RdL Revista de Libros

La furia creadora

Luis Gago
21 marzo, 2014

Revista de Libros.com ISSN 2445-2483

De todos los grandes liederistas del siglo XIX, Robert Schumann fue el que comenzó más tarde a cultivar el género. El dato resulta especialmente sorprendente, porque él fue, con mucho, el de talante más poético y literario de entre sus compañeros. Es bien sabido, por ejemplo, que le gustaba imaginarse escindido en dos mitades, que el propio compositor bautizó con los nombres de Eusebius (el ser nostálgico e introspectivo) y Florestan (el hombre apasionado). O, en palabras de uno de sus primeros biógrafos, Gustav Jansen, «el delicado joven que siempre se mantiene modestamente en segundo plano» (Eusebius) y «el impetuoso turbulento y lleno de vida, un alma honesta, pero presa frecuentemente de los más extraños caprichos» (Florestan). Y su *Fantasía op. 17* iba a titularse incluso originalmente *Ruinas, Trofeos, Palmas; gran Sonata para el Pianoforte, para el Monumento de Beethoven, de Florestan y Eusebius*. Con semejante temperamento, ¿qué mejor medio, entonces, que el Lied para trasladar al pentagrama su condición de lector voraz de poesía o para dejarse transportar por los sentimientos y las emociones de otros o, mejor aún, habitarlos él mismo?

Sin embargo, al contrario que en Franz Schubert (opp. 1 y 2), en Johannes Brahms (op. 3) o en Hugo Wolf (que compuso y publicó virtualmente sólo canciones), es inútil buscar en el catálogo de Schumann Lieder juveniles. Tras coquetear fugazmente con el género con poca fortuna en su adolescencia, lo dejó aparcado por completo durante más de una década mientras escribía una obra maestra pianística tras otra. Fue pocos meses antes de cumplir treinta años cuando, de repente, el frasco se destapó bruscamente y empezaron a brotar las canciones con una efervescencia inusitada. El torrente de creatividad comenzó el 1 de febrero de 1840 y concluyó abruptamente casi un año después, el 16 de enero de 1841. En estos meses vieron la luz nada menos que 139 canciones, además de doce dúos y canciones a varias voces, cuya visita a la imprenta se dilataría en un goteo constante hasta 1858, ya de forma póstuma, en veintitrés publicaciones diferentes. Anticipando una práctica habitual en algunos cantantes y compositores actuales de música popular, y consciente de que la canción era uno de los géneros musicales comercialmente más rentables de su tiempo, Schumann administró con tino la difusión pública de los frutos de la inspiración aparentemente inagotable de aquellos meses. Si quería mostrar ante su antiguo profesor y futuro suegro, Friedrich Wieck, que era un compositor con recursos económicos suficientes para mantener a una familia, refutando así sus objeciones a concederle la mano de su hija, las canciones podían brindarle buena parte de estos ingresos. Al contrario que su música para piano, llena de exigencias técnicas al alcance únicamente de profesionales y virtuosos, sus canciones iban dirigidas en cambio a un público potencial de aficionados mucho más amplio, ya que su destino natural no era tanto el salón profesional como el ámbito doméstico. De hecho, en una reseña de los *Sechs Lieder* op. 13 de su esposa Clara publicada en la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1844, Schumann afirmaría que «las canciones no harán ni quieren hacer una ruidosa marcha triunfal por los salones, sino que refrescarán almas sensibles y apacibles con su gracia sin adornos y la fragancia poética que las surca en una silenciosa celda [monacal][1]». Y en otra recensión de una colección de canciones del hoy desconocido Hieronymous Truhn, Schumann se expresó en términos parecidos: «Si esta colección no resulta adecuada para presentarse en un salón –para el que no debería elegirse ningún auténtico Lied, y los que menos los más conmovedores–, sí lo es muy especialmente para acortar las horas solitarias o estimular la conversación de un íntimo y escogido círculo de almas poéticas»[2].

