El último refugio

Posted on 30 de diciembre de 2014 by Luis Gago

Gustav Mahler es un compositor de extremos. A un lado, sus sinfonías: descomunales, extravagantes, discursivas; a otro, sus canciones: concisas, tersas, esenciales. Entre medias, prácticamente nada. Y cuando, al final de su vida, consiguió por fin tender un puente entre ambos mundos, aparentemente tan disímiles, logró la que es probablemente su mejor obra, *Das Lied von der Erde* (La canción de la Tierra), una sinfonía concebida como una sucesión de canciones, un género inventado por él y que tendría pronto continuidad con la no menos extraordinaria *Lyrische Symphonie* de Alexander Zemlinsky. Por motivos en los que no estaría de más profundizar, ambos compositores hallaron la inspiración en tradiciones poéticas muy alejadas de la occidental: Mahler, en la poesía antigua china; Zemlinsky, en los versos del indio Rabindranath Tagore.

En una carta que escribió a Arthur Seidl el 18 de febrero de 1897, Mahler le confesaba que «Cuando concibo una gran forma musical, llego siempre al punto en que debo recurrir a la "palabra" como portadora de mi idea musical»«Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das 'Wort' als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß».. Por eso no debe extrañarnos que, si nos remontamos al comienzo mismo de su carrera como creador, en lo que fue su primera obra de entidad, aunque raramente interpretada en la actualidad, Mahler mostrara ya su querencia natural hacia el mundo de la música como ilustradora de un texto previo: *Das klagende Lied* (La canción del lamento). Al tiempo que se gestaba esta partitura en gran medida fallida empezaron a ver la luz sus primeras canciones propiamente dichas, pero las obras maestras aguardaban aún en la recamara, hasta que Mahler dio con un libro titulado *Des Knaben Wunderhorn* (la imagen de cubierta era un muchacho montado a caballo con un cuerno de caza sobre su cabeza en referencia al primer poema del libro), una colección de poemas populares recopilados y remozados por Achim von Arnim y Clemens Brentano, y publicada inicialmente en 1805 y 1808. Felix Mendelssohn, Robert Schumann o Johannes Brahms y, lo que suele olvidarse, Franz Schreker, Arnold Schönberg, Anton Webern, Richard Strauss o el ya citado Alexander Zemlinsky son algunos de los compositores que pusieron música a poemas de la colección, pero ninguno acusó su influjo con la intensidad y el grado de inspiración y empatía que provocó en Mahler. Entre 1884 y 1898 no sólo compuso veintiuna canciones a partir de otros tantos poemas del volumen de Arnim y Brentano, sino que les hizo también un sorprendente hueco en varias de sus primeras sinfonías, de las que sirvieron de detonante en cierto sentido y dejando que estos poemas anónimos, pero nada banales,

compartieran protagonismo en igualdad de condiciones con textos de nombres consagrados como Friedrich Gottlieb Klopstock (al final de la Segunda Sinfonía) y Friedrich Nietzsche (en la Tercera), o incluso en solitario (*Das himmlische Leben*, en la Cuarta). *Des Knaben Wunderhorn* constituye la perfecta encarnación de lo que Johann Gottfried Herder denominó la *Naturpoesie*, o poesía de la naturaleza, que él contraponía a la *Kunstpoesie*, la poesía del arte o poesía culta. Toda familia alemana debería poseer una copia del libro junto a sus libros de recetas y sus cantorales, escribiría más tarde en su recensión de la obra el dedicatario de la compilación, Johann Wolfgang von Goethe. Quien leyera estos poemas encontraría plasmado en ellos el *Volksgeist*, el espíritu del pueblo, su vida y sus costumbres, expresado con sencillez, realismo y fantasía, y no es extraño que Mahler, tendente a la nostalgia y con un fuerte apego a la naturaleza, sintiera el impulso irresistible de ponerles música.

