

La reescritura inconsciente del pasado. Hugo Wolf y el *Cancionero Musical de Palacio*

Juan José Pastor Comín

Profesor Titular de Universidad. Área de Música
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen. Durante el siglo XIX compositores como Schumann, Brahms o Hugo Wolf se sirvieron de la antología que Emmanuel Geibel y Paul Heyse publicaban en Berlín, *Spanisches Liederbuch* (1852), para proyectar su peculiar visión musical sobre los textos del folklore musical español. Nuestra reflexión se propone examinar el contexto de recepción de estos textos líricos tradicionales y subrayar su difusión en la obra del compositor austriaco, cuyo proceder frente al poema es extremadamente deudor no solo de los aspectos semánticos allí contenidos sino también de los sintácticos y formales que se ofrecen como trasuntos en lengua alemana de nuestras formas poéticas tradicionales. A través del examen de las decisiones compositivas planteadas y del estudio de las estilizaciones vocales y pianísticas realizadas sobre un sustrato lírico tradicional, trataremos de evaluar ciertas coincidencias entre su factura y las decisiones que quinientos años antes tomaran los compositores que dieron cuerpo a los mismo poemas en el *Cancionero Musical de Palacio*, colección que significativamente vería la luz de manos de Barbieri en 1890, el mismo año que fuera acabado el *Spanisches Liederbuch* de nuestro compositor.

Palabras clave. Música, poesía, Hugo Wolf, lieder, lírica tradicional.

Abstract. In XIXth century, composers like Schumann, Brahms and Hugo Wolf used the anthology of Emmanuel Geibel and Paul Heyse *Spanisches Liederbuch* –published in Berlin (1852)– to project their musical vision on the texts of Spanish traditional poetry. This paper will examine the context of reception of these texts and analyze Hugo Wolf's compositions and his conception of the dynamic interaction of lyrical and musical expressive gestures, considering not only the semantic aspects contained therein but also the formal syntax strophic form reflected by this translation of our traditional poetic forms in German language. This paper will evaluate the differences and similarities between these compositions –examined from a stylistic perspective– and those musical pieces composed in XVth century and published in the *Cancionero Musical de Palacio* by Barbieri in 1890, the year that the *Spanisches Liederbuch* was completed by Hugo Wolf.

Keywords. Music; Poetry; Hugo Wolf; Lieder; Traditional Poetry.

Durante el siglo XIX, compositores como Schumann, Brahms o Hugo Wolf se sirvieron de la antología que Emmanuel Geibel y Paul Heyse publicaban en Berlín, *Spanisches Liederbuch* (1852), para proyectar su peculiar visión musical sobre los textos del folklore musical español¹. Si bien esta colección de canciones españolas puestas en música por Hugo Wolf ha sido estudiada por la crítica –bien es cierto que de un modo ocasional e insuficiente–, nuestra reflexión se propone examinar el contexto de recepción de estos textos líricos tradicionales y subrayar su difusión tanto en el marco de los estudios filológicos como en el de la composición musical, limitándonos en estas páginas a la obra del compositor austriaco, cuyo proceder frente al poema es extremadamente deudor no solo de los aspectos semánticos allí contenidos sino también de los sintácticos y formales, que se ofrecen como trasuntos en lengua alemana de nuestras formas poéticas tradicionales. A través del examen de las decisiones compositivas planteadas y del estudio de las estilizaciones vocales y pianísticas, realizadas sobre un sustrato lírico tradicional, largamente meditado, trataremos de evaluar ciertas coincidencias entre su factura y las decisiones que quinientos años antes tomaran los compositores que dieron cuerpo a los mismos poemas en el *Cancionero Musical de Palacio*, colección que significativamente vería la luz de manos de Barbieri en 1890, el mismo año que fuera acabado el *Spanisches Liederbuch* de nuestro compositor. Trataremos, pues, de subrayar así, en qué medida decisiones y características comunes que emanan de diferentes grados de comprensión poética dependen de un proceso de fidelidad formal, garantizado en este caso por las peculiares características de la traducción que ofrecieran Geibel y Heyse.

El contexto de una peculiar traducción: la fidelidad formal

Los textos que centraron la atención obsesiva y compulsiva en la composición de Hugo Wolf, durante el invierno de 1889 y la primavera de 1890, procedían, como decíamos, del conjunto de poemas traducidos por Emmanuel Geibel y Paul Heyse, *Spanisches Liederbuch*². Ambos autores formaron parte del grupo reunido en torno a la corte de Munich por Maximiliano II de Baviera hasta 1868 –momento en el que fueron apartados por sus simpatías con el rey de Prusia³–, movimiento poético cuyo ideario estético promulgaba el cultivo de la forma y la renovación de la misma, a través de

¹ Esta colección de textos líricos españoles sacros y mundanos (*Geistlicher* y *Weltlicher*) traducidos al alemán, pertenecientes en su mayoría a la factura anónima de nuestra lírica tradicional y en una parte más reducida, a las reelaboraciones de autores como Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo, Lope de Vega, Góngora, Cervantes, etc..., fue una de las principales responsables de la difusión cantada en Europa de letrillas, seguidillas y romances que, por otro lado, en numerosas ocasiones habían sido recogidas en diferentes cancioneros polifónicos tales como el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de la Sablonara* o el de la Casa de Medinaceli. En estos textos se inspiraron obras de Schumann –sus *Spanisches Liederspiel*, op. 74 y sus *Drei Gedichte*, op. 30; Brahms con sus composiciones *In dem Schatten meiner Lokken* (*Sechs Gesänge*, op. 6, nº1, 1862); *Vom Strande* (op. 69, nº 6,) o su *Gesitliches Wiegenlied*, op. 91, nº 2; y, muy especialmente con Hugo Wolf, cuyo *Spanisches Liederbuch* (compuesto entre el 28 de octubre 1889 y el 27 de abril de 1890) ofrece una visión muy peculiar de nuestra lírica tradicional, que tuvo sin duda influencia sobre el propio Stravinsky, quien en 1967 arregló para orquesta de cámara dos de las canciones contenidas en la selección de Wolf (“Herr, was trägt der Boden hier...” y “Wunden trägst du, mein Geliebter”).

² GEIBEL, Emmanuel y Paul HEYSE (tradcc.): *Spanisches Liederbuch*, Gustav Schade, Berlín, 1852.

³ FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX», en *Dicenda*, 15, 1997, pp. 203-217, p. 203.

modelos recabados de las literaturas oriental, italiana, francesa o española, presidida toda formulación por el amparo de los clásicos latinos y la larga sombra de Goethe⁴. Tal y como señala Sams en su reciente estudio sobre las canciones de Wolf:

The Romantic movement in Germany was insatiably avid for poetry of all kinds, from all lands... As the German painters had craved the clear air and warm light of Italy, so German writers and musicians found their own native art-forms revived and irradiated by Southern grace and lightness of rhyme and metre, melody and cadence. Further, the ideas of Spanish local colour and costume, pride and passion, guitar and castanets made a particular appeal to the lighter lyric poets such as Emanuel Geibel (1815 – 84) and through them to great song-writers such as Schumann,... among the very first to put Spain on the map of the Lied.⁵

Geibel (1815-1884) había iniciado su carrera poética en 1840 con una colección de poemas (*Gedichte*) de notable pulcritud e impecable pulimiento. Poco después, en 1843, sus *Volkslieder un Romanzen der Spanier im Vermaß des Originals verdeutscht*⁶ fascinaron de tal manera a Schumann, quien ya había empleado traducciones de poemas españoles realizadas por el propio Geibel en su *Drei Gedichte*, Op. 30-, que compuso sus *Spanisches Liederspiel*, Op. 74, publicados en 1844 y sus *Spanisches Liebeslieder*, publicados póstumamente con el Op. 138⁷, obras que serían morosamente estudiadas y admiradas por Hugo Wolf. La pasión de Geibel por la literatura española le llevó a incluir en sus antologías composiciones propias, bajo el pseudónimo de Don Manuel del Río. Para calibrar la importancia de la obra, tanto como creador como traductor, de este enamorado de nuestro país, hay que decir que –hasta donde hoy sabemos– existen 3.679 adaptaciones musicales de sus textos –aproximadamente unas mil más que de Goethe⁸.

