

## Piano

### El piano en los Lieder de Hugo Wolf

(Por Aurelio Viribay)

El piano en los Lieder de Hugo Wolf y el acompañamiento vocal: partiendo de diversas consideraciones sobre la parte pianística de los Lieder de Hugo Wolf, se abordan en este artículo otros aspectos relacionados con las exigencias y la importancia de la compleja labor de los mal llamados pianistas acompañantes.



Hugo Wolf es el compositor más importante de Lieder desde Franz Schubert, y ambos representan los pilares del género liederístico; tan sólo 63 años separan los respectivos nacimientos de estos dos grandes compositores, un lapso de tiempo muy breve si se considera la gigantesca progresión estilística que Wolf confiere al género liederístico. Esta enorme evolución estilística afecta directamente a la importancia y dificultad de la parte pianística de sus Lieder; por citar un sólo ejemplo, la cabalgata del jinete del fuego y el incendio desatado en "**Der Feuerreiter**" (texto de Mörike) encuentra su correspondencia pianística en un despliegue de octavas, trémolos y acordes que harían sudar a cualquier solista; su densa escritura pianística, con un rango dinámico que se mueve desde *pppp* hasta *fff*, se convierte en una verdadera prueba de fuego para el acompañante, que cuenta con la dificultad añadida de ejecutar esta difícilísima escritura dentro de las

limitaciones dinámicas impuestas por la voz, y a la que el pianista intentará no tapar con los más de dos metros de cola de nuestros pianos modernos (Este Lied debería formar parte del repertorio obligado a interpretar en procesos de selección de repertoristas vocales en escuelas de música y conservatorios). Sin embargo no es la dificultad pianística el escollo más difícil a salvar con el que se encuentra el pianista que aborde el repertorio liederístico de Hugo Wolf; en las líneas que siguen esbozaré algunas de las características del acompañamiento de estos complejos Lieder así como las diferentes exigencias que este repertorio demanda de los pianistas.

La dificultad de la escritura pianística de los Lieder de Wolf no es en ningún caso gratuita y responde siempre a una necesidad expresiva; Wolf compuso en rachas de actividad febril verdaderos dramas en miniatura, inspirado por textos poéticos entre los que destacan en importancia sus ciclos sobre Eichendorff (20 Lieder), Goethe (51), Mörike (53), su impresionante tríptico sobre Miguel Ángel (en traducción alemana debida a Walter Robert Tornow) y las dos colecciones que forman el "**Spanisches Liederbuch**" (traducciones al alemán hechas por Heyse y Geibel de poemas españoles de los siglos XVI y XVII principalmente: 10 canciones espirituales y 34 profanas) y el "**Italienisches Liederbuch**" (46 poemas anónimos italianos traducidos por Heyse). Se podría establecer un paralelismo

entre el tipo de expresividad que consigue Van Gogh en sus cuadros con el de Wolf en sus Lieder, no en vano ambos fueron precursores del expresionismo pictórico y musical respectivamente; la concentración expresiva que alcanza Wolf en su producción liederística es extrema: tanto como su admirado Wagner dilató interminablemente la forma de sus Dramas Musicales, Wolf condensó la de sus Lieder; si en la duración de sus creaciones musicales ambos son antagónicos, en cuanto a los medios expresivos utilizados hay claros paralelismos entre ellos. No hay más que abrir la reducción pianística de la ópera "**Tristán und Isolde**" por cualquier página y se encontrará un asombroso parecido con la anhelante escritura pianística, sincopada y llena de cromatismos, de ese portentoso Lied (verdadera ópera en miniatura) que es "**Kennst du das Land**".

