

2. La música de Schubert y el público

a) Aspectos biográficos y sociales [2] [pp. 138-149]

[p. 138] Desde ahora aumentaron las interpretaciones de lieder. Frecuentemente tuvieron lugar en los denominados ‘entretenimientos nocturnos’ (Abendunterhaltung) de la sociedad de amigos de la música: eventos musicales para un círculo pequeño, que tenían un carácter semipúblico. - Con fecha del 2 de abril de 1821 apareció en grabado *Erlkönig* y en efecto como ópera. 1 en la imprenta musical Capilla y Diabelli [Nota 1, p. 138. Cappi & Diabelli, desde 1824 Cappi & Comp., era el principal editor de Schubert; en segundo lugar está, desde 1823, Leidesdorf. Fin de la cita]. Inmediatamente después, el 30 de abril de 1821, siguió como op. 2 *Gretchen am Spinnrade*. Las siguientes publicaciones aparecidas aún el año 1821 contienen respectivamente varios lieder bajo un número de opus: op. 3 con cuatro lieder, op. 4 con tres lieder, op. 5 con cinco lieder, op. 6 con tres lieder, op. 7 con 3 lieder; op. 9 contiene danzas. Los números de opus no se refieren al orden de origen, sino de publicación en la editorial. Así entre los lieder aparecidos el año 1821, que fueron creados mucho antes del año 1821, como *Erlkönig* (1815), *Gretchen am Spinnrade* (1814), *Schäfer Klagelied* (1814), *Heidenröslein* (1815), *Der Wanderer* (1816), *Am Grabe Anselmos* (1816), *Der Tod und das Mädchen* (1818). Es significativo, que Schubert en las publicaciones desde el principio hasta el fin de su vida trató de lieder, la mayor parte de las obras elegidas por él durante su vida para publicar eran principalmente lieder - y que en esto siempre hizo una selección. El número de lieder publicados por él anualmente fue siempre el mismo también en los años posteriores (veinte o algunos más). Entre estos lieder publicados por Schubert mismo son exactamente todos los más importantes y más generalizados hasta hoy, aproximadamente un tercio del número total.

Schubert se sintió compositor de lieder, y como tal fue reconocido y celebrado; al principio ante todo en Viena (y en ciudades austriacas como Linz y Graz). [p. 139] Es cierto que aparecieron reseñas regularmente también fuera de Austria (como p. e. En el *Ámbito Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*), pero estos se portaron aún con reserva.

Que él se sintió como “cantor”, el “arpista”, que se acompaña en el canto, lo hace ver muy bien el escrito titulado “Mein Traum” del 3. 7. 1822, y especialmente este pasaje tomado de ahí:

“... Lieder canté muchos, muchos años. Si quisiera cantar el amor, sería doloroso para mí. Y si de nuevo quisiera cantar el dolor, sería el amor para mí.

Así me reparto el amor y el dolor...” (Deutsch, Dokumente, Nr. 330.)

También es revelador el siguiente pasaje de una carta de julio de 1824 a su hermano Fernando, que le había pedido un cuarteto de cuerda:

“Pero será mejor, que miréis otros cuartetos diferentes a los míos, pues no hay nada especial en ellos, fuera de que quizá a ti te gusta, todo lo que es mío.” (Deutsch, Dokumente, Nr. 497.)

¿Modestia? ¡Sobre sus lieder, Schubert nunca dijo nada parecido! ¿Y si Haydn, Mozart y Beethoven se hubieran declarado de un modo semejante sobre sus sinfonías o cuartetos? Schubert es el cantor de lieder. Ligar con los clásicos vieneses y con los géneros cultivados por ellos es su *deseo* durante toda su vida. En una carta del 31 de marzo de 1824 escribe a Kupelwieser:

“... En los lieder he hecho poco nuevo, por el contrario, me ejercité bastante en varias cosas instrumentales, pues compuse 2 cuartetos para violines, viola y violoncelo y un octeto, y quiero aún escribir un cuarteto, *sobre todo quiero abrirme paso de este modo a las grandes sinfonías.*” (Deutsch, Dokumente, Nr. 474. - En el original no se destacan estas palabras.)

