

A II. DIE STRUKTUR DER MUSIK SCHUBERTS

2. La música de Schubert y el público

a) Aspectos biográficos y sociales [1] [pp. 125-138]

[p. 125] Tengamos presente la constelación histórico-biográfica que determinó el origen de la estructura lírica de Schubert. ¿Cuál es su origen? ¿Qué ha aprendido? ¿Cómo llegó a ser músico de profesión? ¿Qué le atrajo al lied, qué puesto ocupa el lied en la creación musical de aquella época? ¿Cómo era la sociedad en la que influyó, a la que se dirigió?

[p. 126] ¿Cómo encontró el camino hacia la popularidad, qué vio el público en Schubert, cómo fue apoyado por él?

Los antecesores de Schubert procedentes del Norte de Moravia y Silesia, como ya indiqué (ver Introducción p. 13) fueron artesanos y campesinos. Su madre antes de casarse era cocinera. Murió ya el 1812. El padre, maestro de escuela en la barriada de Liechtental de Viena, se casó por segunda vez. De los dos matrimonios nacieron diecinueve hijos. La otra profesión de maestro de escuela, que, frecuentemente, precisamente en el sur de Alemania, estaba unida a una tendencia musical, trajo aquí la actividad musical a la familia. Schubert de niño cantó en la iglesia de Liechtental, recibiendo clases de música del director del coro de allí Michael Holzer, tocaba violín, viola, órgano, piano. En octubre de 1808 ingresó en el internado imperial y el mismo año llegó a ser cantor de la capilla imperial de niños cantores de palacio. Las condiciones de admisión eran buena voz y preparación vocal. El maestro de capilla de la corte, Salieri, presidió el examen de ingreso. El profesor de música del internado era Wenzinger Ruzcka, que también dirigía la orquesta de la escuela. Enseguida ascendió Schubert, cuyas cualidades musicales llamaron la atención, a concertino. Después del cambio de voz, en 1812, abandonó el internado. Durante los años entre 1812 y 1817 dio clases con Salieri. Salieri (1750-1825) era entonces en Viena el célebre representante de la ópera italiana. También incluyó las innovaciones de Glück; pero el fenómeno de la música clásica vienesa le fue desconocido. Es de suponer que atrajera al joven Schubert a componer textos italianos, desaprobando textos alemanes. - Hacia esa misma época, 1813-17, trabajó Schubert en la escuela de su padre como maestro auxiliar. Esta actividad y no la música fue su profesión principal. Hasta 1817, por lo tanto, sólo compuso adicionalmente. (Entre otras cosas *Gretchen am Spinnrade* y *Erlkönig* !) No obstante, el número de obras hasta finales de 1817 es mayor al de desde 1818 hasta su muerte (según el catálogo de Deutsch, 598 de un total de 998 obras).

Entre las obras surgidas hasta 1817, se encuentran:

6 sinfonías (por lo tanto, todas excepto la sinfonía en si menor, 1822, y la sinfonía en do mayor, 1828,

6 obras más de orquesta (de un total de 10),

11 cuartetos de cuerda (ya hasta 1816; de un total de 15),

4 misas (de un total de 7. Las otras tres: la bemol mayor, 1822; misa alemana, 1826/27; mi bemol, 1828),

8 obras de música dramática (de 14),

14 cantos para coro masculino (de 41), 2 para coro femenino (de 6), 6 (de 19) para coro mixto (entre ellas 'cantatas'), casi todos los cantos para 2 y 3 voces,

aproximadamente 335 lieder (de entre más de 600).

[p. 127] A las obras surgidas después de 1817, pertenecen:

casi todas las composiciones de piano a cuatro manos,

casi todas las composiciones de piano a dos manos (sonatas, Wanderer-Fantasie, Impromptus etc.),

el quinteto con piano y los tríos,

el octeto para viento y cuerda (1824),

el quinteto de cuerda (1828).

Que el origen y la clase social unen a Schubert con los clásicos vieneses y separan de los posteriores, ya se indicó anteriormente (Introducción p. 13, él tampoco tuvo ocupaciones literarias como p. e. Weber, Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner). Su vida hasta 1812 recuerda la niñez de Joseph Haydn. Pero veamos también lo diferente: Haydn fue realmente arrebatado a la familia por el maestro de capilla de la catedral Georg Reuter que buscaba niños cantores para reemplazar en su capilla de la corte imperial, trasladado desde la frontera austro-húngara a Viena, ingresado en el internado, incluso encerrado e incorporado al gremio de los músicos. Pero para la familia de Schubert, el internado era el sitio ideal para la formación del hijo. El joven Schubert regresó a casa y tomó en principio la profesión del padre. Después de varios años, con veintiún años, dejó esta profesión y en adelante se dedicó exclusivamente a la música. Hizo esto por libre decisión. Este rasgo le une con los músicos posteriores y le separa no sólo de Haydn, sino también de Mozart y Beethoven. Mozart fue sometido directamente por su padre a un entrenamiento musical y preparado para una carrera profesional. Y también Beethoven creció, ya por la profesión de su padre, como de un modo sobreentendido en la profesión musical.