La fusión entre texto poético y música en los Lieder de Wolf es tan perfecta que el pianista ha de conocer a la perfección el texto para recrear la adecuada atmósfera sonora

La fusión entre texto poético y música en los Lieder de Wolf es tan perfecta que el pianista ha de conocer a la perfección el texto para recrear la adecuada atmósfera sonora; un pronunciado interés por la literatura (y en especial por la poesía), capacidad de respirar con el cantante, adaptar el sonido del piano al color de la voz y suficiente fantasía para transformar el texto en música creando un determinado ambiente son requisitos indispensables de todo pianista acompañante de Lied, exigencias que se multiplican para abordar la compleja producción de Hugo Wolf. Volviendo al Lied antes citado "**Kennst du das Land**", su texto poético, uno de los más conocidos de la poesía alemana, resulta difícil de comprender completamente sin un conocimiento más profundo de su contexto dentro de la novela "**Wilhelm Meister Lehrjahre**" de Goethe: la niña Mignon, nacida en Italia y raptada por vagabundos para ser conducida a Alemania y ser allí obligada a cantar y bailar en una compañía ambulante, recuerda en este poema la belleza de su patria en la primera estrofa, el esplendor de su hogar en la segunda y los caminos montañosos que atravesó cuando fue raptada en la tercera y última. El acompañamiento sigue el mismo esquema armónico en las tres estrofas, pero en cada una de ellas varía la escritura pianística para imbricarse con el texto cantado. En su cometido de transformar este texto en música el pianista ha de recrear en la tercera estrofa el escarpado camino montañosos que atravesó Mignon en el viaje con sus raptadores, dibujar la niebla, recrear la terrible cueva del dragón y, en un colosal trémolo en fortísimo, evocar la cascada de agua sobre las rocas.



Estas exigencias pianístico-literarias convierten el estudio de los Lieder de Hugo Wolf en una experiencia fascinante para el pianista. La inquietud poético-literaria que se presupone en todo pianista interesado por la colaboración liederística sin duda moverá a éste a establecer comparaciones entre los Lieder que diferentes compositores crearon basados en el mismo texto poético. Por ejemplo, el antes citado "**Kennst du das Land**" inspiró también a Beethoven, Schubert, Liszt y Schumann, por citar sólo los más importantes: a través del estudio de estas diferentes versiones contemplamos 79 años de evolución en la técnica y escritura pianística desde 1809 en que Beethoven compuso el suyo hasta el de Wolf escrito en 1888. El salto estilístico abordado por Wolf en su creación liederística se ejemplifica con absoluta claridad si comparamos la escritura pianística de sus Lieder con los

que sobre el mismo texto compuso Schubert: cromatismo exacerbado, ritmos sincopados, abruptas modulaciones, audaces procesos armónicos, profusa utilización de los registros extremos del teclado, trémolos, acordes, octavas, ligerísimas figuraciones e independencia total del teclado con respecto a la línea vocal de Wolf contrastan con la claridad de líneas del pianismo schubertiano, cuya dificultad, muy diferente de la de Wolf, nace precisamente de esa claridad de textura.

Resulta cuando menos curioso comparar el resultado de Wolf en tres Lieder de su "**Spanisches Liederbuch**" con el de tres compositores españoles que utilizan los mismos poemas para sus canciones. Eduardo Toldrá se inspiró en un poema de Lope de Vega para su delicadísimo "**Cantarcillo**"; Wolf se basó en la traducción alemana de Geibel de este poema para su Lied "**Die ihr schwebet**". Joaquín Rodrigo compone su "**Romancillo**" basándose en el poema anónimo "**Por mayo era, por mayo**"; Wolf utiliza este mismo poema anónimo traducido por Heyse en "**Ach, im Maien wars, in Maien**". Por último, un poema de "**La Dorotea**" de Lope de Vega inspira a Granados su exuberante "**No lloréis ojuelos**", perteneciente a las "**Canciones Amatorias**"; Wolf utiliza la traducción de Heyse de este poema en su Lied "**Weint nicht, ihr Äuglein**". Valgan estas sugerencias para despertar la curiosidad de pianistas en el vasto campo de las relaciones poético-musicales, inabarcable por su amplitud en un artículo de estas características.

