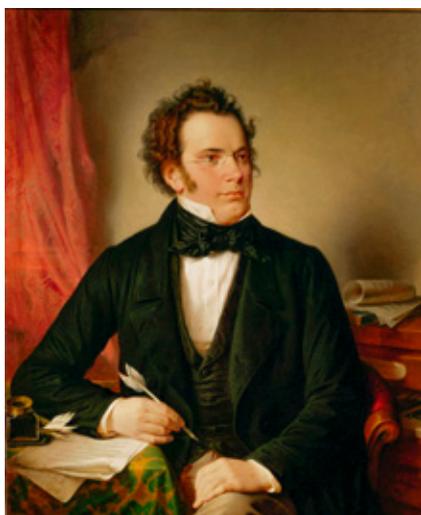




EL LEGADO RELIGIOSO Y SINFÓNICO DE FRANZ SCHUBERT REFLEXIONES DE NIKOLAUS HARNONCOURT

por Fernando Martínez Guzmán



*Franz Schubert.
Retrato realizado por
Wilhelm August Rieder
en 1875, a partir de
una acuarela original
de 1825.*

La música es un lenguaje propio y, si hay algo que refuerce la idea, como lenguaje de lo inexpresable, es la música de Schubert. Cualquiera que desee entender su idioma necesita tiempo, paz y tranquilidad. Schubert siempre me ha acompañado; para mí representa la personificación de la música. Llegué a Beethoven y a Mozart mucho después. Schubert solo vivió treinta y un años, y fue querido por sus contemporáneos. Hoy en día, su música nos emociona, y nos transporta desde el más alegre de los estados de ánimo hasta la desesperación más profunda. ¡Esa tristeza, esa cercanía con la muerte presente en su obra, por no hablar de la melodía y la armonía, son únicas en Schubert! Quizás, no exista otro compositor que tenga un lenguaje tan personal.

Así sintetiza el gran director de orquesta Nikolaus Harnoncourt el testamento espiritual y trascendente de Schubert.

Franz Schubert (1797-1828) ha suscitado numerosas leyendas, que hablan de un hombrecito obeso, miope, amable y pobre, que escribía inspiradas melodías en los cafés y en las casas de amigos. Qué simplistas y equivocados suelen ser estos mitos y cuánto más compleja y fascinante fue la personalidad de este genio de la música. El presente artículo intenta contribuir en este aspecto, a través del conocimiento y la experiencia de Harnoncourt, cuyas reflexiones nos iluminan y nos acercan al lenguaje religioso y sinfónico del compositor.

Schubert religioso

Desde su primera juventud, Schubert entró en contacto con los rituales de la Iglesia y su música. En 1808, a los once años, se unió a los niños del coro de la Capilla de la Corte de Viena –hoy Niños Cantores de Viena–, y en los años siguientes se familiarizó con el repertorio de la música sacra. Al mismo tiempo, comenzó a componer piezas litúrgicas: en 1812, cuando aún no cumplía los quince años, esbozó su *Misa en Fa mayor (D. 105)*, y en 1816, ya había escrito alrededor de veintisiete obras sagradas. A partir de ese momento, si bien su producción religiosa declinó en cantidad, sus creaciones, sin embargo, crecieron en profundidad y madurez.

Hasta el momento de su muerte, ocurrida en 1828, solo escribió dieciocho piezas religiosas, la mitad de ellas alrededor de 1820 y el resto, entre 1826-1828. Esta distribución cronológica evidencia un cambio de actitud de Schubert respecto de la Iglesia de su tiempo, y ciertas aprensiones que se pueden constatar en algunas fuentes. En sus cartas, Schubert enfatizó reiteradamente su disgusto por un cierto fanatismo clerical, y a menudo modificó el texto tradicional en la configuración de la Misa, omitiendo ciertos pasajes de esta. Por ejemplo, en algunos casos, omitió en el *Credo* las palabras *et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam* (“creo en una Iglesia santa, católica y apostólica”); y en sus dos últimas *Misas* omitió las palabras *genitum, non factum, consubstantialem patri* (“engendrado, no hecho, siendo de una substancia con el Padre”). Sin embargo, Schubert siempre consideró las *Misas* y las *Sinfonías* como “las formas de arte más elevadas”, testimonio consignado en una carta dirigida a los editores Schott, en febrero de 1828.

