte (ejemplo 2.2).

Ejemplo 2.2, *Die Wetterfahne*, cc. 10-14.

En los cc. 24-28, Schubert reexpone y varía la frase inicial, pero ahora con el matiz *leise* (suave), ya que los versos *Der Wind spielt mit den Herzen / wie auf dem Dach, nur nicht so laut* (El viento



### **III. Gefrorne Tränen** (Lágrimas congeladas)

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

Caen lágrimas congeladas  
de mis mejillas:  
¿no me di cuenta, pues,  
de que lloré?

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

¡Ah, lágrimas, lágrimas mías!  
¿Están acaso tan tibias  
que se hielan  
como fresco rocío de la mañana?

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

Y, sin embargo, brotan de la fuente  
del pecho tan abrasadoras  
que quisieran derretir  
el hielo de todo el invierno.

FORMA	Lied de composición integral: A-B-C-C <sup>1</sup>
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-20	B 20-29	C 29-39	C <sup>1</sup> 39-55				
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)x	a	1-7 (piano) Fa m / La <sub>b</sub> M / Fa m	d	20-29 Fa m / Mi <sub>b</sub> M	e	29-39 La <sub>b</sub> M / Sol <sub>b</sub> M / Fa m / Si <sub>b</sub> M	e <sup>1</sup>	39-49 La <sub>b</sub> M / Sol <sub>b</sub> M / Fa m
	b	7-17 Fa m / La <sub>b</sub> M					a <sup>1</sup>	49-55 (piano) Fa m / La <sub>b</sub> M / Fa m
	c	17-20 (piano) La <sub>b</sub> M / Fa m						

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Nicht zu langsam</i> <sup>7</sup>	2/2	Fa m	Do <sub>4</sub> -Sol <sub>5</sub>	Media y grave

En la introducción (cc. 1-7), la imagen de las lágrimas congeladas que menciona el poema (*Gefrorne Tropfen fallen / von meinen Wangen ab* [Caen lágrimas congeladas / de mis mejillas])

<sup>7</sup> "No demasiado lento".

se plasma mediante el pulso algo lento, las notas Do<sub>6</sub> aisladas, el *staccato*, los acentos y el descenso desde la nota Re<sub>b6</sub> hasta el seco pasaje grave en octavas del c. 6 (ejemplo 3.1).

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The music features a series of chords and single notes, with dynamic markings including *pp* (pianissimo) and *fp>* (fortissimo). There are also accents (>) and a decrescendo marking (*decresc.*) over a series of notes in the right hand.

Ejemplo 3.1, *Gefrorne Tränen*, cc. 1-6.

Varios de estos recursos permanecen en la 1ª frase del canto (ejemplo 3.2). Es aconsejable terminar cada semifrase desligando el patrón rítmico blanca-blanca-negra.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has three flats, and the time signature is common time. The vocal line includes the lyrics: "Ge - fro - r'ne Tropfen fal - len von mei - nen Wangen ab:". The piano accompaniment features chords and single notes, with dynamic markings including *pp* (pianissimo) and accents (>).

Ejemplo 3.2, *Gefrorne Tränen*, cc. 7-11.

Para separar un poco las sílabas se puede aprovechar tanto la presencia de las consonantes intermedias en *Tropfen* y *fallen* como el inicio con *w* en *Wangen* y el golpe de glotis antes de *ab* (según se acostumbra en los inicios vocálicos de palabra). Fischer-Dieskau, en su grabación de 1985, lo muestra claramente (0:20). Por otro lado, dada la estructura sintáctica del texto, lo más adecuado es cantar sin interrupción cada frase de cuatro compases.

En el breve puente musical de los cc. 17-20, que repite el motivo del canto en *geweinet hab* (lloré), el descenso melódico sigue representando el caer de las lágrimas. Para Youens, esta profundidad también representa una introspección reflexiva en los pensamientos del viajero (p. 158).

En la sección B (ejemplo 3.2) Schubert, al asignar a la voz apoyaturas largas ( $Re_b$  en los cc. 21 y 22;  $Fa_b$  en el 26) que coinciden con la nota de resolución en el piano (Do y  $Mi_b$  respectivamente), recurre a una gran disonancia para expresar abatimiento (López, p. 61). Por ello, se sugiere que el intérprete –tal como lo hace el barítono Thomas Quasthoff en su grabación de 1998 (0:50)– emplee en su emisión un color oscuro para enfatizar la amargura del viajero al ver cómo sus ardientes lágrimas se convierten rápidamente en hielo.

Ejemplo 3.3, *Gefrorne Tränen*, cc. 17-22.

Finalmente, en las partes C y C<sup>1</sup> los versos *Und dringt doch aus der Quelle / der Brust so glühend heiss* (y, sin embargo, brotan de la fuente / del pecho tan abrasadoras) requieren dulzura y ternura en la voz, mientras que las líneas *Als wolltet ihr zerschmelzen / des ganzen Winters Eis* (que quisieran derretir / el hielo de todo el invierno) demandan aspereza, rozando incluso la rabia; así puede oírse en la grabación de 2014 del tenor Jonas Kauffman (1:50).

#### **IV. Erstarrung** (Entumecimiento)

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

En vano busco en la nieve  
la huella de sus pasos  
por donde ella, del brazo conmigo,  
cruzaba la verde campiña.

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

Quiero besar el suelo,  
traspasar el hielo y la nieve  
con mis ardientes lágrimas,  
hasta no ver la tierra.

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

¿Dónde hallaré una flor,  
dónde encontraré grama verde?  
Las flores han muerto,  
¡qué pálido se ve el césped!

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

¿Ningún recuerdo, pues,  
he de llevarme de aquí?  
Cuando mis penas callen  
¿quién me hablará entonces de ella?

*Mein Herz ist wie erstorben,  
Kalt starrt ihr Bild darin:  
Schmilzt je das Herz mir wieder.  
Fließt auch ihr Bild dahin.*

Mi corazón está como muerto,  
y adentro está congelada su imagen:  
si se me deshuela de nuevo el corazón,  
también su imagen se desvanecerá.