Para abordar los Lieder de Wolf el pianista necesita tanta técnica como cualquier solista, pero un tipo diferente de técnica: se trata de recrear miniaturas con las más sutiles diferenciaciones; tener la máxima flexibilidad en el mínimo espacio al servicio de la expresión. Si observamos la partitura del segundo de los Lieder de Mignon, "**Nur wer die Sehnsucht kennt**", podemos apreciar continuos cambios de tiempo: ya sólo en la introducción de ocho compases encontramos nada menos que seis indicaciones diferentes referentes al tempo. Por otro lado, la mano derecha toca en los tres primeros compases exactamente el mismo diseño de tres notas en octava, cuyo sentido expresivo es otorgado por la progresión armónica de terceras en la mano izquierda y el regulador en crescendo. El pianista ha de realizar un verdadero trabajo de orfebrería musical para traducir la amplia y variada gama expresiva que va desde torturadas emociones hasta el más fino sentido del humor e ironía presentes en los Lieder de Hugo Wolf (¡y casi siempre resulta más difícil recrear el humor que el drama!).

En contrapartida por la dificultad pianística de sus Lieder, Hugo Wolf ha obsequiado al intérprete con una escritura de gran lucimiento e incluso le brinda algunos pasajes solísticos donde, liberada de la tiranía del cantante, la parte pianística rompe y emerge para erigirse en protagonista absoluta. El "**Italienisches Liederbuch**", plagado de luminosas miniaturas, se cierra con "**Ich hab' in Penna**", cuyo colofón es un brillantísimo pasaje pianístico a solo en el que la fogosa carrera de semicorcheas en fortísimo desemboca en una serie de conclusivos acordes que hacen al público olvidar la nota aguda con la que recientemente se lucía la cantante. Para remates brillantes, nada comparable a la eclosión de la primavera en 22 compases con que el pianista cierra el Lied de Mörike "**Er ist's**", cuya ejecución demanda una técnica muy precisa para no tropezar en las semicorcheas de la mano derecha, repetidas y articuladas de dos en dos mientras se pasa del fortísimo al pianísimo más inaudible (nada más distinto del inofensivo "**Er ist's**" que compuso Schumann en su "**Lieder-Album für die Jugend**", op. 79); o el encantador vals vienés que remata "**Abschied**", último de los Lieder de Mörike, que interpretado con la gracia adecuada debería provocar las ganas de bailar al público. Tras la continua queja del cazador por el enfado con su amada en "**Der Jäger**" (Mörike), corresponde al pianista evocar las delicias

de la reconciliación en los cinco compases del wagneriano final (muy rápido y apasionado); difícil final con rápidas octavas en fortísimo encontramos en "**Schmerzliche Wonnen und wonnige Schmerzen**" ("**Spanisches Liederbuch**") y tan sólo cuatro compases pero también de gran dificultad en el pasaje final en fortísimo de "**Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte**" ("**Italienisches Liederbuch**"), con grandes saltos y rápidas fusas descendentes en la mano derecha que han de ejecutarse con toda la rabia de la amante traicionada que protagoniza la canción. Otro pasaje memorable del "**Italienisches Liederbuch**" es el final del Lied "**Wie lange schon war immer mein verlangen**" rematado por un postludio pianístico, cuya dificultad consiste en hacer reír al público imitando a un joven músico inexperto, temeroso, tímido y vacilante tocar titubeante el violín, para desesperación de su prometida. Y siguiendo con Lieder de carácter amable habría que citar también el largo postludio pianístico de "**Epiphanias**", texto de Goethe, que Wolf compuso para una fiesta familiar en la que tres hermanas cantaban y actuaban disfrazadas de reyes magos, y en el que el piano describe sucesivamente a cada uno de los tres magos de oriente.