⁴ Algunos de los miembros de este grupo fueron Adelbert von Chamisso, August Kopisch, Ernst Raupach, Franz Kugler, Joseph von Eichendorff y Karl von Holtei. Vid. YOUENS, Susan: *Hugo Wolf and His Mörike Songs*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 7

⁵ SAMS, Eric: *The Songs of Hugo Wolf*, Faber and Faber Ltd., London, 2008, p. 248.

⁶ GEIBEL, Emmanuel: *Volkslieder un Romanzen der Spanier im Vermaß des Originals verdeutscht*, Duncker, Berlin, 1843.

⁷ Vid. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y versiones musicales de Robert Schumann: el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanisches Liebeslieder*», en *eHumanista*, 5, 2005, pp. 187-194, p. 187. Geibel escribiría igualmente textos originales de escaso valor, tales como sus *Juniuslieder* (*Canciones de junio*, 1848), *Spätherbstblätter* (*Hojas del otoño tardío*, 1877), y obras dramáticas tales como *König Roderich* (*El Rey Rodrigo*), *Brunhild* (1857), *Sophonisbe* (1869) y traducciones con renombradas figuras de la filología, tales como Curtius (*Klassisches Liederbuch*, 1875), o con el poeta de Brahms, el conde Adolph Friedrich von Shack, *Romanzero der Spanier und Portugiesen*, 1860). Vid. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía medieval... Op. Cit., p. 204).

⁸ PARK, Moon-Sook: *Doubt and Belief: Hugo Wolf's settings of Geistliche Lieder from Mörike Lieder and Spanisches Liederbuch*, Doctoral Dissertation. College Conservatory of Music. University of Cincinnati, 2010, p. 70. Para Fischer-Dieskau, Geibel "galt als das Haupt der konservativen Münchner Schule um König Maximilian II": FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*, Limelight Editions, New York, 1995, p. 240.

Paul Heyse (1830-1914)⁹, quince años más joven que Geibel y, en consecuencia, con una sensibilidad muy distinta, llegó a ser el primer alemán en recibir en 1910 el Premio Nobel de Literatura. Su padre había sido profesor de Filología Clásica en la Universidad de Berlín y, en virtud de dicho status, había llegado a ser el tutor de un joven Felix Mendelssohn Bartholdy. Cultivador prolífico de poesía y teatro, sus *Italianisches Liederbuch* (1860), concebidos tras una larga estancia en los Apeninos, centrarían más adelante la atención de Hugo Wolf para la composición de un nuevo ciclo. Bien relacionado desde la cuna materna con la élite de Berlín¹⁰, su dimensión como poeta – que no vence la tentación de ocultarse bajo el pseudónimo de Don Luis el Chico, para introducir sus propias composiciones en la floresta española- fue así reseñada por Joubert en el centenario de su nacimiento:

Heyse possessed –as only a few modern Austrian novelists like Ferdinand von Saar or H. v. Hofmannsthal could claim– that secret of never allowing literary form to degenerate into formalism, a gift to which Hebbel refers in his lines:

That secret, wondrous to behold;

How poet's art has subtly sought
In eddying streams of crowding throngs
To blend in one: form, felling, thought.¹¹

Es muy probable que ambos poetas decidieran colaborar al final de la década de los cuarenta, una vez tuvieron ocasión de encontrarse en Berlín¹² y se resolvieran a emprender este trabajo entre 1851 y 1852, datos que hoy conocemos gracias a la correspondencia que ambos mantuvieron sobre el progreso de su proyecto¹³. Varias son las fuentes del *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse, algunos de cuyos poemas,

⁹ Corregimos las fechas dadas por Fernández San Emeterio para su nacimiento (1850) en FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía medieval... *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁰ “From his mother, whose family name was Salomon (later changed into Saalig), he inherited a decided strain of Oriental imagination, coupled with a strong dose of healthy free-thought, a leaning which brought him at an early date into the bad books of reactionaries and which made even the most modern historian of German Literature”. JOUBERT, M.: «Paul Heyse, 1830-1914», en *Contemporary Review*, nº 137, 1930, pp. 602-608, p. 602. Más adelante, especifica sus relaciones con el ámbito musical y pictórico de su tiempo: “Altogether Heyse was keenly interested in music and painting, although his taste was far less catholic in this regard than in literature. He never took to Wagner; his friend Kalbeck, the musical critic and great “*Brahmsianer*” may have been responsible for this one-sidedness. In painting, his predilections went to Van Dyck and Velasquez, his strong sense for “outline” and technical finish thereby manifesting itself”: *Ibid*, p. 604).

¹¹ JOUBERT, M.: «Paul Heyse... *Op. Cit.*, p. 602.

¹² SLEEMAN, Margaret G. y Gareth A. Davies: «Variation on Spanish Themes: The *Spanisches Liederbuch* of Emanuel Geibel and Paul Heyse and Its Reflection in the Songs of Hugo Wolf», en *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Literary & Historical Section*, 18 (2), 1982, pp. 155-274, p. 166.

¹³ Para Sleeman y Davies “It is interesting that during the preparation of this dainty volume Geibel and Heyse should have maintained close contact with academic Hispanists in Germany, thus forming a link between the erudite and more popular interests in Spain... Strangely enough, we do not have any record of formal reviews of the *Spanisches Liederbuch* which Tiemann would later call the ‘crowning achievement of the tradition of Spanish translation at that time,’ but it is evident that among the smaller circle of German Hispanists their work was appreciated by those who were most fit to judge”: *Ibid*, p. 168.

esta vez revisados, proceden de los *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (1843) del primero, obra que fue inspirada por el conocimiento directo de *The Zincali* (1841), un manual de George Borrow que recogía las costumbres y el arte de los gitanos españoles (vid. Sleeman y Davies, 1982, p. 165). Por otro lado, la *Floresta de rimas antiguas castellanas*, publicadas por Juan Nicolás Böhl de Faber en Hamburgo (Perthes y Besser, en tres volúmenes entre 1821 y 1825)¹⁴, constituyeron la principal fuente de cuyos volúmenes I y II los autores extrajeron fundamentalmente coplas, cantarcillos, romances y villancicos, con dos piezas en arte mayor, acudiendo únicamente en cuatro ocasiones al volumen II¹⁵. El hecho de que Geibel y Heyse articularan la obra en *Geistliche lieder* (trece composiciones), *Weltliche Lieder* (noventa y nueve composiciones), así como en secciones de seguidillas, canciones gitanas y poemas provenzales, evidencia su condición tributaria de la obra de Böhl de Faber, dividida en *Rimas sacras*, *Rimas doctrinales*, *Rimas amorosas* y *Rimas festivas*. En todo caso debe destacarse la voluntad de ambos autores por mantener los planos rítmicos y métricos formales, así como la intención de recrear y actualizar la dimensión semántica en las nuevas formas abordadas, preservando una concepción popular que en su propia selección evidencia un fuerte apego por la tradición popular, al renunciar a estructuras poéticas cerradas tales como silvas o sonetos, y escoge el anonimato por encima de los nombres sobresalientes de nuestra literatura, a los que acude únicamente –como es el caso del Arcipreste de Hita, Camoens, Cervantes, Góngora o Lope– para destacar sus coplas, letrillas o cantares¹⁶. Tal y Sleeman y Davis señalan:

¹⁴ Tanto Eugenio de Ochoa –autor del *Tesoro de romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros* (Baudry, Librería Europea, Paris)- como Agustín Durán –autor del *Romancero general, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (Rivadeneira, Madrid, 1849-1851)- desdeñaban los trabajos de Böhl de Faber, quien muchas veces se permitía la libertad de mejorar, clarificar e incluso reescribir los pasajes oscuros. Vid. YOUENS, Susan: *Hugo Wolf and His Mörike Songs... Op. Cit.*, p. 11.

¹⁵ Ninguno de los textos que Geibel y Heyse traducen son posteriores al XVII. La obra concluye con una sección de cincuenta y cinco *Seguidillas* y treinta *Zigeunerliedchen*, de fuentes contemporáneas más próximas, y una selección de poemas provenzales traducidos por Heyse (vid. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía española medieval... Op. Cit.», pp. 206 y ss., quien en su excepcional trabajo estudia con detalle las características de estas traducciones). Para Youens, “The two men were not field ethnographers, and they relied on printed sources from England, Austria, Germany, France and Spain”: YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, p. 205. Hay que decir también que, aunque no consultados, estos autores contaban con otros poetas que habían procurado la diseminación en Europa de la literatura española: nos referimos a las dos baladas de Ginés Pérez de Hita, *Historia de los Vandos de los Zegríes y Abencerrajes caulleros moros de Granada, de las civiles guerras*, que Johann Gottfried HERDER publicara en *Stimmen der Völker* (Steudel & Keil, Gotha, 1805); las dos colecciones de *Altspanische Romanzen* realizadas por Friedrich Christian DÍEZ (Hermann, Frankfurt, 1818 y G. Reimer, Berlin, 1821) o la *Silva de romances viejos* de Jacob GRIMM (J. Mayer, Vienna, 1815).