Una declaración semejante sería impensable en los clásicos vieneses. - Que también sus amigos - y no sólo el público - vieron en Schubert al cantor de lieder [nota 1, p. 139: Ver también el poema ocasional *Deutsch, Dokumente, Nr. 719 (7.10.1826)*, un homenaje a Schubert como el ‘cantor’ y ‘Harfner’ (comparar p. 97) - y no como el compositor de música instrumental. Fín de la cita], lo muestra el siguiente pasaje de una carta de Spaun a Bauernfeld, Viena, comienzo de 1829:

“... Con toda admiración, qué regalo al querido dese hace años, tengo la opinión, de que en la música instrumental y eclesiástica no haremos de él ni un Mozart ni un Haydn, en cambio en los lieder es inigualable. En este tipo de composiciones ha conseguido su fama, que no comparte con nadie. Yo creo por esto, que Schubert tiene que ser considerado por sus biógrafos como compositor de lieder...” (*Deutsch, Erinnerungen, p. 24 s.*)

Y un significativo ejemplo contrario (*Gegenbeispiel*): Schott, editor de Beethoven en Maguncia, busca después de su muerte compositores más jóvenes. Schott había alcanzado el nombre de Schubert [p. 140]. Pero quiere decir seguir cultivando en su editorial los grandes géneros usuales, aceptados por el público que consiguieron el mayor efecto con Beethoven. En febrero de 1828 se dirige a Schubert, pero rechaza sus lieder, y se muestra receptivo con sus obras instrumentales. Schott estaba precisamente muy distante de Viena y de Schubert y no realizó lo que había sucedido con Schubert, y esperaba convenientemente de él un sucesor de Beethoven (ver también p. 147, nota 3).

Con sus lieder Schubert consiguió su sustento. En los últimos doce años de su vida, por lo tanto, entre sus 19 y 31 años de edad ciertamente no tenía unos ingresos altos, pero, para aquella época y su joven edad, normales proporcionalmente (en primer lugar por ingresos de edición).¹ Hay que pesar que - en cualquier caso, en aquel tiempo - no se regía por la grandeza del genio sino por la actividad profesional, así aparece la idea generalizada de un Schubert digno de lástima, pobre, e ignorado como sin fundamento. Fue creada desde la visión del artista posterior, culto, ‘de alto nivel’ - o también incomprendido, solitario - - Haydn p. e., de joven era incomparablemente más pobre que Schubert. Por otra parte, la situación de los tres clásicos vieneses en este aspecto no es comparable con la de Schubert. Pues él no cultivó como estos los grandes géneros reconocidos, tampoco apareció como director o solista, sino que sólo ganó con el género del lied que no era del público y en todo caso alguna vez como acompañante de sus lieder en los conciertos.

Puesto que el lied antes de Schubert era un asunto del cultivo doméstico, fueron interpretados sus lieder al principio en primera línea en círculos privados, después en conciertos más bien de carácter privado (entretenimientos nocturnos: *Abendunterhaltung*) y luego después, y también solo de un modo relativamente raro, en conciertos públicos. Que en este marco no eran sentidos como adecuados, lo confirma la reseña de un concierto en la antigua sala de la universidad (6 de mayo), que también contenía lieder de Schubert:

Del coleccionista (*Der Sammler*), 28 de junio de 1827: “... Aunque fueron tan bellas la composición y la ejecución, no obstante, he de anotar el referente que el local a su juicio era demasiado grande para un lied en el que no deben perderse los más finos matices. En una habitación hubiera sido mucho mejor.” (*Deutsch, Dokumente, Nr. 898.*)

Decisivo para la entrada de los lieder de Schubert en la sala de conciertos fue la intervención de Vogl, del cantante *profesional*, que después de la ejecución de *Erlkönig* se implicó con Schubert con gran fervor. [p. 141] Permaneció fiel a Schubert también después de su muerte y propagó sus lieder. También la célebre cantante de ópera Ana

