

Publicado en **Mundoclasico.com (ISSN 1886-0605)** el **13/11/2017**

La inagotable vigencia del lied

Por Paco Yáñez

Heinz Holliger: Sechs Lieder nach Gedichten von Christian Morgenstern. Salvatore Sciarrino: Due Melodie. Helmut Lachenmann: Got Lost. György Kurtág: Requiem po drugu opus 26. Wolfgang Rihm: Ophelia Sings. Bernhard Lang: Wenn die Landschaft aufhört. Sarah Maria Sun, soprano. Jan Philip Schulze, piano. Brian Brandt, Jörg Moser y Helmut Rohm, productores. Klemens Kamp, ingeniero de sonido. Un CD DDD de 65:20 minutos de duración grabados en el Studio 2 de la Bayerischer Rundfunk, Múnich (Alemania), los días 6, 8 y 9 de febrero de 2016. mode records 297

Herederos de los Beethoven, Schubert, Schumann, Wolf..., en el siglo XIX, y de los Mahler, Schönberg, Berg, Webern..., en el XX, los compositores reunidos en este soberbio compacto del sello mode demuestran la perdurabilidad de una expresión tan consustancial a lo germánico como lo es el lied; haciéndolo, además, en la forma por antonomasia del género: el lied para voz y piano, dando fe de que la alianza entre texto poético y música ha conocido desde la segunda posguerra rutas estilísticas de lo más heterogéneo e interesante, así como entroncadas en tan sólidas y proteicas raíces históricas como (entre otras) las antes citadas...

...la presencia del Romanticismo alemán en la música del suizo Heinz Holliger (Langenthal, 1939) es una constante, con unos vínculos que lo unen directamente con figuras como Robert Schumann, en lo musical, o Friedrich Hölderlin, en lo poético. Escritos cuando contaba tan sólo 17 años, los Sechs Lieder nach Gedichten von Christian Morgenstern (1956-57) destilan ecos del gran lied alemán decimonónico, con una pátina seria y sombría que diría muy schumanniana. Sin embargo, las influencias del siglo XX son también patentes, y el propio Holliger habla de Claude Debussy y Maurice Ravel entre los compositores que marcaron este ciclo de canciones, por sus suaves armonías. En los pasajes más aguerridos, es quizás el más romántico compositor de la Segunda Escuela de Viena, Alban Berg, quien se asoma a estos Sechs Lieder, flirteos (así los denomina Holliger) incluidos con el dodecafonismo en la quinta canción, 'Vor Sonnenaufgang'; además de una presencia del sol menor en la última de las canciones, 'Herbst', que proviene del Concierto para violín 'Dem Andenken eines Engels' (1935) bergiano, confiriendo una tonalidad crepuscular al ciclo en su ocaso. Por tanto, un nuevo diálogo con la historia de un Holliger que -afirma en entrevista con la soprano Sarah Maria Sun- no tiene en muy alta estima sus primeras composiciones, pero que dice sentir un especial cariño por este ciclo liederístico que incluso orquestó 47 años después de su composición.

Aunque escritas a una edad más tardía, tampoco las Due Melodie (1978) de Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) son obras de plena madurez; si bien, más modernas e hijas de la segunda mitad del siglo XX que los lieder de Holliger. Como el suizo, Sciarrino es un reputado compositor para voz, tal y como hemos comprobado en diversas ocasiones en la sección discográfica de nuestro diario. Curiosamente, Sarah Maria Sun afirma en sus notas para este compacto que las Due Melodie «son en realidad una pieza virtuosística para piano con acompañamiento vocal», algo que podemos corroborar al escuchar partituras coetáneas como la Sonata para piano I (1976), con sus constelaciones melismáticas, a las que aquí se suma la voz ampliando los colores y los estratos acústicos de un dúo en el que Sciarrino expande las técnicas de ambos músicos, aunque sin adentrarse en lo que sería su siguiente estadio evolutivo, el de obras instrumentales como Introduzione all'oscuro (1981) y Autoritratto nella notte (1982); o, en lo vocal, Lohengrin (1982-84). No encontraremos aquí, por tanto, un procedimiento tan característico de Sciarrino como la actualización contemporánea de la 'sillobazione oscivolata' barroca: seña de identidad por antonomasia de su obra madura, quedándonos en un territorio estilístico más cercano al de la Aspern Suite (1979). Con textos de Gianbattista Marino, estas dos canciones poseen un gran atractivo, un mayor juego de resonancias con el silencio y un trabajo de honda musicalidad.