¹⁶ Según Fischer-Dieskau, “Nicht alle Gedichte sind im engeren Sinne «Übersetzungen», wie es allgemein heißt. Vielmehr enthält der Band auch freie Nachdichtungen beider Übersetzer, drei Gedichte sind sogar ohne spanische Vorlage entstanden”: FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *The Fischer-Dieskau Book of Lieder... Op. Cit.*, p. 485). Para Sleeman y Davies, “If the translators’ intention was in part to give their readers a better knowledge of Spanish poetry, their laconic bibliographical references made it difficult for even the most ardent reader to search out the original Spanish texts. Thus, typically, his attention is drawn to the fact that the original poem was ‘Quiero seguir. Erzpriester von Hita,’ not the most informative of indications. Doubtless this vagueness largely explains why music critics and the like have drawn attention to the fact that the Liederbuch contained translations of poems by well-known Spanish poets,

During his lifetime Geibel was widely esteemed for his own poetry, but his *Volkslieder*, although well received by the initiated, were not so well known generally. The same can be said of the later *Spanisches Liederbuch* collaboration with Heyse. The years seem to have reversed this situation completely. The original poems now appear rather insipid and lacking in real character, and the best of the translations emerge as the truly creative contribution....From a different vantage point we can add that the vaunted fidelity to the Spanish would probably have been more apparent to a contemporary audience. To us, it is as much what the poets made of their models as what they preserved which commends their best work to us, and gives us some of the most striking translations from Spanish in the German language.¹⁷

Aunque tanto Geibel como Heyse trataron de publicar esta colección en la navidad de 1851, dado que estos ramilletes eran singularmente oportunos para sus musicalizaciones en *Liederspieler*¹⁸ –representaciones domésticas con música, en ocasiones improvisadas-, la obra no pudo ver la luz hasta la primavera de 1852. El hecho, pues, de que compositores como Brahms, el propio Hugo Wolf, Wilhelm Taubert, Leopold Damrosch, Anton Rubinstein o Adolf Jensen consideraran estos textos poéticos para sus propias obras nos revela la importancia de esta traducción, como catalizadora de la lírica tradicional española.

Las “coplas” contenidas en el *Spanisches Liederbuch*: filiación tradicional

Si consideramos que buena parte de los textos recogidos por Geibel y Heyse perviven en las fuentes escritas y orales en muchas ocasiones como *coplas*, tal vez sea necesario plantearse, antes de examinar las musicalizaciones de Wolf, cómo evoluciona este concepto desde la literatura tradicional escrita hasta la vivencia oral¹⁹, con el fin de comprender mejor la naturaleza del texto sobre el que reflexiona el compositor. En este sentido conviene recordar que:

Si hubiéramos de sintetizar en líneas muy generales, la evolución de la palabra y del concepto de copla a lo largo de los siglos, tendríamos que decir que se trata de una palabra derivada del latín *copula*, “unión”, “enlace”, que nació y se utilizó, con el sentido de *estrofa*, en el lenguaje de la poesía escrita, culta, de élite, de la Edad Media y de los Siglos de Oro, y que fue progresivamente desplazándose hacia la órbita de la poesía oral, anónima, popular, en la que se halla muy instalada hoy en día, a partir sobre todo de finales del siglo XVII.²⁰

yet never divulged what the original pieces were, nor where they were to be found”: SLEEMAN, Margaret G. y Gareth A. Davies: «Variation on Spanish Themes... *Op. Cit.*, p. 169.

¹⁷ *Ibid*, p. 216.

¹⁸ FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «Canciones líricas españolas del Siglo de Oro... *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁹ *Vid.* PEDROSA, José Manuel: «Sobre el origen y la evolución de las *coplas*: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral», en CÁTEDRA, Pedro M. (ed.) al cuidado de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro, & María Sánchez Pérez: *La Literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Instituto de Historia del Libro y de la lectura, Salamanca, 2006, pp. 77-93, pp. 78 y ss.

²⁰ *Ibid*, p. 80.

Esta naturaleza escrita, propia de la producción poética elitista de la *copla* –aunque después oralizada–, la enfrentó a conceptos como *cantar*, *endechas*, *canción*, *vilancete* o *villancico*²¹, asociados al folklore hasta bien entrados los tiempos de Nebrija²². La circulación indiscriminada de pliegos impresos a finales del XVI mezcló la poesía culta y la popular –ésta ornamentada por algún poeta de oficio– bajo el membrete de *coplas*, reunión indiscriminada y centones de textos muy heterogéneos. Paulatinamente, la dignificación de la lírica popular²³ introdujo la renovación de la seguidilla y de la cuarteta octosilábica, las cuales, a juicio de autores como Antonio y Manuel Machado o Francisco Rodríguez Marín, una vez asumidas por el pueblo e investidas por este aprendizaje del hábito del anonimato, acabarían adoptando realmente y modificando el término de *copla*²⁴. En consecuencia, concebidos como textos todavía vivos en el momento de su recopilación y aún en la actualidad, estas coplas muestran las siguientes características:

1. Una producción oral de origen y vigencia campesinos;
2. Ligada estrechamente a la experiencia socio-histórica concreta de los sujetos que al producen;
3. Dialéctica y abierta en sus modos de producción;
4. Básicamente plurisémica en su modo de significación social;
5. Que se gesta desde una dinámica igualmente dialéctica entre sujeto y comunidad;
6. Que pervive sostenida por una memoria oral de largo plazo construida retóricamente;
7. Cuya manifestación se articula siempre al canto;
8. Actualmente en proceso de crisis y transición.²⁵

²¹ Así ocurre con el Marqués de Santillana: “Ínfimos son aquellos q(ue) syn ningu(n)d orden, regla nin cuento fazen estos roma(n)çes e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçió(n) se alegra(n) [...] Los catalanes, valençianos e aun algunos del Reyno de Aragón fuero(n) e son grandes ofiçiales desta arte. Escriuieron primerame(n)te en *nouas rimadas*, q(ue) son pies o bordones largos de sy’labas, e algunos consonaua(n) e otros no(n). Después desto vsaro(n) el dezir en coplas de diez sy’labas, a la manera de los lemosis’”: GÓMEZ MORENO, Ángel: *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, PPU, Barcelona, 1990, pp. 57-59. Alfonso Martínez de Toledo señala que las coplas pertenecen a la literatura escrita: “Todas estas cosas fallaréys en los cofres de las mugeres: Oras de Santa María, syete salmos, estorias de santos, Salterio en rromançe ¡nin verle del ojo! Pero cançiones, dezires, coplas, cartas de enamorados e muchas otras locuras, esto sy’”: MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso: *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, edición de Marcella Ciceri, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 177.

²² Nebrija se pronuncia de este modo: “Assí como dezíamos que de los pies se componen los versos, así dezimos agora que de los versos se hazen las coplas. Coplas llaman nuestros poetas un rodeo & aiuntamiento de versos en que se coge alguna notable sentencia. A éste los griegos llaman período, que quiere decir término; los latinos *circulus*, que quiere dezir rodeo; los nuestros llamaron la copla: por que en el latin *copula* quiere dezir aiuntamiento. Assí que los versos que componen la copla, o son todos uniformes, o son diformes. Cuando la copla se compone de versos uniformes, llámase monocola, que quiere dezir unimembre, o de una manera. Tal es el *Labirinto* de Juan de Mena [...]”: NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana*, edición de Antonio Quilis, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1989, p. 170.

²³ FRENK, Margit: «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80.

²⁴ PEDROSA, José Manuel: «Sobre el origen y la evolución de las *coplas*... *Op. Cit.*, p. 90.

²⁵ *Ibid*, p. 92.

Considerados, pues, los índices reveladores de este patrimonio lírico vivo, un examen detenido no ya del conjunto de las composiciones traducidas por Geibel y Heyse en su *Spanisches Liederbuch* sino, muy especialmente, de la selección que el propio Hugo Wolf realizara, y en definitiva reordenara, nos permitirá comprender de qué modo nuestro compositor asumió nuestra voz lírica tradicional y la articuló, filtrada por la reflexiva experiencia de la recepción, sobre un nuevo material poético y musical significativo.