Los tres clásicos vieneses están también unidos estrecha y mutuamente por el taller común: Beethoven, a pesar de Neefe, Albrechtsberger, Salieri - en sentido propio, no es alumno de ellos, sino de Haydn; y la íntima amistosa relación que unía a Mozart con Haydn se funda en lo técnico (expertos). Lo que une a los clásicos vieneses los separa a la vez de los otros músicos, los contemporáneos, los que les precedieron directamente o lo que les siguieron. Haydn, Mozart y Beethoven no proceden de ninguna "escuela" - p. e. de los preclásicos - ni tuvieron continuación. Forman una isla (ver además también p. 40).

Así, tampoco Schubert procede del taller de los clásicos vieneses. [p. 128] Incluso sus maestros no tenían ni idea de eso; su procedencia escolástica era el preclasicismo. Pero Schubert fue atraído por la música producida en el taller del clasicismo vienés, - quizá más que cualquier otro contemporáneo. Respiró el aire de Haydn, Mozart y Beethoven, y ejerció su influencia, cuando todavía vivía Beethoven.

Por las ejecuciones de la orquesta del internado, tuvo ocasión Schubert de conocer música de Haydn, Mozart y Beethoven. Especialmente le gustaban las sinfonías segunda y cuarta de Beethoven; cuando en 1809 conoció la quinta, parece ser que dijo: ¿Quién podrá hacer algo todavía después de Beethoven? Como niño cantor de la capilla de la corte pudo participar en las ejecuciones de la Creación y Estaciones del año de Haydn.

Schubert enlaza con la música del clasicismo vienés, pero no como discípulo sino como autodidacta. El doble aspecto de la constelación le define esencialmente: la procedencia escolástica preclásica y la influencia del clasicismo vienés. Así su corazón pertenece a Haydn, Mozart y Beethoven, pero hasta el año 1817, crea algo permanente, significativo, nuevo, comprometido sólo en el lied, un género, por lo tanto, que sólo fue cultivado marginalmente por los clásicos vieneses, que visto desde ellos no pertenecía a la música artística “con futuro” pública que exigiera alto rango. Vuelve al género de la música doméstica (Hausmusik) del lied, como era cultivada por Reichardt, Zelter o Zumsteeg como por vieneses como Niklas Bon Krufft¹ - por lo tanto, por músicos, que estaban fuera del taller de los clásicos vieneses -. Compone lieder por así decir como aficionado; porque es para él una necesidad, porque no puede hacerlo de otro modo. Su exterior - no sólo el género - recuerda las composiciones de aquellos compositores citados. Pero la forma es nueva; y sin embargo esto nuevo presupone también los clásicos vieneses. - Naturalmente, Schubert compuso fervientemente hasta 1817 en los géneros públicamente reconocidos (ver Visión general p. 126 s.), trabajó por lo tanto siguiendo el ejemplo de los músicos del futuro. Pero aquí se sitúa de un modo diferente a en los lieder: Sólo lo exterior recuerda los clásicos vieneses; la estructura, la sustancia queda en lo esencial vinculada a la etapa preclásica. Y nada de lo que - según su género pudiera exigir pública validez - puede quedar fuera de entre los lieder más importantes de aquella época. Estamos por lo tanto ante el curioso fenómeno en que Schubert precisamente por el lied, se sitúa en el debate que lleva la responsabilidad histórica, como un fuera de serie; y que él allí, donde trabaja como músico del futuro, no realiza en principio ninguna irrupción hacia lo nuevo. - [p. 129] Esto se relaciona con que el ser de Schubert es el del cantor, pero que él realiza su ser cantor no como poeta, sino como músico (ver p. 97s.). Y este mero “cantor” de poesía no pudo mostrarse mediante un origen, mientras que el poeta lírico, igual que el compositor de sinfonías y óperas sirvió también como representante de lo público-intelectual.