¹ [= nota 1, p. 140] Ver *Deutsch, Dokumente*, 2ª edición, p. 592 s.: Del diario de Schubert: “... 17 de junio de 1816. Este día compuse la primera vez por dinero. Exactamente, una cantata para el onomástico del Sr. Profesor Wattrot von Dräxler los honorarios fueron 100 florines W. W.” (*Deutsch, Dokumente, Nr. 89.*)

Milder, para la que Beethoven escribió el rollo de Fidelio, llegó a Berlín la interpretación de los lieder de Schubert (1825). Así el camino del lied schubertiano lleva no sólo con vistas a la composición musical a la más alta música artística, sino también como fenómeno social lleva desde la música doméstica hasta el público. Esta transformación dentro de su corta vida del género “lied” caracteriza la obra de Schubert. La futura música artística de los clásicos vieneses pudo acreditarse por una serie de ancestros que comienza en la época carolingia, presuponía este largo constante desarrollo. Pero el lied - el lied popular, y el lied doméstico del siglo XVIII y de principios del XIX - no ha de contemplarse históricamente en este sentido específico, aunque en él se refleja secundariamente la historia de la gran música. Schubert, pues, el “cantor” crea lieder que al principio subordinaba a los tradicionales, comprendía de un modo análogo a ellos. (Con el cantor de lieder populares sólo tiene esto en común, que el canta para sí, sin preocuparse de los demás, como el carretero, el pastor, el chico molinero, la madre, la chica.) Pero el lleva en sí el instrumento del gran creador musical, y ha crecido en la atmósfera de la música clásica vienesa. Por eso canta sus lieder con los medios de la composición históricamente madura. Así Schubert completa en el ámbito de del lied por así decir en tiempo acelerado la milenaria histórica de la música occidental.

Naturalmente quedan reconocibles también en el lied de Schubert los signos de nacimiento: el carácter íntimo, que es propio de toda sociedad, círculo de amigos, que lo porta. Tampoco el lied de Schubert llegó a ser en sentido propio un género musical público. Le falta el carácter de lo ‘público’, que caracteriza la música clásica vienesa, y en efecto, no sólo la sinfonía, la ópera o la más, sino también el cuarteto de cuerda o la sonata de piano. - El lied post-schubertiano es en este sentido un híbrido: es tenido como música artística: carece de aquella frescura, que acompaña en el lied de Schubert el fenómeno de la transformación del ingenuo puro “lied” en sumo arte, carece de aquella originalidad, que se expresa de ese modo. Puede simplemente ser tenido, si el compositor lo intenta, en “tono popular” - un rasgo sentimental completamente ajeno a Schubert. Pero, al mismo tiempo, puesto que incluso fue aceptado como música artística y por la sala de conciertos, reclama ya como concepción la exigencia de un género concertístico, que tiene que influir en un público anónimo. Surge un concepto rígido a priori de “lieder de concierto”, que está en contraposición con lo “íntimo” de su contenido, a lo que aspiraban precisamente los posteriores compositores de lied desde Schumann a Hugo Wolf. [p. 142]

Que el lied de Schubert crea con su nacimiento la nueva manera de ser del género - desde ahora música artística de altura, determina también el problema de su ejecución. ¿Quién debe cantarlo? El aficionado, en cuyo ámbito caía, como procedente del lied doméstico y que aparecía en principio como tal, era pedir demasiado. No poseía del gran arte de ejecutar, que le hubiera permitido interpretar adecuadamente esa forma, para él sólo aparentemente familiar, pero en realidad totalmente nueva. El cantor artístico públicamente reconocido era el cantante de *ópera*. Pero también él estaba desamparado - de otra manera - frente a esta nueva forma. Era incluso el representante del músico-cantor, que se había como gremio en un desarrollo durante siglos. Era ya por origen el musicante, más aún que el juglar, y como actor, similar al mimo - como “cantor” del poema. ¿Pero que sabe el musicante, de los que el espíritu (Geist) ofrece como *palabra*? ¿Cómo tendría que poder cantar por lo tanto lieder de Schubert? También el público estaba acostumbrado a ver en el cantor artístico, bien fuera en el escenario, en el Podium del concierto o en la iglesia, un “medium”, un “instrumento” (ver p. 119 s.), que produce canto (y a lo sumo es un buen actor - también esto en el sentido del “medium” corporeizado). El oyente o el espectador pertenecía como tal a una comunidad musical o de ópera históricamente formada, estaba situado en dirección de su expectativa frente al cantor artístico, no podía