Geibel y Heyse en manos de Wolf

Es muy probable que Wolf conociera los *Spanisches Liederspiel* de su admirado Schumann. Por otro lado, y gracias a las memorias de su amigo Friedrich Eckstein (discípulo de Bruckner), hoy sabemos que el compositor conocía bien los dramas calderonianos, había leído la mística española, contaba a *Don Quijote* entre sus libros de cabecera –según la carta que dirigió el 5 de octubre de 1890 a Gustav Schur²⁶–; había quedado prendado de *Marta la piadosa* de Tirso –carta del 19 de julio de 1896 a Melanie Köchert²⁷– y las obras teatrales de Pedro Antonio de Alarcón, tales como *El sombrero de tres picos*, terminaron aportando el argumento a su única ópera completa, *Der Corregidor* (1895), o bien de otra incompleta, *Manuel Venegas*²⁸. Dentro de su trayectoria compositiva hay que señalar, que estas canciones se sitúan en una fase transicional entre el escritor de *lieder* y el compositor de ópera, tal y como, por otro lado, se desprende de su propia correspondencia²⁹. Según relata Youens, sería Friedrich Eckstein, amigo de Wolf, quien habría consultado al escritor austriaco Franz Zweybrück, acerca de alguna colección de poemas todavía no puestos en música, para el trabajo del compositor. Comenzó así los dos grupos que conforman el ciclo: los *Geistliche Lieder* –diez canciones con bastantes elementos del sur mediterráneo, envueltos en una atmósfera mística y cuyos textos se dedican a María, a la Navidad e infancia de Cristo, así como a la conciencia de pecado, y las cuales no serán abordadas en este breve trabajo –y los *Weltliche Lieder*, composiciones que expresan los distintos

²⁶ WERNER, Heinrich: *Der Hugo Wolf –Verein in Wien, sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit*, Deutsche Musikbüherei, Bd. 35, G. Bosse, Regensburg, 1922, p. 64

²⁷ WOLF, Hugo: *Briefe an Melanie Köchert* (ed. Franz Grasberger). Hans Schneider, Tutzing, 1964, p. 184).

²⁸ ZAHNER, Peggy: «From Extracted Motifs to Completed Works: The Incorporation of Hugo Wolf's Lieder», en *Der Corregidor. Music of the Classical and Romantic Eras*. Dr. Jay Bulen (instructor), 2000, p. 2.

²⁹ Para Youens, “Rather, Wolf took pride in finding the musical gestures appropriate to a variety of poetic personas and sought the poetry appropriate to his gifts. “Put me down as an objective lyricist who can pipe in all keys, who knows how to come to terms with the departed glutton’s tune every bit as well as with the rainbow’s or the nightingale’s tune,” he told Engelbert Humperdinck in a letter of 12 March 1891, eleven months after completing the *Spanisches Liederbuch*. One notes the quotation from David’s catalog of modes in act of *Die Meistersinger von Nürnberg*: Wolf the mastersinger of song claims status with Wagner. Indeed, he considered his Spanish songbook as the prelude to opera”: YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music... Op. Cit.*, p. 259. Del mismo modo esta idea hacia el ámbito dramático aparece en la carta dirigida el 11 de agosto de 1890 a su amigo Oskar Grohe: “Gestern spielte ich einigen ‘Kunstgewogenen’ einiges aus den Spanien vor. Was war das Ende vom Lied? Die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen erblicken und alles schreit: schade um das Stück, das wäre was in einer Oper”: WOLF, Hugo: *Briefe an Oskar Grohe*. Ed. Heinrich Werner. S. Fischer, Berlin, 1905, p. 34.

temperamentos del amor. El conjunto, iniciado el 28 de octubre de 1889 y concluido el 27 de abril de 1890³⁰, fue escrito apenas una semana después de haber acabado las cincuenta y una piezas que integraban el *Goethe Lieder*. Durante este período, son constantes las muestras de entusiasmo que traducen la fecundidad de unos meses extraordinariamente fructíferos y de composición febril y compulsiva³¹, cuyo relato el mismo músico hacía llegar a sus más cercanos³². A pesar, no obstante, de esta irrefrenable actividad, todas y cada una de las composiciones muestran un extraordinario nivel de exigencia, economía y rigurosa articulación, que desmienten la romántica visión del genio poseído por un singular *pathos* y cuyos esbozos de composiciones anteriores –lamentablemente carecemos de los borradores de los *Spanisches Liederbuch* e *Italianisches Liederbuch*– permiten a Youens afirmar la lucha tenaz que Wolf sostuvo permanentemente con sus reelaboraciones musicales:

Refuting the romanticizing legend of Wolf composing in a maniac frenzy, without need of sketching, of revisión, or compositional labor of any kind these sketches are evidence of one stage in a painstaking compositional process. Musical decisions both pre- and postdated these sketches. The changes between the sketches and the final versions testify to Wolf's continuous refinement of each work. There were also occasions when further revisions –Wolf termed these brief passages *Varianten*– were made after the publication of a song. While no sketches can lay bare the fundamental mystery of creativity, these shed some light on its processes. The glimpse that these sketches offer of Wolf at work is more compelling and provocative than the romantic evocation of mystical, unmediated inspiration.³³

Este constante regreso y reformulación de soluciones, para hallar la mayor expresividad en el texto poético-musical, llevaría más tarde al compositor no sólo a incorporar algunos fragmentos de sus *lieder* anteriores en su ópera *Der Corregidor*³⁴,

³⁰ La primera obra compuesta fue el lied “Wer sein holdes Lieb verloren” y concluyó con “Wehe, der die mir verstrickte” en la fecha arriba indicada. Este frenético ritmo de composición le llegó a permitir incluso una *Doppelschöpfungen in einem Tag*, esto es, la escritura de dos canciones en un día (vid. LINDNER, Dolf: *Hugo Wolf: Leben-Lied-Leiden*, Bergland Verlag, Wien, 1960, p. 67).

³¹ Youens recoge, a través de Eckstein, el papel de los esbozos de Wolf –apenas conservados en un número muy limitado– como gérmenes inacabados de las obras que el músico compartía con sus amigos: “One of Wolf's close youthfull friends, a student of Bruckner named Friedrich Eckstein (“Liebe Eck!” as Wolf called him), later wrote in his reminiscences of the composer's practice of sketching and performing for his friends from those initial sketches. “For Wolf, it was always a great joy when he could play and sing me a composition from the first sketch and thereby awake my stormy enthusiasm”: YOUENS, Susan: “The Song Sketches of Hugo Wolf”, in *Current Musicology*, 44, 1990, pp. 5-37, p. 5.

³² Sucede así en la carta que dirige a Grohe, donde describe su propio entusiasmo y percepción acerca de las canciones españolas: “Sie werden in diesen Gesängen mich von einer ganz neuen Feder kennenlernen; dürfte auch das bester sein, was bis jetzt aus meiner Feder geflossen”: DORSCHER, Andreas: *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1985, p. 82. Las cartas a Melanie Köchert son igualmente expresivas al respecto. Consúltense las escritas el 26 de noviembre de 1889, el 28 de febrero de 1890 o el 13 de mayo de 1890 (WOLF, Hugo: *Briefe an Melanie Köchert... Op. Cit.*, pp. 4-7).

³³ YOUENS, Susan: «The Song Sketches... Op. Cit.», p. 31.

³⁴ Véase la carta dirigida por Wolf a Oskar Grohe el 18 de enero de 1895 en la que indica: “A miracle, a miracle, an unheard-of miracle has taken place. The long desired opera text is found; it lies before me

sino incluso a orquestar dos de los *lieder* pertenecientes a *Spanisches Liederbuch –In dem Schatten meiner Locken y Herz, versage nicht geschwind-*, incorporados en el acto primero y segundo, en los discursos de Frasquita y del propio Corregidor, respectivamente, proceder que ante la crítica le sirvió para ser calificado como un excelente compositor de canciones sin aliento dramático³⁵. No obstante, hay que señalar con McKinney que la posición de Wolf en la historia del *lied* “rests firmly on his genius for representing ideas... his songs are often described as the ideal synthesis of music and word, the perfect blend of declamation, melody and harmony”³⁶ y, en consecuencia, no es descabellado afirmar con Zahner, “With such an obvious gift, who needs to dream of opera?”³⁷.

