

El *Lied* romántico alemán

Anton Cardó

Alianza editorial

Director de la colección: Javier Alfaya

Diseño de colección: Lynda Bozarth

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Anton Cardó, 2017

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2017

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-835-0

Depósito legal: M-18.261-2017

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

A mi adorado Gérard Souzay, post-mortem, uno de los grandes del *Lied* (además, por supuesto, de la *mélodie* francesa), de quien recibí el mayor estímulo artístico, basado en un máximo grado de autoexigencia, y la revelación de la *verdad* musical (su gran secreto): *sentir* (no solo entender), transmitir desde la emoción, y la fidelidad absoluta a lo fundamental: el respeto (creativo) real a la partitura escrita.

Índice

- 15 Nota introductoria, Javier Alfaya
- 17 Introducción a modo de preámbulo
- 21 Agradecimientos
- 25 Prefacio
- 29 **1. Orígenes del término «Lied». Evolución hasta Carl Philip Emanuel Bach y la primera Escuela de Berlín**
- 34 El *Lied* popular o *Volkslied*
- 39 El tránsito del *Volkslied* al *Kunstlied* o *Lied* artístico
- 47 **2. *Lied* clásico/prerromántico. Primera Escuela de Viena**
- 47 Christoph Willibald Gluck. Odas y *Lieder* pietistas
- 49 Joseph Haydn. 33 *Lieder* alemanes
- 50 Wolfgang Amadeus Mozart. *Lied* clásico con vislumbres románticos

