

RICHARD STOKES

LAS CANCIONES  
COMPLETAS DE  
HUGO WOLF

VIDA, CARTAS, «LIEDER»

PRÓLOGO DE IAN BOSTRIDGE

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS  
Y DEL ALEMÁN DE LUIS GAGO

BARCELONA 2026



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *The Complete Songs of Hugo Wolf*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© de la traducción inglesa, la introducción y la edición,  
2021 by Richard Stokes  
Este libro ha sido negociado a través de Casanovas & Lynch  
Literary Agency S. L.

© del prólogo, 2021 by Ian Bostridge  
© de la traducción, 2026 by Luis Gago Badenas  
© de esta edición, 2026 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-19958-91-4  
DEPÓSITO LEGAL: B. 2047-2026

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *febrero de 2026*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## CONTENIDO

<i>Prólogo.</i> Ian Bostridge	9
<i>Introducción</i>	14
<i>Cómo utilizar este libro</i>	27
<i>Nota sobre las traducciones</i>	28
<i>Cronología: Vida</i>	32
<i>Cronología: Cartas</i>	41
<i>Cronología: Lieder</i>	51

### LOS POETAS

Anónimos	71
Lord Byron	78
Adelbert von Chamisso	85
Joseph von Eichendorff	90
Emanuel Geibel ( <i>Spanisches Liederbuch</i> )	146
Johann Wolfgang von Goethe	220
Friedrich Hebbel	315
Heinrich Heine	326
Karl Herloßsohn	363
Paul Heyse ( <i>Italienisches Liederbuch</i> )	365
Edmund Hofer	444
August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	446
Henrik Ibsen	454
Johann Georg Jacobi	466
Gottfried Keller	469
Justinus Kerner	490
Theodor Körner	497
Nikolaus Lenau	502

Lenz Lorenzi	528
August Mahlmann	530
Friedrich von Matthisson	532
Michelangelo Buonarroti	538
Eduard Mörike	551
Paul Peitl	669
Ludwig Pfau	673
August von Platen	676
Robert Reinick	684
Otto Roquette	714
Friedrich Rückert	716
Joseph Victor von Scheffel	726
William Shakespeare	735
Julius Sturm	743
Heinrich Zschokke	746
Vincenz Zusner	749
CORRESPONDIENTES	753
APÉNDICE 1. «An Hugo Wolf», de Detlev von Liliencron	830
APÉNDICE 2. La oración fúnebre de Michael Haberlandt	835
APÉNDICE 3. Canciones orquestadas	838
APÉNDICE 4. Ópera	840
APÉNDICE 5. Esbozos y fragmentos	848
<i>Notas</i>	853
<i>Agradecimientos</i>	953
<i>Bibliografía</i>	958
<i>Índice de títulos y primeros versos</i>	964
<i>Índice general</i>	981

*Para Graham Johnson.*

*Was ich jetzt aufschreibe, das, lieber Freund, schreibe ich auch schon für die Nachwelt. Es sind Meisterwerke [...] darüber es unter Musikverständigen nur eine Stimme gibt, dass seit Schubert und Schumann nichts ähnliches da war.*

Lo que compongo ahora, querido amigo, lo escribo también realmente para la posteridad. Son obras maestras [...] sobre las que existe unanimidad entre los entendidos en música, en el sentido de que desde Schubert y Schumann no ha habido nada parecido.

HUGO WOLF A JOSEF STRASSER  
*Perchtoldsdorf, 23 de marzo de 1888*

*Wahrlich, mir graut schon vor meinen Liedern. Die schmeichelhafte Anerkennung als «Liederkomponist» betrübt mich in die innerste Seele. Was anders will es denn bedeuten, als eben einen Vorwurf, daß ich immer nur Lieder componire, daß ich doch nur ein kleines genre beherrsche u. dieses nicht einmal vollkommen.*

Lo cierto es que mis canciones han acabado por asustarme. El halagüeño reconocimiento que me he granjeado como «compositor de canciones» me entristece en lo más hondo. Porque qué otra cosa puede significar más que un reproche de que lo único que compongo siempre son canciones, de que no domino más que un género pequeño, y ni siquiera con total perfección.