Schubert, como “cantor” no se dirigió al principio al público. No fue músico profesional hasta 1818. Ni fueron sus obras interpretadas en celebraciones musicales, ni apareció como músico ejecutante, ni se imprimió su música. (Como primera publicación de lied apareció el año 1818 *Am Erlafsee*, como anexo de un almanaque².) y luego después, en 1821 - realmente como primera obra aparecida independientemente, denominada por el mismo Schubert como op. 1 - el *Erkönig*.)³

¿Quién oía su música? Sus amigos, un círculo privado de simpatizantes. Este formaba el núcleo portador, también después de que Schubert había tomado la profesión de músico. Este círculo se remontaba en parte a las relaciones de amigos que enlazaban con el internado - p. e., con Josep von Spaun -. Entre los amigos con lo que se encontró después, está Franz von Schober, un hombre con naturaleza de actor que tendía hacia la aventura. Spaun cuenta: “Los amigos de Schober eran también amigos de Schubert, y estoy convencido de que la vida en común con ese círculo fue mucho más ventajosa para Schubert que si hubiera vivido en un círculo de músicos y colegas de la especialidad, que él por otra parte no descuidó.”⁴ Junto a Spaun y Schober eran también amigos los pintores

¹ [= nota 1, p. 128] 1779-1818. Ver DTÖ Jg. XLII, 2 (vol. 79).

² [= nota 2, p. 129] Malerisches Taschenbuch für Freunde interessante Gegenden, Natur-und-Kunst-Merkwürdigkeiten der Österreichischen Monarchie, hrsg. von Franz Sartori béisbol Anton Doll in Wien, 6 Jg. Ver, Musikalische Seltenheiten IV, Franz Schuberts für erste Lieder, hrsg. von O. E. Deutsch, Wien und New York 1922.)

³ [= nota 3, p. 129] Ver aquí p. 135 ss.

⁴ [= Nota 3. p. 129] Deutsch, Erinnerungen, p. 315.

Moritz von Schwingen y Kupelwieser, el poeta Mayrhofer, el autor de comedias Bauernfeld, personas, que cada uno participaba en lo del otro, que llevaron juntos sus alegrías y sus preocupaciones, que celebraban las schubertiadas y organizaban las tardes de lectura. Que existan tantos retratos de Schubert, que surgieron dentro de este círculo, está relacionado en primer lugar con el interés que se tenían mutuamente; que entre los amigos había pintores, es sencillamente la consecuencia, el hecho externo - secundario, por así decir -.

Un informe sobre la primera schubertiada aparece en una carta de Josef Huber a su novia Rosalía Kranzbichler de St. Pölten:

[p. 130]

"Viena, 30 de enero de 1821

El pasado viernes [el 26] me entretuve mucho, ya que la (Sophie) Stober estuvo en St. Pölten e invitó por la tarde a Franz Schubert y a 14 de sus conocidos. Se tocaron y cantaron una cantidad de maravillosos lieder de Schubert interpretados por él mismo, lo que duró hasta las 10 de la noche. Después bebimos Punsch que sirvió uno de la sociedad, y puesto que era bueno y se ofreció en cantidad, la sociedad que sin esto estaba animada se puso más alegre, y así duró hasta las tres de la mañana que no fuimos todos. (Deutsch, Dokumente, 2ª edición, p. 115.)

La descripción de una posterior Schubertiada se encuentra en el diario de Franz v. Hartmann:

“15 de diciembre de 1826: Voy a casa de Spaun, donde hay una gran Schubertiade. Ala entrada soy recibido por Fritz poco amablemente y por Hass muy indiscretamente. La sociedad es enorme. Allí estaban el matrimonio Arnético, Witteczético, Kurzróckico, Pómpico, la madre del aprendiz de la corte y cancillería estatal Witteczek, la doctora Watterroth, Wetty Wanderer, el pintor Kupelwieser y su esposa, Grillparzer, Schober, Schwingen, Mayrhofer y su señor (Hausherr) Huber, el alto Huber, Derfell, Bauernfeld, Gahy (que tocaba maravillosamente a cuatro manos con Schubert), Vogl, que cantaba casi 30 maravillosos lieder, Baron Schlechta y otros aprendices y secretarios de la corte. Me emocioné casi hasta llorar, pues hoy me encontraba en un estado de ánimo especialmente excitado, con el trío de la 5ª marcha, que siempre me recuerda a mi querida buena madre. Después de la música se comió con buen apetito (schnabeliert) y después se danzó maravillosamente. Pero yo no estoy hecho para cortejar (Courmachen). Bailé dos veces con la Betty y una vez con cada una de las mujeres de v. Witteczek, Kurzrock y Pompe. Hacia las 12,30 acompañamos a Betty a casa, después de una cariñosa despedida de la Späune y la Endere, y fuimos a casa de Anker, donde todavía estaban Schober, Schubert, Schwing, Derfell, Bauernfeld. Muy alegres. A casa. Hacia la una a la cama.” (Deutsch, Dokumente, Nr. 755.)

