

## EL LIED “ALLES ENDET, WAS ENTSTEHET” DE HUGO WOLF

---

### Alejandro Gabriel Pance

Facultad de Bellas Artes (UNLP)  
alessandropance@gmail.com

### Sergio Balderrabano

Facultad de Bellas Artes (UNLP)  
sergiobald@gmail.com

[...] -No quiere usted dejarme ser yo,  
salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme,  
oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme:  
¿conque no lo quiere?,  
¿conque he de morir ente de ficción?  
Pues bien, mi señor creador don Miguel,  
¡también usted se morirá, también usted,  
y se volverá a la nada de que salió...!  
¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá,  
aunque no lo quiera; se morirá usted  
y se morirán todos los que lean mi historia,  
todos, todos, todos sin quedar uno!”<sup>1</sup>

### Resumen

En el presente artículo se analiza la relación texto-música en el lied “Alles endet, was entsethet” de Hugo Wolf, así como los procedimientos de metaforización sonora que dicha relación conlleva. Se entiende por metáfora sonora la vinculación de determinados gestos musicales con probables significados extramusicales, basados en convenciones culturales. Asimismo, se estudia el texto del lied en relación al concepto de vanitas y a la cosmovisión medieval sobre la muerte, observando cuáles son los procedimientos compositivos que metaforizan dichos conceptos.

### Palabras clave

Lied - Wolf - Alles Endet - Vanitas - Metáfora

## THE LIED “ALLES ENDET, WAS ENTSTEHET” BY HUGO WOLF

### Abstract

In this paper we analyse the text-music relation in the lied “Alles endet, was entsehet” by Hugo Wolf, as well as the sonorous metaphorization procedures that those relations carry. By “metaphor”, we understand the relation of certain musical gestures with probable extramusical meanings, based upon cultural conventions. Also, we study the text of the lied in relation to the concept of vanitas, and to the medieval cosmivision about the dead, observing which are the compositional procedures that those concepts metaphorize.

### Key-words

Lied - Wolf - Alled Endet - Vanitas - Metaphor

.....

### Introducción

En el presente artículo se analiza la relación texto-música en el lied “Alles endet, was entsehet” de Hugo Wolf, así como los procedimientos de metaforización sonora que dicha relación conlleva. Se entiende por metáfora sonora la vinculación de determinados gestos musicales con probables significados extramusicales, basados en convenciones culturales. Asimismo, se estudia el texto del lied en relación al concepto de *vanitas* y a la cosmivisión medieval sobre la muerte, observando cuáles son los procedimientos compositivos que metaforizan dichos conceptos.

Dentro de la producción musical del compositor austríaco Hugo Wolf (1860-1903), los *lieder* adquieren una posición destacada, tanto por su cantidad como por el aporte que significaron al género<sup>2</sup>. Las tres canciones sobre poesías de Miguel Ángel Buonarroti para voz baja y piano, de 1897, son las últimas escritas por el compositor, seis meses antes de los primeros atisbos de la locura que atormentó a Wolf a causa de su sífilis. Si bien los originales están en italiano<sup>3</sup>, Wolf se basó en las traducciones de Walter Robert-Tornow. Publicadas en 1898, sus títulos son:

- Wohl denk‘ ich oft an mein vergang‘nes Leben (*A menudo pienso en mi vida pasada*)
- Alles endet, was entstehet (*Todo lo que nace, perece*)
- Fühlt meine Seele (*Siente mi alma*)
- Como ya se ha dicho, el análisis se concentrará sobre la segunda canción, *Alles endet, was entstehet*.

## La Poesía

Transcribimos a continuación el texto de la canción:

*Alles endet, was entsteht.  
Alles, alles rings vergehet,  
denn die Zeit flieht,  
und die Sonne sieht  
daß alles rings vergehet.*

*Denken, Reden, Schmerz und Wonne;  
Und die wir zu Enkeln hatten  
Schwanden wie bei Tag die Schatten,  
Wie ein Dunst im Windeshauch.*

*Menschen waren wir ja auch,  
Froh und traurig, so wie ihr,  
Und nun sind wir leblos hier,  
Sind nur Erde, wie ihr sehet.*

*Alles endet, was entsteht.*

Todo lo que nace se acaba.  
Todo a nuestro alrededor se desvanece,  
el tiempo se fuga,  
y el sol se da cuenta de que  
todo en nuestro entorno se desvanece.

Pensamientos, palabras, dolor y placer;  
y los que eran nuestros nietos  
desaparecen como las sombras en el día  
como la bruma con un soplo del viento.