HUGO WOLF A EMIL KAUFFMANN  
*Traunkirchen, 12 de octubre de 1891*

## PRÓLOGO

IAN BOSTRIDGE

Debo mi amor por el *Lied* al autor de este libro, Richard Stokes, mi profesor de alemán del colegio en que estudié en Londres, que entusiasmó a aulas enteras de adolescentes difíciles con los placeres inusuales de entrar en contacto con la gran poesía por medio del elemento transformador de la canción romántica. Interpretábamos canciones juntos en clase e íbamos a conciertos, fundamentalmente a los que organizaba por las tardes el pianista Graham Johnson no muy lejos, en el Wigmore Hall, con el título de *Songmakers Almanac*.

Qué momento tan extraordinario fue aquél para los amantes de las canciones en la vida musical londinense, hacia 1980; una fusión propicia de un público (expatriados alemanes de edad avanzada) imbuido de la cultura en que se había criado y otro entusiasmado con la idea de Londres como una capital de la cultura europea. Todo ello acabaría por aunarse en una sala que se inauguró menos de dos años antes de la muerte de Hugo Wolf, el Bechstein Hall, actualmente el Wigmore, un espacio perfecto para la canción, que encarna en ladrillos, argamasa y mármol las palabras con que se abre el *Italienisches Liederbuch* ('Cancionero italiano') de Wolf: *Auch kleine Dinge können uns entzücken*: «Aun las pequeñas cosas pueden deleitarnos».

Y Londres acabó convirtiéndose, por tanto, en el centro europeo no sólo de los mercados de capitales, sino también del *Lied*. Cien años después de la muerte de Hugo Wolf, los recitales de canciones y los públicos que aman este repertorio estaban floreciendo en mi ciudad de un modo que resultaba inimaginable en París, Ámsterdam o, incluso, Viena y Berlín. Y, veinte años después de aquello, el Wigmore sigue estando a la vanguardia de mantener vivas estas canciones en

medio de un fenómeno con un dejo muy de comienzos del siglo xx: una pandemia global.

Para nosotros, como estudiantes imberbes, Schubert fue el comienzo de todo: de entrada, el drama de «Erlkönig», pero luego todo el espectro que va desde el embelesamiento de «Gretchen am Spinnrade» hasta el travieso encanto de «Heidenröslein», y, finalmente, un primer encuentro con el Everest del género, *Winterreise*. Para muchachos adolescentes con cierta predisposición trágica, *Die schöne Müllerin* era, por supuesto, indispensable. Con toda esta maravillosa experiencia musical a nuestro alcance, aprendimos algunas de las primeras lecciones del *Lied*: malos poemas pueden dar lugar a grandes canciones; la melodía no lo es todo.

Schubert fue tenido equivocadamente, incluso por parte de sus amigos, por un melodista. Es cierto que en la misteriosa tarea de crear melodías memorables, satisfactorias (en contraposición a las pegadizas e insistentes), el compositor austríaco fue un maestro. Pero lo que hizo del *Lied* romántico algo nuevo fue la simbiosis entre voz y piano. Esta relación se ve intensificada en las canciones de Robert Schumann, y cuando llegamos a Hugo Wolf y los últimos años del siglo xix, cualquier idea de la parte para piano de una canción como un mero acompañamiento resulta absurda.

Mi primerísimo encuentro con Hugo Wolf fue anterior a mi historia de amor con el *Lied* en el colegio y más o menos accidental. En la década de 1960, Leonard Bernstein convenció a Barbra Streisand para que grabara un disco de canciones clásicas, *Classical Barbra*, que incluía entre sus cortes el delicado anhelo de la música que compuso Wolf a partir del poema «Verschwiegene Liebe» de Eichendorff. El disco era de mi hermano y así fue como, secretamente, Wolf debió de hacer su entrada en mi torrente sanguíneo.