A veces se reunían también regularmente a leer en común. Así se dice en una carta de Schubert a Spaun, del 7.12.1822:

“Nuestra vida en común en Viena es ahora muy agradable, hacemos lecturas tres veces a la semana en casa de Schober, y una Schubertiade...”. (Deutsch, Dokumente, Nr. 357)

Se leía entre otras cosas Shakespeare con reparto de roles.

Desde Esterhazy, donde influyó algún tiempo como profesor de música de las dos hijas de príncipe - de la misma estirpe del Esterhazy, al que había servido Joseph Haydn varios años como maestro de capilla - contaba Schubert en una carta del 8 de septiembre de 1818 dirigida a Schober, como contribución sobre su vida allí, relacionando también a otros amigos:

“Veamos una descripción para todos:

Nuestro palacio no es uno de los edificios más grandes, pero muy bonito. Está rodeado por un jardín muy bonito. Yo vivo donde el inspector. Es bastante tranquilo, mientras no cacareen unos 40 gansos, que no le dejan a uno oír su propia voz. Las personas que me rodean son muy buenas. [p. 131] Rara vez una servidumbre-ducal marchan juntos como estos. El señor inspector un eslavo, un hombre estupendo, se cree muy dotado de talento musical. Toca con virtuosismo para los 3 1/2 alemanes. Su hijo un estudiante filósofo, vino precisamente en vacaciones, desearía

ganármelo. Su mujer es como todas las mujeres, que desean ser tratadas como *señora*. El rentero encaja totalmente con su cargo, un hombre con sus extraordinarias miras puestas en el bolsillo y en la saca. El doctor realmente competente está achacoso como una señora mayor. Muy antinatural. El quirúrgico, para mí el mejor, un viejo honorable de 75 años, siempre alegre y encantador. Dios conceda a todos una ancianidad así de feliz. El juez de la corte, es un hombre muy natural y encantador. Un ayuda de cámara del conde, un viejo oficial músico, me ayuda en la vida social. El cocinero, los demás de cámara, las señoritas de compañía, la rival. La mujer de los niños, el portero, los dos maestros de cuadra, son buena gente, la dama de cámara de 30 años, la chica de cámara muy guapa, frecuentemente es de mi sociedad, la señora de los niños es una persona mayor buena, el portero mi rival. Los dos caballerizos maestros están mejor con los caballos que con los hombres. El conde bastante rudo, la condesa orgullosa, pero de finos sentimientos, los condesitos buenos niños. De cocinar he sido preservado hasta ahora. Pero no sé nada; de cómo con mi natural manera de ser hasta donde llevo con toda esta gente, esto no puedo apenas decirlo a los que me conocen”. (Deutsch, Dokumente, Nr. 135.)

Semejante carta no pudo ser escrita p. e. por Haydn o Mozart. No sería posible que estos se distanciaran de su función de músico del futuro, de esta publicidad - en efecto creada por la aristocracia, y humanamente sintiéndose unidos a los amigos afines, narren a la manera de la carta citada sobre la vida de la casa aristocrática. Como Haydn, es Schubert allí un empleado, no se le permite sentar a la mesa; sólo tiene que dar clase a las hijas de la aristocrática sociedad. Pero esta relación profesional no define su mundo; él tiene sus amigos afines. (Beethoven es admitido y celebrado por la aristocracia, pero como particular, como Beethoven. Por su clase permanece músico gremial, no se siente perteneciente a una sociedad privada, en la que entra como un ser humano.)