Hasta el momento de su muerte, ocurrida en 1828, solo escribió dieciocho piezas religiosas, la mitad de ellas alrededor de 1820 y el resto, entre 1826-1828. Esta distribución cronológica evidencia un cambio de actitud de Schubert con respecto a la Iglesia de su tiempo (...)



Joven Franz Peter Schubert, ca. 1814
©Museo Kunsthistorisches Viena, Austria.

Por otra parte, y como se aprecia a través de la evolución de sus composiciones, Schubert manifestó evidencias de los cambios que se producían en el ámbito religioso y filosófico de su tiempo. Cada vez más, los entornos de la Misa no representaban la expresión del pensamiento clerical destinado a las estructuras y a las funciones de la Iglesia; y más a menudo constituían subjetivas obras de arte destinadas a ser interpretadas en las salas de concierto. Los compositores del siglo XIX no estuvieron al servicio de la Iglesia como Bach, ni tampoco actuaron por encargo como Mozart, sino que compusieron obras religiosas por inspiración propia, hecho que concuerda con las circunstancias que rodearon la composición de la *Misa en mi bemol mayor* (D. 950), su última obra religiosa. En la primavera de 1828, Schubert bosquejó sus primeras ideas, y se cree que la obra pudo haber sido destinada a la dedicación de las campanas en la iglesia de la Santísima Trinidad, en la Alserstrasse de Viena; sin embargo, en dicha ocasión, el 2 de septiembre de 1828, solo se escuchó el coro “*Glaube, Hoffnung und*” (“Fe, Esperanza y Amor”) y la *Misa* no se interpretó en público hasta un año después de su muerte. Desde una perspectiva moderna, la naturaleza tan personal de la obra se puede apreciar en forma muy diferente a como fue recibida durante su estreno. La pieza fue estrenada en el Theaterzeitung de Viena, en diciembre de 1829, y el crítico del *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig calificó la obra como: *lúgubre, con movimientos prolongados hasta el agotamiento y con una cadena interminable de modulaciones.*

Ciertamente, los métodos de Schubert eran inusuales para los estándares de la época: especialmente la estructura dramática poco convencional del Kyrie (...) y también del Credo, que no solo es altamente cromático, sino que contiene además la primera aparición de los solistas vocales en la pieza.

Ciertamente, los métodos de Schubert eran inusuales para los estándares de la época: especialmente la estructura dramática poco convencional del *Kyrie* (con su culminación en la sección *Christie eleison*) y también del *Credo*, que no solo es altamente cromático, sino que contiene además la primera aparición de los solistas vocales en la pieza. Ciertamente, no es un hecho casual que la entrada de los solistas sea con el texto *Et incarnatus est* (“y se encarnó”), y que el coro responda con las palabras *Crucifixus etiam pro nobis* (“y fue crucificado por nosotros”). Es una indicación reveladora de los puntos de vista religiosos de Schubert que esta sección —que trata de la vida de Cristo desde su nacimiento hasta la crucifixión— se repita, ya que la sección de la Crucifixión no es seguida inmediatamente por la Resurrección.



Plano de la ciudad de Viena, publicado por J. Stockdale, Piccadilly, en 1800.



“Teatro en la orilla del Wien” a inicios del siglo XIX, grabado de Jakob Alt.

“El esfuerzo por alcanzar lo más alto en el arte”

Schubert escribió ocho misas. Las primeras, con algunas deficiencias técnicas; sin embargo, sus *Misas tardías*, la *No.5 en La bemol mayor (D. 678)*, compuesta entre 1819-1822, y la *No.6 en Mi bemol mayor D. 950 (1828)*, acusan el progreso y la madurez acelerada del compositor y constituyen excelentes ejemplos de las cualidades de la misa romántica. En estas dos *Misas tardías*, Schubert no olvida las misas de Mozart e incluso las de Beethoven, aunque es mucho más subjetivo en el seguimiento de sus modelos.