comprender a este como una persona que se realiza por el decir (Sagen), no estaba en situación de contemplarle simplemente, directamente como hombre, sino que buscó y encontró en él siempre al médium, el cantor artístico, la corporización del sonido como un “algo” (Etwas), y también al mimo. (Ver también p. 121 s.)

Esta dificultad llegó a ser más clara mediante el efecto de Vogl como cantor de Schubert. La intuición y apertura mental de Vogl le llevaron a los lieder de Schubert. Pero era un cantante de ópera y artístico desde ahí intentó hacer justicia a este nuevo fenómeno, el lied de Schubert. Fue sin duda un intérprete extraordinariamente dotado, con un horizonte mental muy amplio, y así pudo - quiera decir: a pesar de su profesión de cantor artístico efectuar lo esencial del lied de Schubert y ayudarle irrumpir. Pero los reparos a su modo de cantar a Schubert son conocidos y justificados: que interpretó los lieder de Schubert demasiado “dramáticamente”, teatralmente, superficialmente, pensando en el efecto, que los proveyó de embellecimientos melódicos, también cambios y con esto creyó prestar un servicio a los lieder. Es también conocido, [p. 143], que muchas de las “pinturas” (Übermalugen) de los lieder transmitidas en las versiones impresas a lo largo del siglo XIX se remontan a Vogl.² Todo esto no merma de ninguna manera el mérito de Vogl, no reduce la importancia de su personalidad. Más bien ilumina solamente su, comprensible, unión a su origen; y permite medir su obra, - cuando se hace presente, que él a pesar de este origen estaba abierto al lied de Schubert.

Vogl no sólo fue un cantor de ópera, sino que fue independientemente de esto, como ya se indicó, también un hombre abierto frente a otros ámbitos, tenía una formación humanística, leía autores de la antigüedad, y también los recitaba gustosamente. Este, por así decir, ser humano que existía en unión personal con el cantor artístico Vogl, pudo distanciarse de su especialidad de cantante, pudo entrever la nueva situación creada por el lied de Schubert. Así escribió en su diario:

“Nada ha mostrado tan claro la falta de una útil escuela de canto como los lieder de Schubert. ¿Qué tendrían que hacer si no para el enorme efecto general estas verdaderas inspiraciones divinas, estas creaciones de clarividencia musical en un mundo, que posee el lenguaje alemán? Como muchos habrían quizá comprendido por primera vez, lo que quiere decir: lenguaje, poesía con música, palabras en armonía, pensamientos vestidos de música. Habrían aprendido, cómo la más bella palabra poética de nuestros más grandes poetas, podía ser traducida en semejante lenguaje musical, aún elevada, incluso superada. Existen innumerables ejemplos...” (Deutsch, Erinnerungen, p. 193.)

Ya Vogt por lo tanto constata, que el cantor artístico no dispone de herramientas y de disposición para ser justos con los lieder de Schubert. La formulación “de una clarividencia *musical*... es *dueño del lenguaje alemán*” abarca imaginablemente de un modo adecuado la manera de ser del lied de Schubert. Y el complemento: lenguaje, palabras en armonía, pensamiento vestidos de música” profundiza y aclara lo pensado.