Nada tiene más lógica ni interés, por tanto, que hacer lo que Christian Gerhaher y Gerold Huber acaban de plantear en su recital ofrecido en el Teatro de la Zarzuela: sumergirse en este mar de

canciones nacidas en aquellos meses de desafuero creativo de 1840. Las primeras versiones de la práctica totalidad de este largo centenar de Lieder se contienen en tres volúmenes de borradores, cada uno de ellos identificado como *Liederbuch* (Libro de canciones), hoy conservados en la Staatsbibliothek zu Berlin, en los que aparecen por regla general cuidadosamente fechados. Que las canciones no nacían a partir de la nada, sino tras un proceso de identificación con el contenido de los poemas, es algo que queda asimismo corroborado en una carta dirigida a su entonces prometida Clara el 24 de febrero, en la que le explicaba su procedimiento para componer Lieder, diferente al de sus piezas pianísticas: «En su mayor parte las compongo de pie o paseando, no al piano. Es un tipo de música completamente diferente que no surge inicialmente a través de los dedos, sino de forma mucho más directa y melodiosa»[3].

La lectura del *Ehetagebuch* o diario conjunto que llevaron Robert y Clara Schumann inmediatamente después de contraer matrimonio el 12 de septiembre de 1840 (el inicio de la furiosa explosión de Lieder protagonizada por el primero es, por tanto, anterior a su boda, y no posterior, como suele leerse tan a menudo) arroja mucha luz sobre el papel que desempeñó la composición de Lieder en el ámbito doméstico de los Schumann. Ya sea por el sinnúmero de penalidades que debieron arrostrar para conseguir casarse y estar juntos por fin sin trabas, ya porque su amor era verdaderamente torrencial e irrefrenable, lo cierto es que el diario nos revela a dos almas permanentemente unidas, aun en la distancia. Regalarse canciones en fechas señaladas fue, por ejemplo, una práctica habitual en los primeros años de convivencia de la pareja.

Robert Schumann poseía una importante cultura literaria. De hecho, durante algún tiempo dudó entre ser músico o escritor. «Ni yo mismo tengo aún claro lo que soy realmente»[4], escribió en su diario a los diecisiete años. «Será la posteridad quien decida si soy un poeta, porque no es algo que se pueda llegar a ser»[5]. Autor él mismo de poemas en su juventud, es bien conocida su pasión por Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff y Heinrich Heine, una compañía constante no sólo en una vida que él mismo gustaba de literaturizar, sino también en su obra. Aunque la ficción literaria y los mundos imaginados impregnan ya de uno u otro modo muchas de sus obras juveniles para piano, su alianza natural con la voz se demoró hasta 1840: «Ah, Clara, escribir canciones es realmente una bendición»[6], le confiesa un Schumann ya irremediablemente atrapado en aquel derroche febril de creatividad. «Ah, no puedo hacer otra cosa, me gustaría cantar hasta morir como un ruiseñor»[7], puede leerse en una carta fechada el 15 de mayo de aquel año. «El ciclo de Eichendorff [op. 39] es probablemente la más romántica de todas mis obras, y en él hay mucho de ti, mi querida y amada prometida»[8], le escribió también Schumann a Clara el 22 de mayo de 1840: no es ningún secreto que Clara Wieck estaba detrás no sólo de todas las canciones, sino también del meticuloso proceso de compilación de sus primeros borradores.

El programa confeccionado por Gerhaher y Huber a partir de ese largo centenar de canciones era, ya sobre el papel, un prodigio de coherencia, y no sólo porque las treinta y dos seleccionadas nacieran todas ellas justamente en aquellos meses feraces de 1840. En primer lugar, una pequeña muestra de la colección concebida por Schumann como regalo de bodas para su mujer, *Myrthen*, así titulada porque el mirto era la planta con que se confeccionaba la guirnalda que lucían las novias el día de su boda; a continuación, el *Liederkreis* op. 39, una de las cimas absolutas del ciclo de canciones

romántico; para abrir la segunda parte, *Die Löwenbraut (La novia del león*, con texto de Adelbert von Chamisso), una balada truculenta y generosa en versos, al contrario que los concisos poemas escuchados hasta entonces; y, para concluir, una de las colecciones menos frecuentadas del compositor, los *Doce poemas* op. 35 inspirados en Justinus Kerner, condenados a vivir a la sombra de los grandes ciclos sobre poemas de Heine, Eichendorff o el propio Chamisso (*Amor y vida de mujer*).