FORMA	Lied de composición integral: A-B-A <sup>1</sup>
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-46	B 47-64	A <sup>1</sup> 64-109			
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-7 (piano) Do m / Fa m / Do m	e	47-59 La <sub>b</sub> M / Si <sub>b</sub> m / Fa m / Si <sub>b</sub> m / La <sub>b</sub> M		
	b	7-15 Do m	f	59-64 Do m	b <sup>1</sup>	64-72 Do m
	c	15-24 Do m / Mi <sub>b</sub> / Sol m			c <sup>1</sup>	72-81 Do m / Mi <sub>b</sub> / Sol m
	d	24-34 Sol m / Do m			d <sup>2</sup>	81-91 Sol m / Do m
	d <sup>1</sup>	34-44 Do m			d <sup>3</sup>	91-101 Do m
	a <sup>1</sup>	44-46 (piano) Do m / La <sub>b</sub> M			a <sup>2</sup>	103-109 (piano) Do m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Ziemlich schnell</i> <sup>8</sup>	4/4	Do m	Fa# <sub>4</sub> -La <sub>b</sub> <sub>5</sub>	Media y aguda

Si ya la tonalidad de Do menor, como señala Mathesson, sugiere intensa tristeza, el *tempo* (*ziemlich geschwind*), la parte pianística (construida con un motivo *ostinato* sobre una incesante pulsación de tresillos), y la melodía vocal con su frases entrecortadas enfatizan la desesperación del viajero, que inútilmente busca en la nieve las huellas de su amada, con quien alguna vez caminó en la verde campiña (*Ich such' m Schnee vergebens / nach ihrer Tritte Spur / wo sie an meinem Arme / durchstrich die grüne Flur*) (ejemplo 4.1). Cuando el canto alcanza la palabra *vergebens*, es recomendable acentuar un poco la sílaba tónica de la palabra para después decrecer. Con estos elementos es posible transmitir el sentimiento de frustración del personaje ante la inutilidad de su búsqueda. Sería muy congruente cantar toda la primera estrofa (períodos b y c, parte A) tratando de proyectar nostalgia, inquietud y desaliento.

such' im Schnee ver - ge - bens nach ih - rer Trit - te Spur, - wo  
 sie an - mei - nem Ar - me — durch - strich die grü - ne Flur —,

Ejemplo 4.1, *Erstarrung*, cc. 8-15.

<sup>8</sup> “Bastante rápido”.



**V. Der Lindenbaum**  
(El tilo)

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

Junto a la fuente, ante el portón,  
se yergue un tilo:  
bajo su sombra yo soñé  
muchos dulces sueños.

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

En su corteza grabé  
muchas palabras de amor;  
en la dicha y en la pena  
siempre iba hacia él.

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

También hoy tuve que pasar  
en lo profundo de la noche  
y, aunque estaba a oscuras,  
cerré los ojos.

*Und seine Zweige rauschten,  
Als riefen sie mir zu:  
Komm her zu mir, Geselle,  
Hier findest du deine Ruh!*

Y sus ramas susurraban  
como llamándome:  
“¡Ven conmigo, compañero,  
aquí hallarás tu paz

FORMA	Lied de composición integral: A-A <sup>1</sup> -B-A <sup>2</sup>
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-24		A <sup>1</sup> 25-44		B 45-58		A <sup>2</sup> 58-82	
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-8 (piano) Mi M	a <sup>1</sup>	25-28 (piano) Mi m	d	45-53 Mi m	b <sup>2</sup>	58-66 Mi M
	b	8-16 Mi M	b <sup>1</sup>	28-36 Mi m	a <sup>2</sup>	54-58 (piano) Mi M	c <sup>2</sup>	66-76 Mi M
	c	16-24 Mi M	c <sup>1</sup>	36-44 Mi M			a <sup>4</sup>	77-82 (piano) Mi M

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Mäßig</i> <sup>9</sup>	3/4	Mi M/ Mi m / Mi M	Si <sub>3</sub> -Mi <sub>5</sub>	Media y grave

<sup>9</sup> “Moderado”.

En la introducción instrumental Schubert expone un tema que sugiere tanto el susurro del follaje del tilo agitado por el viento (trémolo en tresillos) como un esporádico llamado de cornos (cc. 2, 7 y 8), y que se presentará de distintas maneras a lo largo de la canción (ejemplo 5.1).

The image displays three systems of musical notation for the instrumental introduction of Schubert's 'Der Lindenbaum'. The first system is marked 'Mässig.' and features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bass line begins with a piano (*pp*) dynamic and a tremolo of eighth notes. The second system continues the tremolo in the bass and introduces a melodic line in the treble, marked with a crescendo (*cresc.*). The third system shows a change in dynamics, with a fortissimo (*fp*) chord in the treble and a pianissimo (*ppp*) chord in the bass.

Ejemplo 5.1, *Der Lindenbaum*, cc.1-8.

El tema no sólo se utilizará (abreviado y cambiado a modo menor) para iniciar la parte A<sup>1</sup> y se repetirá casi idéntico para concluir el Lied, sino será también el punto central de la parte B, donde —para describir una repentina ráfaga que se lleva el sombrero del protagonista— habrá de desarrollarse con amplitud, contrastado contrapuntísticamente con una sobria línea declamatoria en el canto.

Para los cantantes, durante toda la parte A lo más recomendable y congruente con la línea melódica es darle prioridad al *legato*, especialmente para destacar la dulzura de los versos *ich träumt' in*

*seinem Schatten / so manchen süßen Traum. / Ich schnitt' in seiner Rinde / so manches liebe Wort;*  
 (bajo su sombra yo soñé / muchos dulces sueños. / En su corteza grabé / muchas palabras de amor;).  
 Paralelamente, el intérprete debe procurar un timbre claro y brillante, como el que logra Werner Güra en su grabación del 2010 (0:29).

En los períodos  $a^1$  y  $b^1$  de la parte  $A^1$  (ejemplo 5.2) —cuando el caminante nos narra que pasó junto al tilo en lo profundo de la noche y que en medio de la oscuridad cerró los ojos— Schubert, en correspondencia con el texto, modula a Mi menor. El texto, con su profunda tristeza (e, incluso, un cierto terror), debe reflejarse en la voz mediante un timbre oscuro.

The image shows two systems of musical notation for the song 'Der Lindenbaum'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is G minor (one sharp) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system covers measures 29-33, and the second system covers measures 34-36. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Ejemplo 5.2, *Der Lindenbaum*, cc. 29-36.

En contraste, en el período  $c^1$  (cuando el caminante escucha las ramas del tilo murmurar “Aquí encontrarás tu paz”) se retoma Mi mayor. Para Ian Bostridge (p. 126), la tranquilidad que el árbol ofrece al viajero es una alusión a la muerte, idea que empata con la connotación que da Mattheson a esta tonalidad: tristeza desesperada y fatal (López p. 64).

Por último, en la parte A<sup>2</sup>, el protagonista nos dice que, pese a encontrarse ya a muchas horas de distancia, sigue escuchando al tilo decirle “aquí hallarás tu paz”. Es decir, aparece nuevamente la metáfora “encontrar la paz”, que en el Romanticismo la mayoría de las veces se refiere a la muerte (Berlín, pp. 151-152). El barítono Thomas Quasthoff recurre a un timbre vocal que refleja perfectamente la tranquilidad explícita en el texto y en la música (3:17 – 4:32).

## VI. Wasserflut (Torrente)

*Manche Trän aus meinen Augen  
Ist gefallen in den Schnee;  
Seine kalten Flocken saugen  
Durstig ein das heiße Weh!*

Muchas lágrimas han caído  
de mis ojos a la nieve;  
sus helados copos absorben  
sedientos mi ardiente dolor.

*Wenn die Gräser sprossen wollen,  
Weht daher ein lauer Wind,  
Und das Eis zerspringt in Schollen,  
Und der weiche Schnee zerrinnt.*

Cuando vaya a brotar la hierba,  
soplará un viento tibio,  
el hielo se partirá en témpanos  
y la blanda nieve se derretirá.