En la ejecución de los lieder de Schubert tiene que reflejarse el hecho, de que el lenguaje no se disuelve el lied musical, que el ámbito lingüístico no es borrado por la colocación de una realidad musical evidente en sí misma, sino que permanece activa a la vez con la música como sustancia propia, el hecho de que la melodía está necesitada de lenguaje (ver p. 106), que lo específicamente lingüístico del mensaje tien que estar ahí: existe la necesidad del presente real del lenguaje. De todo cantor artístico - cante él Bach, o Mozart o música italiana - se exigirá una buena pronunciación. [p. 144] Este es un presupuesto natural, que por así decir se relaciona con la naturaleza del “instrumento musical” que aquí sirve de base, de la voz humana (que naturalmente también pronuncia

² [= nota 1, p. 143] Fueron de nuevo suprimidas en primer lugar por Max Friedlaender (Peters-Edición de los lieder e informe de revisión). Ver también Max Friedlaender, Fälschungen in Schuberts Liedern, en: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jg. 9, 1893, H. 2, p. 166 ss.

con sentido), y del modo de producir el sonido unido con esto, así como el enfoque correcto y la forma de sonido y articulación de acuerdo con la especialidad en el instrumento de viento o el correcto ataque pianístico. Pero para el cantor de Schubert esto no es suficiente. A este se le exige un cantar, que más allá de la correcta y razonable pronunciación (dicción) que se realiza en el ámbito de lo musical, también como decir (Sagen) de la persona. Semejante cantar reluce de una manera curiosa. No oímos sólo música de canto, no oímos el lenguaje sólo o como componente del sonido producido por el cantar, por la voz humana, no solo como estructura se hace perceptible como tal el mensaje lingüístico, como “manera de ataque” (Anschlagsart), ataque del fonema, articulación correcta y también pronunciación correcta y razonable; sino percibimos a la vez el colorido lingüístico que se produce por la fantasía específicamente lingüística, el fonema lleno de sustancia lingüística, oímos un lenguaje realmente presente, un decir.³ Algo semejante aparece también en el componente rítmico, aunque existen valores rítmico-musicales, suponemos oír un decir (Sagen) basado en el ritmo del lenguaje. En Mozart, por el contrario, el ritmo es genuinamente de naturaleza musical (ver p. 111 s.)

Pero el cantante de ópera y de concierto, el músico-cantor, generalmente no dispone ni del instrumento necesario ni de la disposición mental (Anlage) para crecer en la ejecución de los lieder de Schubert. Le falta la otra cara, la del “cantor”, que procede de la poesía. Se oye una reproducción - también de los mejores cantantes de concierto - que es en efecto “musical”, pero que, o bien, a pesar de la buena dicción, parece indiferente en el decir (Sagen), o bien se caracteriza por la ejecución inadecuada, artísticamente forzada, que va en busca del efecto. En ambos casos está ausente la realidad mental creada por Schubert.

[p. 145] Sólo en el caso muy raro, feliz, de que un músico-cantante consigue también en su disposición mental la unión con aquel otro “cantor, que procede de la poesía surge una ejecución adecuada al lied de Schubert. El sonido entra como sonido, existe como música, pero es suprimido, por así decir, en el mismísimo momento, es convertido en fantasía hecha lingüísticamente, en sustancia-fonema, en “nombrar”.

El problema aquí mencionado está, por lo tanto, condicionado esencial y sociológicamente. Se podría en efecto conseguir resultados más satisfactorios con métodos de entrenamiento adecuados, no existentes, como exige Vogl. Pero aún más que los métodos de entrenamiento faltan incluso las escuelas, faltan los presupuestos sociológicos para tales escuelas. El músico crea una propia especie de ser humano. No está en comunicación con la totalidad de las profesiones humanas. (Excepciones individuales no cambian nada de esta constatación.) Un cantor, un organista protestante, un maestro de capilla, un pianista, un cantor no existen sólo en sus sonidos. Meditan quizá también sobre algo, se entregan a especulaciones, especialmente también sobre música. Pero dentro de su horizonte prefigurado profesionalmente, no se muestra - por sí- ningún camino, que conduzca con necesidad a otros ámbitos mentales; no se anuncia por ejemplo una necesidad materialmente condicionada, de *estudiar* a Shakespeare o a Leonardo, e apropiárselos, llevarlos consigo. Esta postura se refleja en también en las escuelas de música: en su estructura no encuentran la comunicación con otros campos como *algo necesario*. Están secuestradas, aisladas. Pero si se añade al estudio un grupo