Las tres colecciones se abren con una persona poética que está viajando, acaba de regresar de un viaje o se encuentra a punto de emprender uno. Así, en *Freisinn (Espíritu libre)*, la segunda de las canciones de *Myrthen*, Goethe escribe: «¡No contad conmigo más que en mi montura! / ¡Permaneced en vuestras cabañas y vuestras tiendas! Y yo cabalgaré alegremente muy lejos, / tan solo las estrellas sobre mi cabeza»[9]. El *Liederkreis* op, 39 se abre, por el contrario, con alguien recién llegado de lo que parece haber sido un largo viaje: «Desde casa, tras los rayos rojizos, / se acercan las nubes, / pero padre y madre llevan tiempo muertos, / allí ya nadie me conoce»[10]. Y el viaje es una presencia constante en los *Zwölf Gedichte*, que contienen incluso dos poemas titulados significativamente *Wanderlied (Canción de viaje)* y *Wanderung (Caminata)*. No hay verbo más recurrente en la poesía romántica que *wandern*: vagar, caminar sin rumbo. Agazapado, un hilo conductor conectaba, por tanto, todas las canciones para todo aquel que quisiera verlo, si bien el principal elemento aglutinante no era otro que ese Schumann febril que no se entrega tanto a cantar su amor como a transmitir el sufrimiento del desamor y la desazón de la soledad.

Christian Gerhaher lleva en sus genes musicales la impronta de Dietrich Fischer-Dieskau y Elisabeth Schwarzkopf, dos de sus maestros y nombres irrenunciables en cualquier lista de los más grandes intérpretes de Lied del pasado siglo. Recuerda a ambos por su dicción transparente y por poseer un dechado de recursos técnicos que le permiten concentrarse en transmitir el contenido poético sin preocuparse de las exigencias de la parte vocal. Aunque también frecuenta la ópera y el oratorio (fue un Jesús modélico en la *Pasión según san Mateo* de Bach «ritualizada» por Peter Sellars en la Philharmonie berlinesa), su territorio natural parece ser el Lied. Allí donde otros se sienten incómodos y tensos, a él se le adivina en su elemento natural, dichoso ante la perspectiva de sumergirse, con la sola compañía de su fiel Gerold Huber, en un programa monográfico como este en el que no dejan de sucederse pequeñas joyas que ponen a prueba todos los recursos expresivos del cantante. Gerhaher se halla, además, en la absoluta plenitud de su arte: su voz es homogénea en todos los registros y mantiene intacta la belleza y el color desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo*. El Lied se aviene mal con cantantes aún inexpertos o con los que han enfilado ya la inevitable decadencia vocal. Aunque el alemán se ha adentrado ocasionalmente en Wagner, lo ha hecho con extrema prudencia, sabedor de que un exceso de ambición podría acortar y modificar sensiblemente el curso de su carrera. Gerhaher canta Monteverdi, pero también Jörg Widmann (será el protagonista de su próxima ópera) y es imposible verlo abordar un papel o una obra que no se adecue a su voz o a sus señas de identidad como cantante.

Empezó su recital madrileño (incomprensiblemente, el público no llenaba el Teatro de la Zarzuela, cuando sobre el papel parecía llamado a marcar el punto más alto de esta vigésima edición del Ciclo de Lied) con dos canciones ideales para que se asiente la voz (la ya citada *Freisinn* y *Talismane*, ambas sobre poemas de Goethe), tras lo cual dejó sentadas sus credenciales de maestro en *Aus den hebräischen Gesängen*, a partir de un poema de Lord Byron traducido al alemán por Karl Julius