Se acentúa con frecuencia que Mozart y Beethoven fueron los primeros que tomaron la profesión libre de músicos (pero también Haydn después de estar años al servicio en Esterhazy, trabajó libremente como músico profesional en Viena); Mozart rompió su relación de servidumbre al despedirse de sus servicios al arzobispo de Salzburgo y trasladarse a Viena (1781), y Beethoven ejerció desde el principio como músico libre. Pero si se quisiera pensar, apoyándose en esto - como sucede generalmente - que Mozart y Beethoven (también Haydn) pertenecen a los músicos de la edad moderna, que por lo tanto la incisión se sitúa antes de Mozart y Beethoven: se ignoraría lo esencial de los hechos: [p. 132] que el músico profesional de los tiempos antiguos componía para capas o sociedades oficiales que representaban al público, bien fuera la corte, aristocracia o burguesía de las ciudades libres, o de la sociedad eclesiástica. De un modo semejante se comportaba también el poeta teatral, el ‘mimo’ o el artista plástico. Todos ellos tenían la misión de servir a la sociedad con el ‘entretenimiento’, reñían algo en común con el bufón de palacio. Existía una consciencia gremial, la profesión de músico era como gremio incorporado en el todo social al que servía y por el que era mantenido, aunque las formas de esta reciprocidad sean diferentes en los diferentes momentos históricos. Con otras palabras: el músico mantenido por el ethos-profesional del gremio componía *para los ‘otros’*. Pero esto vale para Haydn, Mozart y Beethoven como también para Bach, Schütz, Monteverdi, Palestrina, Machaut o Magister Perotinus Magnus en el alto gótico. (Esto sirve también para músicos como Händel y Glück, aunque ambos no estuvieron en ningún servicio de dependencia.) Visto así, los tres clásicos vieneses pertenecen más a la Edad Media que a la moderna. Es Schubert el primero no que llega a la profesión de músico desde el gremio, no - visto sociológicamente - ‘desde dentro’, sino subjetivamente-libre, ‘desde fuera’, fundándose en su afición musical, en su amor a la música, en su necesidad de expresarse como músico, de ser ‘artista’ -ya en sentido moderno: incluso de llegar a ser. Es el primero que ya no compone para ‘otros’, sino para sí, para sus *semejantes*, para sus amigos. Con esto, ha tenido lugar una revolución del concepto de ‘músico’. Que Schubert se agarrara al género y lo transformara en arte de gran nivel, que él fuera a parar a una sociedad privada, que hiciera música ‘para sí y sus iguales’ son simplemente tres aspectos diferentes de un mismo hecho.

La contraposición: ‘para otros - para sí y sus iguales’ se refleja también en la contraposición: teatro - lírica musical. Un presupuesto necesario para una verdadera realidad teatral, para un enfrente (Gegenüber) es la actitud de crear “para otros”. Estos vale para Shakespeare y Molière igual que para Mozart. El actor se presenta al público - al otro - (pensemos en el primer lied de Papageno). Así puede en el Segundo lied de Papageno hablar directamente como “yo” (en 1ª persona) y a la vez como un ‘afuera (‘Aussen’) corporeizado (3ª persona): *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich, ach so ein zartes Täubchen wär Seligkeit für mich*. Y puede apostrofar al público como - "los otros" - tratarlo, dirigirse a él. Esto no rompe la ley del teatro, sino, al contrario, hace más palpable el “enfrente” (Gegenüber). (Sólo el teatro de ilusión de la época posterior, [p. 133] por lo tanto, el teatro falso puesto naturalmente rechaza este medio teatral esencial.) - Con la actitud escénica del *pre*-sentarse se relaciona también la actitud ya citada de cantar-en-público del canto de los clásicos vieneses, en contraposición al cantar para sí del lied schubertiano, de la lírica de Schubert.

¿Qué es lo que une a Schubert con los tres clásicos vieneses? Que crece en su directa cercanía temporal y localice está lleno de su música; que venera a Beethoven como el gran modelo inconcebible. Ciertamente que Schubert siguió sus propios caminos, pero fue rescatado como el más joven en su creación. La relación de Schubert con los clásicos vieneses es como la del “hijo” con los “padres”; menor y a la vez mayor que la del discípulo con el maestro.

La alocución fúnebre de Grillparzer ante la tumba de Beethoven termina con las palabras: “Y cuando a vosotros alguna vez en la vida, como tormenta que viene, supere la fuerza de sus creaciones, cuando vuestro encanto fluya en medio de un linaje aún firme, acordaos entonces de esta hora y pensad: nosotros estuvimos presentes, cuando le enterraron y cuando murió nosotros hemos llorado.” Schubert era uno de los portadores de antorchas en el cortejo funerario. Anteriormente, en 1818, había dedicado a Beethoven las variaciones para piano a cuatro manos sobre un lied francés, op. 10. Pero no se sabe con seguridad, si habló con él alguna vez.⁵

Los tres clásicos eran apoyados por la aristocracia - aunque el brillo de su música va más allá de las fronteras sociales. La clase social emergente entonces, a la que Schubert pertenecía y dentro de la que producía su efecto, especialmente en la Viena de aquella época, después del Congreso de Viena de 1815, y hasta la muerte de Schubert no era todavía la clase pública oficial, no estaba todavía formada como tal; no tenía una conciencia acentuada, era todavía modesta. Lo íntimo, privado de esta clase era legítimo, todavía se ordenaba al público definido por la aristocracia de la Viena de entonces, estaba aún bajo su tutela. Después, como en Schumann, ni la profesión de músico está marcada como casta, como todavía en los clásicos vieneses, ni continúa existiendo la constelación especial que caracteriza a Schubert y su sociedad; [p. 134] sino que el músico pertenece a una sociedad burguesa de “gente culta” formada uniformemente. Esta burguesía independiente y consciente de sí misma, a la que ahora pertenecían los músicos, se caracterizaba porque exigía reconocimiento, dirección, publicidad, pero contemplaba el arte como la esencia de lo interior - en el sentido de lo subjetivo-privado -. El músico

⁵ [= nota 1, p. 133] Josef Hüttenbrenner cuenta: “Schubert ha oído después con alegría, que a Beethoven le gustaron las variaciones y que las tocó frecuentemente con gusto con su sobrino Karl”. (Th. Frimmel, Beethoven y Schubert, die Musik XVII, 1924/25, p. 403.) Ver también Deutsch, Erinnerungen, p. 61.