Los *Weltliche Lieder*: reescritura del pasado

Abordar tanto los *Geistliche* como los *Weltliche Lieder* excedería los límites de este breve apunte, razón por la cual nos centraremos primeramente en la selección de los treinta y cuatro poemas profanos, que Hugo Wolf toma de la obra conjunta de Geibel y Heyse. No hay en Wolf un deseo de traducir el folclore original que con toda seguridad no conoció, razón por la cual estas composiciones se alejan de la línea trazada por Haydn y Beethoven –autores comisionados para arreglar canciones irlandesas, escocesas y galesas muy de moda en su tiempo– y se aproximan antes bien a las recreaciones estilizadas de Schumann y Brahms –este último tan aborrecido por nuestro autor. Sin embargo, la actitud del compositor hacia el texto –fiel en la traducción a la naturaleza rítmica y métrica de la fuente original– coincide en ocasiones con los testimonios más antiguos musicales que de estas obras nos quedan y en ocasiones vigentes bajo su fórmula oral. En su especial ordenación, el compositor no vinculó su selección a la secuencia de aparición de los textos poéticos en la citada recopilación, si bien parte del mismo poema inicial «Klinge, Klinge, mein Panderero» (“Tango vos el mi pandero”, del poeta Álvaro Fernández de Almeida), texto extraordinariamente documentado en nuestra lírica tradicional³⁸, cuya música recoge Salinas en su *De musica libri septem* (1577, fol. 309, en el contexto de “vulgares

quite complete, and I am burning with eagerness to get on with the musical treatment”: WALKER, Frank: *Hugo Wolf: A Biography*, Princeton University Press Princeton, 1968, p. 372.

³⁵ Según Youens: “*Der Corregidor*, despite its many beautiful passages, is a song composer’s opera”: YOUENS, Susan: “Hugo Wolf and the operatic Grail: the search for a libretto”, en *Cambridge Opera Journal*, 1 (3), 1989, pp. 277-298, p. 298. En otro trabajo señala que esta opera “consists of a series of lyrical moments –another song anthology– and lacks dramatic breadth”: YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music... Op. Cit.*, p. 261.

³⁶ MCKINNEY, Timothy R.: *Harmony in the Songs of Hugo Wolf*. Diss. U. of North Texas, Ann Arbor: UMI, 1989, p. 124.

³⁷ ZAHNER, Peggy: «From Extracted Motifs to Completed Works... Op. Cit.», p. 20.

³⁸ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2003, nº 1474. Allí se testimonia la presencia de este cantar, entre otras muchas, en la obra de SÁ DE MIRANDA (*Poesías*, ed. de C. MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Niemeyer, Halle, 1885, nº. 72, con el contexto “Vilacete que se canta”); el *Cancioneiro de Reisende* (Hermán de Camos, Lisboa, 1516, fol. 190); las *Rimas varias. Flores do Lima de Diogo Bernardes* (Manoel de Lyra, Lisboa, 1597); *Tesoro de Covarrubias* (1611, ed. M. DE RIQUER, Horta I. E., Barcelona, 1943, p. 61, “cantarcillo”; o en *La sortija del olvido* (acto II, RAE, Madrid, 1916-1930, t. 9., p. 608b).

cantilenae hispanas) y de la cual nos informa García Matos³⁹, acerca de su pervivencia en el folklore extremeño. Es muy probable que Wolf decidiera abrir sus *Weltliche Lieder* con uno de los poemas elaborados por Schumann, para coro femenino a cuatro voces, *Tamburinschlägerin* (op. 69, nº 1) bajo una traducción diferente, esta vez la realizada por Eichendorff en sus *Gedichte* de 1837⁴⁰. Su melodía representa la sacudida nerviosa del instrumento y su ritmo ternario, de carácter trocaico, que movido por segundas coincide con el tratamiento melódico de la segunda frase —«doch an andres denkt mein Herz, que Salinas atribuye a la palabra “pandero”».

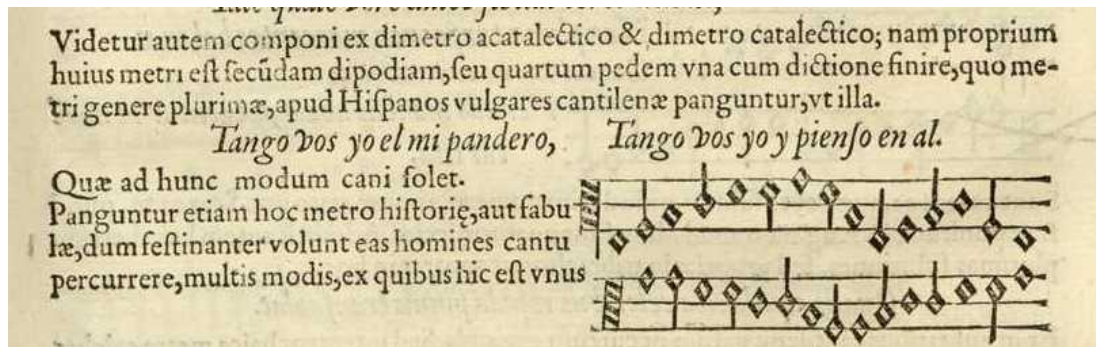


Figura 1. SALINAS: *De musica libri septem* (1577, p. 309)

³⁹ GARCÍA MATOS, Manuel: «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica Libri Septem*», en *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, pp. 67-84.

⁴⁰ El texto traducido de Wolf dice así: “Tango vos, el mi pandero, / tango vos y pienso en ál. / Si tú, pandero, supieses / mi dolor y le sintieses, / el sonido que hicieses / sería llorar mi mal. / Cuando taño este instrumento / es con fuerza de tormento, / por quitar del pensamiento / la memoria de este mal. / En mi corazon, señores, / son continos los dolores, / los cantares son clamores: / tango vos y pienso en ál”. El texto original de Geibel y Heyse reza: “*Klinge, klinge, mein Pandero, / Doch an andres denkt mein Herz. / Wenn du, muntres Ding, verständes / Meine Qual und sie empfändest, / Jeder Ton, den du entsendest, / Würde klagen meinen Schmerz. / Bei des Tanzes Drehn und Neigen / Schlag’ ich wild den Takt zum Reigen, / Daß nur die Gedanken schweigen, / Die mich mahnen an den Schmerz. / Ach, ihr Herrn, dann will im Schwingen / Oftmals mir die Brust zerspringen, / Und zum Angstschrei wird mein Singen, / Denn an andres denkt mein Herz*”: GEIBEL, Emmanuel y Paul HEYSE: *Spanisches Liederbuch... Op. Cit.*, p. 27). Nótese la diferencia con la traducción de Eichendorff: “*Schwirrend Tamburin, dich schwing ich, / Doch mein Herz ist weit von hier. / Tamburin, ach könntst du's wissen, / Wie mein Herz von Schmerz zerrissen, / Deine Klänge würden müssen Weinen um mein Leid mit mir. / Weil das Herz mir will zerspringen, / Laß ich hell die Schellen klingen, / Die Gedanken zu versingen / Aus des Herzens Grunde mir. / Schöne Herren, tief im Herzen / Fühl ich immer neu die Schmerzen, / Wie ein Angstruf ist mein Scherzen, / Denn mein Herz ist weit von hier*” (*Gedichte*, Dunder und Humblot, Berlin, 1837).

Mässig

immer staccato

p

pp

mf

Klin - ge, klin - ge, mein Pan -

de - ro, doch an an - - dres denkt mein

Herz.

1

Figura 2. Hugo Wolf: *Spanisches Lied*, Schott, Mainz, 1891. “Klinge, Klinge, mein Pandero”

Más allá de consideraciones más detalladas que sin duda escapan a trabajos de esta naturaleza, el segundo poema que Wolf pone en música es “In dem Schatten meiner Locken” –“A sombra de mis cabellos / se adormió: / ¿si la recordaré yo?”⁴¹-, poema anónimo del cual han quedado dos versiones musicales en el *Cancionero Musical de Palacio* –cuya edición moderna por Barbieri fue estrictamente coetánea a los días en que Wolf elaboraba estas composiciones-, bajo la pluma de Gabriel y Jacobo Milarte y de la que existen supervivencias documentadas⁴², incluso más allá de los Pirineos⁴³.

