

Canción protesta

Luis Gago

24 febrero, 2015

Con tan solo seis años, en 1870, compuso Richard Strauss su primer Lied, una sencilla canción navideña. Y en 1948, pocos meses antes de morir, componía sus *Vier letzte Lieder*, sus cuatro últimas canciones, un indisimulado adiós a la música y a la vida de la mano de tres poemas de Hermann Hesse y uno final de Joseph von Eichendorff (uno de los poetas predilectos de Robert Schumann) cuyos versos transmiten un mensaje inequívoco de despedida:

Hemos ido mano con mano
por dichas y pesares:
ahora descansamos
sobre la silenciosa tierra.

En torno descienden los valles,
el cielo ya se oscurece,
sólo dos alondras, recordando un sueño,
se elevan entre la bruma.

Ven y déjalas volar,
pronto será la hora de dormir,
no debemos perdernos
en esta soledad.

¡Oh, vasta y silenciosa paz,
tan profunda en el arrebol!
Qué cansados estamos de andar –
¿Será esto, acaso, la muerte?¹

A sus ochenta y cuatro años, después de vivir tres grandes guerras, de una cohabitación llena de fricciones con el régimen nazi y de mantener impolutas sus credenciales estéticas hasta el final, cuando ya empezaban a asomar tímidamente las grandes vanguardias musicales de mediados del siglo XX, el viejo león dejaba de rugir.

Un centenar y medio de canciones integran esta parcela de su catálogo vocal y sus primeras canciones impresas, publicadas como op. 10, llegaron también muy pronto, en 1885, tres años antes de que deslumbrara al mundo con su poema sinfónico *Don Juan*. A partir de ahí no dejaron de sucederse, gota a gota, nuevas aportaciones a su catálogo en la mejor tradición de los grandes compositores románticos (Schumann, Brahms, Wolf), de los que él se consideraba su legítimo heredero. Pero, de entre los *Lieder* de Richard Strauss, hay una colección que se diferencia de todas las demás, porque no bebe ni del modernismo poético contemporáneo de sus primeras colecciones (Richard Dehmel, Oskar Panizza, John Henry Mackay) ni de los poetas románticos consagrados (Goethe, Rückert, Heine) a los que volvería una y otra vez. Entre el 15 de marzo y el 23 de mayo de 1918, aparentemente ajeno a los miles de muertos que seguía cobrándose la Gran Guerra, Strauss decidió tomarse una dulce venganza del editor que quince años antes, en 1903, había publicado su *Symphonia Domestica*, un retrato sinfónico familiar en el que dejaba claro que la modestia no era la mayor de sus virtudes. Bote & Bock había accedido a pagar la altísima suma solicitada por Strauss (treinta y cinco mil marcos de la época) con la condición de que le permitiera publicar su siguiente colección de *Lieder*. Este era un género mucho más lucrativo, que comportaba costes mucho menores de producción y alcanzaba cifras de venta mucho mayor, de modo que pensaba resarcirse así de la fuerte inversión de editar una gran y compleja partitura orquestal como la *Symphonia Domestica*. Dado que Strauss dejó pasar los años sin cumplir con su parte del acuerdo (dedicó la próxima década y media fundamentalmente a la composición de las óperas que lo harían rico y mundialmente famoso: *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911) y *Ariadne auf Naxos* (1912/1916), Bote & Bock amenazó en 1918 con demandarlo por incumplimiento de contrato.