*Schnee, du weißt von meinem Sehnen:  
Sag, wohin doch geht dein Lauf?  
Folge nach nur meinen Tränen,  
Nimmt dich bald das Bächlein auf.*

Nieve, tú sabes mi deseo.  
Dime: ¿hacia dónde irá tu corriente?  
Sólo sigue mis lágrimas  
y pronto te absorberá el arroyuelo.

*Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,  
Muntre Straßen ein und aus –  
Fühlst du meine Tränen glühen,  
Da ist meiner Liebsten Haus.*

Con él cruzarás la ciudad,  
entrando y saliendo por animadas calles:  
si sientes arder mis lágrimas,  
¡allí es la casa de mi amada!

FORMA	Lied estrófico: A-A
-------	---------------------

PARTE (cc.)	A 1-32		A 5-32	
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-4 (piano) Mi m		
	b	5-14 Mi m	b <sup>1</sup>	5-14 Mi m
	a <sup>1</sup>	15-18 (piano) Mi m / Sol M	a <sup>1</sup>	15-18 (piano) Mi m / Sol M
	c	19-28 Sol M / Mi m	c <sup>1</sup>	19-28 Sol M / Mi m
	a <sup>2</sup>	29-32 (piano) Mi m	a <sup>2</sup>	29-32 (piano) Mi m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Langsam</i> <sup>10</sup>	3/4	Mi m / Sol M / Mi m	Si <sub>3</sub> -Sol <sub>5</sub>	Grave y media

<sup>10</sup> "Lento".

La parte instrumental que abre el Lied (y que reaparece periódicamente como *Leitmotiv*<sup>11</sup>), con su alternancia de movimientos breves y notas largas, más el ascenso y descenso de la melodía, sugiere la caída de las lágrimas del caminante.

Durante la primera frase vocal y el comienzo de la segunda, (cc. 5-10), el protagonista parece estar en un estado contemplativo, viendo cómo la nieve absorbe sedienta el dolor de sus lágrimas. El relieve que se da a las notas largas, tanto en la voz como en el piano, refuerza la idea de estatismo; el cantante puede mantener cierta neutralidad y seguir simplemente el *pianissimo* establecido.

En los cc. 11-12 (ejemplo 6.1), Schubert crea tensión a través de una línea melódica que asciende por grado conjunto y culmina con una disonancia en la palabra *Weh* (dolor). Mattheson toma las disonancias y los sonidos ásperos como expresión de abatimiento, timidez, temor o espanto (López, p. 64). Indudablemente aquí podemos percibir una profunda amargura, que debe reflejarse en la emisión del intérprete, como lo logra Thomas Quasthoff en su grabación de 1998.

Man - che Trän aus mei - nen Au - gen ist ge - fal - len in den Schnee;  
Schnee, du weißt von mei - nem Seh - nen: Sag, wo - hin doch geht dein Lauf?

sei - ne kal - ten Flo - cken sau - gen dur - stig ein das hei - ße Weh!  
Fol - ge nach nur mei - nen Trä - nen, nimmt dich bald das Bäch - lein auf,

Ejemplo 6.1, *Wasserfluth*, cc. 5-12.

<sup>11</sup> "Motivo conductor".

Para la próxima estrofa (cc. 19-28), cuando el hombre se imagina el momento en que, con la llegada del aire tibio y el deshielo, el pasto comenzará a crecer, Schubert elige Sol Mayor, tonalidad que, según Charpentier, transmite dulzura y jovialidad. Hasta llegar por primera vez al verso *und der weiche Schnee zerrint* (y la suave nieve se derretirá) —todavía en Sol Mayor— el cantante deberá usar un timbre claro y feliz. Al repetirlo (cc. 27-28), la tonalidad cambia súbitamente a Mi menor, se indica *stark (forte)* y la melodía asciende hasta el registro agudo. Este sonoro final debe ser muy dramático y enfatizar la desesperación del personaje, como se escucha en la grabación de 2014 con Jonas Kaufmann (1:35).

La música se repetirá íntegramente, a partir del c. 5, para las estrofas 3 y 4 del poema. En su grabación de 2005 (1:47) Ian Bostridge muestra qué importante es, en un Lied estrófico (que repite la construcción musical), observar los cambios de contenido en el texto y diferenciar el afecto a través de la emisión. El cantante inglés logra una emisión mucho más íntima y personal en la tercera estrofa, cuando el protagonista le dice directamente a la nieve: “*Schnee, du weisst von meinen Sehnen: / sag, wohin doch geht dein Lauf?* (Nieve, tú sabes mi deseo. / Dime: ¿hacia dónde irá tu corriente?).

## VII. Auf dem Fluße (En el río)

*Der du so lustig rauschtest,  
Du heller, wilder Fluß,  
Wie still bist du geworden,  
Gibst keinen Scheidegruß!*

*Mit harter, starrer Rinde  
Hast du dich überdeckt,  
Liegst kalt und unbeweglich  
Im Sande ausgestreckt.*

*In deine Decke grab ich  
Mit einem spitzen Stein  
Den Namen meiner Liebsten  
Und Stund und Tag hinein:*

*Den Tag des ersten Grußes,  
Den Tag, an dem ich ging;  
Um Nam' und Zahlen windet  
Sich ein zerbrochener Ring.*

*Mein Herz, in diesem Bache  
Erkennst du nun dein Bild? —  
Ob's unter seiner Rinde  
Wohl auch so reißend schwillt?*

Tú que tan alegremente murmurabas,  
claro e impetuoso río,  
¡qué callado te has vuelto:  
ni siquiera dices adiós!

Con una dura y helada corteza  
te has cubierto,  
y yaces frío e inmóvil,  
tendido en la arena.

En tu superficie grabaré  
con una piedra puntiaguda  
el nombre de mi amada,  
la hora y el día:

el día del primer saludo,  
el día de mi partida;  
en torno a nombre y cifras,  
se enroscará un anillo roto.

Corazón mío, ¿en este arroyo  
reconoces ahora tu imagen?  
Debajo de tu corteza  
¿no bullirá también un impetuoso torrente?

FORMA	Lied de composición integral: A-B-C
-------	-------------------------------------

PARTE (cc.)	A 1-22	B 22-39	C 40-74
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-4 (piano) Mi m	
	b	5-13 Mi m / Re # m / Mi m	c    22-30 Mi M / La M / Si M    d    40-54 Mi m / Re # m / Sol# m / Mi m /
	b <sup>1</sup>	13-22 Mi m / Re # m / Mi M	c <sup>1</sup> 30-39 Mi M / La M / Si M / Mi m    d <sup>1</sup> 54-70 Mi m / Sol M / Fa# m / Mi m / Sol m / Mi m
			d <sup>2</sup> 70-74 (piano) Mi m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXT. VOCAL	TESITURA
<i>Langsam</i> <sup>12</sup>	2/4	Mi m	La # <sub>3</sub> – La <sub>5</sub>	Grave, media, aguda

<sup>12</sup> Lento.