No es fácil fechar con precisión cada una de las canciones que compuso Mahler a partir de los poemas de *Des Knaben Wunderhorn* que prendieron su estro, aunque sí sabemos que un primer grupo de nueve, sólo con piano, nacieron entre 1887 y 1891, mientras que de las doce con acompañamiento orquestal, diez vieron la luz entre 1892 y 1896, y sólo dos (*Revelge* y *Der Tambours*g'sell*) fueron escritas en las lindes mismas del emblemático año de 1900: en 1899 y 1901, respectivamente. Muchas de ellas están compuestas –significativamente– en ritmo de marcha y son ricas en imágenes militares, algo nada extraño si pensamos en las guerras que vivió Centroeuropa en el siglo XVIII y en que *Des Knaben Wunderhorn* se publicó en plenas campañas napoleónicas: el 2 de diciembre de 1805, pocas semanas después de que se imprimiera la primera edición, se produjo la derrota de las tropas austríacas en Austerlitz. Eso explica, por ejemplo, la generosa extensión y el tono épico y dramático de *Revelge* y *Der Schildwache Nachtlied* (la encargada de cerrar el primer bloque de canciones que había seleccionado Christian Gerhaher para su recital en Madrid), aunque ambas contienen secciones líricas contrastantes, fiel reflejo a su vez de los ambientes contrapuestos de los poemas. El verso conclusivo, entrecortado, del segundo Lied («¡Medianoche! ¡Centinela!») inspiró, asimismo, a Mahler su sorprendente final suspendido y sin resolver sobre una armonía de dominante. En *Wo die schönen Trompeten blasen* (la cuarta y última de las interpretadas por el barítono alemán en la segunda parte de su recital), las trompetas suenan sólo en la distancia, como el lejano estruendo de la guerra durante el ensueño de la muchacha, cuyo diálogo con su amado es mucho más espectral que el del *Lied des Verfolgtem im Turm*, la canción que abrió la segunda parte, donde vuelven a enfrentarse ritmos militares y las dulces fantasías de la joven. Un tono inequívocamente cómico, de nuevo con fondo de redobles de tambor, sólo asoma, por ejemplo, en *Trost im Unglück*, planteado como la discusión de una pareja surgida por los azares de la guerra. Por cierto, que Mahler prefería al parecer que la interpretación de estos diálogos entre dos voces poéticas diferentes corriera a cargo de un solo cantante, quizá para reforzar su innato

carácter narrativo, alejándolos así de paso de una incómoda y peligrosa teatralidad. Trasplantadas con sus nuevas galas a los comienzos del siglo XX, en vísperas de la Gran Guerra, estas canciones de Mahler volvieron a reflejar –tristemente– el ambiente belicista que empezaba a enseñorearse de nuevo de Europa.

Las veintiuna canciones de *Des Knaben Wunderhorn* no forman en ningún caso un ciclo narrativo coherente, como sí encontramos, en cambio, en los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, en este caso a partir de poemas escritos por el propio Mahler en la mejor tradición de los *Wanderlieder* decimonónicos, es decir, una serie de poemas protagonizados por un joven errabundo que va haciéndonos partícipes de sus cuitas. Su protagonista está más cerca del aprendiz de molinero de *Die schöne Müllerin* que del caminante sin pasado ni –casi– presente de *Winterreise*, ciclos ambos compuestos por Franz Schubert sobre poemas de Wilhelm Müller. Las dos primeras canciones nos muestran al Mahler ensimismado en el seno de la naturaleza, que se recrea incluso en remedarla con alegres onomatopeyas musicales, pero pronto desaparece el tono desenfadado y folclorizante para que, en la tercera canción, haga su aparición el Mahler demoníaco y torturado cuando se pone en la piel del amante abandonado que siente «un puñal candente» en su pecho. El breve ciclo se cierra, como no podía ser de otra manera, con la muerte del protagonista, que encuentra el reposo definitivo a sus padecimientos bajo un tilo, el mismo árbol que había animado sin éxito al caminante de *Winterreise* a suicidarse, ese *Der Lindenbaum* cuyos versos tararearía luego inconscientemente Hans Castorp mientras lucha con su bayoneta al encuentro de la muerte en la Primera Guerra Mundial. En la música de Mahler para sus propios versos, presagio de futuros dramas, se funden una marcha fúnebre y, de nuevo, una melodía con dejos folclóricos austríacos, aunque ahora teñida por un melancólico cromatismo.