53 **3. Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

53 Línea vocal de corte instrumental. Importancia del discurso musical

56 *An die ferne Geliebte*, opus 98. El primer ciclo liederístico

59 **4. Segunda Escuela de Berlín (Zweite Berliner Liederschule)**

65 **5. Franz Schubert (1797-1828). La cima absoluta**

67 Entorno familiar y adolescente. El despertar de la sensibilidad

73 Marco literario-musical

73 *Empfindsamkeit*

77 *Sturm und Drang*

83 *En busca del poema como fuente de inspiración*

86 El auge de la literatura alemana en el siglo XVIII

88 Recursos musicales para su *Lied*. Fuentes motívic

88 *Del poema al papel pautado*

91 *La melodía*

93 *La vocalidad*

96 *Fuentes motívic*

108 *Inicio del viaje. La balada de Schiller. El primer Schubert (1811-1814)*

111 *La balada / el «Lied-balada»*

115 *¿Qué es un «Lied durchkomponiert»?*

121 *Goethe y el Lied estrófico*

121 *¿Qué es un Lied estrófico?*

131 *El Lied estrófico-variado*

135 **Los años fecundos (1815-1817)**

136 *Lieder basados en poetas diversos*

141 *Goethe-Lieder I*

142 *Goethe-Lieder II (1819-1824)*

145 *Cuatro Lieder sobre poemas del Diván de Oriente y Occidente*

146 *Suleika-Lieder I-II*

147 *Wilhelm Meister-Lieder (1815-1826)*

152 *Harfenspieler (Cantos del arpista)*

153 *Wer sich der Einsamkeit ergibt*

- 155 *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*
- 158 *An die Türen will ich schleichen*
- 159 *Mignon-Lieder (Canciones de Mignon)*
- 159 *Kennst du das Land (I)*
- 161 *Heiss mich nicht reden (II)*
- 163 *So lasst mich scheinen (III)*
- 166 *Nur wer die Sehnsucht kennt (IV)*
- 171 *Mignon und der Harfner/Nur wer die Sehnsucht kennt*
- 173 **Período intermedio: asunción de un romanticismo pleno (1818-1822/1823). En torno a Friedrich Schlegel y su ciclo literario *Abendröte***
- 177 *Año 1818. Schreiber y Schlegel*
- 179 *Año 1819. Mayrhofer, Schlegel y Novalis*
- 179 *Lieder sobre poemas de Novalis*
- 181 *Año 1820. En torno a F. Schlegel y su ciclo no completado *Abendröte**
- 182 *Abendröte, ciclo de Friedrich von Schlegel*
- 184 *Año 1821. Goethe*
- 186 *Año 1822. Mayrhofer, Platen y Collin*
- 187 *Años 1822/1823. Caminos de síntesis e inquietud poética*
- 190 *Bruchmann-Lieder*
- 192 *Rückert-Lieder*
- 195 *Tres Schober-Lieder*
- 197 *Dos Lieder sobre poemas de Schiller*
- 198 *Año 1823. Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* D.795 (opus 25). Características musicales del ciclo y de su composición*
- 212 **Después de *Die schöne Müllerin*: Interludio-Camino de *Winterreise* (1824-1827)**
- 212 *Año 1824. Mayrhofer-Lieder*
- 213 *Año 1825*
- 215 *Scott-Lieder*
- 216 *Tres últimos Lieder de los hermanos Schlegel*
- 216 *Schulze-Lieder*
- 217 *Año 1826*
- 218 *Seis Seidl-Lieder de 1826*
- 219 *Tres Shakespeare-Lieder*

- 220 *Año 1827. Winterreise D.911 (opus 89)*
- 226 Características musicales del ciclo y de su composición
- 233 Leitner-Lieder
- 234 **Último año: 1828**
- 238 *Vier Refrain-Lieder (Cuatro canciones con estribillo)*
- 239 *Reilstab-Lieder*
- 242 *Schwanengesang* (Canto del cisne). Sobre el origen de su denominación
- 244 *Heine-Lieder*
- 249 Último *Lied*: *Die Taubenpost*

251 **6. Felix Mendelssohn (1809-1847)**

- 251 El *Lied* apolíneo. La atracción de la belleza clásica

257 **7. Robert Schumann (1810-1856)**

- 257 La *Stimmung* romántica. Melodía fundamental, voz interior, romanticismo pleno e ilustrado

257 *Año 1840, eje axial del Lied de Robert Schumann*

257 El camino hasta 1840: el *Liederjahr* (año de los *Lieder*)

263 Año 1840

265 Schumann/Eichendorff. La melodía fundamental. El ciclo *Liederkreis*, opus 39

272 Schumann/Heine

277 *Liederkreis, opus 24 – Liederzyklus, opus 35 (Kerner)*

279 *Romanzen und Balladen*

280 *Frauenliebe und Leben, opus 42 (Chamisso)*

293 *Heine, Buch der Lieder: Dichterliebe, opus 48*

301 *Cuatro Lieder excluidos del Dichterliebe*

303 *Sobre el tercer y último período, 1849-1852*

315 **8. Franz Liszt (1811-1886)**

318 Características de su *Lied*

321 Períodos de composición

323 *Lieder* sobre textos de Goethe

323 *Estudio comparativo entre dos versiones de Der du von dem Himmel bist*

- 327 *Lieder* sobre textos de Heine
- 329 *Drei Lieder aus Wilhelm Tell*. Poemas de Schiller
- 331 *Liebesträume*. Poemas de Uhland
- 332 Tres *Lieder* sobre poemas de Rellstab
- 335 **9. Richard Wagner (1813-1883)**
- 335 Primeros *Lieder*: *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*, opus 5
- 336 *Der Tannenbaum*
- 337 *Wesendonck-Lieder*: Estudio para *Tristán e Isolda*
- 343 **10. Johannes Brahms (1833-1897)**
- 350 *Melos* brahmsiano. Polos fundamentales (del poema al alumbramiento del *Lied*. Proceso de elaboración)
- 357 Dos grandes pilares: el *Volkslied* y el *Kunstlied* (*Lied* popular y *Lied* artístico)
- 358 Sublimación del *Lied* popular (*Volkslied*) hacia el *Kunstlied*
- 366 Dos grandes ciclos brahmsianos
- 366 *Romanzen aus Ludwig Tiecks Magelone*, opus 33
- 369 *Vier ernste Gesänge*
- 370 Períodos creativos. Clara / el amor como factor inspirador
- 385 **11. Hugo Wolf (1860-1903). La gran singularidad: el mundo de Hugo Wolf. *Prima le parole e poi la musica***
- 393 Períodos de composición
- 394 *Primer periodo: Lieder de juventud*/ Goethe, Heine, Eichendorff, Lenau
- 396 *1887: Primer cuaderno publicado*
- 398 *Mörrike-Lieder*
- 401 *Eichendorff-Lieder*
- 404 *Goethe-Lieder*
- 412 *Spanisches Liederbuch* (*Cancionero español*)
- 418 *Geistliche-Lieder* (Canciones espirituales)
- 419 *Weltliche-Lieder* (Canciones profanas)
- 420 *Keller-Lieder*