Son ejemplos para demostrar que el pianista de Lied, máxime en los Lieder de Hugo Wolf, no debe tener ninguna timidez al expresarse, no debe autorelegarse demasiado a un segundo plano. No se debería pensar en dos diferentes categorías: "cantante y acompañante", sino en el encuentro entre dos músicos de igual importancia. Los recitales realmente interesantes se dan cuando cantante y pianista hacen música de cámara juntos. Y si no, ¿quién acompaña a quién en la serenata que evoca el pianista en "**Mein Liebster singt**", también del "**Italienisches Liederbuch**"? La respuesta se obtiene tocando la parte de piano sin voz, al igual que ocurre en otra bellísima serenata de Wolf: "**Das Ständchen**", con texto de Eichendorff, donde el cantante habrá de "acompañar" al acompañante para hacer justicia al Lied. Aunque diferente por su carácter amargo, también "**Klinge, klinge, mein Panderó**" ("**Spanisches Liederbuch**") sigue una estructura similar: aquí un movimiento continuo de semicorcheas en la mano derecha del piano evoca la alegre música de la fiesta en la que la protagonista toca mientras expresa su dolor por un amor no correspondido; el hallazgo de Wolf consiste precisamente en contraponer el canto lamentoso de la protagonista a la alegre música festiva del piano. En "**Die Bekehrte**", texto de Goethe, la mano derecha del pianista toca la flauta con cuya música la protagonista es seducida, mientras ésta canta las delicias e inquietudes que esta seducción le provoca. Otra serenata, pero esta vez bien grotesca, aparece en "**Schweig' einmal still**" ("**Italienisches Liederbuch**") donde el pianista toca la serenata que tanto hastía a la protagonista del Lied e incluso ha de imitar en tres ocasiones el rebuznar con que ésta compara dicha serenata: dicho "rebuzno" consiste en una figuración repetida de semicorchea seguida de corchea con puntillo en ambas manos del pianista y en movimiento contrario de amplios intervalos.

Wolf se muestra inagotable en su inventiva al componer la parte pianística de sus Lieder: la variedad de registros, de colores, tipos de escritura y figuraciones es de una riqueza sin parangón en la historia del género liederístico. Nos hace tocar brillantes marchas militares sobre las que se eleva el canto en "**Ihr jungen Leute**" ("**Italienisches Liederbuch**") o "**Sie blasen zum Abmarsch**" ("**Spanisches Liederbuch**"), éste con la indicación de carácter *Im Marschtempo* (en tiempo de Marcha); también *Im Marschtempo* el Lied con texto de Mörike



“**Der Tambour**”, donde los trémolos de la mano izquierda imitan el sonido del tambor del regimiento. En “**Der Knabe und das Immlein**” (Mörike), los trinos en la zona aguda del teclado ejecutados con la nitidez adecuada deben evocar la abejita



coprotagonista de la canción; el suave galopar del caballo de la princesa en “**Der Gärtner**” (Mörike) está en el ritmo de los acordes del piano; blandos arpeggios en pppp nos traen un arpa eólica en “**An eine Aeolsharfe**” (Mörike) y rapidísimas (y difícilísimas) figuraciones cromáticas de semicorcheas en ambas manos y trémolos son el viento de “**Lied vom Winde**” (Mörike); la tormenta (metáfora de la noche de amor de los protagonistas) de “**Begegnung**” (Mörike) está en ambas manos del pianista que han de alternar rápidos acordes; en “**Und willst du deinen Liebsten sterben sehen**” (“**Italienisches Liederbuch**”) los dorados cabellos de la amada movidos por el viento tienen su reflejo en una escritura en pianísimo, suaves arpeggios en la mano derecha mientras la izquierda ejecuta delicados arpeggios desarrollados en lentas semicorcheas; una figuración repetida de cuatro fusas y una negra imita el transparente cristal en “**O wär dein Haus**” (“**Italienisches Liederbuch**”). Son tan numerosos los ejemplos que podrían citarse que animo a pianistas curiosos a adentrarse en esta fascinante literatura para buscar sus tesoros escondidos; baste decir que cada estado de ánimo, cada paisaje, cada detalle del poema, todo ello tiene su correspondiente reflejo en la expresiva e imaginativa escritura pianística de los Lieder de Hugo Wolf, y que el pianista deberá recrear haciéndose valer de un virtuosismo nunca vacío sino buscando la máxima expresividad de texto y música. También en los casos en que la escritura de Hugo Wolf es, desde el punto de vista puramente mecánico, más simple, como en el caso de las desnudas y lentas terceras de “**Das verlassene Mägdlein**” (Mörike), reflejo en este caso de la desolación de la protagonista, el pianista ha de dotar estos simples elementos pianísticos de una gran expresividad, del intenso contenido emocional que parte del texto poético que sirvió como fuente de inspiración al compositor.