³ [= nota 1, p. 144] Pero nada sería más equivocado, relacionar esta manera de cantar con la posterior - se trate de los lieder o del teatro de Wagner -, donde bajo música y bajo lenguaje se entiende algo completamente distinto a en Schubert. Para explicar sólo el enfoque para captar este hecho, remito a la constatación (p. 38), que en la música después de Schubert se compone musicalmente en lugar del cuerpo-lingüístico la sombra del lenguaje. El estado de ánimo, lo “impronunciable” son compuestos musicalmente, y el lenguaje mismo sirve, por así decir, como instrumento - ahora cambiado, nuevo - para la realización de esta intención, usando la resonancia sonora (Sprachschall) como fenómeno comprendido de un modo naturalista. Ver también p. 116.

de formación filosófico o histórico-artístico, entonces se cambia con ello la situación naturalmente sólo para empeorar: el secuestro debido a la naturaleza de la cosa, de la música y a la larga tradición, que tiene un determinado sello, es tomado por debilidad, que uno cree, desde fuera, remediar mediante ingredientes educativos. Este rasgo peculiar la de la música, de aislarse material y socialmente, es una fortaleza, pero, a la vez, una debilidad puede ser bueno para el cultivo de fenómenos musicales, como p. e. Palestina o Bach (en cualquier caso no les daña), pero se muestra como defecto, si se quiere comprender Monteverdi, Schütz, los tres clásicos vieneses o Schubert: en Monteverdi, Schütz y Schubert debido a la función constitutiva del lenguaje en sus obras, en los tres clásicos vieneses debido a la íntima relación de la estructura musical y teatral (ver p. 119 y 170 s.)⁴ - Pero respecto a este problema esencial, sólo indicado aquí de un modo general: [p. 146] la función e integración (Eingliederung) social de la música, no vamos a tratarlo más de cerca. Es suficiente constatar que la reproducción de los lieder de Schubert adolece al de profesión musical marcada por su origen. Para dejar nacer los lieder de Schubert no era suficiente simplemente una formación apropiada del cantor artístico. era necesaria una ocupación que hoy no existe como profesión, que - teniendo incluso a Schubert ante los ojos - se funda en el "cantor" del poema y ha aceptado en sí al músico artístico (ver p. 97 s. Y p. 141). Entonces se presentaría también la necesaria fuerza de reflexión, que transporta en el rango, de realizar lírica a través de la estructura musical como el decir (Sagen) directamente.

b) La música instrumental en la creación de Schubert

Schubert llegó a la música - así lo hemos constatado - como aficionado. Como tal agarró el lied, un género privado hasta entonces y lo convirtió en arte de alto nivel. En el ámbito de la música instrumental sucedió lo contrario; aquí Schubert encontró géneros de arte de alta categoría reconocidos por el público; y lo que hizo en primer lugar con esto, fue volver a componerlos en arte sin pretensiones, en música, uque era compuesta por aficionados y se dirigió a círculos privados de aficionados. Posteriormente lo condujo por supuesto nuevamente a arte de alto rango. Aparecieron las grandes obras instrumentales como las dos últimas sinfonías, en si-menor (1822) y en do-mayor (1828), o el quinteto en do-mayor (1828). Esta música instrumental tenía, por lo tanto, detrás de sí un camino semejante al del lied de Schubert, procedía de la esfera privada, conservó las señales de su nacimiento y fue creada por eso de manera distinta a los clásicos vieneses. Pero en el ámbito de la música instrumental surgió con esto una ruptura: entre las obras de los clásicos vieneses y las posteriores obras de Schubert se interpoló la creación del aficionado. Schubert completó la historia de la música, por así decir, aceleradamente (ver p. 141) sólo en el ámbito del lied, porque sólo en ese ámbito enlazó con un género cultivado ingenuamente hasta entonces.⁵ Con el camino seguido en el lied puede compararse sólo aún el que conduce a la música para piano a cuatro manos de Schubert, [p. 147] en tanto este género también, tal como se encontraba, estaba fuera de lo aceptado por el público. Sólo él le concedió su peso.