Como un frágil tenor adolescente que era, me quedé impresionado por la faceta más poderosa de Wolf: por ejemplo, la furia y el terror de «Der Feuerreiter», del libro de cancio-

nes sobre poemas de Mörike, una canción que no me atreví a cantar en público hasta bien traspasada la treintena. Para hacerse una idea de cuán sencillamente arrebatadora puede ser una canción de Wolf, basta ver en YouTube cómo la ensayan Dietrich Fischer-Dieskau y Sviatoslav Ríjter, con el barítono alemán más que impresionado por el virtuosismo despreocupado de Ríjter—parece estar tocando a primera vista—, y saboreando todos y cada uno de los momentos febriles. De noche, ya tarde, como un adolescente infraalimentado, me enfrentaba al titánico desafío de una canción que nunca interpretaré en público, el *Lied* que Wolf compuso a partir de «Prometheus» de Goethe, una canción para bajo-barítono como no hay otra igual, pero también una plasmación musical magistral de un gran, gran poema.

Surge aquí una cuestión relacionada con Wolf a la que deben enfrentarse los cantantes: la transposición. Mientras que Schubert parece haberse mostrado muy relajado sobre cuáles eran las tonalidades en que debían cantarse sus canciones, Wolf solía ser, al parecer, más quisquilloso. Durante años ha sido habitual que los barítonos transportaran descendentemente las canciones de Wolf; resulta menos habitual que los tenores, por ejemplo, opten por una transposición ascendente. «Prometheus» posee una grandiosidad en la resonancia de las notas graves que resulta difícil ignorar; pero, con el paso de los años, la grandiosidad muy diferente de otra canción compuesta a partir de un texto de Goethe, «Grenzen der Menschheit», me ha atraído y hecho volver a ella una y otra vez. No existe en todo el repertorio de canciones un ejemplo más sobresaliente de una pieza que amalgame poesía metafísica y música metafísica con el fin de ofrecernos una visión del infinito. Si la transporto, me siento culpable, pero no puedo dejar de hacerlo.

Hay canciones de Wolf que me siguen pareciendo inmanejables: el repiqueteo percutivo de algunas de las canciones de brindis del grupo que compuso a partir de poemas de Goethe

constituye un reto para intérpretes y público por igual, y resulta difícil evitar un dejo de agresividad no deseada. Pero lo que más me impresiona en conjunto de mi experiencia con Hugo Wolf es su maravilloso uso de la melodía, cuando se ajusta al poema—un poema como «Der Gärtner» o «Verborgenheit», o el incomparable «Nun wandre, Maria», del *Spanisches Liederbuch* ('Cancionero español')—, así como la capacidad que muestra en otras canciones para crear una intensidad tan extraordinaria que la ausencia de una melodía claramente distinguible, según va recorriendo la voz los movimientos de la mente, resulta tanto apropiada como inadvertida. Cuando era poco más que un veinteañero, las canciones que compuso Mörike a partir de «Peregrina I» y «Peregrina II» me acompañaban con frecuencia tanto en conciertos como en clases magistrales, y es imposible vivir con mayor plenitud como cantante que cuando interpretas estas breves y ardientes obras maestras.

He cantado muchísimo Wolf durante el último cuarto de siglo, pero hay dos experiencias que sobresalen en particular. La primera, una serie de conciertos, en Europa y en Estados Unidos, que ofrecí con colegas muy cercanos (Angelika Kirchschlager y Julius Drake), en los que interpretamos el *Spanisches Liederbuch*. Como obra de concierto, la colección es voluminosa y no muy manejable, aunque todas y cada una de las canciones sean una joya. Las canciones religiosas son perfectas para una de las dos partes de un recital; las canciones profanas son, sencillamente, demasiadas. Todo el ciclo merece ser interpretado en un concierto y medio, lo cual es, sin duda, una fórmula con una duración extraña. Nosotros decidimos interpretar despiadadamente tan sólo una selección de las canciones profanas, y tomar una decisión así supuso una liberación.

En segundo lugar (y, de nuevo, con Julius Drake), recuerdo algunos recitales juveniles de los *Eichendorff-Lieder*. El logro más famoso de Wolf, su libro de canciones sobre poe-

mas de Mörike, hace que la luz musical brille sobre todos los aspectos de la producción del poeta. Pero, también aquí, son demasiadas las canciones como para poder ofrecerlas en un solo recital: cincuenta y tres en total. La colección de Eichendorff, mucho más reducida, es variada y conecta de un modo elocuente con el misterio romántico del poeta—que cobró vida en el famoso *Liederkreis* op. 39 de Schumann—, pero también con su ingeniosa y juvenil arrogancia. Funcionan maravillosamente cuando se presentan como una de las dos partes de un recital.