422 *Italienisches Liederbuch (Cancionero italiano)*

428 *Últimos Lieder publicados*

430 *Michelangelo-Lieder*

433 **12. Gustav Mahler (1860-1911). Culminación expresiva del *Lied* popular llevado al terreno artístico**

437 Recepción mahleriana del *Knaben Wunderhorn*

444 *Lieder und Gesänge (aus den Jugendzeit)*, 1880-1883

446 *Lieder eines Fahrenden Gesellen*, 1883-1885

449 Los 9 *Wunderhorn-Lieder* de 1888-1891 con piano original

451 Los *Wunderhorn-Lieder* con orquesta, 1892-1901

455 Cinco *Rückert-Lieder*

458 Sobre el contrapunto mahleriano

461 **13. Richard Strauss (1864-1949). El *Lied* como melos operístico. *Prima la musica e poi le parole***

463 Períodos compositivos

463 *Primer período (1885-1888)*

466 *Segundo período (1894-1901)*

470 *Tercer período (1918-1921)*

473 *Cuarto período (1942-1948)*

475 **Apéndice I. *Lob der Begleiter* (Elogio del pianista acompañante)**

491 **Apéndice II. Características de la voz en el *Lied***

495 **Bibliografía**

503 **Índice onomástico**

Nota introductoria

A finales de 2014 se publicaron en Alianza Música, Biblioteca Básica, tres interesantes volúmenes: *El piano: 52+36*, del notable escritor y periodista Justo Romero, autor de diversos libros sobre el tema que nos ocupa; *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada*, de Cibrán Sierra, reputado violinista; y *La ópera. Voz, emoción y personaje*, de Laia Falcón, a la vez cantante y escritora.

En la actualidad se están volviendo a publicar libros que parten de la premisa esencial de aunar calidad literaria y un profundo conocimiento de la música. La presencia de ambas características está excelentemente representada en el libro de Anton

Cardó, gran conocedor y especialista en el acompañamiento vocal, liederístico en particular, *El Lied romántico alemán*. Me consta que el libro ha sido realizado con extremo cariño y minuciosidad, de acuerdo con los presupuestos de rigor y profesionalidad que caracterizan la colección.

Esperamos que este libro impacte en lo más hondo de su ser a quienes tanto aman la música clásica, como así ha sucedido con los libros anteriores. Ese es nuestro deseo.

Javier Alfaya
Director de la colección

Introducción a modo de preámbulo

El propósito de este libro nace de la voluntad de proporcionar al lector unas correctas pautas que puedan favorecer una perfecta comprensión del género mediante la introducción de datos y aspectos difícilmente perceptibles en la simple audición de un *Lied*, aunque se haya escuchado con frecuencia y, por tanto, se conozca en sus aspectos externos. En efecto, las características de un *Lied* revisten una enorme complejidad. La unión de lo literario con lo musical conforma algo más que la suma de las partes; aspira, por tanto, a algo así como una tercera vía: el imperativo textual condiciona en gran medida la libre inspiración —o la elaboración, si se prefiere— del compositor. Como veremos en el libro, de manera detallada, podemos decir, a guisa de ejemplo, que disponemos de, al menos, seis facetas distintas de Schubert en sus grupos o ciclos de *Lieder* sobre otros tantos poetas. Hugo Wolf no trata de la misma forma a Mörike que a Goethe, como tampoco lo hace con las rimas italianas del *Italienisches Liederbuch* o las castellanas del *Cancionero español*. Ello es notorio, pero ¿qué sucede en la armonía o en los casos de predominancia del género cromático sobre el diatónico? ¿Y en la evidente enfatización del aspecto rítmico en el piano (el caso de los *Schulze-Lieder* del primero) o en la desnuda desolación de ciertos *Lieder* del *Viaje de Invierno*, obtenida con un minimalismo constructivo dominado por el diatonismo? ¿Qué grado de exigencia puede llegar a alcanzar el poema sobre la estructuración expresivo-temática de un fragmento citado?