A lo largo de la primera parte (A) se mantiene un seco motivo rítmico: una corchea en la mano izquierda y otra (con un acorde) en la mano derecha, alternada e ininterrumpidamente. Con ello y con las indicaciones *pianissimo* y *staccato* (ejemplo 7.1), Schubert representa el estatismo del río congelado. La emisión del cantante debe sugerir con su delicadeza la inmovilidad del río, especialmente con la segunda frase de cada período, marcada con *ppp*.

Langsam

Der du so lu - stig

*pp staccato*

(sehr leise)

rausch - test, du hel - ler, wil - der Fluß, wie still bist du ge - wor - den, gibst

*ppp*

11

kei - nen Schei - de - gruß!

Ejemplo 7.1, *Auf dem Fluss* (cc. 1-12).

En la segunda parte (B), el caminante anuncia que con una piedra puntiaguda va a grabar en la corteza helada las fechas de inicio y fin de su relación con su amada: el día del primer saludo y el día en que se fue. A este momento Schubert le asigna Mi mayor, tonalidad que (como ya vimos en *Der Lindenbaum*) para Mattheson era símbolo de profunda tristeza y dolor (López, p. 64). El

cantante puede transmitir esto buscando un color oscuro y sombrío en su voz. Por su parte, la interrupción del movimiento al finalizar la parte B (c. 40) parece reforzar la imagen del anillo que se rompe.

En la parte C el compositor emplea reiteradamente en la mano izquierda del piano (clave de Fa) una línea melódica que, por una parte, cita la frase inicial del canto (cc. 5-8) y, por otra, emerge del registro grave (cc. 41-44), sugiriendo el movimiento oculto bajo la superficie del río, el torrente que circula debajo de la corteza congelada (Ejemplo 7.2). La frase se presenta en distintos centros tonales (Mi menor, Sol sostenido menor, Sol menor). Youens afirma que los bruscos cambios armónicos describen el “shock” del personaje al descubrir una analogía entre el arroyo congelado y su propio corazón (p. 202). En la mano derecha Schubert acompaña la frase con breves trémolos de cuatro fusas, con los que enfatiza la agitación del protagonista. Por su parte, el canto superpone una melodía predominantemente declamatoria, en la que se contrasta el *piano* de la primera pregunta (cc. 41-47) con la fuerza y agitación de la segunda (cc. 47-54), donde la emisión del cantante debe expresar desesperación y rabia. Así plasma este momento climático Ian Bostridge, en su grabación de 2005 (2:10).

El Lied concluye (cc. 70-74) con una variación de la melodía descriptiva, como una última y débil alusión al arroyo, con su inmovilidad sólo aparente y su real agitación interna (trémolos de los cc. 70-71). En los últimos dos compases, como si nada hubiera pasado, se reitera el motivo rítmico inicial de la pieza.

## VIII. Rückblick (Retrospección)

*Es brennt mir unter beiden Sohlen,  
Trett ich auch schon auf Eis und Schnee,  
Ich möcht nicht wieder Atem holen,  
Bis ich nicht mehr die Türme seh,*

Me arden las plantas de los pies,  
aunque ya estoy caminando sobre hielo y nieve.  
No quisiera ni tomar aliento,  
hasta perder de vista las torres.

*Hab mich an jedem Stein gestoßen,  
So eilt' ich zu der Stadt hinaus,  
Die Krähen warfen Bäll und Schloßen*

Me he tropezado en cada piedra,  
por la prisa en salir de la ciudad;  
los cuervos me echaban bolas de nieve  
y piedras de granizo  
sobre el sombrero, desde las casas.

*Auf meinen Hut von jedem Haus.*

*Wie anders hast du mich empfangen,  
Du Stadt der Unbeständigkeit!  
An deinen blanken Fenstern sangen  
Die Lerch und Nachtigall im Streit.*

¡Qué distinto fue cuando me recibiste  
tú, ciudad de la inconstancia!  
En tus relucientes ventanas cantaban,  
compitiendo, la alondra y el ruiseñor.

*Die runden Lindenbäume blühten,  
Die klaren Rinnen rauschten hell,  
Und, ach, zwei Mädchenaugen glühten,  
Da war's geschehn um dich, Gesell.*

Florecían los redondos tilos,  
murmuraban diáfánamente los claros canales,  
y, ¡ah, brillaban los ojos de una muchacha! —  
¡Esa fue tu perdición, amigo!

*Kömmt mir der Tag in die Gedanken,  
Möcht ich noch einmal rückwärts sehn,  
Möcht ich zurücke wieder wanken,  
Vor ihrem Hause stille stehn.*

Quando me viene a la mente ese día,  
quisiera mirar hacia atrás una vez más,  
quisiera regresar vacilante  
y pararme en silencio ante su casa.

FORMA	Lied de composición integral: A-B-A <sup>1</sup>
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-27	B 27-48	A <sup>1</sup> 48-69
PERÍODO y TONALI- DAD (cc.)	a 1-10 (piano) Sol m	d 27-35 Sol M	b <sup>1</sup> 48-54 Sol m / Re m / Sol m / Re m
	b 10-16 Sol m / Re m / Sol m / Re m	d <sup>1</sup> 35-48 Sol M / Mi m / Sol M / Mi m / Sol M / Sol m	c <sup>1</sup> 54-65 Sol m / Sol M
	c 16-27 Re m / Sol m		e 66-69 Sol M

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Nicht zu geschwind</i> <sup>13</sup>	3/4	Sol m / Sol M	Re <sub>4</sub> -Sol <sub>5</sub>	Grave, media y aguda

En la rapidez del ritmo, los acentos y los cromatismos del acompañamiento de toda la primera parte (cc. 1-27, con las dos estrofas iniciales del poema) podemos percibir ansiedad, desesperación y enojo (ejemplo 8). El personaje está urgido de alejarse, ya no quiere seguir viendo las torres de la ciudad; por otra parte, le arden las plantas de los pies y siente que el entorno le es hostil; incluso los cuervos le avientan granizo. El barítono Dietrich Fischer-Dieskau, en su grabación de 1985, transmite acerdatamente la contrariedad de esta situación.

*Nicht zu geschwind.*

Ejemplo 8, *Rückblick* (cc. 1-3).

Un tiempo después de que entra la voz (cc. 11), el piano comienza a imitar en canon su línea melódica, como figurando una persecución imaginaria en el alterado ánimo del caminante; simultáneamente, se expresa por primera vez el deseo de mirar hacia atrás (Bostridge, p. 190).

10

Es brennt mir un - ter bei - den Soh - len, tret ich auch schon auf

p cresc.

Ejemplo 8.1, *Rückblick* (cc. 10-12).

<sup>13</sup> “No demasiado rápido”.

Por otro lado, la agresión de los cuervos, que arrojan hielo y granizo al viajero, se resalta con acentos en las palabras *Krähen* (cuervos) y *Bäll* (bolas) (cc. 21 y 24).

En la parte B (cc. 28-48), nuestro caminante recuerda la cálida bienvenida que tiempo atrás le había dado la ciudad. Los tilos florecían, la alondra y el ruiseñor cantaban y el río murmuraba alegremente. Para esa grata evocación, Schubert recurre a Sol Mayor, una tonalidad que Rameau consideraba idónea para canciones tiernas y alegres (López p. 64).