El sobrino de Beethoven, Karl, escribe a finales de junio de 1823 en el libro de conversación de Beethoven: “Se alaba mucho a Schubert. Pero él [posiblemente Ignaz v. Mosel, que era reconocido] dice, él debe ocultarse [es decir, debería ser tímido] (Deutsch, Dokumente, 2ª edición, p. 195.)

adoptó la tarea de liberar al ser humano de los lazos de lo “público-convencional” mediante lo subjetivo-privado, extasiarlo a “otro mundo”.⁶

El círculo de amigos de Schubert se distingue también finamente de los “círculos” o movimientos, a los que se adhiere el factor esotérico, unido a la tendencia de renovación artística, de sentimientos antiburgueses o generalmente antisociales. El acentuado amor propio que con frecuencia acompaña a tales fenómenos era ajeno para aquellos amigos de Schubert. Ellos querían simplemente realizarse en amable unión como seres humanos - dentro de la estructura social aceptada naturalmente. Ellos querían aceptar los lieder de su amigo, para ellos inconcebiblemente dotado, sin ningún tipo de rechazo. Al contrario: para Schubert y sus amigos es Beethoven, al que veneran como el gran inalcanzable. - En esto se distingue también Schubert del romanticismo literario alemán, de fenómenos como Wackenroder, Tieck, los dos Schlegel, Novalis, Schelling. Tengamos presente p. e., que Novalis ha escrito su *Heinrich von Ofterdingen* en expresa contraposición al *Wilhelm Meister* de Goethe, al que califica de antipoético.

También lo siguiente separa a Schubert de los músicos posteriores, ilumina su unión natural con la totalidad de la sociedad y le acerca a los tres clásicos vieneses: fue el último gran compositor que aún escribió danzas para bailar como también Haydn, Mozart y Beethoven. Fue el último gran compositor que tocó para el baile. Así como sería impensable, que músicos posteriores, pertenecientes a la alta sociedad, como Schumann, Wagner o Brahms, hubieran vivido al servicio de los señores, como todavía Schubert en Esterházy, tampoco les pegaría, estar dispuestos a escribir danzas bailables. Pero que todavía lo hicieran los tres clásicos vieneses y también Schubert es esencial y a la vez un presupuesto de su grandeza. - Un teatro con música (Singspiel) era denominado también ‘opereta’ en la época de Mozart, así p. e., *Die Entführung aus dem Serail*. Respecto al cambio de significado, que experimentó este término, puede medirse la profundidad de la incisión, [p. 135] que separa toda la música hasta Schubert incluido de la posterior. La unidad de sumonarte y entretenimiento social se separó, la *Flauta Mágica* de Mozart de separó a la vez que *Parsifal* de Wagner y el *Mucielago* de Johannes Strauss. La música de los tres clásicos vieneses y la de Schubert, al contrario de la de los posteriores músicos, puede sonreír, aunque hable de cosas serias.⁷

¿Cómo encontró Schubert el camino de hacia el público? Este camino va unido al nombre del cantor de ópera de la corte Johannes Michael Vogl. Vogl, muy bien formado, originalmente funcionario, jurista, después célebre cantante (tenor-barítono) era 30 años mayor que Schubert (1768-1840); se jubiló en 1822. Por Schober, amigo de Schubert, entró en contacto con Schubert en 1817 y rápidamente le conquistaron sus lieder.⁸ El

⁶ [= nota 1 p. 134] Ver también Thr. Georgiades, Sakral und Profan in de Musik, Münchener Universitätsreden, Neue Folge H. 28, Múnich 1960, p. 10 s.

⁷ [= nota 1, p. 135]. Ver p. 134, nota 1.