La *Misa No.5 en La bemol mayor (D. 678)*, para voces, orquesta y órgano, es un gran logro, por encima de sus *Misas Nos. 2, 3 y 4*. El interés crece a medida que avanza la obra, a través del *Kyrie* y el *Gloria* (el *Miserere* del *Gloria* es extraordinario). Sus partes más elevadas son el *Incarnatus* y el *Amen* dentro del *Credo* para llegar a un *Sanctus* y un *Benedictus* de gran belleza, gracias al acompañamiento del violín y las cuerdas, sin olvidarnos del *Agnus Dei*, con su cambiante y preciosa armonía y sorprendente melodía. “Quien no conoce la *Misa No.5 en La bemol mayor* no conoce completamente el legado espiritual de Schubert”, escribió el musicólogo Hermann Kretzschmar. En una carta dirigida a los editores Schott, a principios de 1828, Schubert calificó su obra entre aquellas en las que su “esfuerzo por alcanzar lo más alto en el arte, se había revelado”.

La *Misa No.5* es una obra sustancial que justifica su largo período de composición y su posterior revisión. Aunque el *Kyrie*, el *Gloria* y el *Credo* se escribieron en rápida sucesión, a partir de noviembre de 1819, su último mo-

La “Misa No.6 en Mi bemol mayor” (D. 950) para voces y orquesta es la creación más importante de Schubert de la misa ordinaria. Fue compuesta en el último año de su vida (1828), en un momento de plena madurez musical.

vimiento concluyó más de tres años después. Schubert evitó una configuración afirmativa del texto de la Misa, por lo que el fluido *Kyrie* está bañado por la luz de la humilde devoción. El *Gloria* presenta un himno que adquiere características sinfónicas, pero que concluye en un pasaje dinámico y rítmicamente mesurado. El *Credo* y *Sanctus* son reservados y reflexivos; el *Sanctus* simboliza el círculo de la creación uniéndose con una sola voz en alabanza a Dios. En el éxtasis del *Hosanna* la música regresa a proporciones terrenales, y la intercesión del *Agnus Dei*, cantado en alternancia antifonal entre coro y solistas, proporciona una enérgica conclusión.

La *Misa No.6 en Mi bemol mayor (D. 950)* para voces y orquesta es la creación más importante de Schubert de la misa ordinaria. Fue compuesta en el último año de su vida (1828), en un momento de plena madurez musical; obra por la cual Johannes Brahms sintió una especial devoción, y de la que posteriormente haría un maravilloso arreglo para piano.

Su armonía posee gran riqueza, la polifonía es más elaborada y la orquestación muestra un interés superior. El *Kyrie* es totalmente innovador, como si Schubert hubiera investigado a fondo sus posibilidades (nunca hasta entonces se había escuchado un número así en el ámbito de la música religiosa) y lo mismo sucede con el *Gloria*, que parece prolongar y dar luz al número anterior. El *Hosanna* del Sanctus está compuesto de forma fugada pero con más armonía que en sus otras misas. Con gran entusiasmo describió un crítico el estreno en el Wiener Allgemeine Theaterzeitung, el 22 de octubre de 1829:

En esta gran obra musical prevalece un carácter único, ya revelado en el *Kyrie*. Se abre armoniosamente en la tonalidad de mi bemol con el violonchelo y el contrabajo, que mueven poderosamente al oyente y lo llaman a la oración. Luego, las voces comienzan suavemente, uniéndose gradualmente a la orquesta en espléndidas transiciones y modulaciones, alcanzando un enorme poder. La fuga que concluye el *Gloria* se basa en un tema del clave bien temperado de Bach (fuga en mi mayor del segundo libro). En la apertura del Credo las partes corales se confrontan con el magnífico sonido de la orquesta, dominado por los trombones, mientras que en el Sanctus una serie de acordes menores crean una atmósfera de majestuosa reverencia. Después del *Benedictus*, en el que se suceden melodiosas secciones solistas y corales, como en un rondo, Schubert escribe el *Agnus Dei* con una fuga del primer libro del clave bien temperado y la obra concluye con optimismo con el *Dona nobis*.

La *Misa No. 6* de Schubert es una obra redonda en todos sus conceptos; sin embargo, no se puede dejar de mencionar su *Misa Alemana (Deutsche Messe) D. 872*, compuesta en 1826, para voces y orquesta. Un año después, Schubert haría una segunda versión para voces, sin acompañamiento instrumental. Es una obra sencilla, bella y muy popular, especialmente en Austria. Aunque no posee la grandeza de la *Misa No. 6*, es una interesante manifestación del espíritu que llevó a Brahms, muchos años después, a la creación de su *Réquiem Alemán*, su magno opus en la música religiosa.