El *Lied* es un género vocal, pero no lo es en exclusiva en cuanto a su discurso musical —por paradójico que pueda resultar—. Su discurso es

más instrumental que vocal en sentido estricto. A menudo su tratamiento melódico puede ser más cercano a un instrumento de cuerda que a una puesta en valor de un timbre vocal. No es un vehículo gratuito de exhibición —como en ocasiones sucede en ciertos tipos de ópera (no en todos, como es obvio), de manera particular en las *cabalettas* o en pasajes de virtuosismo semejantes, en origen destinados al lucimiento vocal (agudos estratosféricos mantenidos el máximo tiempo posible o coloraturas rapidísimas, a lo Rossini)—, ni consiste en proponer una suerte de culto a las bellas voces *per se*. Se trata más bien de «decir» un texto poético cantado de manera sensible para abarcar de forma caleidoscópica toda clase de registros expresivos, lo que se asemeja, en este sentido, a la declamación de un personaje teatral (dejamos aparte el monólogo wagneriano).

Ello no significa, en absoluto, que el intérprete deba sacrificar sus virtudes canoras o abstenerse de mostrar el esplendor de un bello timbre sonoro —*Ars canendi*—. Ante todo, la calidad interpretativa debe focalizarse hacia un *legato* perfecto en su fraseo, unido a una línea cincelada con minuciosidad, un gran control de las dinámicas con *crescendi* y *diminuendi* proporcionados con precisión de la mano de una gran técnica vocal que permita realizar voces medias (o mixturas de emisión) que, a menudo, se revela en un nivel superior —aunque pueda divergir en su realización— al requerido en la ópera. En general, el *Lied* es de carácter intimista; su origen no es un teatro de ópera, sino un salón romántico. Ahí reside la gran importancia de la técnica y la proyección vocal de un cantante: en posibilitarle el acceso sonoro al fondo de una sala con un *pianissimo* al límite de la escucha.

¡Cuántas veces hemos escuchado comentarios de términos externos al género en los recitales liederísticos de nuestro país, en los que se aplauden momentos brillantes, ajenos por completo a la verdadera intención del intérprete! Como es natural, estos momentos acontecen, pero siempre deben tener su justificación en el texto y casi siempre suelen ser pasajeros o de carácter episódico; es la manera de proceder de todo digno representante de la gran tradición liederística. También escuchamos una valoración crítica de la prestación de un o una cantante en virtud de los *roles* operísticos que ha cantado con éxito en los más prestigiosos y míticos escenarios internacionales, conocidos mediáticamente, por encima de la adecuación expresiva real de la pieza que está cantando.

El tratamiento temático de un *Lied*, como ya hemos apuntado, no es vocal *per se*. Las voces (en el sentido orgánico del término) suelen alternar un primer plano, que se desplaza de manera dialogante del piano a la voz o se superpone a ella (y viceversa). Un piano que no solo es generador de atmósferas (como suele entenderse) o mero apoyo de la voz, sino que en él reside la parte emotivo-expresiva fundamental, patente en los casos de Schubert y —en mayor medida— de Schumann, que se estructura a menudo a partir de procedimientos de desarrollo temático evolutivo inherentes a la *forma sonata*, de carácter sinfónico en el caso de Brahms.