⁸ [= Nota 2, p. 135] “Vogl, en verdad, no se fiaba de las calurosas alabanzas al talento de Schubert, justificado por frecuentes experiencias en este sentido, pero tuvo la amabilidad de concederle una prueba. En el primer encuentro Schubert estaba cohibido. Presentó en primer lugar un poema de Mayrhofer “Augenlied” compuesto en música para que lo valorará. Vogl, reconociendo inmediatamente por este lied el talento de Schubert probó con creciente interés la serie de otros lieder, que le presentó con gran aplauso el sumamente feliz joven compositor. Después de pocas semanas ya cantó Vogl *Erlkönig* de Schubert, Ganymed, la Lucha (Kampf), el Wanderer, etc., para un pequeño pero encantado círculo, y el entusiasmo, con que cantó estos lieder el gran artista, fue la mejor prueba de lo emocionado que estaba él mismo. Pero el mayor efecto lo produjo el maravilloso cantor en el joven compositor, que se sentía feliz de ver cumplidos sus deseos desde hacía tiempo más allá de todo lo esperado. - Una unión de ambos artistas, que cada vez

memorable suceso, con el que comienza la influencia pública de Schubert, fue la interpretación de *Erlkönig* por Vogl en el teatro Kärntnerort, el 7. 3. 1821 (“Gran Academia Musical con declamación y representación de pinturas”). El programa contenía los siguientes números de Schubert:

Primera sección: ...

6. El pueblecito (*Das Dörfchen*) un poema de Bürger, para dos tenores y dos bajos compuesto por el Sr. Franz Schubert, interpretado por los Srs. Götz y Barth, al servicio de su alteza el Señor Príncipe Regente de Schwarzenberg y los Srs. Nejebse y Umlauff...

[p. 136]

Segunda sección: ...

12. El *Erlkönig*, poema de Goethe, compuesto en música por Franz Schubert, interpretado por el Sr. Vogl, cantor de la capilla real e imperial (k. k.), acompañado al piano por el Sr. Anselm Hüttenbrenner...

15. El canto de los espíritus sobre el agua, poema de Goethe para cuatro voces de tenor y cuatro de bajo compuesto por el Sr. Franz Schubert, interpretado por los Srs. Götz, Barth, Nejebse, Umlauff, Weinkopf, Frühwald, y dos cantores del coro. (Deutsch, Dokumente, Nr. 219.)

Con esto fue presentado Schubert al amplio público como compositor-de-*lieder*; como tal era entonces celebrado y como tal se abrió paso también después. En efecto, habían sido ya representado el año 1820 dos obras teatrales, una *comedia musical* (*Singspiel*) y *Die Zauberharfe*, una obra de teatro con música (entre ellos números sueltos como melodramas). No tuvieron ningún éxito. Los comentarios que aparecieron sobre esto, en general de rechazo, son reveladores respecto al talento de Schubert: No es apropiado para lo cómico, sino que es más propenso para el lied, para lo serio, lo nostálgico; se constata la falta de condiciones para un compositor de teatro.⁹ El público se complacía, por lo tanto, de tomar en serio a Schubert, de ocuparse con su música. Pero en los géneros válidos “como públicos” en el ámbito del teatro - pero también de la música de concierto - no tenía nada contundente que mostrar. Así que no podía ser “descubierto” como músico futuro, como Haydn, Mozart y Beethoven. Los *lieder*, unidos a lo privado del género y sellados como tales, casi no alcanzaron la publicidad, o no fueron contemplados por ella en principio, como decisivos para acreditarse un compositor. No obstante, aparecieron ya antes de la ejecución pública de *Erlkönig* comentarios -y en efecto brillantes - de *lieder*, aunque estos ni existían en impreso ni eran interpretados públicamente.¹⁰ Siguen las reseñas de las ejecuciones de *Erlkönig*, que hacen ver el rotundo éxito:

se cerró más estrechamente, hasta que la muerte los separó, fue la consecuencia de su primer encuentro. Vogl abrió al amigo con consejos bienintencionados el rico tesoro de sus experiencias, se preocupó paternalmente de satisfacer sus necesidades, para los que entonces no eran suficientes sus ganancias por las composiciones y se le allanaba el camino a la fama con la maravillosa interpretación de sus *lieder*.” (De las *Memoiren Schobers*. Informe sobre el Congreso Internacional sobre la investigación de Schubert, Viena, 29, noviembre 1928, Ausburgo 1929, p. 13 s.)

⁹ [= nota 1, p. 136] De un comentario de la *Zauberharfe* en el *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* del 4 de octubre de 1820: “... Un material idílico tendría que comprometer mucho más la peculiaridad del joven compositor, y se denominaría un desacierto, experimentar con un género, cuando no se está en condiciones de producir algo efectivo por carecer del conocimiento familiar de los misterios más profundos del escenario.” (Deutsch, Dokumente, No. 193.)

¹⁰ [= Nota 2, p. 136] Por ejemplo, en el *Abendzeitung* de Dresde del 30.1.1821 [Correspondencia desde Viena de principios de diciembre de 1820]: “El joven compositor Schubert ha compuesto en música varios *lieder* de los mejores poetas (principalmente de Goethe), que certifican el más profundo estudio, unido con una admirable genialidad y atraen la mirada del mundo musical de los cultos. [Sigue la cita de pie de p.