⁴¹ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº 453. Vid. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890, nº 410 y 411, pp. 503 y ss.; folios anexos al *Cartapacio de Pedro de Padilla* (Bibl. Real, ms. 1579, fol. 230v, hacia 1580); *Primavera y flor de los mejores romances, recogido por el Licdo. Arias Pérez* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621, nº 58).

⁴² “A la sombra del cabello / de mi dama dormí un sueño”, estribillo de un romance canario. Vid. PÉREZ VIDAL, José: “De folklore canario. Romances con estribillo y bailes romancescos”, in *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 4, 1948, pp. 197-241, p. 236, nº 83.

Las dos composiciones del siglo XV ofrecen un idéntico *incipit* musical, si bien la distancia de las entradas es más estrecha en la composición de Milarte. No obstante, sorprende encontrar en estos textos un floreo y un salto de cuarta ascendente, y cinco siglos después, un doble movimiento cromático descendente de segunda... ¡y el mismo salto de cuarta! Existe igualmente una cierta correspondencia en la enunciación de los dos primeros versos contrapuntísticos y el tercero, iniciado homofónicamente en la composición de Gabriel del *Cancionero de Palacio* y con el tratamiento más imbricado –contrapuntística y rítmicamente–, que Wolf concede a los dos primeros miembros, y la enunciación monódica sobre un acorde estable allí donde el pasado desplegaba una textura homofónica.

The image displays two pages of a musical score. The top page is titled '410 - GABRIEL.' and features three vocal parts: Tiple 1º, Tiple 2º, and Tiple 3º. The lyrics are: 'A som-bra de mis ca-be-llos se a-dur-mió; si de ver-se muy tras por-ta-do se a-dur-mió; si'. The bottom page is titled '411 - JACOBUS DE MILARTE.' and features four vocal parts: Tiple, Contralto, Tenor, and Contr. The lyrics are: 'A som-bra de mis ca-be-llos se a-dur-mió; si de ver-se muy tras por-ta-do se a-dur-mió; si'. The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines, along with a 'FIN.' marking.

Figuras 3 y 4. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890.

⁴³ Boogard documenta en Francia este cantar del siglo XIII: « Au vert bois deporter m'irai / m'amie i dort, sil'esveillerai » : BOOGARD, Nico H. van den: *Rondeaux et refrains. Du XII^e siècle au début du XIV^e*, Klincksieck, Paris, 1969, refr. 198.

Wolf
In dem Schatten meiner Locken
(Anon., trans. Heyse)

Leicht, zart, nicht schnell · *sehr zurückhaltend*

In dem Schatten mei-ner Locken schlie-f mir mein Ge-lieb-ter ein.

pp

a tempo *pp*

Weck' ich ihn nun auf? Ach nein!

immer ppp

Figura 5. Hugo Wolf: *Spanisches Lieder*, Schott, Mainz, 1891

Del mismo modo, la última obra que cierra el ciclo –“Geh, Geliebter, geh jest”, “Vete, amor y vete / cata que amanece”– cuenta igualmente con una amplia difusión, testimoniada no sólo en las fuentes literarias⁴⁴ sino también en las musicales –nuevamente en el *Cancionero Musical de Palacio* (con música de Vilches) y en el *Cancionero musical de Elvas*⁴⁵– y hasta hace escasos años, todavía se conservaban informantes que acreditaban su pervivencia en el folklore⁴⁶.

Otro caso singular donde parece coincidir la dirección musical de Wolf con la dispuesta en el siglo XV se revela al comparar la canción nº 20 «Ach im Maien war's, im Maien» – el conocido romance “Que por mayo era por mayo”–, con su realización anónima

⁴⁴ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica...*, Op. Cit., nº 454b. Vid. *Segunda parte del Cancionero general* (Esteban G. de Nájera, Zaragoza, 1552, ffl. 189-191); folios anexos al *Cartapacio de Pedro Padilla* (Bibl. Real, Ms. 1579, f. 228).

⁴⁵ Vid. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5) Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890, nº 413; *Cancioneiro Musical de Elvas*, Bibl. Pública Hortênsia, ms. 11973, ed. de Manuel Joaquim, Instituto para a Alta Cultural, Coimbra, 1940, I, nº. 54.

⁴⁶ Sucede así en el estribillo del romance de Branca Flor “Já os gallos cantam / o meu amor, vae-te” (FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, p. 329) y “Levántate luego, / dulce amor, y vete / que ya el gallo canta / y el día amanece” (ALONSO, Elfidio: *Estudios sobre el folklore canario*, Edircsa, Las Palmas, 1985, p. 133).

musical conservada en el *Cancionero Musical de Palacio* –ed. Barbieri, 1890, nº. 69. Allí podrá verse que el ascenso de cuarta ascendente, que procede por grados conjuntos en la voz superior, se corresponde con la misma línea melódica en Wolf, compensada a su vez por un descenso progresivo y en última instancia cadencial. Del mismo modo, el segundo verso presenta en su *incipit* en ambos casos una articulación similar –ascenso de tercera y descenso por segundas–, para después cadenciar en una línea ornamental de dirección y naturaleza diferente en cada composición.

Wolf
Ach im Maien war's
(Anon., trans. Heyse)

Leicht bewegt, zart *p*

The image shows a musical score for a song by Hugo Wolf. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/8. The first system starts with the tempo/mood marking 'Leicht bewegt, zart' and a dynamic marking '*p*'. The lyrics 'Ach im Mai - -' are written under the vocal line. The second system continues the lyrics 'en war's, im Mai - - en wo die war - -'. The third system continues with '- - men Lüf - - te weh - - en, wo ver - - lieb - -'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble line. Dynamic markings include '*pp* Ped.' in the first system, '*poco cresc.*' in the third system, and '*pp*' at the end of the third system.

Figura 6. Hugo Wolf: *Spanisches Lieder*, Schott, Mainz, 1891

The image displays a musical score from the 'Cancionero Musical de Palacio'. It features four vocal parts: Tiple 1ª, Tiple 2ª, Contralto, and Contrabajo. The lyrics are: 'Por Ma-yo e-ra por Ma-yo, cuan-do fa-ce las ca-lo-res, cuan-do duen-nas cuan-do los-que es-'. The score is written in a historical notation style with various note values and rests.

Figura 7. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5), Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890

Algo parecido con la composición “Alle gienge, Herz, zur Ruh” (“Todos duermen, coraçon, / todos duermen, y vos non”, del *Cancionero general* de Hernando de Castillo⁴⁷, cuya música se ha conservado en el *Cancionero musical de Palacio* escrita por Lope de Baena⁴⁸ y cuya pervivencia ha quedado igualmente documentada en el folklore sefardí⁴⁹. El tenor de la recopilación palatina ofrece una línea melódica descendente, similar a aquella adoptada por Wolf:

⁴⁷ CASTILLO, Hernando de: *Cancionero general*, Cristóbal Kofman, Valencia, 1511. Véase la edición de GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Castalia, Madrid, 2004, 5 vols, vol. II, p. 521: “Todos duermen, Coraçón, / todos duermen y vos non. / El dolor que havés cobrado / siempre os terná desvelado / que el coraçon lastimado / recuérdalo la pasión”. En el *Cancionero General* también se encuentran los poemas “Gagt ihm, das er zu mir Komme” (“Decidle que me venga a ver”, in *Suplemento*, 1557, nº 297) y “Mögen alle bösen Zungen” (“Dirá cuanto dijere”, in *Suplemento*, 1557, nº 296 y en el *Cancionero de Wolfenbüttel*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, ms. Cod. Guelph 75 1 Aug.8, fol. 42 v.). Para su pervivencia en el folklore sefardí *vid.* FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº. 158.

⁴⁸ *Vid.* *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5). Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890, nº 113.

⁴⁹ *Vid.* FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº 297 y MEVORACH, Salomon: *Cancionero*, Hebrew National and University Library, Jersusalem, 1555, ms. 81. 421, fol. 43.

113 — BAENA.

TIPLE.
TENOR.
CONTRATENOR.