Fuimos hombres nosotros también,  
felices y tristes, igual que ustedes.  
Y ahora yacemos aquí sin vida,  
somos sólo tierra, como pueden ver.

Todo lo que nace se acaba.

Wolf utilizó solamente los doce primeros versos del texto de Miguel Ángel, repitiendo en el final las dos líneas que comienzan el poema. Esta idea es acompañada musicalmente por una reexposición en el compás 36 del material que se presentó en el compás 5, lo que nos remite a la forma arquetípica de *lieder* (ABA).

El texto habla de la muerte y de la transitoriedad de las cosas terrenales. El narrador parece ser alguien omnisciente, que ya sabe todo, para quien no existe el tiempo. Es recién en la tercera estrofa donde se observa un claro posicionamiento: fue también un hombre, pero ahora está del otro lado, sin vida; es sólo tierra.

La primera intención de Wolf fue llamar a este *lied* *Vanitas vanitatum*.<sup>4</sup> Significa “la vanidad de las vanidades”, y se usa frecuentemente como expresión de pesimismo, futilidad o desilusión (cf. Mare, 2014). Este concepto de *vanitas* resulta de vital importancia para la cosmovisión medieval, donde se

observa una preocupación constante por la muerte<sup>5</sup>. Las tasas de mortalidad infantil eran mucho más altas<sup>6</sup>, el desarrollo de la medicina no estaba tan avanzado, las ejecuciones eran todavía públicas, las guerras y las hambrunas eran una constante. Así, las actitudes hacia la muerte estaban delineadas por las creencias –fundamentalmente cristianas–. En las iglesias y catedrales se pintaban representaciones del cielo y del infierno para recordarle a los fieles cuáles debían de ser sus prioridades. Recordemos también la epidemia de peste negra (1346-1353), que se cobró la vida de entre 75 y 200 millones de hombres<sup>7</sup>, y la crisis político-social que la siguió. Asimismo, la unidad de la Iglesia Católica Romana se vería interrumpida con el Cisma de Occidente (1378-1417).

Ejemplos de esta preocupación son los textos del *Ars Moriendi* (“El Arte de Morir”, dos textos de 1415 y 1450), que dan consejos sobre los protocolos y procedimientos para una “buena” muerte; o la teoría y práctica del *memento mori* (“recordad a la muerte”), que consideraba la vanidad de la vida terrenal y la futilidad de todo lo material, como se ve en la pintura de calaveras, fruta podrida o relojes de arena en las naturalezas muertas.

La *danza macabra* es otra alegoría sobre la universalidad de la muerte. Consiste en su representación personificada junto a diversos hombres de varias categorías –un papa, un rey, un emperador, un trabajador y un niño–, invitándoles a bailar alrededor de la tumba.

## Análisis

Los recursos compositivos que utiliza Wolf en este lied generan comportamientos musicales tales como el enmascaramiento de todo proceso tonal y un específico tratamiento del tiempo musical. Observaremos que estos tratamientos tendrán una intrínseca relación con el texto poético.

Langsam und getragen

gedämpft

Al - les en - det,  
All cre - a - tion

pp

was ent-ste-het. Al-les, al-les rings ver-ge-het,  
 once must per-ish, friends, re-la-tions, all we cher-ish,

Figura 1. Wolf, *Alles endet*, compases 1-8.

La armadura de clave es de E-C#m<sup>8</sup>. El cromatismo domina los primeros compases: la idea introductoria sol#-la es luego expandida a sol#-la-si-la; para volver en el compás 5 ya en forma acórdica. El G#7-A remite al viejo desvío V-VI, tan usado en la tradición barroco-clásica. En este contexto, de todas formas, no se puede hablar de “cadencia evitada” o “desvío”; al estar lejos de todo proceso tonal es tan sólo una resignificación de aquellos procedimientos. A su vez, las terceras posteriores recuerdan lejanamente a la tonalidad de F#: la aparición del mi#, otro “desvío” C#-D. La escalística de la línea vocal contribuye a esto. Todos estos cromatismos pueden ser vistos como un desarrollo de la idea inicial sol#-la.