Ahora que si una partitura merece una especial mención en este compacto, tanto por monumentalidad (se trata de la pieza más larga con diferencia, con sus casi 25 minutos de duración) como por reflejar en plenitud el lenguaje maduro de su creador, ésta es Got Lost (2007-08), dúo para voz y piano del alemán Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935). Aunque la voz se asoma a numerosas obras instrumentales lachenmannianas

(deconstruyendo textos que se infiltran fonéticamente en el entramado instrumental, concibiendo la voz como una textura de inspiración prácticamente electrónica), la música vocal propiamente dicha apenas tiene presencia en su catálogo, destacando las seminales *Consolation I & II* (1967-68, rev. 1990) y *temA* (1968), así como la más tardía *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96, rev. 2000): verdadero sumatorio de lo que el propio Lachenmann ha dado en llamar 'música concreta instrumental'. Con textos poéticos de Friedrich Nietzsche -procedente de *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) y Fernando Pessoa -Todas as cartas de amor são ridículas (1935), atribuido por Pessoa a su heterónimo Álvaro de Campos-, Lachenmann construye un palimpsesto en tres capas al que se une un anuncio encontrado en un ascensor en la Villa Walther de Berlin-Grunewald, en el año 2002, de arranque tan lejano a los otros dos textos como el siguiente (de hecho, el título de la obra proviene de esta parte): «Today my laundry basket got lost»...

...sabido es que a Helmut Lachenmann no le gusta ponerse las cosas fáciles a sí mismo, y que con *Got Lost* pretendía actualizar y reformular su trabajo vocal, algo que parte ya de la selección de tres textos que, de algún modo, se zancadillean entre sí, pues poco de nietzscheano hay en el patetismo del poema de Pessoa, por no hablar del canto a la cotidianidad despojada de expresividad poética que supone el anuncio de la pérdida de una cesta de la ropa (aunque en diversas entrevistas -incluida la concedida a **Mundoclasico.com** en 2015- el compositor se ha referido a la ausencia de expresividad (*ausdruckslos*) como el momento, antitéticamente, más expresivo cuando las cuestiones abordadas revisten la mayor seriedad -si éste es el caso-). Lachenmann interseca en *Got Lost* los tres textos entre sí, en el más puro sentido del término 'secar' como 'cortar': los textos se adentran unos en otros, boicoteando, de algún modo, su esencia y espíritu; o poniéndolo a prueba con modalidades textuales antagónicas. Quizás voz y piano también resulten antagónicos en términos sonoros, pero será aquí labor de ambas fuentes musicales el conciliar los tres textos dentro de su reinención como medios acústicos, procediendo Lachenmann a una de sus señas de identidad recurrentes al afrontar cada partitura: la construcción de un nuevo instrumento, aquí 'vozpiano' o 'pianovoz' que mostrará unos puntos de unión como en pocos trabajos previos del alemán. Además de las técnicas percusivas desarrolladas por ambos músicos, con profusión de golpes, fricciones y chasquidos, tanto en la caja del piano como en el interior de la cavidad bucal, en línea con lo más sustantivo de la 'música concreta instrumental', nos encontramos con ese reencuentro con la tradición que caracteriza al último Lachenmann; un compositor que en enero de 2015 nos decía que «el problema no es encontrar nuevos sonidos; el problema es encontrar nuevos contextos y encontrar una nueva forma de escucha; y si esto se da verdaderamente, es todo un reto intentar pensar: ¿qué ocurre con el *Mi bemol mayor* en 2010?». De este modo, la voz sonará mucho más cercana al canto que en todo el anterior Lachenmann vocal, articulándose incluso en notas seriadas para marcar sus movimientos, con ascensos y descensos a esos abismos a los que nos conduce el texto nietzscheano: abismos que tienen su correlato en un piano a cuyo interior proyecta la soprano su voz, siendo modulada su extinción por las cuerdas del arpa vía pedal, algo que nos recordará al manejo de las resonancias ecoicas en un obra lachenmanniana previa como la pianística *Serynade* (1998-2000).

Todo ello conforma una partitura de una perfección impactante, en la que, como sostiene Sarah Maria Sun, se alcanza un verdadero sentido de dúo, con una interacción continua y estrecha entre voz y piano, mutuamente (inter)dependientes, pero con una sólida personalidad propia en todo momento. Tras su estreno en Múnich, en abril de 2008, me consta que hubo quienes se decepcionaron con *Got Lost*, pues la encontraban en exceso lachenmanniana, al evidenciar la sintaxis característica del genio alemán en primer plano como si nada nuevo aportara. Personal y antitéticamente, lo que me hubiese decepcionado hubiese sido todo lo contrario: el no haber hallado a Lachenmann en *Got Lost*, pues cuando uno admira y disfruta la música de un compositor, lo que busca es reencontrarse con aquello que lo interpela en profundidad, tanto emocional como intelectualmente. Ello se vuelve a producir en *Got Lost*, sumando a los recursos técnicos y estilísticos que en Lachenmann nos fascinan desde hace décadas nuevas sonoridades antes insospechadas, aquí en un paso más en su actual diálogo 'de tú a tú' con una tradición cuyos límites no deja de ensanchar (siendo ya parte de la misma).