To - dos duer - men co - ra - zon, todos
que el co - ra - zon las - ti - ma - do re - cuer -

FIN.

duer men y vos non El do - lor que habeis cobra - do
- da - le la pa - sion siempre ter - ná des - vela - do

D.C. 8

Figura 8. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Calle de Juan Bravo, 5), Tipografía de los Huerfanos, Madrid, 1890

Wolf
Alle gingen, Herz, zur Ruh
(Anon., trans. Geibel)

Langsam (sehr leise)

Al - - - le gin - - gen,

Herz, zur Ruh, al - - le schla - - fen, nur nicht

Figura 9. Hugo Wolf: *Spanisches Lied*, Schott, Mainz, 1891

El folklore sefardí ha mantenido vivos otros textos que fueron seleccionados por nuestro malogrado compositor, tales como “Wehe der, die mir verstrichte” (“Mal haya quien los envuelve”, de Gil Vicente), extendido en Tetuán con diferentes variantes dentro de la comunidad judía⁵⁰; “Und schläfft du, mein Mädchen” (“Si dormís, doncella”, también de Gil Vicente)⁵¹, y que en su versión *a lo divino* muestra una gran semejanza con “Nun wandre, Maria”, que después analizaremos⁵².

La afición confesa de Wolf por Cervantes, a la que más arriba hicimos referencia, se muestra en el hecho de haber musicado la conocida copla del comendador Escrivá, “Komm, o Tod, von Nacht umgebe” (“Ven muerte tan escondida”), recogida por el alcalaíno en el capítulo XXXVIII de la Segunda parte⁵³, así como el ensalmo pronunciado en *La gitanilla*, “Köpchen, Köpchen, nicht gewimmert” (“Cabecita, cabecita”), obra extremadamente ligera y articulada en un continuo y embrujado *staccato* del piano.

Puede concluirse, en definitiva, que el origen y naturaleza de las fuentes musicales de los poemas que Wolf elige son, en todo caso, extraordinariamente variadas. Sucede así con “Tief im Herzen trag’ ich Pein” (“De dentro tengo mi mal”, de Camoes)⁵⁴, para el cual existía también un testimonio musical, conservado en el *Cancionero Musical Masson*⁵⁵; o “Trau’ nicht der Liebe” (“En los tus amores”), recogido tanto en *Flor de enamorados*⁵⁶ como en diversas adaptaciones musicales a lo divino⁵⁷. Destaquemos finalmente la incorporación al ciclo de textos vinculados al movimiento, la danza y, tal y como sucede en “Wer that deinem Füsslein Weh?” (“Qui t’a fet lo mal de peu”), el poema que aparece igualmente en *Flor de enamorados* (1562, fol. 98v-99), de carácter

⁵⁰ “La novia, vuestro cabeyo, / y atán lindo y atan beyo; / ¡quién me diera un cordón d’eyo / para mi lindo coyar!”, cantado en Tetuán. Vid. ALVAR, Manuel: *Cantos de boda judeo-españoles*, CSIC, Madrid, 1971, nº 2.

⁵¹ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº 1011.

⁵² Consúltese el *Cancionero de nuestra Señora Para cantar la Pascua de Natiuidad*, de Rodrigo de Reinosa (Sevilla, 1612, fol. 3v): “Si dormís, Señora, / querednos oír / venida es la hora / que avéys de partir”. Para su presencia en el folklore sefardí, vid. MOLHO, Michale: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, CSIC, Madrid / Barcelona, 1950, p. 63: “si dormís, parida / con bien vos despertex...”.

⁵³ Nos referimos allí donde discute el valor platónico de la música y cita esta copla: “Y otra vez cantó: Ven, muerte tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer del morir / no me torne a dar la vida. Y deste jaez otras coplitas y estrambotes que cantados encantan, y escritos suspenden”: (*Don Quijote*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona, 1999, p. 944). Lope y Montemayor, entre otros, se hacen eco de la misma y el propio padre Soler puso música a la cita del Fénix. Vid. PASTOR COMÍN, Juan José: *Cervantes: Música y Literatura. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007 y PASTOR COMÍN, Juan José: *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.

⁵⁴ Vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*, nº. 877.

⁵⁵ Vid. *Cancionero Musical Masson*. Bibliothèque de l’École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, París, fonds Jean Masson, ms. 56, fol. 41.

⁵⁶ Vid. *Flor de enamorados*, Claudi Bornat, Barcelona, 1562, fol. 125v; *Cancionero sevillano*, Hispanic Society of America, ms. B 2486, Sevilla, 1580-1590, fol. 262. Para conocer su pervivencia vid. FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica... Op. Cit.*

⁵⁷ “De Dios tus amores, / hombre, no desvíes, / mira que no llores / lo que agora ríes”: *Cancionero sevillano*, Hispanic Society of America, ms. B 2486, Sevilla, 1580-1590, fol. 171v.

picaresco y desenfadado, probablemente vinculado al baile de *La Mariona*, y así articulado por el compositor, al ser acomodado a un 6/8, *Sehr Schnell*, diferenciándose de este modo notablemente del resto de composiciones que lo rodean⁵⁸.

Wolf
Wer that deinem Füsslein weh?
(Anon., trans. Geibel)

Sehr schnell

ne - ta, dei - ner Fer - se weiss wie Schnee? La Ma - ri - on!

Figura 10. Hugo Wolf: *Spanisches Lieder*, Schott, Mainz, 1891

Conclusión

Dado que un trabajo de estas características no permite el análisis detallado y moroso de cuantos aspectos han sido aquí meramente apuntados, creemos que la naturaleza de este estudio nos permite, al menos, esbozar algunos elementos básicos, que determinan la presencia de la lírica tradicional y popular española en la obra de Wolf. Tal y como hemos tenido oportunidad de analizar, su reflexión pasa por la ordenación de un material muy heterogéneo, en muchos casos todavía vivo, a través de dos vías fundamentales: el sustrato popular que justifica su presencia, al margen de las colecciones consultadas por Geibel y Heyse, y la recuperación patrimonial del corpus de los siglos XV y XVI, realizada en ese mismo momento por nuestro Francisco Asenjo Barbieri y que articulaba en sobrias composiciones, no exentas de frescura, coplas y villancicos, que el pueblo había hecho suyas y que en este proceso regresaban de nuevo a la diestra composición. En este sentido, hay que señalar que el hecho de que nuestro compositor eligiera no cualquier traducción –como hubieran podido ser los textos de Eichendorff–, sino aquella que supiera dar cuenta de las virtudes métricas y formales de nuestra poesía, permite admirar la coincidencia de ciertos gestos

⁵⁸ Chimenti recoge una canción paralela recogida en Tánger: “Aïxa est allée a midi chercher l’eau à la grande daïa. / Elle y a rencontré son ami bien aimé et lui serré les mains”: CHIMENTI, Elisa: *Chants de femmes arabes (rennaïat ennessa)*, Ed. De Henri Duquaire, Plonm, Paris, 1942, pp. 10 y ss.

declamativos, en lenguajes armónicos y melódicos tan distintos y separados por casi cinco siglos de vivencia popular. Wolf supo así reflexionar, asimilar y articular de un modo único unos textos, a los que concedió una investidura estilizada pero no ajena al poder de la palabra –y en consecuencia, en un hábito que todavía hoy nos resulta familiar y cercano-, cuidando así, en la laboriosa gestación de estos poemas y lejos de estilizados estereotipos, el dominio de la expresión viva de nuestra lírica tradicional.

Bibliografía

- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (ed.): *Floresta de rimas antiguas castellanas*. Hamburgo, 1821-1825, Perthes y Besser. 2 vols.
- ALONSO, Elfidio: *Estudios sobre el folklore canario*, Edirca, Las Palmas, 1985.
- ALONSO CORTÉS, Narciso: «Cantares populares de Castilla», en *Revista Hispánica*, nº 32, 1914, pp. 86-427.
- ALVAR, Manuel: *Cantos de boda judeo-españoles*, CSIC, Madrid, 1971.
- BAILEYSHEA, Mathew: «*The Heaviest Weight: Circularity and Repetition in a Song by Hugo Wolf*» in *Music Analysis*», nº 25 (3), 2006, pp. 289-314.
- BARROSO, Emilio: *Cancionero popular extremeño*, Universitas editorial, Badajoz, 1980.
- BOOGARD, Nico H. van den: *Rondeaux et refrains. Du XII^e siècle au début du XIV^e*, Klincksieck, Paris, 1969.
- CHIMENTI, Elisa: *Chants de femmes arabes (rennaiat ennessa)*, Ed. De Henri Duquaire, Paris, 1942.
- CRIST, Stephen A.: *Tonal Expansion in the Sacred Songs from Hugo Wolf's 'Spanisches Liederbuch'*, Master's Thesis, University of South Florida, 1980.
- DORSCHER, Andreas: *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH Hamburg, 1985.
- ECKSTEIN, Friedrich: *Alte unnennbare Tage: Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*, Herbert Reichner Verlag, Vienna, 1936.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y versiones musicales de Robert Schumann: el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanisches Liebeslieder*», en *eHumanista*, 5, 2005, pp. 187-194.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: «La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo XIX», en *Dicenda*, 15, 1997, pp. 203-217.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*, Limelight Editions, New York, 1995.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *Hugo Wolf: Leben und Werk*, Henschel Verlag, Berlin, 2003.
- FRENK, Margit: «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80.
- FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- GARCÍA MATOS, Manuel: «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica Libri Septem*», en *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963, pp. 67-84.
- GAUTHIER, Aaron Joseph: *The Geistliche Lieder of the Spanisches Liederbuch by Hugo Wolf*, Master's thesis, Notre Dame University, 1995.
- GEIBEL, Emmanuel y Paul HEYSE: *Spanisches Liederbuch*, Verlag von Wilhelm Herz Berlin, 1852.
- GIOVANNI, Guanti: «I 'canti spirituali' dello Spanisches Liederbuch (1889-1890) di Hugo Wolf». *Studi Ispanici*, 2, 2006, pp. 123-142.