No puede haber mejor punto de partida para comprender estas canciones que el detallado y absorbente libro de Richard Stokes.

*Marzo de 2021*

## INTRODUCCIÓN

El público sigue pensando que Wolf es difícil. Acuden en masa a las *Liederabende* dedicadas a las canciones de Beethoven, Brahms, Mahler, Mendelssohn, Schubert, Schumann o Strauss; pero Wolf, uno de los más grandes compositores de *Lieder*, les parece difícil. En el curso de una gira por el norte de Alemania con el *Italienisches Liederbuch* ('Cancionero italiano'), Helmut Deutsch comprobó cómo la prensa describió en una ocasión las canciones como «fast vergessene Lieder» («canciones casi olvidadas»), y aunque las interpretaciones completas del *Cancionero italiano* son relativamente habituales en Gran Bretaña, los recitales dedicados en su totalidad a otras canciones de Wolf son inhabituales. Dietrich Fischer-Dieskau cuenta en *Hugo Wolf. Leben und Werk* ('Hugo Wolf. Vida y obra') cómo George Szell le preguntó después de una *Mörrike-Abend* en Lucerna: «Weshalb singen Sie so etwas überhaupt? Das ist doch gar keine Musik!» («Pero ¿cómo se le ocurre cantar algo así? ¡Es que eso ni siquiera es música!»).

La melodía es el escollo. La línea melódica de la mayor parte de los compositores de *Lieder* del siglo XIX es básicamente *cantabile*. Es posible—aunque ni mucho menos recomendable—interpretar muchas canciones de Brahms, Mendelssohn, Schubert y Schumann sin el texto, sin un cantante, sino con un *obbligato* instrumental. O como vocalizaciones. El significado detallado de cada canción se pierde, por supuesto, por completo, pero es algo que resultaría viable y que sería, incluso, agradable. Piénsese en el gran número de maravillosas transcripciones de *Lieder* de Schubert que realizó Liszt. No sólo *Schwanengesang* ('Canto del cisne') y selecciones de *Die schöne Müllerin* ('La bella molinera')

y *Winterreise* ('Viaje de invierno'), sino también joyas como «Auf dem Wasser zu singen», «Du bist die Ruh», «Ave Maria», «Erlkönig», «Die Forelle», «Frühlingsglaube», «Gretchen am Spinnrade», «Die junge Nonne», «Meeres Stille» y «Rastlose Liebe». Las melodías de Schubert se prestan a este tipo de tratamiento.

Por regla general, éste no es el caso con los *Lieder* de Wolf. Excepciones como «Fußreise», «Verborgenheit» o «Der Gärtner» no hacen más que confirmar la regla, y resulta significativo que fueran precisamente estas canciones las que Wolf comenzó a criticar con cierta amargura cuando empezaron a interpretarse con tanta frecuencia. Escribió a Karl Mayr que tenía a «Verborgenheit» por «abgedroschen», esto es, trillada o manida (véase HW a Karl Mayr, 15 de marzo de 1897, p. 481). En una carta a Paul Müller del 16 de mayo de 1898, se refirió a ella, junto con «Fußreise» y «Der Gärtner», como «Vorspeise leichtere[r] Kost», un «aperitivo ligero». Y Oskar Grohe, en una carta del 26 de septiembre de 1904 a Ernst Decsey, el primer biógrafo de Wolf, describió la furia del compositor por el modo en que los cantantes programaban «Verborgenheit» en lugar de otras canciones suyas: «Immer singen's, als wenn ich nix Anderes geschrieben hätte. Einstampfen laß ich das Lied noch» («La cantan siempre, como si yo no hubiera escrito ninguna otra cosa. Dejaría que hicieran papilla esta canción»). Estos maravillosos *Lieder* pasaron a ser populares gracias a su inmediatez melódica, pero, desde el punto de vista de Wolf, no eran característicos de su arte.