Las Misas tardías como actos de devoción religiosa

La impronta de Schubert posee un sello muy personal; negándose a hacer concesiones a los gustos de la época, eligiendo soluciones de composición poco ortodoxas y adoptando enfoques teológicos inusuales para su tiempo. Harnoncourt no solo considera sus dos *Misas* tardías como “actos de devoción religiosa”; además, reconoce en ellas una música “de tremenda explosividad y poder trascendental, donde el apasionado esfuerzo de

Schubert se reconcilia con la muerte”. A diferencia de algunos especialistas, Harnoncourt no cree que el compositor se haya distanciado de la religión institucionalizada al omitir ciertos pasajes del texto en el *Credo*, particularmente aquellos referidos a la fe en la Iglesia Católica; y argumenta:



Nikolaus Harnoncourt (1929-2016).

No es cierto que Schubert no haya establecido ciertas líneas por no creer en ellas; eso sería una interpretación muy superficial, pues durante siglos hubo composiciones de misas en las que se establecían secciones particulares solo para instrumentos, como si fueran tonos parlantes. No hay que olvidar lo que Schubert escribió: “Es con la fe que el hombre entra por primera vez al mundo. La fe viene mucho antes que la razón y el conocimiento, porque para comprender algo hay que creer primero en algo... la razón no es otra cosa que la fe analizada”.

La impronta de Schubert posee un sello muy personal; negándose a hacer concesiones a los gustos de la época, eligiendo soluciones de composición poco ortodoxas y adoptando enfoques teológicos inusuales para su tiempo.

Harnoncourt tuvo una profunda afinidad por la música religiosa de Schubert, y sintió que Schubert fue un hombre devoto. Con relación a la *Misa No. 5 en La bemol*, expresa:

Creo que esta *Misa* es el fiel testimonio de la lucha por una mayor creencia y un mayor sentimiento religioso. Desde su inicio, la obra nos brinda una experiencia profundamente conmovedora, debido a cómo Schubert enfrenta el significado de las tres palabras iniciales: *Kyrie, Christe, Eleison* (“Oh Señor, ten piedad”). La palabra *Eleison*, “ten piedad”, puede tener múltiples traducciones, como, por ejemplo: ¿Por qué no me escuchas?, ¡Por favor, escúchame! O también puede significar: ¡gracias por haberme dado el consuelo que necesitaba! Creo que es conmovedor escuchar que esta palabra significa mucho más que simplemente “ten piedad”. La religión no es un regalo, sino una búsqueda, y creo que Schubert fue un hombre profundamente religioso.

Schubert sinfónico

Schubert compuso ocho sinfonías. Las primeras seis fueron escritas para orquestas de aficionados o semiprofesionales, y más que buscar un objetivo de grandeza, ponen énfasis en la diversión, tanto para los músicos como para el público. De este grupo, la *Cuarta* (“*Trágica*”) y la *Quinta* son las más apreciadas.

Con respecto a las otras sinfonías tempranas, la *Primera*, *Segunda* y *Tercera* casi igualan a la *Quinta* en elegancia, aunque no en profundidad; sin embargo, poseen un ingenio característico del compositor. La *Sexta* contrasta rotundamente con la *Quinta* y es, ante todo, una parodia de *Rossini*, como reacción a la “*Rossinimanía*” que enajenaba la Viena de esos tiempos.

Hacia 1825, las ideas de Schubert sobre la música orquestal cambiaron rotundamente. Se confesaba muy impresionado por las sinfonías de Beethoven, y entonces, se dedicó a estudiar en profundidad al genio de Bonn. Su *Séptima Sinfonía* no prosperó; si bien prometía ser una pieza de envergadura, solo orquestó la introducción y algunos compases del primer movimiento.

Su *Octava Sinfonía, Inconclusa* (D. 759), es un trabajo notable que combina la energía sinfónica de Beethoven con las deliciosas melodías que Schubert creaba con tanta facilidad (paralela en estilo y belleza a su *Sonata para piano en Sol mayor, D. 894*). Es un himno que da paso a nuevas alturas musicales, vertiginosas, agonizantes, pero tiernas a la vez. La obra emerge desde un silencio lleno de oscuridad y misterio, y luego se desenvuelve en un crescendo insoportable; una llamada sin precedentes a la soledad y a la angustia. La apertura está integrada a la forma de sonata, modelo revolucionario que posteriormente adoptaría Brahms en su *Segunda Sinfonía*. La *Inconclusa* es un viaje, una búsqueda desesperada de significado, y una pregunta aún sin respuesta.