Para entonces, sin embargo, la situación legal de los músicos había cambiado sustancialmente, y ello gracias, en buena medida, al propio Strauss, que auspició a poco de su desencuentro con Bote & Bock la creación de una asociación que defendiera los derechos de los compositores. Su papel fue crucial en la fundación, el 14 de enero de 1903, de la *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (Cooperativa de Compositores Alemanes), que buscaba defender los derechos de los compositores y protegerlos de las reediciones ilegales de sus obras. Hasta ese año, los derechos de ejecución de las composiciones revertían exclusivamente en el editor, que podía seguir lucrándose, por tanto, durante años, mientras que el autor recibía un único pago inicial que ponía fin a todos sus derechos. Pero Strauss tenía una idea muy diferente de cómo debían funcionar las cosas y así lo expresó en una carta dirigida al editor muniqués Joseph Aibl, que había publicado muchas de sus primeras composiciones:

Derechos de publicación para el editor,
Derechos del creador para el creador.
¡En el futuro no habrá otra manera!²

Gracias a Strauss (tildado rápidamente de «codicioso» [*geldgieriger*] por los editores) y a su asociación, los compositores empezaron a cobrar derechos de autor siempre que sus obras se reeditaran o interpretaran, tal y como sigue siendo habitual en la actualidad. Y, andando el tiempo, lograrían también ampliar el período de protección tras la muerte del creador, los famosos treinta años que marcaron la posibilidad de poder interpretar *Parsifal* fuera de Bayreuth en 1913, tres décadas después de la muerte de Richard Wagner (y, en este caso, los teatros no contaron simplemente los años, sino también los meses, días y minutos, como el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en su histórica producción de la noche del 31 de diciembre de 1913). En 1935 se ampliaría por fin a cincuenta y en 1965 quedó establecido en setenta, que es el que sigue rigiendo en la actualidad.

En 1918, Strauss se dispuso, por fin, a cumplir con lo pactado quince años antes, pero ese contrato había sido firmado conforme a la antigua regulación, lo que quería decir que recibiría la cantidad inicial y nada más. El compositor decidió entonces obsequiar al editor con un regalo envenenado: encargó al crítico teatral judío Alfred Kerr (seudónimo de Alfred Kempner) que escribiera los textos de los poemas que más tarde él convertiría en canciones. Pero no unos poemas cualesquiera, sino unos textos mordaces concebidos como cáusticos dardos contra los principales editores de la época. Haciendo gala de un ingenio finísimo, y jugando con los dobles sentidos de los apellidos de sus víctimas, Kerr proporcionó a Strauss un verdadero catálogo de invectivas contra los grandes popes de las principales editoriales musicales alemanas. Todos salen malparados y, como contrapartida, el compositor acaba entronizado como un auténtico héroe, como un moderno Quijote luchando contra los avaros e insaciables gigantes. Ni que decir tiene que, cuando Bote & Bock se encontró con que el ciclo de canciones que llevaba quince años esperando era en realidad una acerba sucesión de invectivas contra su profesión (empezando por ellos mismos), se negó a publicarlas. Para poner fin al largo contencioso, Strauss le entregó otra colección, aparentemente más aceptable, que sería publicada como *Sechs Lieder für eine Höhe*

Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 67 (aunque, bien leídos, los textos –tres canciones de la Ofelia mentalmente trastornada de Shakespeare y otros tantos del *Libro del mal humor* del *West-östlicher Divan* de Goethe– siguen conteniendo sutiles pullas contra sus rivales). Y Strauss se permitió el lujo de publicar *Krämerspiegel* a su gusto, en una edición limitada de tan solo ciento veinte ejemplares de sus canciones–protesta *avant la lettre* con un editor berlinés especializado en libros de arte, Paul Cassirer, con una portada dibujada *ex profeso* por el pintor expresionista alemán –también judío– Michael Fingesten. En ella se ve en el centro un espejo en el que se refleja un cerdo monstruoso. Strauss contempla desde arriba la escena avanzando por la cuerda floja sobre un caballo alado. El título, *Krämerspiegel*, hace referencia justamente a ese espejo (*Spiegel*), quizás en alusión a la vanidad de los editores, mientras que *Krämer* es un término derogatorio para referirse a un comerciante. Nada fácil de traducir, por tanto, pero quedémonos con *Mercachifles en el espejo*. A ninguno de los grandes editores ridiculizados por Strauss le haría ninguna gracia verse denigrado como un vulgar «mercachifle».