Los más grandes *Lieder* de Wolf son diferentes. Pensemos, por ejemplo, en las canciones del Arpista de *Wilhelm Meister*. Schubert, Schumann y Wolf se aproximaron todos ellos a estos poemas—los más solitarios de todo Goethe—de maneras diferentes. La naturaleza patológica de la personalidad del Arpista en «Wer nie sein Brot mit Tränen aß» aparece pintada por Schumann con la ayuda de febriles salpica-

duras de sonido, frenéticas repeticiones y virtuosísticos floreos pianísticos; en sus *Gesänge des Harfners*, Schubert opta por un enfoque más sencillo: melodías quejumbrosas, desgarradoras, todas en La menor, su tonalidad para el desencanto y el trastorno mental, que habría de usar también en «Der Leiermann» («El zanfonia»)). Wolf, por su parte, retrata la locura del arpista por medio de un intenso cromatismo, audaces disonancias y una aparente ausencia de tonalidad, lo que no resulta fácil para el oyente acostumbrado al elemento *cantabile* de las melodías de Schubert. El principal centro de atención en las canciones de Wolf, tal como él mismo explica en una carta a Karl Mayr fechada el 22 de abril de 1897 (véase p. 481), es el piano, no la línea vocal; por este motivo, las cubiertas de sus colecciones de canciones afirman que éstas no han sido compuestas para «voz con acompañamiento de piano», sino más bien para «voz y piano». La influencia de Wagner resulta inconfundible en la escritura pianística cuasiorquestal, pero también en las armonías con frecuencia tortuosamente cromáticas que tanto perturbaron a algunos de sus contemporáneos, y que hoy siguen pareciendo difíciles a algunos públicos. Al examinar el modo en que Wagner y Wolf tratan el texto, Ernest Newman escribe en su biografía de Wolf: «La música vocal de Wagner y Wolf es “avocal” sólo para aquellos que no pueden entenderla. No la entienden porque, sea cual sea su cultura musical, carecen de cultura poética; son capaces de cantar, pero no pueden pensar; son instrumentos musicales, no seres humanos». Dicho con más delicadeza: sólo estableciendo una conexión activa y significativa con el poema resulta posible valorar la fuerza y la belleza de las canciones de Wolf.

Wolf permite una y otra vez que el piano (como sucede en «Im Frühling» y «Auf einer Wanderung») se entrelace o se desgañe de la línea vocal para resaltar detalles concretos del poema. La línea vocal y el acompañamiento tienen ambos su propia razón de ser: el milagro es el modo como se funden

la una y el otro. Y para expresar este estilo lírico-dramático, él prefería a aquellos cantantes que no cantaban de una manera demasiado hermosa, pero que sí buscaban ofrecer también su propia interpretación del poema. El barítono Theodor Reichmann, por ejemplo, es llamado a capítulo en dos de las críticas de conciertos de Wolf (13 de febrero y 13 de marzo de 1887) por sus versiones insulsas de «Edward» y «Heinrich der Vogler» de Loewe. «Eine Löwesche Ballade verlangt ebensowohl Auffassung als Stimme» («Una balada de Loewe requiere en igual medida tanto interpretación como [una buena] voz»), escribe.

Wolf no fue el primer compositor que llamó a sus canciones *Gedichte* ('Poemas') en vez de *Lieder* o *Gesänge*: entre los precedentes más destacados se encuentran *Zwölf Gedichte von Justinus Kerner* ('Doce poemas de Justinus Kerner'), op. 35 (1840), *Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte* ('Doce poemas de *Liebesfrühling* de F. Rückert para canto y piano'), op. 37 (1841) y *Sechs Gedichte von N. Lenau* ('Seis poemas de N. Lenau'), op. 90 (1850), de Schumann; *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* ('Cinco poemas para voz femenina', 1857-1858), de Wagner; *Fünf Gedichte* ('Cinco poemas'), op. 19 (1858-1859), de Brahms; y *Acht Gedichte aus Letzte Blätter von Hermann von Gilm* ('Ocho poemas de *Letzte Blätter* de Hermann von Gilm'), op. 10, de Richard Strauss, que datan de 1885, tres años antes de los *Mörike-Lieder* de Wolf. Pero nuestro músico sí que fue el primer compositor de *Lieder* que eligió de manera sistemática como título para sus grandes colecciones de canciones *Gedichte* en vez de *Lieder*; y Detlev von Liliencron nos dice en su poema «An Hugo Wolf» (véase Apéndice 1) que fue también Wolf quien, debido a la admiración que sentía por Mörike, «incluyó un retrato del poeta en la primera página».