Hacia 1825, las ideas de Schubert sobre la música orquestal cambiaron rotundamente. Se confesaba muy impresionado por las sinfonías de Beethoven, y entonces, se dedicó a estudiar en profundidad al genio de Bonn.

La *Novena Sinfonía en Do mayor* (D. 944), denominada *La Grande* (para distinguirla de la *Sexta*, escrita en la misma tonalidad), es una contundente obra orquestal y un noble equivalente con las sinfonías de Beethoven (así como la *Quinta* lo es con las de Mozart). La entrada al unísono de los cornos determina el tono romántico de toda la obra; y no es coincidencia que más tarde Schumann asumiera esta fanfarria introductoria en su *Primera Sinfonía*. En el segundo movimiento –*Andante con moto*– se enfrentan tanto extremos líricos como dramáticos, y se percibe una música de increíble serenidad tras un momento de tenso silencio. Prosigue un animado –*Scherzo*– que Schubert estructuró en forma de sonata, con mayor claridad que lo hecho anteriormente por Beethoven, y le sigue el final –*Allegro vivace*– que, pese a su concentración temática, concluye en un palpitante entusiasmo. Esta grandiosa obra es una sinfonía muy adelantada para su tiempo, y que permaneció

Esta grandiosa obra es una sinfonía muy adelantada para su tiempo, y que permaneció muchos años en el olvido (...) Pese a su grandeza y a su larga duración, “La Grande” produce una impresión de jovialidad. Cuando Schumann comparó la música de Schubert con un paseo por el campo, ciertamente se refería a una obra como esta.

muchos años en el olvido; su estreno póstumo no tuvo lugar hasta 1839, cuando Mendelssohn la dirigió en Leipzig. Pese a su grandeza y a su larga duración, *La Grande* produce una impresión de jovialidad. Cuando Schumann comparó la música de Schubert con un paseo por el campo, ciertamente se refería a una obra como esta.

La perfección de la “Inconclusa”

Harnoncourt dedicó largo tiempo de su vida al rescate de intentos sinfónicos abandonados. En 1989 dirigió en Ámsterdam el estreno de *Rendering* de Luciano Berio, “recomposición” de una sinfonía basada en el fragmento D. 936a, compuesto por Schubert el año de su muerte. Harnoncourt explica:

Los fragmentos sinfónicos son partituras condensadas basadas en bocetos de piano. Al parecer, Schubert tenía algunas ideas que luego fueron reemplazadas. Hizo un borrador, pero no lo completó. Debió sentir que no era lo que quería decir. Pero en 1822 aparece una obra para la cual Schubert tenía el concepto de escribir sus cuatro movimientos, y que más tarde sería conocida como la “*Sinfonía Inconclusa*”. Schubert escribió completamente los dos primeros movimientos para todos los instrumentos, en una versión definitiva. Le siguieron varios compases de un “*scherzo*”, pero estoy seguro de que debe haber habido un momento en el que Schubert se dijo a sí mismo: “la obra es perfecta” y no puedo imaginar que algún músico pueda seguir tocando después del final del segundo movimiento. Por mi parte, nunca podré tocar esta obra en otro espacio del concierto que no sea el final. ¡No existe nada después de eso!

Pero la “*Inconclusa*” no resolvió la crisis que afectaba a Schubert durante esos años; en 1824, en una larga misiva dirigida a su amigo Leopold Kupelwieser, se describe a sí mismo como “la persona más infeliz y miserable del mundo”, anunciando que “pavimentará el camino hacia una gran sinfonía” basada en varias obras de cámara. Así, comenzó a trabajar durante el verano de 1825 en su *Sinfonía en Do mayor*, “*La Grande*”, que a ojos de Harnoncourt es “una inmensa estructura en la que Schubert verdaderamente reinventa el género”.



“Banquete de la boda del emperador Franz I con Caroline Auguste”,
10.11.1816, ©Archivo del cuadro del ÖNB.

¡Schubert habló en su propio dialecto!

Harnoncourt afirma que la dramaturgia sinfónica de Schubert no se caracteriza tanto por su desarrollo lineal, sino por la relación entre los temas, las armonías y las formas: “Las cambiantes e iluminadas repeticiones, las modulaciones e incluso las perturbaciones, cobran una vida propia. Tampoco Schubert obliga a seguir un plan estricto según las formas, sino que las sigue con inspirada intuición para que puedan revelar su inherente valor. En este proceso, la estructura resulta expansiva y adquiere inmensidad”.