Las andanadas empiezan con los propios Eduard Bote y Hugo Bock, cuyos apellidos significan «mensajero» y «macho cabrío» o «cabrón», respectivamente. A partir de aquí, Kerr y Strauss tiran con bala y no dejan títere-editor con cabeza. En la última canción, y para reforzar la imagen del espejo (*Spiegel*) que muestra a los editores su verdadero ser, el compositor se identifica con el travieso pícaro medieval del folclore alemán que da nombre a uno de sus mejores poemas sinfónicos:

Oh, atajo de sanguijuelas, oh, cuadrilla de comerciantes,
¿quién acabará con vosotros?
Eso hizo con un nuevo y pícaro son
Till Eulenspiegel.

Y en la anterior se permite un guiño culto y obsceno a la vez. En su primer drama, *Götz von Berlichingen*, basado en la figura histórica homónima, Goethe había puesto en boca de su héroe (un papel en el que siempre se sintió muy a gusto Richard Strauss, que se autorretrató como tal frente a sus adversarios en *Ein Heldenleben* [Una vida de héroe]) una frase que sería suprimida a partir de la segunda edición de la obra. Instado a rendirse en su castillo sitiado por las tropas del emperador, y tras mostrarle sus respetos, dice al emisario imperial su famosa frase: «Er aber, sags ihm, er kann mich im Arsch lecken» («Pero a él dile que puede chuparme el culo»). En posteriores ediciones las tres últimas palabras serían sustituidas por otros tantos asépticos guiones. La frase acabó haciendo fortuna en alemán en su forma imperativa, «Leck mich im Arsch!» («¡Chúpame el culo!») y hasta el propio Mozart tiene un canon vocal sobre este texto. En algún momento se asociaron estas cuatro palabras/sílabas con las cuatro primeras notas de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, y por eso cita Strauss en su undécima canción hasta en diez ocasiones la famosa llamada del Destino:

Los comerciantes y los traficantes
son, con sus ganancias y sus chalaneos,
los adversarios del «HÉROE»,
que hace resonar una palabra

como Götz von Berlichingen³.

A buen entendedor, pocas palabras.

No es *Krämerspiegel* un ciclo que pueda escucharse habitualmente y, de hecho, era la primera vez que se programaba en los veintiún años de existencia del Ciclo de Lied del Teatro de la Zarzuela. La elección era de los británicos Ian Bostridge y Julius Drake, dos habituales de este escenario, que lo habían montado pocos meses antes a iniciativa de Brigitte Fassbaender para interpretarlo en Garmisch-Partenkirchen, la localidad bávara en la que Strauss se compró la fastuosa villa en que residiría hasta el final de su vida con los derechos de autor de su ópera *Salome*. Decidieron emparejarla sabiamente con el schumaniano *Dichterliebe*, otro ciclo de canciones que resulta ser una compañía mucho más idónea de lo que pueda parecer a primera vista. En los poemas de *Dichterliebe* no falta la ironía y fueron escritos también por un autor judío, Heinrich Heine. Y si Schumann citaba al final del ciclo como posludio pianístico no la introducción inicial de la primera canción, sino el epílogo para piano de la duodécima, Strauss hace algo semejante al final de *Krämerspiegel*, cuando retoma a modo de despedida la introducción de otra canción situada en mitad del ciclo -la octava-, una música utilizada asimismo en su ópera *Capriccio* en la escena del claro de luna. Y posiblemente no sea casual que Strauss decidiera transportar esos compases del La bemol mayor en que lo escuchamos la primera vez al Re bemol mayor en que suenan en la despedida del ciclo, justamente a modo de homenaje a *Dichterliebe*, cuyo posludio pianístico está escrito en esta misma tonalidad. En dos canciones de *Dichterliebe* (núms. 9 y 11), Schumann plantea parodias de valsos y otro tanto hace Strauss en tres de los Lieder de su ciclo (núms. 2, 6 y 12), lo que le permite también valerse de autocitas de su *Der Rosenkavalier*. Se trata, en definitiva, de dos ciclos que conviven en total armonía.