Wolf era muy consciente de que sus oyentes podrían pensar que sus canciones eran difíciles. En su descripción de un recital privado de algunos de los *Goethe-Lieder* que ofreció

en octubre de 1890 para un selecto grupo de amigos, escribió una carta a Melanie Köchert (12 de octubre de 1890, véase p. 240) que da rienda suelta a su desesperación por conseguir ser alguna vez adecuadamente comprendido como compositor:

En conjunto, saqué la impresión de que yo no había sido comprendido, de que se ocupaban en exceso de aspectos musicales y que, mientras tanto, se olvidaban de lo que es único y novedoso en mi concepción músico-poética.

*Im Ganzen gewann ich den Eindruck, daß ich nicht verstanden wurde, daß man zu sehr mit dem musikalischen sich beschäftigte u. darüber das Neue u. eigenartige meiner musikalisch-dichterischen Auffassung vergaß.*

En las canciones de Wolf no hay, sin embargo, nada de intimidante: era capaz de escribir melodías que fueran tan memorables como las de Schubert y hay, especialmente en los *Mörrike-Lieder*, muchos pasajes de una gran belleza diatónica cuando encuentra un número extraordinario de maneras diferentes de plantear sencillas progresiones triádicas, como sucede en las campanas que repican en «Auf einer Wanderung» e «In der Frühe», en los arpeggios a la manera de un arpa de «An eine Äolsharfe» o en las piadosas armonías de «Gebet» y «An die Geliebte». Y aunque en una carta a Oskar Grohe del 22 de febrero de 1896 confiesa que detesta la música programática («Ich hasse alle Programme»), sus canciones abundan en las más deliciosas analogías tonales, que resultan tan absolutamente seductoras como las de Schubert: cantos de pájaros en «Karwoche», laúdes en «Nachruf», disparos en «Unfall», el rebuzno de un burro en «Schweig' einmal still», una rueca en «Die Spinnerin», abejas en «Der Knabe und das Immllein», cucos en «Lied des transferierten Zettel», un violín en «Wie lange schon», campanas alpinas en «Abendbilder», una guitarra en «Deine Mutter, süßes

Kind», una pandereta en «Klinge, klinge, mein Pandero», un arpa en «Gesang Weylas», un carillón en «Zum neuen Jahr», el soplido del viento en «Begegnung», caballos al galope en «Der Soldat I», el trueno en «Der Jäger», un río en «Heimweh» (Mörike), el silbido de una serpiente en «Verschling' der Abgrund», y así sucesivamente.

Wolf tiene mucho en común, también en otros aspectos, con los grandes compositores de *Lieder* que lo antecedieron. Al igual que ellos, repite texto. Aunque hay tan sólo dos ejemplos de repeticiones de palabras en el *Italienisches Liederbuch* y cinco en el *Spanisches Liederbuch*, sus canciones abundan en repeticiones: de palabras individuales, de frases y, en algunos casos excepcionales, de estrofas enteras. La repetición como un medio para subrayar la emoción es algo que emplean todos los grandes compositores de *Lieder* y Wolf no constituye una excepción. Muchas de las canciones de los *Mörike-Lieder* repiten frases para provocar un memorable efecto emocional. Piénsese en la repetición que va desvaneciéndose de «wie süß bedrängt ihr dies Herz» («qué dulcemente acosáis este corazón») en «An eine Äolsharfe»; el modo en que se repite «Doch in der Mitten» («Pues en el medio») en «Gebet» refleja cómo el poeta se da cuenta de repente de que *sí* que existe una solución a su problema emocional; o, en «Der Gärtner», la repetición de «Nimm tausend für Eine | Nimm alle dafür!» («Toma mil y no *una*, | ¡toma todas a cambio!» —con una dinámica modificada—, lo que dice mucho de las lascivas intenciones del jardinero. Y, al igual que otros compositores de *Lieder*, Wolf utiliza a veces versiones no auténticas de un poema («Das verlassene Mägdlein»), omite versos («Geh, Geliebter, geh jetzt») o añade interjecciones de su propia cosecha («Die Zigeunerin», «Lied des transferierten Zettel»). Su prosodia tampoco es siempre infalible; como todos los compositores de *Lieder*, puede ser en ocasiones «culpable» de una acentuación falsa: los *Mörike-Lieder*, en concreto, contienen una serie de preposiciones a las que se