En la tercera y última parte del Lied (cc. 48-69) se revela la razón del título, con el verso *möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n* (quisiera mirar hacia atrás una vez más). Schubert retoma Sol menor, al igual que la imagen de persecución entre las líneas melódicas y la expresión de una fuerte alteración anímica (cc. 49-58).

Al final, para representar el deseo del caminante de volver y detenerse frente a la casa de su amada (*vor ihrem Hause stille steh'n*: pararme en silencio ante su casa), el compositor utiliza notas “quietas” y largas (cc. 63, 65, 67, 68). En el c. 66, los dos grupos de tresillos de la línea vocal parecen frenar gradualmente el ritmo, que en el piano siempre ha sido de dieciseisavos. La desaceleración rítmica conduce a un acorde sin movimiento alguno (cc. 67) y luego a la larga nota final del canto, que marca el cese total de movimiento en el personaje (ejemplo 8.2). Werner Güra refleja muy bien esta quietud en su grabación de 2010.

66

vor ih - rem Hau - se stil - le steh'n

pp dim.

Ejemplo 8.2, *Rückblick*, (cc. 66-69).

## ***IX. Irrlicht*** (Fuego fatuo)

*In die tiefsten Felsengründe  
Lockte mich ein Irrlicht hin:  
Wie ich einen Ausgang finde?  
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.*

A lo más hondo de un barranco  
me fue atrayendo un fuego fatuo:  
¿Cómo encuentro una salida?  
Para mí no es difícil pensarlo.

*Bin gewohnt das irre Gehen,  
's führt ja jeder Weg zum Ziel:  
Unsre Freuden, unsre Leiden,  
Alles eines Irrlichts Spiel.*

Estoy habituado a extraviarme;  
todos los senderos llevan a la meta:  
nuestras alegrías, nuestras penas,  
¡todo es despliegue de un fuego fatuo!

*Durch des Bergstroms trockne Rinnen  
Wind ich ruhig mich hinab -  
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,  
Jedes Leiden auch sein Grab.*

Por el seco lecho del torrente montañoso  
bajaré con calma serpenteando —  
todo río va a dar al mar,  
también todo dolor a su tumba.

FORMA	Lied de composición integral: A-A <sup>1</sup> -B					
PARTE (cc.)	A 1-16		A <sup>1</sup> 17-28		B 28-43	
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-4 (piano) Si m				
	a <sup>1</sup>	5-16 Si m / Re M / Si m	a <sup>2</sup>	17-28 Si m / Re M / Si m	b	28-40 Mi m / Si M / Do M / Si m / Do M / Si m
					a <sup>3</sup>	40-43 (piano) Si m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Langsam</i> <sup>14</sup>	3/8	Si m	Si <sub>3</sub> -Sol <sub>5</sub>	Grave, media y aguda

Este *Lied*, escrito en Si menor, tiene ya en la tonalidad la connotación de “raro, temperamental, cambia de humor constantemente” que le atribuye Mattheson (López, p.64). En la primera estrofa, el caminante es cautivado por un fuego fatuo que se ve al fondo de un barranco montañoso y desea

<sup>14</sup> “Lento”.

dirigirse hacia él por el despeñadero, y aunque ignora cómo salir de ahí, no se preocupa. En la segunda, por estar ya acostumbrado a andar errante, afirma que a algún destino ha de llegar; después de todo, “nuestras alegrías, nuestras penas, / ¡todo es despliegue de un fuego fatuo!”, es decir, tanto la alegría como el dolor son efímeros e inestables. Por último, baja él tranquilamente al barranco, serpenteando por la abrupta ladera, mientras reflexiona en que, así como los ríos terminan en el mar, los sufrimientos han de llegar a su fin en la tumba.

Con el descenso melódico de los cc. 1-2 Schubert figura la bajada a un profundo barranco (*in die tiefsten Felsengründe*: [a lo más hondo de un barranco]). Enseguida, en los cc. 3-4, ilustra el chispear del fuego fatuo con los tresillos en *non legato* —que primero repiten la nota Fa# y luego suben por grado conjunto hasta Si (ejemplo 9.1). En los cc. 5-8 utiliza (con mínimas variantes), el mismo tratamiento musical, tanto en la voz como en el piano.



Ejemplo 9.1, *Irrlicht* (cc. 1-4).

Para el verso *liegt nicht schwer mir in dem Sinn* (para mí no es difícil pensarlo) la melodía vocal describe la rapidez y sutileza del pensamiento con una línea ágil y ligera (cc. 11-14), que Werner Güra plasma claramente en su grabación de 2010 (0:43-0:50).

La parte A<sup>1</sup> (cc. 17-28) comienza con los versos *bin gewohnt das irre Gehen, / 's führt ja jeder Weg zum Ziel* (estoy habituado a extraviarme; / todos los senderos llevan a la meta). Mientras el piano repite íntegramente el período anterior, la frase inicial del canto (cc. 17-20) le hace contrapunto, vagando entre el agudo y el grave, para luego coincidir con él en la cadencia a la tónica (c. 20).

En la música para el último verso de la segunda estrofa (*alles eines Irrlichts Spiel* [¡todo es despliegue de un fuego fatuo!], ejemplo 9.2), Schubert refleja lo cambiante y efímero de esas luces con una primera semifrase, enfática y pesante, en Re mayor (cc. 23-24), seguida de otra, liviana y etérea, que repite el texto en Si menor (cc. 25-26).

Ejemplo 9.2, *Irrlicht*, cc. 23-26.

En la parte final (B), como señala Youens (p. 200), el contraste entre los ríos, que desembocan en la vastedad del mar, y las penas, que terminan en la estrechez de la tumba (*jeder Strom wird's Meer gewinnen, / jedes Leiden auch sein Grab* [todo río va a dar al mar, / también todo dolor a su tumba]), está expresado respectivamente con el uso de Do mayor y Si menor (cc. 33-40), este último siempre en *pp*. Además, con el cierre en la tónica se reafirma el dolor del personaje. Otro importante detalle expresivo es el calderón del c. 39, que abarca las últimas cuatro notas que preceden a la tónica (ejemplo 9.3); para Bostridge, ese giro melódico es un gemido de angustia (p. 204) y debe cantarse con una gran delicadeza, como lo hace Francisco Araiza en su grabación de 1993 (3:00-3:13).

Ejemplo 9.3, *Irrlicht*, cc. 38-40.

**X. Rast**  
(Descanso)

*Nun merk ich erst, wie müd ich bin,  
Da ich zur Ruh mich lege;  
Das Wandern hielt mich munter hin  
Auf unwirtbarem Wege.*

Apenas ahora noto lo fatigado que estoy,  
al tenderme a descansar;  
la caminata me mantenía animado  
por inhóspitos caminos.

*Die Füße frugen nicht nach Rast,  
Es war zu kalt zum Stehen,  
Der Rücken fühlte keine Last,  
Der Sturm half fort mich wehen.*

Los pies no pedían reposo,  
hacía demasiado frío como para detenerse;  
la espalda no sentía peso alguno,  
la tormenta me ayudaba aventándome.