De ahí proviene la mención de proverbiales “longitudes celestiales” que hiciera Schumann al descubrir *La Grande*. En relación con este aspecto, el legendario pianista Alfred Brendel, eximio intérprete schubertiano, sentencia: “comparado con Beethoven –el arquitecto–, Schubert compuso en cambio como un sonámbulo pero, al mismo tiempo, cuán cercanas están relacionadas en Schubert la ingenuidad y la sofisticación”.

Por otra parte, Schubert posee también una clara inclinación hacia la “música folclórica vienesa”, que solo encuentra forma en compositores como Joseph Lanner, Johann Strauss y Alban Berg. Harnoncourt afirma:

Schubert habló en dialecto vienés; evocando la danza y los bailes que a menudo aparecen en sus obras. Esto ya comienza en la *Primera Sinfonía*, cuyo segundo tema es inconfundiblemente vienés, no importando si es un vals, un minueto o una *écossaise*. Schubert fue el único maestro clásico-romántico de la época nacido en Viena y profundamente arraigado con esta ciudad. Qué inseparables son Schubert y su Viena natal, cuando el genio “evoca” a la más musical de las ciudades, desde su imponente Corte Imperial hasta sus populares cafés.

“Schubert fue el único maestro clásico-romántico de la época nacido en Viena y profundamente arraigado con esta ciudad. Qué inseparables son Schubert y su Viena natal, cuando el genio ‘evoca’ a la más musical de las ciudades, desde su imponente Corte Imperial hasta sus populares cafés”.

Alegría de vivir al borde de la tumba

A primera vista resulta paradójico que la afirmación de vida, expresada a través de la energía de la danza y el idioma vernáculo, esté combinada con el enfrentamiento del dolor y la desesperación, aspecto que Harnoncourt interpreta como el principal nivel expresivo del compositor:

La alegría de vivir vienesa aparece siempre al borde de la tumba. Los vieneses hablan más que nadie de la muerte. El cambio de la alegría extrema a la tristeza extrema ocurre en un instante y de forma natural en Schubert. Creo que Schubert convivió permanentemente en su vida con estos extremos, como hombre y como compositor. Todos los años escribía poesías que expresaban algo extremadamente triste y, al mismo tiempo, extremadamente divertido. El medio musical para expresar tales emociones extremas no es solo la abrupta dinámica, sino también la armonía schubertiana, extremadamente audaz y ricamente sombreada.

“Aura de lo inexplicable”

Harnoncourt concluye: “No existen palabras para describir la obra religiosa y sinfónica creada por Schubert”. Por este motivo, el director no presta demasiada atención a comentarios que consignan algunos musicólogos, cuando sitúan exclusivamente la contribución del genio vienés como alternativa al modelo beethoveniano:

Solo existen caminos personales y por cierto el aporte de Schubert representa mucho más de lo que se dice. Una obra inspirada siempre tiene un “aura de lo inexplicable”. En el instante que intento interpretarla o explicarla, puede que por un momento tenga razón, pero al momento siguiente ya me

equivoco. Puede significar todo lo que digo, pero también puede significar todo lo contrario. Para mí, la música de Schubert alcanza el límite de lo soportable. Con frecuencia me encuentro después de mis conciertos con oyentes que sienten lo mismo, y que quedan conmovidos y sacudidos hasta la médula. Creo que cualquiera que haya experimentado esta obra maestra ya no será el mismo que antes.

Harnoncourt asumió con enorme pasión un compromiso con el legado de Schubert, dedicando una parte importante de su vida a la investigación y difusión de su obra religiosa y sinfónica. La energía transformadora de Schubert es palpable en las interpretaciones del legendario director; un verdadero explorador musical, que logró descifrar las claves y transmitir las más profundas intenciones del compositor.

Harnoncourt asumió con enorme pasión un compromiso con el legado de Schubert, dedicando una parte importante de su vida a la investigación y difusión de su obra religiosa y sinfónica.