pone música como partes fuertes. Cuando la forma de la melodía lo exige, como sucede en los deliciosos saltos del caballo sobre sus patas traseras en «Der Gärtner», el compositor sacrificará la acentuación correcta: «Auf ihrem Leibrößlein» en vez de «Auf ihrem *Leibrößlein*» y «*durch* die Allee» en vez de «*durch* die *Allee*», lo que da lugar a resultados maravillosamente expresivos. Véanse también las notas a «Auch kleine Dinge» (p. 856), «Nachtzauber» (p. 859) y «Auf einer Wanderung» (p. 926).

Resulta extraño que algunos públicos sigan pensando que Wolf es tan inaccesible cuando, en el ámbito de la canción cómica, él (y Carl Loewe) son, indiscutiblemente, sus mejores cultivadores. La admiración de Wolf por Loewe es bien conocida: Gustav Schur, en *Erinnerungen an Hugo Wolf* ('Recuerdos de Hugo Wolf'), nos dice que Wolf prefería la versión de «Erlkönig» de Loewe a la de Schubert, y Heinrich Werner, en *Hugo Wolf in Maierling*, describe cómo Wolf solía cantar una y otra vez «Archibald Douglas» de Loewe. Wolf tenía tan sólo nueve años cuando murió Loewe, y se vio a todas luces influido por su colega, en particular en sus canciones cómicas. Encontramos abundantes dosis de humor en casi todas las grandes colecciones de Wolf: los *Eichendorff-Lieder* están llenos de retratos memorablemente desenfadados de estudiantes, eruditos, marineros y soldados; el *Italienisches Liederbuch* está plagado de personajes excéntricos, lascivos aspirantes a monjes, un amante enano, un amante empobrecido, una ninfómana con veintíun amantes; en los *Mörrike-Lieder*, Wolf da rienda suelta a su imaginación para presentarnos cigüeñas que crotoran, un poeta con resaca, un crítico al que echan a patadas escaleras abajo al son de un vals vienés, una joven núbil que sujeta con las manos un pez semejante a un falo y una vieja ajada que ofrece didácticos consejos; mientras que los *Goethe-Lieder*, por su parte, son pródigos en canciones ingeniosas en las que se consume alcohol generosamente.

*Las canciones completas de Hugo Wolf* es un libro escrito con la intención de que sus *Lieder* resulten más accesibles. Hay libros sobre Beethoven, Brahms y Schubert que contienen los textos y las traducciones inglesas de todos sus *Lieder* con acompañamiento de piano: *The Beethoven Song Companion*, de Paul Reid (Manchester University Press, 2007); *The Songs of Johannes Brahms*, de Eric Sams (Yale University Press, 2000); y el enciclopédico *Franz Schubert: The Complete Songs*, de Graham Johnson (Yale University Press, 2014), con traducciones de Richard Wigmore. Pero no existe ninguna publicación semejante sobre Wolf, tan sólo el pionero *The Songs of Hugo Wolf* (Methuen, 1961), de Eric Sams, que, a pesar de incorporar comentarios esclarecedores sobre la música, se limita a incluir paráfrasis inglesas de las canciones alemanas que se publicaron en vida de Wolf.

El presente libro está también concebido para ofrecernos una mejor comprensión de Wolf como ser humano. Rosa Mayreder escribe en sus *Erinnerungen an Hugo Wolf* ('Recuerdos de Hugo Wolf') que el compositor, después de que una revista de música le pidiera que les facilitara una fotografía y un esbozo biográfico, contestó: «Ich heie Hugo Wolf, bin am 13. Mrzt 1860 geboren und derzeit noch am Leben. Soviel gengt Biographie» («Me llamo Hugo Wolf, nacı el 13 de marzo de 1860 y sigo vivo. Eso basta como biografıa»). Y en otro pasaje de este mismo ensayo recuerda que una vez el le dijo: «Wenn jemand blo mich, meine Person, liebt und schtzt, so pfeif' ich darauf. Meine Werke, meine Musik mu er lieben und schtzen, fr die mu er sich ber alles interessieren – meine Person ist dabei ganz Nebensache» («Me importa un bledo si alguien me quiere y me valora como persona. Lo que tienen que amar y valorar son mis obras, mi msica; es eso por lo que deben interesarse por encima de todo; en esto mi persona es algo absolutamente irrelevante»). Aunque *Las canciones de Hugo Wolf* no contiene ningn ensayo sobre su vida, pueden encontrarse extensos detalles biogr-

ficos en las Cronologías (véanse pp. 32-68) y en la lista de correspondientes (véanse pp. 753-829), en las numerosas notas y en las abundantes citas procedentes de las cartas de Wolf.