Muchos piensan que el pianista es un simple «acompañante», pero nada más lejos de la realidad: para muchos públicos y expertos en la materia, en países de mayor tradición, el piano es tan o más importante que la voz. En nuestra experiencia personal podemos recordar una clase magistral realizada por la gran Elisabeth Schwarzkopf en Londres, en el trascurso de la cual un incipiente solista del instrumento exclamó: «¡Bueno, claro, el *solo* (perteneciente a un fragmento de un *Lied*) no es tan relevante en su dificultad como un *Concerto* de Liszt o Rachmaninov!», a lo que la insigne soprano respondió: «¡No, es mucho más difícil!», para estupor del pianista. Por supuesto, estamos hablando de un *Lied*, no de una melodía acompañada (con acordes batidos repetidos) o de una melodía napolitana. Tal conclusión puede parecer una exageración, si bien el buen conocedor sabe la enorme y trascendente labor del pianista en un *Lied* cuando se conoce su dinámica expresiva, circunstancia que no se da en todos los casos, como es obvio.

Es interesante saber que en una observación analítica del corpus *liederístico* podrían catalogarse con facilidad más de 200 *Lieder* en los que, en su totalidad —o en la suma de puntuales fragmentos de unos compases concretos—, aquel puede equipararse, en orden de dificultad técnica del instrumento, a conciertos como los citados. A esto hay que sumar el control de todos los resortes de acoplamiento a la voz como los *rubatos*, la atención al pedal de resonancia —con fluidez en su uso, para no perjudicarla—, la atención a los *fortes* y a las partes *a seco*, etc. Así pues, la argumentación de que «acompañar no es difícil» es a todas luces insostenible, como defiende el gran Gerald Moore o grandes solistas como Horowitz, Rubinstein o Richter.

Agradecimientos

En primer lugar, a Javier Alfaya, *alma mater* de la colección, por su altura de miras, su humanismo y su irreductible compromiso en favor de la cultura en todas sus facetas. Sin su tenaz tutelaje, este libro no habría sido posible. A mi maestro Paul von Schilhawsky, por inocularme la pasión por el *Lied*. A la figura irrepetible de Maria Vilardell, a la sazón fundadora y organizadora de los Cursos Internacionales de Interpretación Francisco Viñas, en Barcelona. A Rosa Sabater y Carmen Bravo de Mompou, por sus estímulos musicales y por creer en mí como intérprete. A los grandes maestros del acompañamiento pianístico: a Graham Johnson, por su amistad, por la entusiasta recepción con que acogió mi edición de las melodías de Isaac Albéniz en Tritó Edicions, y por su envío impagable y desinteresado de copias de todos los manuscritos de los *Lieder* inacabados de Schubert, completados por Reinhard van Hoorickx. A Irwin Gage, por sus sabios consejos acerca del cometido de un pianista de *Lied* —el *Begleiter*—. A Dalton Baldwin, por su estímulo. A Antoni Marí, por su autorizada, lúcida y sin par visión crítica del idealismo alemán y la poesía romántica, aspectos fundamentales para un acercamiento al género. Al musicólogo Jacques Chailley, por su orientación hacia el *Lied* en sus cursos de la Sorbona y la Schola Cantorum, de París. A Miguel Zanetti —sin duda, el mejor y más inquieto acompañante español de *Lied* que haya habido, junto con Àngel Soler, recientemente fallecido—, por su amor y dedicación a esta especialidad. A Leonid Sintsev —maestro de Grigory Sokolov y gran amante de los *Lieder* sobre Goethe en lengua alemana de Piotr I. Tchaikovsky—, por faci-

litarme el acceso al archivo/biblioteca del conservatorio de San Petersburgo. A la SPK —Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Biblioteca Estatal Prusiana)—, de Berlín oeste, por posibilitarme copias de materiales.

A Antonio Moral, director del *Ciclo de Lied* que se celebra en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, inserto en la actualidad en el CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical), también bajo su dirección, por su reconocimiento personal y artístico.

A Laura Furones, por su gentileza al realizar labores de búsqueda de materiales en Londres, en particular de la *Gesamtausgabe* schubertiana. A Arturo Reverter, por sus valiosos préstamos de libros «incontrables» sobre la materia, publicaciones varias y la profusión de datos.