PROFUNDIZANDO A SCHUBERT

Existen valiosas grabaciones de la obra religiosa y sinfónica de Schubert, a cargo de célebres directores y grandes orquestas. Los siguientes registros son recomendables como complemento a las reflexiones de Harnoncourt consignadas en este artículo:

Misa No.5 en La bemol mayor D.678 & Misa No.6 en Mi bemol mayor D.950. Nikolaus Harnoncourt. Chamber Orchestra of Europe. Arnold Schoenberg Choir. 2008 (CD).

Misa No. 6 en Mi bemol mayor D.950. Claudio Abbado. Orchestra Mozart. Arnold Schoenberg Choir. 2012 (DVD, Blu-ray Disc).

Misa Alemana (Deutsche Messe) D.872. Wolfgang Sawalisch. Chor & Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. EMI Classics (CD).

Sinfonías – Ciclos Integrales

Nikolaus Harnoncourt, Royal Concertgebouw Orchestra. Warner Classics, 2005 (4 CD).

Nikolaus Harnoncourt, Chamber Orchestra of Europe. Ica Classics, 2020 (4 CD).

Riccardo Muti, Vienna Philharmonic Orchestra. EMI Classics, 2001 (4 CD).



“El caminante sobre el mar de nubes” por Caspar David Friedrich, h. 1817 (Óleo sobre lienzo).

RESEÑAS

Franz Schubert (Viena, 1797 - Viena, 1828)

Nacido en un suburbio de Viena, fue el duodécimo hijo de una familia comprometida con la música, demostrando desde muy pequeño su extraordinario talento. A la edad de once años, fue soprano infantil de la Capilla Imperial de Viena—*Niños Cantores de Viena*—y en los cursos que allí desarrolló no solo manifestó su amor por la voz humana (y la poesía alemana), sino, además, aprendió composición, piano y violín, llegando a ser “concertino” de la orquesta del internado donde estudió. Durante este período, se familiarizó con la música orquestal de Haydn, Mozart y Beethoven, actividad que abandonó en 1813. Posteriormente, ingresó como profesor auxiliar a la escuela donde enseñaba su padre, pero su experiencia pedagógica no tuvo éxito, y abandonó el cargo para dedicarse a la composición, con el gran maestro Antonio Salieri.

Componía con una velocidad y fluidez admirables, especialmente en el género del *lied*. En 1821, la *Gesellschaft der Musikfreunde* lo admitió como miembro intérprete, lo que lo ayudó a darse a conocer entre la ciudadanía vienesa.

En marzo de 1828, por única vez, dio un concierto de sus propias obras con gran éxito de la crítica. Murió ocho meses después, a los 31 años, por causa atribuida a fiebre tifoidea.

Pese a su corta vida, dejó un inmenso legado, que incluye más de seiscientos obras vocales, principalmente *lieder*; ocho sinfonías, ocho misas, música incidental y gran cantidad de obras para piano y música de cámara.

En vida, la valoración de su obra se limitó a un círculo pequeño de admiradores en Viena; sin embargo, el interés creció explosivamente durante las décadas posteriores a su muerte. Hoy en día, Schubert está posicionado entre los más importantes compositores de la música clásica occidental, y la excelencia de su obra es reconocida en el mundo entero.

Nikolaus Harnoncourt (1929-2016)

Johann Nikolaus, conde de la Fontaine y de Harnoncourt-Unverzagt (nació en Berlín, en 1929; falleció en St. Georgen im Attergau, Austria, en 2016), fue director de orquesta y pionero de la interpretación musical con criterios históricos. De nacionalidad austríaca e hijo de familia aristocrática, se formó musicalmente en Viena.

En 1952 ingresó como violonchelista en la Orquesta Sinfónica de Viena. Un año más tarde, fundó el *Concentus Musicus Wien*, conjunto dedicado a la investigación y ejecuciones del repertorio barroco y clásico-romántico, con instrumentos originales del período. La recuperación de las óperas de Monteverdi, la producción de las óperas de Mozart y la primera grabación del ciclo integral de las Cantatas de Bach son hitos de su extensa trayectoria.

Con los años, su actividad se focalizó en la dirección orquestal, trabajando junto a los grandes conjuntos europeos. Es autor de interesantes publicaciones, y cuenta con un influyente repertorio de escritos y análisis sobre lo que se podría denominar la “filosofía de la música antigua”, destacando, entre otras, su obra citada en este artículo: *La música como discurso sonoro* (Editorial El Acantilado, Barcelona, mayo 2011). **H**