[p. 137] Del Theaterzeitung del 13 de marzo de 1821: “De la obra del lleno de talento y prometedor joven compositor, Sr. Schubert, se interpretaron tres piezas, de las que Erbkönig de Goethe, cantada maravillosamente por el Sr. Vogl cantante de la corte, produjo un gran efecto. De hecho, esta composición es una obra maestra de la pintura musical (Tonmalerei) y ayudará al joven compositor a romper el camino de prejuicios...” (Deutsch, Dokumente, Nr. 221)

Del Abendzeitung de Dresde del 26 de abril de 1821: “... Ante todo gustó el Erbkönig, que cantó Vogl con su conocida maestría y tuvo que repetirse. Esta maravillosa composición tiene que conmover, ha aparecido ahora grabada en Cappi y Diabelli y estoy convencido que todos los lectores que adquieran esta obra maestra me darán las gracias por haberles llamado la atención sobre esto.” (Deutsch, Dokumente, Nr. 224).

Del Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung dl 2, mayo de 1821: “... 12. Erbkönig de Goethe, de Schubert, cantado por el Sr. Vogl. Una composición llena de fantasía y sentimiento; tuvo que repetirse...” (Deutsch, Dokumente, Nr. 225)

Del Theaterzeitung del 29, marzo de 1821: “... El Sr. Ruess canta el maravilloso Erbkönig de nuestro muy prometedor Schubert no sin mérito, pero para todo el que oiga por primera vez este genio como composición en unión de aquellos verdaderos y respetables amigos queda indeleble la impresión, que recibió entonces por el canto fervoroso e ingenioso.” (Deutsch, Dokumente, Nr. 229.)

Del Sammler (El Coleccionista) del 31 de marzo de 1821: “... La misma composición [Erbkönig] fue interpretada ya anteriormente en las casas más distinguidas, donde se ejecuta música, y en todas partes recibió la composición del Sr. Schubert el aplauso merecido, es decir, estrepitoso...” (Deutsch, Dokumente, Nr. 233.)

Del Wiener Allgemeine musikalische Zeitung del 12 de mayo de 1821: “... El espíritu romántico de Goethe, que sopla en esta balada ha encontrado en esta música del joven compositor una verdadera preciosa resonancia. El movimiento del acompañamiento prepara el ánimo del oyente muy adecuadamente para la terrible escena, y hace de la entrada de las interrogantes palabras del fantasma: “¿Quién cabalga tan tarde en la noche y en la oscuridad?” una entrada que hace emocionante la espera. El trazado del canto es claro y tiene en todo esto un toque de maravilloso. También el contraste de las palabras del niño, del padre y del Erbkönig se mantiene muy característicamente. El compositor ha individualizado el horror del primero en el grito: “Padre mío, padre mío”, con una disonancia, cuyo efecto en efecto no se perderá, aunque la voz del cantor de resista de algún modo, a tomar el intervalo de arriba, especialmente ya que no se atasca en el acompañamiento. La entonación llegará aquí a ser difícil para el más firme cantor. La cuerda fija sería más fácil de entonar.

[p. 138] El acompañamiento en tresillos recibe la vida por el todo y le da, por así decir, más unidad; sólo sería deseable, que el Sr. Schubert lo hubiera puesto un par de veces en la mano izquierda y con eso hubiera sido más fácil la ejecución del canto (Vortrag); pues el constante ataque de la misma nota durante compases enteros en tresillos cansa la mano, cuando la composición se quiere tocar en el tempo rápido, que exige el Sr. Schubert.

La cadencia del bajo, que es usada algunas veces tanto por Erbkönig como por el padre, eleva el encanto de lo maravilloso. El final por medio de un recitativo es muy recomendable y prueba que el compositor ha entendido realmente el poema de Goethe. Deseamos de corazón al joven compositor suerte en este primer experimento bien logrado, que fue coronado con gran aplauso del público por la insuperable ejecución del Sr. Vogl en varios círculos privados y académicos.” (Deutsch, Dokumente, Nr. 252.)

[Fin de la sección. Continúa ...]

en la p. 137]. Él lo entiende, pintar con sonidos, y los lieder *Die Forelle*, *Gretchen am Spinnrad* (de Fausto) y *Der Kampf* de Schiller superan en verdad de carácter todo lo que puede mostrarse en el mundo del lied. Según puedo saber no han sido grabados (impresos) sino que están copiadas de mano a mano.” (Deutsch, Dokumente, No. 208) Ver también el informe citado en la p. 130 de Josef Huber sobre la primera Schubertiada.