Veíamos, que entre las obras publicadas por el mismo Schubert los lieder, y en efecto una selección bien pensada por Schubert, constituye con mucho la parte más grande (ver p. 138). Es revelador, que, dentro de la música instrumental, que fue

⁴ [= nota 1, p. 145] Por eso, esta constatación, aplicada a los clásicos vieneses, atañe más al cantor y al músico de orquesta que al director, que crea la realidad teatral, al realizar la partitura.

⁵ [= nota 1, p. 146] La relación de Schubert con la composición de la misa de los clásicos vieneses es análoga a la indicada en el ámbito de la música instrumental. En el ámbito de la música de teatro no se le concedió a Schubert encontrar una conexión con el arte de altura. (Ver p. 136).

publicada durante la vida de Schubert, las composiciones para piano a cuatro manos ocupan el primer lugar.⁶ Muy cerca de estas siguen las danzas para piano a dos manos.⁷ Después las que así mismo cuentan como más pequeñas 4 *impromptus* (D 899: 1827), los 6 momentos musicales (D 780: 1728) y una variación (D 718: 1824). De los grandes géneros musicales instrumentales Schubert sólo ha publicado muy poco: sólo 3 de las sonatas musicales (D 845: 1825/26, D 850: 1826, D 894: 1827), y en obras de música de cámara sólo el rondó para piano y violín (D 895: 1827), el cuarteto de cuerda en la-menor (D 804: 1824) y trío de piano en *mi-bemol-mayor* D 929: 1828). De los géneros del público ligados al lenguaje sólo una de las siete misas (do-mayor, D 452: 1825), ninguna música de teatro.

Schubert no ha publicado incluso ninguna sinfonía y en absoluto ninguna obra para orquesta. La causa no hay que buscarla ciertamente solamente en una falta de entendimiento por parte del público y de su representante, el editor. Está más bien en la situación y singularidad y en la constelación que lo determina. También de las obras publicadas por él surge una imagen de aquello por lo que el, en primera línea, se contempló a sí mismo.⁸

[p. 148] De un modo semejante sucede con su música instrumental. La mayor parte de las obras ejecutadas durante la vida de Schubert, incluso todos los cuartetos entre 1812 y 1836 se escucharon solo en eventos privados. De sus sinfonías no fueron ejecutadas en su vida las dos últimas, que llegaron a ser célebres posteriormente - Schubert no encontró el camino hacia la gran publicidad. Las 6 primeras, nacidas entre 1813 y 1818, por lo tanto, en la época que Schubert no se había dedicado todavía exclusivamente a la profesión de músico, tienen un carácter privado, fueron compuestas ad hoc para eventos privados y probablemente fueron respectivamente ejecutadas sólo esa vez.⁹ Tales eventos en el marco de las sociedades privadas burguesas o de reuniones

⁶ [= nota 1, p. 147] 15 números en Deutsch, Catalogue: Marchas: D 602 (1824), D 819 (1825), D 733 (1826), D 859 (1826), D 885 (1826). Otras obras para piano a cuatro manos: Ouverture D 675 (1825), sonata D 617 (1723), rondó D 951 (1828), 8 variaciones D 624 (1822), 8 variaciones 813 (1825), 8 variaciones D 908 (1827), divertissement D 818 (1826), divertissement D 823 (1826), 6 polonesas D 824 (1826), 4 polonesas D 735 (1827). Fin de la cita.]

⁷ [= nota 2, p. 147] 9 números en el Deutsch, Catalogue: (como fenómenos independientes) D 365 (1821), D 145 (1823), D 783 (1825), D 779 (1825), D 734 (1827), D 869 (1827), D 924 (1828), D 971 (1823), D 735 (1825). - De los siguientes números en el Deutsch, Catalogue aparecieron danzas individuales en almanaques: 2 danzas de D 366 (1824), 1 danza de D 769 (1823), D 781 (1824).