Körner, que decidió verter el «My soul is dark» del original por «Mein Herz ist schwer», un verso que nos trae resonancias inequívocas del Faust y el famoso monólogo de Margarita. No es una canción fácil, ni por tesitura (un Fa agudo a poco de comenzar y tres Laes graves seguidos en el verso «Nur tief sei, wild der Töne Fluß», «Pero que el fluir de las notas sea hondo y salvaje») ni por el tono entre confesional y dolorido del poema, que retrata en apariencia cómo Saúl logra curarse de un espíritu maligno gracias a la música que le toca David con su arpa. Si había aún en el teatro algún espectador despistado, este Lied supuso un primer indicador de que se avecinaba una velada poético-musical de altísimo nivel. Gerhaher retomó ese tono confesional en la canción que cierra *Myrthen*, titulada sin ambages *Zum Schluß (En conclusión)*, sobre un poema de Rückert, uno de los poetas más venerados por los Schumann. Esta es una canción mucho más sencilla, silábica, con una línea vocal escrita casi en su totalidad por grados conjuntos, que parece fiar todo su poder expresivo al propio poema, que se cierra con un cuarteto memorable: «¡Cuando seamos recibidos allá arriba / y tengamos frente a frente el sol de Dios, / el amor nos tejerá la guirnalda perfecta, / hermana, prometida!»[11]. La canción enlaza melódicamente con *Widmung (Dedicatoria)*, situada al comienzo de estos *Myrthen*, esa guirnalda simbólica que Schumann ofrece a su propia prometida y flanqueada por aquel alfa y este omega. Gerhaher la dijo a media voz, casi recitada, y Huber completó el milagro con un acompañamiento perfecto (cada nota, cada acorde, tenían siempre el peso justo), coronado por los cinco compases del postludio pianístico. Llevan muchos años colaborando juntos y se entienden con los ojos cerrados, hasta el punto de parecer una sola persona a la hora de pensar e interpretar.

Gerhaher planteó una lectura muy intimista del *Liederkreis* op. 39, porque el ciclo lo admite y porque reservaba también fuerzas, sin duda, para las no pocas exigencias que se había autoimpuesto en la segunda parte. Lo mejor llegó en el arranque, *In der Fremde (En tierra extraña)*, que expresa la turbación de ese viajero que vuelve a su lugar de origen, pero en el que nada es ya como solía ser; en *Mondnacht (Noche de luna)*, interpretada con la delicadeza y el secretismo (*Zart, heimlich*) que indica Schumann en la partitura y rematada de nuevo por Huber con un memorable epílogo pianístico; en *Auf einer Burg (en un castillo)*, una canción arcaizante, casi modal, vagamente canónica, en la que Gerhaher cantó de manera inigualable el lacerante «die weinet» final, referido al llanto de una novia (eso era también aún Clara Wieck en mayo de 1840); en *Zwielicht (Crepúsculo)*, donde barítono y pianista dibujaron con los colores justos esa intimidad crepuscular que describe Eichendorff (y que empañó burdamente en la última estrofa el estruendo de un helicóptero que logró colarse dentro de la sala: ese día era el décimo aniversario de los atentados del 11-M); y, por fin, en el éxtasis amoroso largamente demorado de *Frühlingsnacht (Noche primaveral)*, la canción que cierra el ciclo, en la que Gerhaher aparcó toda contención y se lanzó a tumba abierta hasta el «Sie ist Dein!» («¡Ella es tuya!») conclusivo. Una vez más, arte y vida se hallan inseparablemente entrelazados en estas canciones nacidas en medio del frenesí que se apoderó de Schumann en aquellos meses de auténtico paroxismo amoroso y creativo previos y posteriores a su boda con Clara.

Los *Zwölf Gedichte* op. 35 han corrido peor suerte que el resto de los grandes ciclos de aquel año. En parte se entiende, porque es un ciclo más desigual, con algunos altibajos en su sección central. Sin embargo, el comienzo y, sobre todo, sus tres canciones conclusivas se encuentran a la altura de los mejores Lieder de Schumann. Nada puede extrañar, por tanto, que Gerhaher y Huber dieran lo mejor de sí en la segunda canción, *Stirb, Lieb' und Freud*, en la que Gerhaher mostró la belleza de su falsete en «Zur Nonne weiht / Mich arme Maid! / Stirb, Lieb' und Freud'!» («¡Acéptame como monja / a mí,