*In eines Köhlers engem Haus  
Hab' Obdach ich gefunden.  
Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:  
So brennen ihre Wunden.*

En la angosta cabaña de un carbonero  
he encontrado abrigo;  
pero mis miembros no descansan:  
;duelen tanto sus heridas!

*Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm  
So wild und so verwegen,  
Fühlst in der Still erst deinen Wurm  
Mit heißem Stich sich regen.*

También tú, corazón mío, en la lucha y la tempestad  
tan impetuoso y tan audaz,  
en la calma empiezas a sentir a tu gusano  
moverse con ardiente agujijón.

FORMA	Lied estrófico: A-A <sup>1</sup>
-------	----------------------------------

PARTE (cc.)	A 1-31	A <sup>1</sup> 31-67		
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-6 (piano) Do m / Fa M / Fa m / Do m	a <sup>1</sup>	31-36 (piano) Do m / Fa M / Fa m / Do m
	b	6-15 Do m / Mi <sub>b</sub> M	b <sup>1</sup>	36-45 Do m / Mi b M
	c	15-31 Mi <sub>b</sub> M / Fa M / Mi <sub>b</sub> M / Do m	c <sup>1</sup>	45-61 Mi <sub>b</sub> M / Fa M / Mi <sub>b</sub> M / Do m
			a <sup>2</sup>	61-67 Do m / Fa M / Fa m / Do m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Mäßig</i> <sup>15</sup>	2/4	Do m	Do <sub>4</sub> -Sol <sub>5</sub>	Grave, media y aguda

<sup>15</sup> "Moderado".

Como el frío es ya tan intenso, el caminante no puede continuar y se refugia en una cabaña de carbonero. Se percata entonces de su enorme fatiga y de las laceraciones que le ha causado la caminata en pleno invierno. Aunque intenta descansar, el fuerte dolor de sus heridas se lo impide. Al mismo tiempo, percibe que en su ánimo pasa lo mismo que en su cuerpo: muy valeroso haciendo frente a la tempestad, al detener la marcha y reposar siente con más fuerza su profundo dolor.

La línea cromática en la introducción (Mi bemol, Mi, Fa, Mi, Mi bemol, Re) ilustra el cansancio, explícito al comienzo del poema (*Nun merk'ich erst wie müd ich bin* [apenas ahora noto lo fatigado que estoy]). Durante casi todo el Lied, el piano mantiene un pesante ostinato rítmico alternando en las manos derecha e izquierda el mismo motivo anacrúsico (octavo + cuarto), que, así como puede describir un caminar incesante, puede figurar también los fuertes latidos del corazón, al que se dirige el protagonista en la cuarta estrofa (*auch du, mein Herz...* [también tú, corazón mío...]).

Mäßig

Nun

Ejemplo 10.1, *Rast*, cc. 1-6.

El ascenso de la melodía vocal en los versos *das Wandern hielt mich munter hin / auf unwirtbarem Wegen* (la caminata me mantenía animado / por inhóspitos caminos) y el breve paso por el III grado (Mi bemol mayor, cc. 14-15) reflejan la energía y decisión del caminante ante los obstáculos, que Ian Bostridge (2005) (0:33) plasma haciendo énfasis en ciertas consonantes (*munter*, *hin*, *Wege*).

das Wan - dern hielt mich mun - ter hin auf un - wirt - ba - rem We - ge.

Ejemplo 10.2, *Rast*, cc. 11-15.

Para representar la ligereza del cuerpo en la línea *der Rücken fühlte keine Last* (la espalda no sentía peso alguno, cc. 21-22, 27-28), el compositor escribe una frase en registro medio, con rítmica ágil y en *pianissimo*. Más adelante, en los cc. 23-25, cuando el protagonista dice por primera vez que la tormenta lo aventaba (*der Sturm half fort mich wehen*), Schubert cierra el motivo con una cadencia rota en el piano, que da una sensación de continuidad, para simbolizar el impulso que nuestro personaje recibe del viento (ejemplo 10.3). En la repetición conclusiva del mismo texto (cc. 29-31) el compositor nos muestra, como afirma Bostridge, que el caminante, si bien exhausto, tiene la suficiente fuerza para seguir andando con seguridad y determinación (p. 211).

23 (stark)  
 der Sturm half fort mich we - hen,  
 cresc. f

Ejemplo 10.3, *Rast* cc. 23-25.

En el comienzo de la frase final, con el texto *fühlst in der Still erst deinen Wurm* (en la calma empiezas a sentir a tu gusano, cc. 50-52, 56-58), Schubert recurre a la misma línea melódica de los cc. 20-22 y 26-28, pero ésta ahora parece generar suspenso, horror y miedo. En su conclusión (cc. 59-61), que corresponde al último verso, se confirma el dolor y la desesperación del personaje a través de una línea quebrada que toca el agudo para finalmente caer al extremo grave, remarcando el *stark* (potente, intenso) indicado. En el canto de Werner Gura (2010) podemos apreciar la agresividad y la aspereza contenidas tanto en la música como en el poema (2:37-2:42).

56 (leise)  
 fühlst in - der Still erst dei - nen Wurm  
 pp

Ejemplo 10.4, *Rast*, cc. 56-58.

## *XI. Frühlingstraum*

(Sueño de primavera)

*Ich träumte von bunten Blumen,  
So wie sie wohl blühen im Mai,  
Ich träumte von grünen Wiesen,  
Von lustigem Vogelgeschrei.*

Soñaba yo con flores multicolores,  
tal como se abren en mayo;  
soñaba con verdes praderas  
y alegre canto de pájaros.

*Und als die Hähne krächten,  
Da ward mein Auge wach,  
Da war es kalt und finster,  
Es schrieen die Raben vom Dach.*

Y cuando cantaron los gallos  
despertaron mis ojos;  
estaba frío y oscuro,  
y graznaban los cuervos desde el techo.

*Doch an den Fensterscheiben,  
Wer malte die Blätter da?  
Ihr lacht wohl über den Träumer,  
Der Blumen im Winter sah?*

Pero, en los cristales de la ventana,  
¿quién pintó esas hojas?  
¿Se ríen ustedes tal vez del soñador  
que vio flores en invierno?

*Ich träumte von Lieb' um Liebe,  
Von einer schönen Maid,  
Von Herzen und von Küssen,  
Von Wonne und Seligkeit.*

Soñaba con un amor correspondido,  
con una hermosa muchacha,  
con corazones y besos,  
con placer y felicidad.

*Und als die Hähne krächten,  
Da ward mein Herze wach,  
Nun sitz' ich hier alleine  
Und denke dem Traume nach.*

Y cuando cantaron los gallos  
mi corazón despertó;  
ahora estoy sentado aquí, solo,  
recordando mi sueño.

*Die Augen schließ' ich wieder,  
Noch schlägt das Herz so warm.  
Wann grünt ihr Blätter am Fenster,  
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?*

Si vuelvo a cerrar los ojos,  
aún me palpita emocionado el corazón.  
¿Cuándo reverdecerán, hojas de la ventana?  
¿Cuándo tendré entre los brazos a mi amada?