Mahler fue, antes de nada, un director de orquesta genial que destinaba sus vacaciones estivales a dar rienda suelta a su afán creador. Por eso la naturaleza y los sonidos que produce, una idea que alcanzaría su culmen expresivo en *Das Lied von der Erde*, en la Tierra concebida toda ella como un cuerpo sonoro y musical, tienen tanta importancia en sus composiciones. Pero ese elemento externo tenía que pasar luego por el tamiz de su yo interno y Mahler no expresó nunca este proceso vivencial con más claridad que en esa misma carta a Arthur Seidl de 1897: «Así me pasa siempre: sólo cuando vivo, “compongo”, ¡y sólo cuando compongo vivo!»«So geht es mir immer: nur wenn ich erlebe, “tondichte” ich – nur, wenn ich tondichte, erlebe ich!». Tras su afinidad juvenil por los poemas contenidos en *Des Knaben Wunderhorn*, su panteón poético pasó a estar ocupado por un solo nombre: el de Friedrich Rückert. El porqué de su elección lo expresó también Mahler sin ambages en otra carta, en esta ocasión dirigida a un joven Anton Webern y fechada el 3 de febrero de 1905: «Después de “Des Knaben Wunderhorn” sólo podía hacer más y más cosas de Rückert: se

trata de poesía de primera mano, mientras que el resto es toda ella poesía de segunda mano»«Nach “Des Knaben Wunderhorn” konnte ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand»..

El 24 de febrero de 1901, como consecuencia de una fuerte hemorragia, Mahler pensó que «había sonado mi última hora»«heute hat meine letzte Stunde geschlagen». y no es de extrañar que en ese mismo año nacieran, por un lado, sus *Kindertotenlieder* (Canciones sobre la muerte de los niños) y, por otro, cuatro de sus cinco canciones sobre poemas de Friedrich Rückert, la última de las cuales, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Me he retirado del mundo), está también impregnada de la consciencia de nuestra condición de seres mortales. Así pues, cuando Mahler vivió o sintió la muerte de cerca, compuso música fúnebre. Christian Gerhaher tenía previsto finalizar su recital con las cinco *Canciones sobre textos de Friedrich Rückert*, pero en el intermedio del concierto se anunció por megafonía que había decidido sustituir el ciclo por los *Kindertotenlieder*, tan cercano en espíritu, fecha y estilo compositivo al anterior, si bien aquí se halla un elemento añadido. Mahler escogió únicamente cinco de los 428 poemas que había escrito Rückert tras la muerte de sus hijos Ernst y Luise con tan solo cinco y tres años, respectivamente. Lo que no podía imaginar Mahler es que la decisión de poner música a estos poemas tendría un macabro carácter premonitorio, ya que pocos años después, su primogénita, Maria, fallecería a los cuatro años víctima de la escarlatina, lo que supuso un golpe brutal del que ya no se recuperaría nunca. Mahler había convivido siempre de cerca con la muerte: siete de sus trece hermanos murieron muy pequeños y vio morir con cierta consciencia a cinco de ellos. Otro, Otto, se suicidaría y, teniendo Gustav catorce años, vivió la experiencia traumática de la muerte de su hermano predilecto, Ernst, un año menor que él y al que contaba cuentos durante horas en su cama. Pero la muerte de Maria fue diferente y marcó el comienzo del fin, de esa recta final cuyo último capítulo es Der Abschied, la despedida con que se cierra *Das Lied von der Erde*.

El pasado mes de marzo, Christian Gerhaher ofreció en Madrid un memorable recital dedicado íntegramente a Robert Schumann. Ahora ha vuelto al mismo escenario, el Teatro de la Zarzuela, en este caso con un programa monográfico Mahler, el heredero natural de la gran tradición liederística romántica representada por la línea Schubert-Schumann-Brahms-Wolf y el responsable de realizar la transición del género al nuevo siglo. Gerhaher ha llevado a cabo algo parecido en el ámbito interpretativo del Lied: demostrar que sus grandes exponentes en las últimas décadas –Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau, Fritz Wunderlich, Elisabeth Schwarzkopf, Janet Baker, Brigitte Fassbaender– no lo habían dicho todo y que aún era posible llegar más allá. Christian Gerhaher es, hoy por hoy, *el* liederista del siglo XXI, el cantante que lo cultiva con mayor tesón y con mayor acierto, el barítono que representa hoy

todos aquellos valores que encarnó durante décadas Dietrich Fischer-Dieskau, quien, curiosamente, no supo comprender su talento cuando fue su maestro. Gerhaher lo idolatraba, por supuesto, como intérprete, como pensador y como defensor inagotable de la causa del Lied. Pero ha sabido encontrar un camino propio que cada vez ha ido alejándose más del berlinés. En sus primeras grabaciones, su influencia resultaba irrebatible. Ahora, Gerhaher es un maestro por derecho propio, con un estilo personal, inconfundible, llamado a marcar una nueva época y a inscribir su nombre en el Olimpo de los mejores liederistas de todos los tiempos.