Desgraciadamente, Bostridge y Drake invirtieron el orden lógico, que era el que se hallaba impreso en el programa: Schumann en la primera parte y Strauss en la segunda. Esto convirtió la audición de *Dichterliebe* en eso que ahora llaman en el mundo de las series televisivas una *precuela*: escuchamos la secuela antes que el modelo. Antes aún, para calentar motores, Bostridge y Drake interpretaron tres apacibles Lieder de Franz Liszt, uno de ellos basado en el mismo poema de Heine que Schumann situó en sexto lugar de su *Dichterliebe*, lo que permitió, para quien retuviera en la memoria el primero, constatar la abismal diferencia entre ambos. Drake creó en los tres el clima perfecto, especialmente en «Es muß ein wunderbares sein», en el que la indicación que pone Liszt al comienzo de la partitura ya lo dice todo: «Schwebend» («Flotando»). Sorprendió que Bostridge, un cantante con fama merecida de cerebral y analítico (es un arquetípico producto Oxbridge), no pusiera más carne en el asador irónico y mordaz que es, sin ningún género de dudas, *Krämerspiegel*. Su enfoque fue, más bien, tardorromántico, exprimiendo con delectación los numerosos hallazgos melódicos de Strauss, pero sin apenas cargar las tintas en la pólvora vitriólica de estas canciones. En un ciclo muy exigente para el piano, cuyo protagonismo es abiertamente superior al de la voz, Julius Drake dio una lección de buen hacer, no sólo en sus extensos preludios, interludios y posludios en solitario, sino también en el cuidado con que arropó a Bostridge, con quien colabora asiduamente desde hace años y a quien debe de conocer casi como a sí mismo.

Reubicado en la segunda parte, *Dichterliebe* se presentaba como el plato fuerte del recital, aunque en el intermedio no pocas personas traían a las mientes las bondades del ciclo para casi todos desconocido de Strauss. Hace pocas semanas pudimos escuchar a Julius Drake esta misma obra en la Fundación Juan March, y su interpretación volvió a rayar a gran altura. Curiosamente, el Schumann de Bostridge sonó más contenido, menos romántico y emotivo, que su Strauss, pero ambos tienen este ciclo muy rodado e interiorizado: su versión tuvo varios momentos magníficos, como «Hör' ich das Liedchen klingen», «Ich hab' im Traum geweinet» (con Bostridge apoyando sus hombros en el piano y mirando al público de soslayo) y «Die alten, bösen Lieder», con un modélico posludio pianístico a cargo de Drake.

Bostridge no es un cantante que frasee en grandes arcos (su técnica le obliga a respirar con frecuencia), pero es casi imposible que tome decisiones poco musicales. Ya fuera de programa, ante los insistentes aplausos, dijo con inteligencia y sentido dramático el texto de la balada *Die beiden Grenadiere*, un nuevo portento del binomio Schumann/Heine, en el que la referencia al emperador y la melodía de *La Marselleise* nos remitieron simbólicamente al *Götz von Berlichingen* y a la profusión de citas de *Krämerspiegel* en la primera parte. Y, ya de despedida, esa joya absoluta que es «Mondnacht», la quinta canción del *Liederkreis op. 39* de Schumann, en este caso a partir de un poema de Joseph von Eichendorff, el poeta que eligió Richard Strauss para entonar su último adiós. Su tercera y última estrofa constituía ahora otra perfecta despedida:

Y mi alma desplegó
por completo sus alas
y voló por los campos silenciosos
como si volara camino de casa⁴.

¹. Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand:
Vom Wandern ruhen wir
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede,
So tief im Abendrot!
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

2. «Verlagsrechte dem Verleger, / Urheberrechte dem Urheber. / Andern Modus gibt's künftig nicht!»

3. «Die Händler und die Macher
Sind mit Profit und Schacher
Des "HELDEN" Widersacher,
Der lässt ein Wort erklingen
Wie Götz von Berlichingen.»

4. Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.