Es significativa la forma de tratamiento del tiempo musical. La indicación de tempo dice *Langsam und getragen* (se podría traducir como “lento y llevado”) y la figuración del piano es, además, casi enteramente en blancas. Nótese los silencios de negra de los tres primeros compases. La armonía, por otro lado, no genera dirección. Recordemos el concepto de tiempo en la tonalidad: una sucesión de funciones armónicas dentro de una espacialidad formal que siguen una direccionalidad a partir del paradigma T – SD – D – T. Aquí no hay existe esa direccionalidad-causalidad, lo que es usado por Wolf para metaforizar la indefinición espacial de la que habla la poesía: *Alles, alles rings vergehet* (Todo a nuestro alrededor desaparece), creando un clima de quietud donde el tiempo parece detenerse. Obsérvese además la forma en que Wolf remarca siempre la palabra *alles* (todo) con una fuerte disonancia: primero una novena menor (compás 5, sol# contra la), luego una octava disminuida (compás 7, mi# contra mi natural). Si bien se pueden encontrar en la canción armonías propias del lenguaje romántico-posromántico; en nin-

gún momento aparecen disonancias tan fuertes como éstas, lo cual muestra una intencionalidad de reforzar el contexto creado por la palabra *alles*.

La textura cambia en el compás 9, aparece más movimiento. El piano presenta tres líneas: dos en contrapunto y una tercera ostinato sobre una nota repetida. Un ostinato puede tanto otorgarle dinamismo a una composición como quitárselo: si alguien repitiese la misma frase durante un día entero perderíamos noción del tiempo. En este contexto, el ostinato carece de toda función temporal.<sup>9</sup>

Estos compases se pueden agrupar de a dos, incluso se podría pensar en acordes prolongados, teniendo, por ejemplo, un B7 en los compases 13-14, tomando al do natural y al mi del piano como apoyaturas. Así podría verse un gran C#o – G#7 – B7. Son éstas las dominantes de las tres tonalidades hasta ahora mencionadas como enmascaradas o lejanamente implicadas: F#, C#m, E. Estas tres tonalidades funcionarán como articuladores formales, ya sea por su propia aparición (F#/A#, compás 8) o por la aparición de alguna de sus dominantes (B7, último tiempo del compás 16; B7, compás 29; B#dim, compás 39).

En la línea vocal, que hasta entonces se había movido por grado conjunto, aparecen los primeros saltos. Primero saltos de cuarta sobre las palabras *Zeit* (tiempo) y *Sonne* (sol) en los compases 9-10, luego tritonos en las palabras *Denken* (pensamientos), *Reden* (palabras) y *Wonne* (deseo, placer), compases 13-14. Es decir, en casi todos los sustantivos que le dan sentido a estos versos. Nótese la energía rítmica que crea el uso más frecuente de los silencios de corchea como síncopas (compás 13 siendo el más claro ejemplo). La voz llega aquí a su primer punto culminante sobre la palabra *Wonne*, en un do. El clímax del piano llegará un compás después, usando en la línea superior el motivo presentado por la línea inferior en el compás 9. Es éste el único ff que aparecerá en la obra, un Adim7<sub>51</sub>. En el compás 17 se observan nuevamente rastros de tonalidad: la música se dirige a un E, como se ve en la línea de tenor de la mano izquierda, re#-mi-do#-re#. Sin embargo, se llega a un G#7 (nueva alusión a C#m).

La textura cambia otra vez y el tempo se hace algo más movido (*etwas bewegter*). Las tres líneas que presentaba el piano en el compás 9 son ahora transformadas: la línea superior descendente do#-si-la# de aquel compás se convierte ahora en el fa#-mi-re#-do# de la mano izquierda, que es seguido de un dibujo que recuerda, a su vez, a la mano izquierda del compás 9. El anterior ostinato es ahora una síncopa, que tradicionalmente representa un

estado de ánimo ansioso, palpitante.<sup>10</sup> En los compases 21 a 24 esta síncopa se mantiene, aunque algo modificada. Sobre el compás 21 se observa otra imagen musical del texto: *wie ein Dunst im Windeshauch* (como la bruma con un soplo del viento). Los ritmos de corchea con puntillo–semicorchea y los acentos creados por los *mfp* funcionan como metáfora sonora del soplo del viento. La armonía contribuye a crear la sensación de bruma, articulando una serie de acordes disminuidos. Si bien no es la primera vez que éstos aparecen, su uso en este momento del discurso musical es cuantitativamente mayor que en el resto de la obra. En el contexto del lenguaje musical tonal tradicional, los acordes disminuidos generan sonoridades ambiguas, ya que sus 16 posibilidades diferentes de resolución plantean contornos difusos en el campo tonal. De esta forma, Wolf metaforiza con estos acordes el clima de bruma que describe el texto, habida cuenta que en un clima brumoso, los contornos del paisaje también se encuentran difusos.

Figura 2. Wolf, *Alles endet*, compases 21-24.