una humilde criada! ¡Muere, amor y dicha!»), ascendiendo sin esfuerzo hasta el Sol, y en la trilogía final. Aquí fue donde, quizá, se concentró lo mejor del recital, que ya había tenido hasta entonces un nivel al alcance de muy pocos cantantes y pianistas: primero, el contraste brutal entre el comienzo apacible («Du bist vom Schlaf erstanden» – «Te has levantado del sueño») y el final rebelde («Und morgens dann ihr meinet, / Stets fröhlich sei sein Herz» – «Y luego os pensáis por la mañana / que su corazón está siempre feliz») de *Stille Tränen (Lágrimas silenciosas)*; después, la melancolía infinita de *Wer machte dich so krank? (¿Quién te ha puesto tan enfermo?)*; y, por fin, un tema muy caro a Schumann: las «viejas canciones» del final de *Dichterliebe* se mudan aquí en los «sonidos de otro tiempo» (*Alte Laute*) del poema de Kerner. El compositor decide valerse simbólicamente de idéntica melodía que en la canción anterior, pero en esta ocasión ha de interpretarse «aún más lenta y delicada» (*noch langsamer und leiser*), como un eco lejano que se extiende a lo largo de tan solo veintisiete compases. El compositor no necesita más para escribir este final desolado, ensimismado, que Gerhaher cantó a media voz, casi al oído de todos los que allí estábamos, sobre los tenues acordes del piano de Huber, siempre con el peso y el pedal justos. Son «sonidos de otro tiempo / salidos del pecho de un hombre melancólico»[12], que no puede ser otro que el propio Schumann, por supuesto, que necesitó de todos aquellos meses de 1840 para sacar por fin al exterior todo lo que llevaba tiempo acumulando en su interior.

Antes de la op. 35, Gerhaher y Huber habían ofrecido una versión modélica de *Die Löwenbraut*, una balada tétrica muy alejada en forma y contenido del resto de las canciones del recital. Casi declamada a ratos, era imposible no ver también en ese fiero león celoso, que prefiere matar a su amada antes que permitir que acabe en brazos de su pretendiente, al propio Robert Schumann. Después, ante el más que comprensible entusiasmo del público, escuchamos ya fuera de programa *Requiem*, la canción que cierra la op. 90, diez años posterior a todas las anteriores, y que Schumann compuso como homenaje fúnebre a Nikolaus Lenau. Un planto más que añadir a los que, mejor o peor camuflados, habían sonado hasta entonces: los lamentos de un hombre enamorado, pero aún temeroso, que está a punto de conseguir por fin hacer realidad el sueño de unir su vida a la de Clara. El volcán que albergaba en su interior por fin estalló y hoy seguimos contemplando y oyendo, boquiabiertos, la lava inagotable e incandescente de aquella erupción.

---

1. «Die Lieder werden und wollen nicht einen geräuschvollen Triumphzug durch die Salons machen, aber in stiller Klause wird sich manch stilles empfängliches Gemüth an ihrer ungeschmückten Anmuth, dem poetischen Dufte, der durch sie weht, erquicken».

2. «So eignet sich denn diese Sammlung wenn nicht zum Salon-Vortrage –wozu ja auch kein eigentliches Lied, und das seelenvollste am wenigsten gewählt werden sollte– doch ganz besonders zur Verkürzung einsamer Stunden oder zur anregenden Unterhaltung eines engeren gewählten Kreises poetischer Seelen».

3. «Meistens mach' ich sie stehend oder gehend, nicht am Klavier. Es ist doch eine ganz andere Musik, die nicht erst durch die Finger getragen wird – viel unmittelbarer und melodiöser».

4. «Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar».

[5]. «Ob ich Dichter bin –denn werden kann man es nie– soll die Nachwelt entscheiden».

[6]. «Ach, Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben».

[7]. «Ach, ich kann nicht anders, ich möcht mich tot singen wie die Nachtigall».

[8]. «Der Eichendorff'sche Cyklus ist wohl mein aller Romantischstes und es steht viel von Dir darin, Du meine liebe theure Braut».

[9]. «Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten! / Bleibt in euren Hütten, euren Zelten! / Und ich reite froh in alle Ferne, / Über meiner Mütze nur die Sterne».

[10]. «Aus der Heimat hinter den Blitzen rot / Da kommen die Wolken her, / Aber Vater und Mutter sind lange tot, / Es kennt mich dort keiner mehr».

[11]. «Wenn uns droben aufgenomm'nen / Gottes Sonn' entgegenschaut, / Wird die Liebe den vollkomm'nen / Kranz uns flechten, Schwester, Braut!»

[12]. «Alte Laute / Wehmüt'ger Jünglingsbrust».