⁸ [= nota 3, p. 147] Ver p. 139 s. Es revelador también el siguiente pasaje del escrito de Schubert a Schotts Söhne en Maguncia el 21 de febrero de 1828 en la que comunica al editor, a cuya invitación responde, una relación de sus “composiciones disponibles” y a continuación escribe: “Este es el índice de mis composiciones terminadas además de 3 óperas, una misa, y una sinfonía. Estas últimas composiciones muestro sólo para con ellas se conozca mi aspiración hacia los más alto en el arte” [p. 148] (Deutsch, Dokumente, Nr. 1059). La reacción de la editorial Schott, que a encargo suyo también había exigido “cantos para una o varias voces con o sin acompañamiento de piano”, por lo tanto, no sólo música instrumental, es significativa: de los 10 números de obras nombrado por Schubert 8 fueron aceptadas (música de cámara, composiciones de piano a 2 y 4 manos, coros), pero no los *lieder*. - ver también la observación del Freiherr von Schönstein (en sus recuerdos contados en 1857 a Fernando Luis) “... pero por cierto, Schubert, según se sabe muchas de sus creaciones ... no las consideró dignas de publicarse, y las dejó a un lado”. (Deutsch, Erinnerungen, p. 86 s.).

⁹ [= nota 1, p. 148] Además de las citadas anteriormente fueron ejecutadas durante la vida de Schubert sólo las siguientes obras instrumentales:

Públicamente:

Ouverture D 500 (1818)

Octeto en fa-mayor para instrumentos de cuerda y viento D 803 (1827)

Trio para piano en mi-bemol-mayor D 929 (1827)

Phantasie en do-mayor (Sei mir gegrüsst!) para piano y violín D 934 (1828)

familiares, [p. 149], naturalmente no deben compararse con las ejecuciones los musicales de los tres clásicos vieneses en los palacios de la aristocracia. Cuando sonó la Eroica de Beethoven en el palacio de Lobkowitz, o sus cuartetos se tocaron en casa de los príncipes Rosumowsky, estos no han de contemplarse como eventos de círculos "privados". No fueron en efecto "públicos" en el sentido posterior de concierto anónimo privado burgués. Pero fueron públicos en el sentido de lo aceptado y en efecto con vistas a la música como a la sociedad portadora, que, como dirigente, corporeizaba lo público.

Fin de la sección, Sitges, 30 de agosto de 2017

Ouverturen "in italienischen Stile" para piano-forte a cuatro manos en re-mayor, D 592 y en do-mayor, D 597. 1ª ejecución (a dos pianos, a ocho manos): 12 de marzo de 1818, como "entretenimiento privado" en el Gasthof "Zum Römischen Keiser" Viena.

Galopp y 8 escocesas (opus 49, XII 23) D 736 (1826)

Privadamente:

Todas las 7 Ouvertures, D 4, 26, 470, 556, 590, 591, 648, (entre 1811 y 1820)

5 minuetos con 6 tríos para cuarteto de cuerda D 89 (1813)

5 *Danzas alemanas* con coda y 7 tríos para cuarteto de cuerda D 90 (1813)

Minueto en re-mayor para cuarteto de cuerda D 86 (1813)

Octeto en re-mayor para instrumentos de cuerda y viento D 803 (1824)

Quinteto de la trucha D 667 (1819)

Adagio y Rondó concertante en fa para pianoforte, violín, viola y violoncelo, denominado Concierto de piano D 487 (1816)

Rondó si-menor para piano y violín (opus 70, VIII,1) D 895 (1817)

Sonata para piano y arpeggione D 821 (1824)

Marcha para niños en sol-mayor para piano a 4 manos D 928 (1827)

Fantasía en mi-menor para órgano y piano a 4 manos D 940 (9 mayo 1828)

Fuga en mi-menor para órgano y piano a 4 manos D 952 (4 de junio de 1828).