- GLAUERT, Amanda: *Hugo Wolf ad the Wagnerian Inheritance*. New York, 1999, Cambridge University Press.
- GRASBERGER, Franz: *Hugo Wolf: Letters to Melanie Köchert*, Ed. de Louise McClelland Urban, Schirmer Books, New York, 1991.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, PPU, Barcelona, 1990.
- HALLMARK, Rufus (ed.): *German Lieder in the Nineteenth Century*, Schirmer Books, New York, 1996.
- HILLMAR, Ernst: *Hugo Wolf Enzyklopädie*, Hans Schneider, Tutzing, 2007.
- HONOLKA, Kurt: *Hugo Wolf: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1988.
- JOUBERT, M.: «Paul Heyse, 1830-1914», en *Contemporary Review*, 137, 1930, pp. 602-608.
- KING, Erin Lee: *Anything but Conventional: Faith and Folk Idioms in Dvorak's Biblical Songs*. Doctoral Dissertation. New Zealand School of Music, 2007.
- KUHL, Margaret Louis: *On Performing Wolf: Problems Inherent in the 'Geistliche Lieder' from the 'Spanisches Liederbuch'*. D. M. A. dissertation, University of British Columbia, 1982.
- LINDLAR, H.: «Stravinsky Legacy of Sacred Music: 2 Songs from Wolf *Spanisches Liederbuch*», en *Osterreichische Musik Zeitschrift*, nº 37 (6), 1982, pp. 318-319.
- LANGBERG, Dietmar: *Hugo Wolf: Vom Sinn der Töne*, Reclam-Verlag, Leipzig, 1991.
- LINDNER, Dolf: *Hugo Wolf: Leben-Lied-Leiden*, Bergland Verlag, Wien, 1960.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophia antiqua poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973.
- MANRIQUE, Gómez: «Castilla: sus danzas y canciones», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 5, 1954, pp. 295-308.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso: *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, edición de Marcella Ciceri, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- MCKINNEY, Timothy R.: *Harmony in the Songs of Hugo Wolf*. Diss. U. of North Texas, Ann Arbor, UMI, 1989.
- MEVORACH, Salomon: *Cancionero*, Hebrew National and University Library, Jersusalem, 1555, ms. 81. 421.
- MOLHO, Michale: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, CSIC, Madrid / Barcelona, 1950.
- NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana*, edición de Antonio Quilis, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1989.
- PASTOR COMÍN, Juan José: *Cervantes : Música y Literatura. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- ___ *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.
- PARK, Moon-Sook: *Doubt and Belief: Hugo Wolf's settings of Geistliche Lieder from Mörike Lieder and Spanisches Liederbuch*. Doctoral Dissertation, College Conservatory of Music, University of Cincinnati, 2010.
- PEDROSA, José Manuel: «Sobre el origen y la evolución de las *coplas*: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral», en CÁTEDRA, Pedro M. (ed.) al cuidado de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro, & María Sánchez Pérez: *La Literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Instituto de Historia del Libro y de la lectura, Salamanca, 2006, pp. 77-93.
- PLATT, Heather: «Jenner versus Wolf: The Critical Reception of Brahms's Songs», en *The Journal of Musicology*, nº 13 (3), 1995, pp. 377-403.
- PÉREZ VIDAL, José: «De folklore canario. Romances con estribillo y bailes romancescos», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 4, 1948, pp. 197-241.

- SABLE, B. K.: «The Translation Chain in Some of the Wolf, Hugo Settings of the *Spanisches Liederbuch*», en *Journal of Musicological Research*, nº 5 (1-3), 1984, pp. 213-235.
- SAMS, Eric: *The Songs of Hugo Wolf*, Eulenburg Books, London, 1983.
- SAMS, Eric: *The Songs of Hugo Wolf*, Faber and Faber Ltd., London, 2008.
- SAYRS, Elizabeth Paige: *Approaches to Wolf: Schenker, Transformation, Function*. Doctoral Dissertation, Ohio State University, 1997.
- SCHALK, Joseph: «Hugo Wolf's Gethe-Lieder und sein Spanisches Liederbuch», en *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*, vol. 1, S. Fischer, Berlin, 1898-1899, pp. 26-41.
- SLEEMAN, Margaret G. y Gareth A. Davies: «Variation on Spanish Themes: The *Spanisches Liederbuch* of Emanuel Geibel and Paul Heyse and Its Reflection in the Songs of Hugo Wolf», en *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Literary & Historical Section*, nº 18 (2), 1982, pp. 155-274.
- SPITZER, Leopold: *Hugo Wolf*, Verlag GmbH, Holzhausen, 2003.
- STEIN, Deborah y SPILLMAN, Robert: *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*, Oxford University Press, New York, 1996.
- VEGA, M. A. et alii: *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Editorial Complutense, Madrid, 2002.
- WALKER, Frank: «Wolf's Spanish and Italian Song», en *Music & Letters*, nº 25 (4), 1944, pp. 194-209.
- WALKER, Frank: *Hugo Wolf*, J. M. Dent & Sons, London, 1951.
- WALKER, Frank: *Hugo Wolf: A Biography*. Princeton, 1968, Princeton University Press.
- WERNER, Heinrich: *Der Hugo Wolf-Verein in Wein, sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit, dargestellt und mit zahlreichen Dokumenten belegt von Heinrich Werner*, Deutsche Musikbücherei, Bd. 35, G. Bosse, Regensburg, 1922.
- WOLF, Hugo: *Spanisches Liederbuch. Geistliche Lieder. Weltliche Lieder*, Schott, Mainz, 1891.
- WOLF, Hugo: *Briefe an Emil Kauffmann*, ed. Edmund von Hellmer, S. Fischer, Berlin, 1903.
- WOLF, Hugo: *Briefe an Oskar Grohe*, ed. Edmund von Hellmer, S. Fischer, Berlin, 1905.
- WOLF, Hugo: *Erinnerungen an Hugo Wolf von Gustav Schur, nebst Hugo Wolf's Briefen an Gustav Schur*, ed. Heinrich Werner, G. Bosse, Regensburg, 1922.
- WOLF, Hugo: *Briefe an Melanie Köchert*, ed. Franz Grasberger, Hans Schneider, Tutzing, 1964.
- YOUENS, Susan: *Hugo Wolf and His Mörike Songs*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- YOUENS, Susan: *Hugo Wolf: The Vocal Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1992.
- YOUENS, Susan: «The Song Sketches of Hugo Wolf», en *Current Musicology*, nº 44, 1990, pp. 5-37.
- YOUENS, Susan: «Hugo Wolf and the operatic Grail: the search for a libretto», en *Cambridge Opera Journal*, nº 1 (3), 1989, pp. 277-298.
- ZAHNER, Peggy: «From Extracted Motifs to Completed Works: The Incorporation of Hugo Wolf's Lieder», en *Der Corregidor. Music of the Classical and Romantic Eras*. Dr. Jay Bulen (instructor), 2000. Disponible en: http://www2.truman.edu/~ed27/eg_folio/Zahner/Reflections/Evidence/Bulen.Wolf.paper.PDF (consultado el 13 de mayo de 2011).