El uso en el compás 24 de un Do# como dominante con fundamental omitida (si) nos lleva al primer punto de estabilidad tonal en el compás 25: E. Si bien E venía siendo insinuado y enmascarado, recién aquí es articulado por primera vez. Es también la primera parte homorrítmica, donde línea vocal y piano van completamente juntos. El ritmo apuntillado que se había presentado antes aparece nuevamente, esta vez resignificado. Tradicionalmente asociado con las marchas y la danza, Wolf lo utiliza aquí como una metáfora sonora del “recuerdo” de la vida; siendo la marcha y la danza algo que podemos asociar típicamente con el hombre y el vivir. Como dice el texto: *Menschen waren wir ja auch* (Fuimos hombres nosotros también).

El cromatismo del comienzo de la obra sigue aquí presente: obsérvese la relación entre do-do#. Mientras en el compás 25 Wolf coloca un do natural,

y en el compás 26 ese mismo do aparece sostenido. No sólo eso, sino que también la frase cambia de registro. La relación do#-do es explotada aún más en la línea vocal del compás siguiente. Un detalle interesante de este compás: sobre la palabra *froh* (alegres) Wolf coloca un A/C#, mientras que sobre *traurig* (tristes) cambia repentinamente el modo a un Em, pintando el texto a la manera de los antiguos madrigalistas italianos. Más allá de la tradicional asociación modo mayor – alegría, modo menor – tristeza; aquí el recurso literario de la antítesis –la contraposición de dos ideas– es aprovechado al máximo al presentar las dos ideas (alegres y tristes) una junta a otra, aumentando el contraste.

Figura 3. Wolf, *Alles endet*, compases 25-29.

Luego de una semicadencia sobre B en el compás 29, dominante de E-Em, se vuelve en el compás 30 al tempo y al carácter inicial de quietud, inestabilidad y no direccionalidad tonal. El posicionamiento del narrador es ahora claro, como se adelantaba en la introducción: fue él también un hombre, pero ahora está muerto; es sólo tierra. El texto dice *und nun sind wir leblos hier, sind nur Erde, wie ihr sehet* (Y ahora yacemos aquí sin vida, somos solo tierra, como pueden ver). Y es a través de este posicionamiento que la reexposición de la frase inicial en el compás 36 cobra un nuevo significado: ya conocemos el contexto, ya sabemos el pasado del narrador y por qué está donde está.

Sobre el compás 40 reaparece la figura del compás 9, esta vez en la forma de si#-do#-mi-re#. Esta figura termina por desintegrarse, primero perdiendo dos notas –quedando solo mi y re#, luego por aumentación rítmica; llegando a la quinta do#-sol#. Este final sin tercera no sólo construye una sonoridad lejana en el tiempo y el espacio<sup>11</sup>, sino que da también esta idea de futilidad, de vacío.

Se observa una gran continuidad a lo largo de toda la obra; un hilo musical conductor. Cada vez que cambia algún parámetro (tempo, altura o textura; por ejemplo) se mantiene algún otro: en el cambio de textura del compás 9 se mantiene el fuerte cromatismo inicial; en el compás 17 cambia el tempo pero se transforman las líneas que se habían presentado en el compás 9; el ritmo apuntillado de los compases 21-24 es mantenido en los compases 25-26 pese al cambio de textura.

El equilibrio formal de la canción es también notable. Cuatro compases de introducción de piano, luego otros cuatro donde se expone la primera idea vocal. Ocho compases donde cambia la textura, los últimos dos teniendo al piano como protagonista. Otro nuevo cambio de textura que sigue el mismo procedimiento anterior de ocho compases. Se llega al E, cinco compases. Y volvemos al principio. Cuatro compases, un interludio de dos compases del piano, cuatro compases, y cierran la canción seis compases del piano.

El enmascaramiento de todo proceso tonal y el tratamiento del tiempo musical, como vimos, están intrínsecamente relacionados con el texto. Así, el punto de mayor estabilidad tanto textual-poética como musical llega en el compás 25 sobre *Menschen waren wir ja auch* (Fuimos hombres nosotros también). La estabilidad textual se desprende de la situación del narrador: luego de describir el sórdido presente hay una toma de posición que nos aclara el contexto. La estabilidad musical, a su vez, se sostiene a partir de la afirmación del ámbito tonal de E<sup>12</sup>.