El “más difícil todavía” consiste para el pianista de Lied en la exigencia que surge a menudo de estudiar y ejecutar los Lieder en más de una tonalidad: se había ya conseguido dominar un difícil Lied para un recital con barítono y ahora hay que volverlo a estudiar en otra tonalidad pues en el siguiente recital acompañaremos a un tenor. Las digitaciones cambian, y hay que desacostumbrar primero a los dedos para volverlos a acostumbrar a la tonalidad requerida. La relativa comodidad que ofrece determinada tonalidad puede convertirse en un irritante trabado al ser transportado el Lied a una tonalidad menos racional desde el punto de vista pianístico ¡Y todavía puede darse uno por satisfecho cuando el cantante demanda una tonalidad de la que al menos existe previamente una edición! En caso contrario hay que transportar “a vista” si no quiere uno tomarse la molestia de escribir el Lied en la nueva tonalidad.

La combinación de virtuosismo y contenido expresivo presente en los Lieder de Wolf demanda asimismo una gran madurez del pianista que los aborde; de la misma forma que existen niños prodigio capaces de tocar obras pianísticas de gran dificultad a un alto nivel, no existen “acompañantes-prodigio” ya que se necesita madurez para comprender y tocar los complejos Lieder de Wolf a la vez que el pianista es capaz de escuchar al cantante y entregarse a lo que éste hace. Sólo esta madurez permitirá al pianista estar en condiciones de poder sacar lo mejor que el cantante pueda dar, de lo que puede deducirse que para dedicarse al acompañamiento del Lied en general, y a Hugo Wolf en particular, se necesita un talento muy especial, nunca debe ser tomada como un actividad para aquellos pianistas

que no muestran suficientes cualidades como solistas.

El camino hacia el estudio y profundización de los Lieder de Wolf, tanto para pianistas como para cantantes, debería ser el mismo camino realizado por el compositor, es decir, partir del texto para, a través de la comprensión del mismo, pasar a la música y captar así la infinidad de matices y detalles del texto poético que excitaron la creatividad del compositor y que éste supo plasmar en su obra, detalles y matices que el intérprete ha de recrear en su interpretación. El pianista debería esperar a lanzar sus dedos sobre el teclado y descifrar la parte pianística no antes de haber captado y comprendido el texto en su totalidad; luego deberá conocer y estudiar el pentagrama vocal tanto o mejor que los dos pentagramas del piano; sólo llegado este momento se empieza a estar preparado para comenzar los ensayos con el cantante. Al fin y al cabo el Lied no es más (y nada menos) que la unión entre texto y música, y los Lieder de Hugo Wolf son una cima indiscutible del género precisamente por el maridaje perfecto y la unidad que consigue el compositor entre el mundo poético y el musical. El pianista que toca este repertorio tiene una relación menos directa con el público que el cantante, pero se ha de tener en cuenta que el pianista se sienta, por decirlo de alguna manera, del lado del compositor. Los grandes compositores de lieder, salvo contadísimas excepciones, eran pianistas, no cantantes: escribían el acompañamiento pianístico de los Lieder para ellos. Por lo tanto no se puede pensar que éste desempeñaba un papel sin importancia, importancia que Hugo Wolf lleva a su extremo en esa joya de la literatura liederística que son sus más de 250 canciones.



Este artículo fue publicado por primera vez en el nº 1 de la revista "**Scherzo Piano**" y se publica de nuevo en "OpusMusica" con la amable autorización de la revista "**Scherzo**".

Escribir a [Aurelio Viribay](#)

**La opinión de OpusMusica se expresa sólo a través de los editoriales. Cualquier responsabilidad por el contenido de otras colaboraciones y artículos corresponde en exclusiva a sus respectivos autores.**

**Copyright © 2005-2006 OpusMúsica. All Rights Reserved  
ISSN: 1885-7450**