FORMA	Lied estrófico variado y por secciones: A (I-II-III) - A <sup>1</sup> (I <sup>1</sup> -II <sup>1</sup> -III <sup>1</sup> )
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-44					
SECCIÓN (cc.)	I 1-14		II 14-26		III 27-44	
	a	1-4 (piano) La M	c	14-26 Mi m / Re m / Sol m / La m	d	27-36 La M / Re M / La M
	b	4-14 La M			e	36-44 La m

PARTE (cc.)	A <sup>1</sup> 45-88					
SECCIÓN (cc.)	I <sup>1</sup> 45-58		II <sup>1</sup> 58-70		III <sup>1</sup> 71-88	
	a	45-48 (piano) La M	c <sup>1</sup>	58-70 Mi m / Re m / Sol m / La m	d <sup>1</sup>	71-80 La M / Re M / La M
	b <sup>1</sup>	48-58 La M			e <sup>1</sup>	80-88 La m

TEMPO Y/O CARÁCTER <sup>16</sup>			COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Etwas bewegt</i>	<i>Schnell</i>	<i>Langsam</i>	6/8 – 2/4	La M – La m	Mi <sub>4</sub> -Fa# <sub>5</sub>	Media y grave

La forma de este Lied, muy particular, responde perfectamente al contenido y estructura del poema. Cada una de sus dos partes (A y A<sup>1</sup>), que son musicalmente casi idénticas, se subdivide en tres secciones de distinto *tempo* (dos de ellas con cambios de centro tonal y de modo), que expresan tres diferentes estados de ánimo del protagonista: la felicidad de su sueño, la conciencia realista de su dura caminata en pleno invierno, y la añoranza de su dicha perdida y el anhelo de recuperarla.

En contraste total con el dramatismo de *Rast*, el comienzo de *Frühlingstraum* pinta el dulce sueño primaveral del caminante con una línea melódica ligera y danzable que, puesta primero en el registro agudo del piano, evoca la grata ensoñación nocturna (ejemplo 11.1). La línea vocal, con un texto que habla de flores, verdor y canto de pájaros, la reproducirá y la ampliará desarrollándola y adornándola con melismas. Al repetirse la sección en la segunda parte (A<sup>1</sup>, I<sup>1</sup>, cc. 45-58) se evocará de nuevo esa felicidad, ahora con un texto centrado en la dicha del amor correspondido.

*Etwas bewegt*

Ejemplo 11.1, *Frühlingstraum*, cc. 1-4.

<sup>16</sup> “Algo movido, Rápido, Lento”.

En las secciones II y II<sup>1</sup> el graznar de los cuervos despierta al caminante. Schubert utiliza ritmos rápidos y breves, mientras pasa efímeramente por distintas regiones tonales (Mi m, Re m, Sol m) antes de desembocar en La m. Corresponde al cantante transmitir —con los recursos del timbre vocal y los cambios dinámicos marcados en la partitura— la frustración, angustia y desesperación expresadas tanto en la música como en el poema. Así lo hace, en su grabación de 1998, Thomas Quasthoff, quien además exagera la pronunciación de ciertas consonantes para recalcar la aspereza de este momento (0:34 – 0:53).

Schnell.

schrei. Und als die Häh - ne kräh - ten, da  
ward mein Au - ge wach; da war es kalt und fin - ster, es  
schriean die Ra - ben vom Dach, da

Ejemplo 11.2, *Frühlingstraum*, cc. 14-22.

Por último, en las secciones III y III<sup>1</sup>, correspondiendo al contenido reflexivo, íntimo, y anhelante de la estrofa poética, la música se torna más quieta y delicada, pero al mismo tiempo expresa un deseo insatisfecho y evidentemente inalcanzable. El uso repetido de las octavas en la mano derecha del pianista, el escaso movimiento melódico y el tiempo lento muestran el cambio de afecto. Consecuentemente, el cantante debe encontrar un timbre suave que pinte ese estado anímico. En su grabación del 2005, Ian Bostridge y el pianista Leif Ove Andsnes logran aquí un momento ejemplar de sutileza.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano staves. The lyrics for the first system are: "warm. Wann grünt ihr Blät-ter am Fen-ster? wann halt' ich mein Lieb-chen im". The piano accompaniment features a right hand with repeated eighth-note patterns and a left hand with sustained chords. Dynamic markings include *pp* and *dimin.*. The second system continues the vocal line with the lyrics: "Arm? wann halt' ich mein Lieb-chen im Arm?". The piano accompaniment continues with similar textures, including a *dim.* marking. The score is identified as F.S. 889.

Ejemplo 11.3, *Frühlingstraum*, cc. 80-88.

## XII. Einsamkeit (Soledad)

*Wie eine trübe Wolke  
Durch heitre Lüfte geht,  
Wenn in der Tanne Wipfel  
Ein mattes Lüftchen weht:*

*Así como una nube gris  
cruza el cielo despejado  
cuando en las puntas de los abetos  
sopla un débil vientecillo:*

*So zieh ich meine Straße  
Dahin mit tragem Fuß,  
Durch helles, frohes Leben,  
Einsam und ohne Gruß.*

*así voy yo por mi camino,  
avanzando con pies cansados  
por la vida luminosa y alegre,  
solo y sin saludo alguno.*

*Ach! daß die Luft so ruhig,  
Ach! daß die Welt so licht!  
Als noch die Stürme tobten,  
War ich so elend nicht.*

*¡Ay, qué calmado está el aire!  
¡Ay, qué luminoso está el mundo!  
Cuando aún rugían las tormentas  
no me sentía tan desgraciado.*

FORMA	Lied de composición integral: A-B-B <sup>1</sup>
-------	--

PARTE (cc.)	A 1-22		B 22-34		B <sup>1</sup> 34-48	
PERÍODO y TONALIDAD (cc.)	a	1-6 (piano) Si m	d	22-27 Si m / La M	d <sup>1</sup>	34-39 Si m / Sol M / La M
	b	6-14 Si m	e	28-30 La M / Sol M / Do m	d <sup>1</sup>	40-42 La M / Sol M / Do m
	c	14-22 Si m	f	30-34 Do M / Si m	e <sup>1</sup>	42-48 Do M / Si m

TEMPO Y/O CARÁCTER	COMPÁS	TONALIDAD	EXTENSIÓN VOCAL	TESITURA
<i>Langsam</i> <sup>17</sup>	2/4	Si m	Do # <sub>4</sub> – Fa # <sub>5</sub>	Grave y media

No es casualidad que Schubert haya elegido para este Lied la tonalidad de Si menor, que para Charpentier expresa soledad y melancolía (López, p. 64). Desde la introducción pianística, la soledad del caminante se refleja en los silencios intercalados alternadamente en cada una de las manos (ejemplo 12.1). Todo el período b se mantiene en una casi total inmovilidad armónica sobre el acorde de la tónica (Si m). Por otro lado, como afirma Youens (p. 219), la melodía vocal carece

<sup>17</sup> “Lento”.

de energía, pues sólo asciende brevemente (cuando se menciona la nube o la punta de los abetos) y baja de inmediato, dando una sensación de debilidad y fatiga.