Al contrario que Fischer-Dieskau, que cantó con muchos de los mejores pianistas del mundo a lo largo de su dilatadísima carrera, nadie habrá oído nunca a Christian Gerhaher con otro pianista que no sea Gerold Huber, al que permanece fiel desde su primera actuación juntos, hace más de veinticinco años: una interpretación privada de *Dichterliebe*, de Robert Schumann, en casa de los padres del cantante. El pasado verano, la televisión bávara emitió un largo documental sobre el cantante dirigido por Eckart Querner que nos permitía acercarnos al complejo mundo interior de Gerhaher y descubrir muchos detalles del camino, a veces tortuoso, que ha debido recorrer hasta llegar a ocupar esta posición de privilegio.

Frente a la cámara, el barítono nos hace partícipes sin pudor de sus miedos y debilidades: «Cuanto mayor soy, más inseguro me siento»«Aber je älter ich werde, desto unsicherer werde ich»., confiesa. Justifica su dedicación prioritaria al Lied (la ópera ha ocupado siempre en su carrera un papel secundario) por considerarse «demasiado pedante» y da rienda suelta a un feroz sentido autocrítico por numerosos y sinceros que sean los elogios que recibe: «Como cantante, me siento como en una crisis institucionalizada»«Ich empfinde mich als Sänger als in einer institutionalisierten Krise».. Reflexiona implacablemente sobre lo que ha hecho mal, sobre cómo mantener «una cierta continuidad» ante las diferentes situaciones. Parece sumido en una duda permanente, a pesar de lo cual Huber –que sin duda lo conoce muy bien– intenta que no nos llamemos a engaño: «No acierta quien lo vea sin más como un escéptico o como alguien que duda. Él se acerca a la música con muchísimo etos y muchísima humildad. No es alguien que diga: “Lo que acabo de hacer aquí ha vuelto a ser sensacional”. Y creo que, por más que parezca un escéptico, no lo es. Lo que sí tiene, por el contrario, es un tremendo sentido de la responsabilidad sobre lo que hace y representa en el escenario. Y eso le hace ver siempre las cosas de una manera crítica»«Ihn als reinen Zweifler zu sehen, das trifft es nicht. Er hat sehr viel Ethos und sehr viel Demut vor der Musik. Und er ist keiner, der sagt: “Das war jetzt wieder grossartig, was ich hier gemacht hab”. Und ich glaub, das lässt ihn als Zweifler erscheinen, was er aber nicht ist. Er hat ein wahnsinniges Verantwortungsgefühl demgegenüber, was er macht und darstellt auf der Bühne. Und das lässt ihn die Sachen immer kritisch betrachten».. Parece increíble que estas dos personas en

apariencia tan diferentes sean capaces luego de hacer música como la hacen, como dos partes inseparables de un mismo cuerpo y una misma mente. Huber bromea y sonríe con frecuencia mientras habla atropelladamente a la cámara. Gerhaher, en cambio, duda, calla, busca la palabra justa, parece casi siempre apesadumbrado: «Huber es mucho más modesto que yo; yo soy mucho más neurótico»«Huber ist viel bescheidener als ich; ich bin viel neurotischer»., resume el cantante.

Lo cierto es que, nada más comenzar su último recital madrileño, volvió a obrarse el milagro. Si Mahler tiene fama de musicalmente verboso, Gerhaher y Huber lo convierten en un maestro de la concisión, de la pincelada justa. Apoyados en unos *tempi* muy lentos, pero nunca morosos, extraen todo el jugo de cada sílaba, de cada nota, a la vez que construyen cada canción como un microcosmos cerrado sobre sí mismo, en el que cualquier omisión o añadido tendría consecuencias letales. Gerhaher posee el falsete tímbricamente más hermoso y dúctil que se ha oído en un escenario en décadas y recurre con maestría a la supresión del vibrato cuando quiere que su voz suene casi blanca y con una corporeidad diferente. Huber, desde el piano, no acompaña, sino que articula su propio discurso musical pero, como cantante y pianista se conocen como la palma de su mano y saben sacar, sin duda, lo mejor del otro, ambos discursos coinciden y se funden en una unidad que conserva, sin embargo, su doble naturaleza. No puede destacarse ninguna de las veinte canciones que interpretaron porque todas y cada una de ellas fueron literalmente perfectas, llenas de matices poéticos, plagadas de sombras y pobladas de colores (Gerhaher se lamenta en el documental de que la ópera obliga a esconder muchas veces los colores de la voz por mor del dramatismo intrínseco al género, mientras que el Lied requiere –exige– desplegar la paleta al completo). No cabe imaginar interpretación más honda, sincera o emotiva.