Desde una visión global, se puede relacionar la inestabilidad tonal, la no direccionalidad armónica y el particular tratamiento del tiempo musical del comienzo y del final de la obra con la idea de la muerte; de estar sólo en un lugar vacío, fuera del mundo: *und nun sind wir leblos hier* (Y ahora estamos sin vida aquí). En contraposición, la estabilidad que ofrece el E del compás 25 es el recuerdo de la vida, de estar *en* el mundo, transcurriendo el día a día: *Froh und traurig, so wie ihr* (Felices y tristes, igual que ustedes).

Es interesante observar cómo el propio Wolf describe su canción en una carta a Oskar Grohe del 24 de Marzo de 1897:

Pero el segundo poema me parece más significativo, y creo que es el mejor de todos mis desastres. Si no te afecta al punto de perder tu cordura, es porque nunca la has tenido. Tiene realmente algo que te puede volver loco, y al mismo tiempo posee una increíble y verdaderamente clásica simplicidad. Vas a estar sorprendido. Tengo literalmente miedo de esta composición ya que me hace estar inquieto por mi propia sensatez.<sup>13</sup>

Así como Wolf recuerda a la vida desde la muerte, quizás el “recuerdo” del sistema tonal a lo largo de la obra sea, en definitiva, un síntoma de que su fin estaba cerca.

## Notas

(1) Unamuno, 2005, p. 219.

(2) En este sentido, recordamos a Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) y a Franz Schubert (1797-1828) por su producción en lo que respecta al género *lieder*.

(3) cf. Buonarroti, 1623.

(4) Tomado de la traducción Vulgata de la Biblia (Eclesiastés 1:2); una traducción de la Biblia del griego y hebreo al latín hecha por Jerónimo de Estridón en el 382 d.C. Luego será asociado a la pintura de naturalezas muertas en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII.

(5) cf. Binski, 1996; Bynum Walker et al., 2000.

(6) cf. Newman, 2007.

(7) Se puede leer al respecto la descripción de Giovanni Boccaccio (1313-1375) en su *Decamerón*.

(8) Se usará cifrado americano para los acordes, mientras que alturas serán indicadas en minúsculas y en español.

(9) Sólo basta imaginarse una nota repetida ad infinitum para darse una idea. Piénsese por ejemplo en la obra *In C* del compositor minimalista Terry Riley (1935-), donde una serie de figuras de la escalística de *C* se repiten superpuestas durante casi cuarenta minutos.

(10) Valga una comparación de ejemplo: el *Libera me* del *Requiem* de Gabriel Fauré (1845-1924) representa el deseo del alma creyente de no morir para la eternidad; de que haya una resurrección. Así lo dice el texto: *Libera me, Domine, de morte aeterna* (*Libérame, Señor, de la muerte eterna*). A lo largo de casi todo el número, un ostinato en pizzicato en las cuerdas es una metáfora de los latidos del corazón de esa misma alma. Se mantiene hasta el final, donde va decayendo, para finalmente “morir” en un largo acorde de *re* menor. El siguiente número describe el paraíso. Este ostinato posee el mismo ritmo –si bien escrito en valores más largos dada la indicación de tiempo– del ostinato de la mano derecha del compás diecisiete de la canción de Wolf.

(11) La quinta era, junto con la octava y la cuarta, una consonancia perfecta; y por ende era usada como final en mucha música de los siglos XV y XVI.

(12) Creemos pertinente mencionar que, de acuerdo a la teoría de proporciones griega, este momento de estabilidad poético-musical llega en el sector formal correspondiente al número de oro. Esta observación corresponde a otro campo de análisis que continuará en un nuevo artículo basado en esta obra musical.

(13) cit. en Sams, 2011. Traducción de los autores.

## Referencia bibliográfica

Boccaccio, Giovanni. (1992) *Decamerón*. España: Editorial Planeta.

Binski, Paul. (1996) *Medieval Death: Ritual and representation*. New York: Cornell University Press.

Bynum Walker, Caroline y Freedman, Paul. (2000) *Last things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Mare, Federico. (2014) *Vanitas vanitatum: la veta existencialista del Eclesiastés*. Disponible online en <http://www.mdzol.com/nota/521635/>

Buonarroti, Michelangelo. (1623) *Rime*. Disponible online en <http://www.archive.org/details/rimedimichelagno00mich>

Newman, Paul. (2007) *Growing Up in the Middle Ages*. North Carolina: Macfarland.

Sams, Eric. (2011) *The songs of Hugo Wolf*. London: Faber & Faber.

Stuckenschmidt, H. H. (1969) *Twentieth century music*. New York: McGraw-Hill.

Unamuno, Miguel de. (2005) *Niebla*. Argentina: Ed. Terramar.