Langsam.

Wie

pp

*fp*

ei - ne trü - be - Wol - ke durch heit - re Lüf - te - geht, wenn

Ejemplo 12.1, *Einsamkeit*, cc. 1-10.

En contraste, el período c (cc. 14-22) presenta tensión mediante cromatismos en la melodía vocal y apoyaturas en el acompañamiento. Como la melodía asciende un poco más, aumenta el contraste del punto alto con la nota grave del final de la frase, coincidente con el declive anímico: “*mit tragem Fuß*” (con pies cansados) y “*ohne Gruß*” (sin saludo alguno). Adicionalmente, como a ese punto se llega sin acompañamiento armónico, sólo octavando la melodía, se refuerza la impresión de cansancio y vacío.

so zieh' ich mei - ne - Stra - sse da - hin mit - trä - gem Fuss,

Ejemplo 12.2, *Einsamkeit*, cc. 14-18.

En el primer período de la parte B los trémolos sobre un acorde de 7ª disminuida en los cc. 24 y 26 (ejemplo 12.2) parecen representar la agitación interior del personaje, opuesta totalmente a la quietud y claridad del ambiente, descrita con el acorde siguiente (La mayor), que, según Rameau (López, p. 64), indica viveza y regocijo. Consecuentemente, en los versos *Ach! daß die Luft so ruhig, / Ach! daß die Welt so licht!* (¡Ay, qué calmado está el aire! / ¡Ay, qué luminoso está el mundo!) el canto deberá mostrar esa contradicción efectuando los contrastes dinámicos (*f-p*) marcados por el compositor y cambiando simultáneamente el timbre vocal (redondo-delgado).

Ejemplo 12.2, *Einsamkeit*, cc. 21-27.

En el segundo período (cc. 28-34), donde se cantan los versos *Als noch die Stürme tobten / war ich so elend nicht* (cuando aún rugían las tormentas / no me sentía tan desgraciado), Schubert describe la tempestad con tresillos en el registro grave, acompañados de un *crescendo*. Jonas Kaufmann, en su grabación de 2014, canta este fragmento con enojo, empatando idealmente con el carácter del texto poético.

Als noch die Stür - - me

tob .ten, war ich so e - lend, so e - lend nicht.

*cresc.*

*p* *fp* *cresc.*

Ejemplo 12.3, *Einsamkeit* cc. 28-34.

La parte B<sup>1</sup> constituye una repetición casi idéntica de la B, mas ahora se llega al registro agudo en las palabras finales (*so elend nicht* [tan desgraciado]), con lo cual se enfatiza el coraje y desesperación del personaje, como puede escucharse claramente en la grabación de 2010 de Werner Güra (2:43 – 2:50). Para terminar, el piano realiza un breve postludio que repite en *diminuendo* el primer compás de la introducción, hasta perderse en la nada.

## CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar en el presente trabajo, la retórica musical de Schubert en el ciclo *Winterreise* exalta en todo momento la retórica literaria del poeta Wilhelm Müller. Es decir, el enfoque que Schubert dio a los elementos musicales de sus canciones (ritmo, armonía, melodía, etc.) logró una conexión íntima entre la música y el poema. Sin embargo, sólo podemos descubrir cabalmente esa relación a través del análisis, que nos ayuda a detectar y examinar los distintos procedimientos compositivos con los que el creador consigue expresar las ideas poéticas del texto. Si bien entre distintos compositores puede haber importantes diferencias de concepción musical sobre una misma obra, coincidirán casi siempre en priorizar los afectos contenidos en el poema e intentar plasmarlos en su música.

Es por ello que el análisis resulta de primera importancia para el intérprete si busca una comprensión plena del repertorio que está abordando. Aunque ese conocimiento no es lo único que requiere para un buen desempeño, le da una base sólida y una guía segura para lograr, con capacidad técnica y creatividad interpretativa, una bella realización musical que logre transmitir al oyente las emociones expresadas en las obras. Sólo así puede dejar su propia huella —por mínima que sea— y afirmarse como individuo y como artista.

## F U E N T E S

### BIBLIOGRAFÍA

- Berlin, I. (2015). *Las Raíces del Romanticismo*. Washington DC: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bostridge, I. (2015). *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. Nueva York: Vintage Books.
- Dieskau, F. (1989). *Los Lieder de Schubert*. Madrid: Editorial Alianza.
- Dürr, W. (1979). *Franz Schubert Lieder. Heft 2, Winterreise, Op. 89*. Kassel-Basilea-Tours-Londres: Bärenreiter Verlag / Munich: G. Henle Verlag.
- Gorrell, L. (1993). *The Nineteenth-Century German Lied*. Oregon: Amadeus Press.
- López, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México: Amalgama Edicions.
- Mandyczewski, E. (ed.) (1974). *Franz Schubert, Complete song cycles (from the Breitkopf & Härtel complete works edition)*. Nueva York: Dover Publications.
- Prey, H. (1981). *Premierenfieber*. Alemania: Kindler.
- Schilhawsky, P. (2004). *Wege zur Liedinterpretation*. Instituto de Canto y Teatro Musical de la Universidad Mozarteum de Salzburgo. Viena – Munich Doblinger, pp. 14-22. (Traducción al español: Alfredo Mendoza M.).
- Schilhawsky, P. *Vías para la interpretación del Lied* (fragmento). Traducción inédita de Alfredo Mendoza (11 pp.).
- Surpää, L. (2014). *Death in Winterreise: Musico-poet Associations in Schubert's song cycle*. Indiana: Indiana University Press.
- Youens, S. (1991). *Retracing a Winter's Journey*. Nueva York: Cornell University.

### MESOGRAFÍA

- Brown, M., Sams, E., y Winter, R. (2001) "Schubert, Franz" en *Grove Music Online*.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109>  
(21/08/2023).
- Hutchinson, R. (2017). *Music Theory for the 21<sup>st</sup>-Century Classroom*.  
<https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/Tonicization.html>  
(20/08/2023).

Strokes, R. (2005). *Die Liebe hat gelogen by Franz Schubert*.  
<https://oxfordsong.org/song/die-liebe-hat-gelogen>  
(15/07/2023)

Tunbridge, L. (2010). *El ciclo de canciones*.  
<https://es.scribd.com/read/349975412/El-ciclo-de-canciones>  
(20/07/2023)

## DISCOGRAFÍA

Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore (1985). *Schubert: Winterreise*. Deutsche Grammophon.

Ian Bostridge y Leif Ove Andsnes (2005). *Schubert: Winterreise, D.911*. Werner Classics.

Jonas Kaufmann y Helmut Deutsch (2014). *Schubert: Winterreise*. Sony Classical.

Thomas Quasthoff y Charles Spencer (1998). *Schubert: Winterreise*. RCA Red Seal.

Werner Güra y Christoph Berner (2010). *Schubert: Winterreise*. Harmonia Mundi.

LOFTmusic. (2016). *Francisco Araiza sings Franz Schubert song cycle "Winterreise"* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8dgxgNV6CO4&t=3451s>