Decano de este compacto, del venerable György Kurtág (Lugoj, 1926) escuchamos *Requiem po drugu* opus 26 (1982-87), un nuevo ejemplo de ascetismo y concentración extrema de efectivos musicales, aquí sintetizados en poco más de seis minutos de una excelente partitura. Compositor de dilatada trayectoria en el género vocal, así como de proteicos diálogos históricos (incluido en este opus 26 un homenaje explícito a Hugo Wolf en la última de las canciones), Kurtág vuelve a los poemas de Rimma Dalos para ofrecer un

réquiem sombrío en el que el piano adquiere un enorme protagonismo, con no pocos compases en los que su sonoridad se asemeja a la del címbalo. De Requiem po drugu disponíamos de otra versión digna de mención, la registrada por la soprano Adrienne Csengery y el pianista Zoltán Kocsis en el concierto homenaje que el Festival de Salzburgo tributó a Kurtág el 10 de agosto de 1993 (evento recogido en dos compactos del sello col legno (WWE 2CD 31870) muy recomendables para recorrer el universo del compositor húngaro). La versión de col legno es más explosiva y trágica, la elegía del réquiem se expone en carne viva, aún sangrante, llegando Adrienne Csengery al grito desgarrado, mientras que Zoltán Kocsis ataca un piano más acerado, muy próximo a Béla Bartók por su arrebatado martellato. Por su parte, Jan Philip Schulze enfatiza en este compacto de mode records esos ecos magiares del címbalo, además de expandir más cada nota hacia el silencio (destacadamente en la última canción), de forma que la filiación se hace más weberniana (otra de las improntas capitales en Kurtág). En lo vocal, Sarah Maria Sun se muestra, en directa correlación con el piano de Schulze, más contemplativa y serena, en una elegía aquí más asimilada. No tan desgarrada como Csengery, su técnica es portentosa, paladeando su dicción fonema a fonema, mientras que la cantante húngara se muestra más torrencial. Por tanto, dos aproximaciones a la muerte tan complementarias como soberbiamente interpretadas.

Otro compositor con una aquilatadísima trayectoria vocal es el prolífico Wolfgang Rihm (Karlsruhe, 1952), de quien escuchamos Ophelia Sings (2012), nuevo encuentro del maestro alemán con un Shakespeare que ya había nutrido su producción operística -a través del prisma renovador de Heiner Müller- en la furibunda Die Hamletmaschine (1983-86), una de las obras más viscerales y rotundas de Rihm. La parte pianística es aquí, en general, más discreta (que lo habían sido, por lo menos, las tres partituras anteriores), y aunque el canto propiamente dicho no aporte tampoco nada sustancial (de gran -y clásica- musicalidad, eso sí), la articulación de la voz en estratos de canto, parlato y declamación (tanto por parte de la cantante como del pianista) acaba confiriendo una personalidad especial a estas tres canciones que trascienden lo liederístico para adentrarse en lo teatral: género musical tan querido por Wolfgang Rihm. De nuevo, magníficos Sarah Maria Sun y Jan Philip Schulze, que bordan tanto las partes que les son más propias como sus pasajes dialogados.

Por último, del austriaco Bernhard Lang (Linz, 1957) escuchamos la más reciente de las partituras que nos ofrece este compacto, Wenn die Landschaft aufhört (2015), una obra que nos conduce a un muy otro paisaje sonoro, mucho más incisivo y unidireccional en lo rítmico. Con texto de un Dieter Sperl que ya había visitado la música de Lang en Songbook I (2004), el compositor se plantea una pieza a modo de loop, que vuelve sobre sí misma una y otra vez siguiendo los patrones rítmicos que proveen las propias palabras, con un carácter que Lang dice puntillista por ritmo y entonación. Originalmente, el paisaje sonoro de Wenn die Landschaft aufhört fue escrito para barítono, una voz que se encuentra más cercana a la voz hablada que la de la soprano Sarah Maria Sun en la aguda tesitura a la que Lang ha transpuesto la partitura. Ello exige un enorme control de su canto, tan próximo de nuevo al parlato, aquí más salmódico que en Rihm. Rubrican, así, su excelente compacto Sarah Maria Sun y Jan Philip Schulze, con la pieza más actual, tanto por fecha de composición como por estilo, aunque ello no quiera decir que se trate de la más musical ni de la más trascendente de las aquí reunidas.

Las tomas de sonido, efectuadas en la Bayerischer Rundfunk muniquesa, son espectaculares, de una espacialidad y una transparencia a la altura de lo mejor. Ello es especialmente importante para dar correcta fe del amplio abanico de registros de la soprano alemana, de los abismos de silencio sobre los que resuena la música en piezas como las de Sciarrino y Kurtág, así como para adentrarnos en los mil vericuetos y pequeños detalles que nos ofrecen unas obras de tan delicado registro como las de Helmut Lachenmann. El compacto, de camaleónico, coqueto y moderno diseño, incluye notas a cargo de Sarah Maria Sun, que articula a modo de entrevista diálogos con Heinz Holliger, Helmut Lachenmann y Bernhard Lang; mientras que para los restantes compositores, tanto ella como Jan Philip Schulze dejan constancia de las virtudes de estas páginas y de su acercamiento a las mismas como intérpretes. Redondea ello un disco de la máxima recomendabilidad, ya no sólo para conocer de primera mano las rutas y la vigencia del lied contemporáneo, sino por la exquisita selección de compositores, incluyendo cinco primeras grabaciones mundiales (!) de autores de la talla de Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm y Bernhard Lang.

Este disco ha sido enviado para su recensión por [mode records](#)