Gerold Huber explica en detalle en el referido documental cómo la grandeza del Christian Gerhaher liederista se apoya en tres elementos: en primer lugar, la afinación, que define curiosamente como «una fantasía propia»«Die Intonation ist eine eigene Fantasie». de cada cantante para, a renglón seguido, explicar cómo ese «sentido infalible de la afinación» que ha de poseer todo intérprete de Lied se encuentra en su compañero «tremendamente pronunciado»«Der Liedsänger an sich muss ein todsicheres Gespür für Intonation haben. […]Das ist beim Christian irrsinnig ausgeprägt».. En segundo lugar, por supuesto, la dicción, que bautiza como «sentido lingüístico o fantasía lingüística», bajo la cual se esconden «interminables capas» y que puede mejorarse con «innumerables métodos». En el caso de Gerhaher, la dicción es para él, y eso puede comprobarse, palabra por palabra, en cualquiera de sus recitales, «un arte y una ciencia»«Das Andere ist die Diktion: Sprachgefühl oder Sprachfantasie. Da gibt es auch unendliche Verfeinerungsmethoden und Schichten der Diktion. Auch das ist eine Kunst und Wissenschaft für sich».. Por último, claro, y con una

importancia decisiva, está la técnica, que debe incluir un doble proceso de «adentrarse en uno mismo y mirar en el interior»«und das ist ein in-Sich-gehen und nach-Innen-schauen beinhaltet, ist die Technik».. Todo esto es teóricamente analizable y deslindable en la manera de cantar de Gerhaher pero, al escucharlo, pasa a un segundo plano, al igual que lo que él denomina los «numerosos automatismos» en la manera de hacer música de ambos después de tantos años trabajando e investigando juntos.

Gustav Mahler, el Lied como género de una riqueza y polisemia inigualables, la fidelidad mutua de dos artistas y amigos durante un cuarto de siglo, la humildad del artista: todo ello salió reivindicado en este recital seguido casi religiosamente por el público que llenaba el Teatro de la Zarzuela, sabedor de que coincidir en el tiempo con dos artistas de esta talla humana y artística constituye un raro privilegio. Fuera de programa ofrecieron *Urlicht*, el cuarto movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler, que raramente suele escucharse con piano y con una voz que no sea la de contralto. Pese a la intensidad de los aplausos, Gerhaher y Huber salían a saludar como si no fueran merecedores de ellos. Ni siquiera los recibían en el centro del escenario, sino en un lateral, efímera y casi furtivamente, con una modestia extremadamente inhabitual y en absoluto impostada.

Gustav Mahler cantó a los placeres de la vida y se despidió de ella en *Das Lied von der Erde*. La idea de la canción como último refugio, como un lugar al que retirarse, aparece también en el último de sus *Rückert-Lieder*:

> Me he retirado del mundo,
> en el que he malgastado mucho tiempo,
> hace tanto que no sabe de mí
> que bien puede pensar que estoy muerto.
>
> Además, nada me importa
> si me da por muerto;
> nada puedo tampoco decir en contra,
> porque realmente he muerto para el mundo.
>
> He muerto para el bullicio del mundo,
> y reposo en un lugar sereno.
> ¡Vivo solo en mi cielo,
> en mi amor, en mi canción!Ich bin der Welt abhanden gekommen,
> Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
> Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
> Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält,
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

Es difícil imaginar, al final mismo del año musical madrileño, un remanso mejor o más emocionante en el que poder aislarse y detenerse a reflexionar que este soberbio recital –uno más– que acaban de ofrecernos Christian Gerhaher y Gerold Huber. En estos últimos días de 2014 en que nos bombardean con resúmenes fotográficos de lo que han dado de sí estos doce meses, con las mismas guerras de antaño y las pavorosas imágenes de rigor, la canción –las buenas canciones, la buena música– parece un abrigo seguro en el que guarecerse del clamor y la furia de este cuento incesante contado por un idiota.