A los profesores catedráticos de Musicología Begoña Lolo y Màrius Bernadó, por sus valiosas opiniones acerca de la estructura del libro. A Paloma Ortiz de Urbina, por su envío de publicaciones de la revista *Quodlibet* de la Universidad de Alcalá («Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann»), así como a la escritora Margarida Aritzeta.

A Luis Gago, por facilitarme copias del inmenso corpus de traducciones realizadas por él de manera brillante. A Isabel García Adán, por su documentación de Johann Joachim Winckelmann y otras traducciones. A Fernando Pérez Cárcel, por sus traducciones publicadas en Ediciones Hiperión y documentación diversa. A Linda Benfield, por su análisis de las notas publicadas por Hyperion Records en su edición de Schubert en soporte CD, estructurada por Graham Johnson. A Manuel Capdevila, por sus trabajos de traducción al catalán, su aporte de documentación, grabaciones históricas y comentarios de la relación entre Victoria de los Ángeles, Gerald Moore y Geoffrey Parsons.

A Hans-Günter Löffler, agregado cultural de la embajada de Alemania, por la confianza depositada en mí y por el trato y amistad recibidos. Al ilustre académico Antonio Gallego, por la comprensión e interés mostrado, durante su etapa como director de Música de la Fundación Juan March, hacia nuestras propuestas programáticas. A Isidre Fainé, presidente de La Caixa, por su decidido apoyo. A Josep Gomis, delegado de la Generalitat de Catalunya en Madrid. A Karin Kleyböcker, filóloga y profesora de dicción alemana en el Koninklijk Conservatorium de La Haya por su colaboración artística.

A Arnoldo Liberman, el gran escritor *meloloco* y amante del *Lied*, como suele autodefinirse, llevado por su entusiasmo existencial e incondicional hacia toda manifestación artístico-musical relevante. A María Ángeles Scals, por su gestión artística durante tantos años de mutua colaboración en la concepción de programas de este género.

Y para finalizar, a Elena, por la supervisión constante, la mirada crítica, la labor incansable de corrección, el dominio informático, el sentido de la proporción, copia, análisis de partituras, su sólido magisterio sobre la técnica vocal y su profundo conocimiento de las posibilidades de la voz. Sin su inapreciable concurso habría sido imposible llevar este libro a buen puerto.

Prefacio

El *Lied* es, sin duda, el género que da sentido a la música romántica por excelencia. Aúna en singular simbiosis la música y la poesía con el trasfondo del fenómeno del idealismo alemán, donde se produce una verdadera comunión de las artes y el pensamiento literario y filosófico. Puede verbalizar los registros expresivos que intuimos y captamos en la música sinfónica orquestal, la que antes era conocida como «música pura», una sinfonía u obra programática que nos transmite sensaciones emotivas, estados anímicos caleidoscópicos y cambiantes, que nos emocionan. Pero ¿qué sucede con el *Lied* para que nos conmueva o nos perturbe con tanta intensidad a través de una voz —con frecuencia cantada a media intensidad— y de un piano cómplice, que genera sensibilidad y emoción, de un poema que, en ocasiones, no posee una gran calidad literaria? En este género epigramático todo sucede a pequeña escala, en una salita de conciertos —o un salón romántico— donde la gradación acústica se encuentra a años luz de la gran sinfonía o de la gran ópera de un escenario teatral. Sin embargo, ¿cómo consigue un *Lied* como *Der Doppelgänger* (El doble) o como *Erkönig* (El rey de los elfos) erizarnos la piel o aterrorizarnos con tanta intensidad y dramatismo? ¿O producimos tal desasosiego interior que nos embarga en una suerte de comunión espiritual, como el último *Lied* del ciclo *Viaje de invierno*, el patético *Der Leiermann* (El zanfonia), testimonio aterrador de la soledad y del desequilibrio mental del hombre?

No es fácil responder a tales preguntas de manera clara. Una multiplicidad de factores entran en juego, tales como la aparición o perfeccionamien-