Wolf fue uno de los escritores de cartas más prolíficos y de mayor talento de la historia de la música, motivo por el cual todos los extractos se ofrecen tanto en alemán como en español. Muchas de sus cartas fueron escritas con premura. Escribir dos o incluso tres cartas al día era tan habitual como componer dos o tres canciones en un mismo día, y a veces llegaría a escribir más de treinta cartas en un mes: a amigos, familiares, amantes, editores, protectores, cantantes, críticos y empresarios. El año 1896 fue el más prolífico, con un total de más de trescientas cartas o tarjetas postales. Valerse generosamente de citas de su correspondencia permite que aflore un hombre lleno de contradicciones: arrogante, dominante, inflexible, vulnerable, excéntrico, cariñoso, leal, desleal, ingenioso, escatológico, amante de los niños, infantil, maníaco depresivo, eufórico, incongruente, cultivado, cruel, amable, agradecido, egoísta, carente de sentido práctico, impetuoso, megalómano, irascible y, al final de su vida, demente.

*Las canciones completas de Hugo Wolf* hace referencia exactamente a eso, ya que este volumen contiene los textos originales y las traducciones de todos los poemas a los que puso música: *Lieder* con acompañamiento de piano, canciones a capela y canciones con acompañamiento coral u orquestal, como, por ejemplo, «Elfenlied», con un texto tomado de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, y «Christnacht», compuesta a partir de un poema de August von Platen sobre la Nochebuena. Los fragmentos se mencionan en el apartado correspondiente a cada uno de los poetas, pero esos poemas no se incluyen en el libro. El ritmo de composición de Wolf era errático. Cuando estaba inspirado, las canciones brotaban de su pluma a una velocidad que carecía prácticamente de precedentes en la historia de los *Lieder*, comparable sólo a las avalanchas de creatividad de

Schubert en 1815 y de Schumann en 1840; véase HW a Josef Strasser, 23 de marzo de 1888, p. 583, para la descripción que hace el propio Wolf de este estado efervescente de creatividad. La mayoría de sus grandes colecciones de canciones se caracterizaron por este tipo de estallidos frenéticos de energía, pero cuando no le acompañaba el estado de ánimo propicio, caía presa de una parálisis creadora que le provocaba un sufrimiento indecible y que describió en innumerables cartas a amigos, como este arrebatado que confió a Oskar Grohe el 12 de junio de 1891:

La composición es algo que, sencillamente, se ha terminado. Creo que ya no voy a volver a escribir nunca más una sola nota.

*Mit dem Komponieren ist es rein aus. Ich glaube, daß ich wohl nie mehr eine Note aufschreiben werde.*

El primer período de prolongada apatía creadora se prolongó desde 1883 (tras fracasar en su intento de que una serie de editores se interesaran por sus canciones) hasta febrero de 1888, cuando, de repente, se abrieron las compuertas con la composición de los *Mörrike-Lieder*. Fue durante esos años estériles cuando trabajó como crítico musical para el *Wiener Salonblatt*, un puesto que le consiguió Heinrich Köchert, el marido de su amante Melanie. El segundo período se extendió desde finales de 1891 (después de que hubiera terminado el Libro I del *Italienisches Liederbuch*) hasta marzo de 1895, cuando comenzó la composición de su primera ópera, *Der Corregidor*: tres años durante los cuales apenas compuso una sola nota de música original. Cuando padecía este bloqueo del escritor, Wolf solía dedicarse a orquestar canciones ya existentes (véase Apéndice 3, pp. 838-839): deseaba llegar a un público más amplio y albergaba ambiciones megalómanas de convertirse en un gran compositor de obras orquestales y operísticas.